

rebecca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



Dossiê

Festivais e Mostras Audiovisuais: olhares e perspectivas – Volume 1, editado por Izabel Cruz Melo, Juliana Muylaert e Tetê Mattos

vol. 10, n. 2, Jul - Dez 2021 | Rebeca 20
ISSN: 2316-9230



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [recurso eletrônico]
/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 10, no. 2
(jul./dez. 2021) – Florianópolis: SOCINE, 2021.

ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Brasil e América Latina 4. Audiovisual 5. Festivais de cinema

CDD 791.4

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

A Rebeca - Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos nas áreas de cinema e audiovisual.

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

Site

<http://www.socine.org.br/rebeca>

E-mail

rebeca@socine.org.br

Período

Julho | Dezembro de 2021

Dossiê Festivais e Mostras Audiovisuais: olhares e perspectivas

Izabel Melo (Uneb), Juliana Muylaert (UFF) e Tetê Mattos (UFF)

Imagem da Capa

CPDOC JB

Projeto gráfico

Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Diagramação

Thayse Madella

Revisão

Déborah Silva Alves Klug (português), Yarlenis Malfran (espanhol) e Thayse Madella (inglês)

ISSN 2316-9230

**SOCINE****Diretoria**

Cristian da Silva Borges (USP) – Presidente

Mariana Baltar Freire (UFF) – Vice-presidente

Catarina Amorim de Oliveira Andrade (UFPE) – Secretária Acadêmica

Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC) – Tesoureira

Conselho Deliberativo

Alex Ferreira Damasceno (UFPA)

Carla Daniela Rabelo Rodrigues (UNIPAMPA)

Carla Ludmila Maia Martins (Centro Universitário Una)

Edileuza Penha de Souza (UnB)

Fábio Raddi Uchôa (Universidade Anhembi Morumbi)

Flávia Seligman (UFPEL)

Liliane Leroux (FEBF-UERJ)

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (UFBA)

Nina Velasco e Cruz (UFPE)

Patrícia Furtado Mendes Machado (ECO-UFRJ)

Patricia Moran Fernandes (ECA/USP)

Patricia Rebello da Silva (UERJ)

Pedro Peixoto Curi (ESPM-Rio)

Pedro Plaza Pinto (UFPR)

Thalita Cruz Bastos (UNISUAM)

Álvaro Renan José de Brito Alves (UFPE) – Representante discente

Carolina de Oliveira Silva (UNICAMP) – Representante discente

Kamilla Medeiros do Nascimento (UFRJ) – Representante discente

Lívia Maria Gonçalves Cabrera (UFF) – Representante discente

Sonia Maria Santos Pereira da Rocha (UFRGS) – Representante discente

Conselho Fiscal

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)

Mannuela Ramos da Costa (UFPE)

Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Secretário

Sancler Ebert



REBECA

Comissão Editorial

Luíza Beatriz Alvim (UFRJ)

Marcelo R. S. Ribeiro (UFBA)

Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Patricia Furtado Mendes Machado (PUC-RJ)

Conselho Científico

Alessandra Soares Brandão

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani, Amaranta Cesar, Ana M. Lopez, Andre Brasil, César Geraldo Guimarães, Cezar Migliorin, Esther Império Hamburger, Lúcia Nagib, Lucia Ramos Monteiro, Ramayana Lira de Sousa, Rodrigo Carreiro

Pareceristas Ad hoc

Alessandra Brum, Alexandre Guerreiro, Ana Almeida, Ana Paula Nunes, Ana Rosa Marques, Ariane Holzbach, Camila Augusta Pereira, Camila Oliver, Caroline Almeida, Conrado Mendes, Cyntia Nogueira, Daniel Petry, Daniela Siqueira, Dieison Marconi, Eliane Salvatierra, Erick Felinto de Oliveira, Euclides Mendes, Flávio Lins, Glauber Domingues, Guilherme Fumeo Almeida, Gustavo Chataignier, Hermano Callou, India Mara Martins, Ivan Mussa, José Claudio Castanheira, Julia Scamparini, Juliana Costa, Juliana Lopes, Juliano Rodrigues Pimentel, Laura Bezerra, Lila Foster, Lisandro Nogueira, Lucia Monteiro, Luiz Garcia, Marcelo Pedroso, Márcia Bessa, Marcio Blanco, Marcio Negrini, Maurício de Bragança, Ohana Boy, Paula Alves, Pedro Butcher, Rafael de Luna Freire, Renata Melo, Regina Gomes, Rodrigo Sombra, Tatiana Carvalho Costa, Thais Blank, Wallace Andriolli Guedes.

Secretária editorial

Thayse Madella

**Sumário**

- 10 **Editorial**
- 12 **Apresentação do dossiê**
- Dossiê: Festivais e Mostras Audiovisuais: olhares e perspectivas – Volume 1**
- 21 **El estudio de festivales de cine: aproximaciones metodológicas**
María Paz Peirano e Aida Vallejo
- 47 **O Festival de Cinema Científico-Educativo (1954): Jean Painlevé no Brasil**
Rafael Morato Zanatto
- 74 **Um festival para as chanchadas? As conexões entre o Festival Cinematográfico do Distrito Federal e as comédias musicais (1953-1959)**
Carlos Eduardo Pinto de Pinto
- 99 **Festivais de cinema e georreferenciamento: um estudo sobre o território ocupado pela Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em seus primeiros anos**
Emerson Dylan e Luis Ferla
- 123 **Festivais e mostras de cinema e audiovisual na Bahia: entre trajetórias e práticas de formação cultural**
Milene de Cássia Silveira Gusmão e Tamara Chéquer Cotrim
- 150 **Memória e ação com o CachoeiraDoc: um festival de cinema com e como política pública**
Amaranta Cesar e Leonardo Costa
- 174 **COVID-19 e os impactos na produção de festivais de cinema brasileiros: estratégias cotidianas para migração online**
Eveline Stella de Araújo e Sabrina Demozzi
- 199 **Curta Taquary: o processo de reinvenção de um festival de cinema durante a pandemia da Covid-19**
Edsamy Dantas da Silva, Cláudio Roberto de Araújo Bezerra, Aline Maria Grego Lins e Alexandre Figueirôa Ferreira
- 219 **Plataformização dos festivais de cinema e audiovisual: a experiência do MixBrasil**
João Massarolo, Dario Mesquita, André Fischer e Cláudia Erthal
- Temáticas Livres**
- 244 **Resistência, necropolítica e fantasias de vingança – *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles**
Carolin Overhoff Ferreira e José Lingna Nafafé



- 277 **Uso del personaje principal en el modelo hipermoderno de cine Iberoamericano: Análisis de la película *Doña Clara* de Kleber Mendonça Filho**
Matías López Iglesias
- 297 **A Modernidade Contra as Lágrimas: O Melodrama e o *Nuevo Cine Latinoamericano***
Henrique Rodrigues Marques e David Ken Gomes Terao
- 322 **A forma do realismo: a crítica de Cyro Siqueira na Revista de Cinema**
Thiago Turíbio
- 350 **Do prazer à compulsão: práticas compulsivas de consumo em *Os delírios de consumo de Becky Bloom***
Caio Victor de Paula Sousa, Verónica Lidia Peñaloza Fuentes e Luma Veras Thiers Carneiro
- Entrevista**
- 372 **"Eu só sei o que eu não quero", ou a arte como ritual: uma conversa com Getúlio Abelha**
Renato Trevizano dos Santos
- Resenhas**
- 389 **Festivais de documentário em perspectiva sociohistórica**
Bianca Salles Pires e Juliana Muylaert Mager
- 397 **O pacifista que criou a Bomba Atômica: Guerra, política e ética científica no filme *O Início do Fim* (1989)**
Ademir Luiz da Silva



Table of Contents

10	Editorial
12	Special Session Presentation
	Special Session: Audiovisual Festivals and Exhibitions - looks and perspectives – Volume 1
21	The study of Film Festivals: Methodological Approaches María Paz Peirano e Aida Vallejo
47	The Scientific and Educational Film Festival: Jean Painlevé in Brazil Rafael Morato Zanatto
74	A festival for <i>chanchadas</i>? Connections between the Federal District Film Festival and musical comedies (1953-1959) Carlos Eduardo Pinto de Pinto
99	Film festivals and georeferencing: a study about the occupied territory by the São Paulo International Film Festival in its early years Emerson Dylan e Luis Ferla
123	Film and audiovisual festivals and exhibitions in Bahia: between trajectories and practices of cultural formation Milene de Cássia Silveira Gusmão e Tamara Chéquer Cotrim
150	Memory and action with CachoeiraDoc: a film festival with and as public policy Amaranta Cesar e Leonardo Costa
174	Covid-19 and the impacts on the production of Brazilian film festivals: everyday strategies for online migration Eveline Stella de Araújo e Sabrina Demozzi
199	Curta Taquary: the processo of reinvention of a film festival during the Covid-19 pademic Edsamy Dantas da Silva, Cláudio Roberto de Araújo Bezerra, Aline Maria Grego Lins e Alexandre Figueirôa Ferreira
219	Platformization of cinema and audiovisual festivals: the MixBrasil experience João Massarolo, Dario Mesquita, André Fischer e Cláudia Erthal
	General Articles
244	Resistance, necropolitics and vengeance fantasies: <i>Bacurau</i> (2019), by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles Carolín Overhoff Ferreira e José Lingna Nafafé
277	The performance of Sônia Braga in <i>Aquarius</i>: Analysis of characters and locations in Kleber Mendonça's film. Matías López Iglesias



- 297 **The Modernity Against Tears: Melodrama and the New Latin American Cinema**
Henrique Rodrigues Marques e David Ken Gomes Terao
- 322 **The form of realism: Cyro Siqueira's film criticism in *Revista de Cinema***
Thiago Turíbio
- 350 **From pleasure to compulsion: compulsive consumption practices in *Confessions of a shopaholic***
Caio Victor de Paula Sousa, Verónica Lúdia Peñaloza Fuentes e Luma Veras Thiers Carneiro
- Interview**
- 372 **"I Only know what I don't want," or art as ritual: A conversation with Getúlio Abelha**
Renato Trevizano dos Santos
- Review**
- 389 **Documentary film festivals in a sociohistorical perspective: a review of Documentary Film Festival v. 1 (2020), editors Aida Vallejo and Ezra Winton**
Bianca Salles Pires e Juliana Muylaert Mager
- 397 **The pacifist who created the atomic bomb: War, politics, and ethics in *Fat man and Little Boy* (1989)**
Ademir Luiz da Silva



Editorial

Em 2021, o cinema precisou resistir para continuar existindo. O incêndio na Cinemateca Brasileira talvez tenha sido um dos momentos mais tristes, pois demonstrava o descaso com a própria memória das produções, dos realizadores, dos pesquisadores, do público. O cinema é mais do que arte e entretenimento. É parte da cultura, da memória e da existência de tantos quantos vivem das múltiplas atividades que o envolvem. E os artigos desta edição, a primeira assumida pela nova comissão editorial, traz estes vários olhares para o campo.

Uma das maneiras como o cinema não só resistiu, mas também efetivamente existiu e se expandiu foi com os festivais *online*, uma das temáticas presentes no **Dossiê Festivais e Mostras Audiovisuais - olhares e perspectivas**, organizado pelas pesquisadoras Izabel Melo, Juliana Muylaert e Tetê Mattos, cujo primeiro volume faz parte da presente edição (número 20) da Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Deste primeiro volume do dossiê, apresentado pelas organizadoras, fazem parte nove artigos e uma resenha, que nos dão um amplo panorama sobre os festivais de cinema nos mais diversos lugares do Brasil, e sua importância para a formação de uma ambiência de cinema. O segundo volume sairá na edição número 21. Além do dossiê, a revista apresenta artigos nas seções Temática Livres, Entrevistas e Resenha.

Na seção **Temáticas Livres** temos cinco artigos, sendo que dois abordam, por diferentes perspectivas, o cinema de Kleber Mendonça Filho; e os outros três trabalham com a contemporaneidade do melodrama e sua influência no cinema latino-americano atual; com o método de escrita do crítico de cinema Cyro Siqueira e sua ruptura com modelos dualistas de análise nos anos 1950, e finalmente com o cinema como construtor de imaginários sociais no campo do consumo compulsivo.

No artigo *Resistência, necropolítica e fantasias de vingança – Bacurau (2019)*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, os autores Carolin Overhoff Ferreira e José Lingna Nafafé discutem as implicações sociais e políticas do filme e a relação da violência e da vingança, presentes na narrativa, com o histórico racismo da sociedade brasileira. No artigo *Uso del personaje principal en el modelo hipermoderno de cine Iberoamericano - Análisis de la película Doña Clara de Kleber Mendonça Filho*, de Matías López Iglesias, o autor parte de uma análise quantitativa para mapear as aparições em cena da personagem Dona Clara, do filme *Aquarius* (2016), e os lugares em que ela aparece, e assim compreender a centralidade dela na narrativa, e sua importância enquanto personagem paradigmático na narrativa latino-americana.



Já Henrique Rodrigues Marques e David Ken Gomes Terao, em *A Modernidade Contra as Lágrimas: O Melodrama e o Nuevo Cine Latinoamericano*, resgatam o debate em torno do melodrama para mostrar não apenas a sua atualidade e influência no cinema latino, quanto a sua importância na proposição de personagens resilientes frente aos embates da vida. Com *A forma do realismo: a crítica de Cyro Siqueira na Revista de Cinema*, Thiago Turibio resgata a primeira fase de atuação do crítico na *Revista de Cinema* (1954-1957), de Minas Gerais, e o modo como ele rompeu com o dualismo existente na época em termos de crítica de cinema. Aproximou-se de uma visão realista de cinema, mas sem abrir mão das discussões sobre a forma do filme.

Por fim, em *Do prazer à compulsão: práticas compulsivas de consumo em Os delírios de consumo de Becky Bloom*, de Caio Victor de Paula Sousa, Verónica Lúcia Peñalosa Fuentes e Luma Veras Thiers Carneiro, os autores partem de teorias do consumo e sua relação com a ideia de felicidade para discutir os padrões de compra compulsiva na sociedade contemporânea e seus efeitos nos indivíduos. Como exemplo desses comportamentos hedonistas e impulsivos, analisam as ações de compra da personagem Becky Bloom no filme, e desse modo como o cinema pode, a partir de suas imagens e situações, criticar esses parâmetros de ações.

Nesta edição, temos ainda a **entrevista** de Renato Trevizano dos Santos com o cantor e compositor Getúlio Abelha, que produz videoclipes na temática cuir, o que relaciona a entrevista ao dossiê da nossa edição anterior (*Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina*). São abordados temas como a inclusão de elementos religiosos nos videoclipes de Getúlio com protagonistas trans e possíveis relações com a atuação de Divine em filmes de John Waters.

Em **Resenha**, Ademir Luiz da Silva, com seu texto *O pacifista que criou a Bomba Atômica: Guerra, política e ética científica no filme O Início do Fim (1989)*, analisa como o filme de Roland Joffé – diretor conhecido por dramas histórico-sociais – apresenta os embates políticos e éticos do projeto Manhattan, responsável pela construção da bomba atômica durante a Segunda Guerra Mundial. Em especial, o texto centra-se no confronto entre um militar e seu desejo de poder, e um cientista e sua busca pela descoberta.

Desejamos a todos e todas uma boa leitura.

Miriam de Souza Rossini
Luíza Alvim
Patrícia Machado
Marcelo Ribeiro
Comissão Editorial



Olhares e perspectivas sobre os festivais audiovisuais

No final dos anos 1970, quando foi publicado o livro de Miriam Alencar *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil* (1978), os textos sobre festivais se restringiam a artigos de imprensa e publicações dos próprios eventos como boletins, livros e catálogos (Tavares, 1978; Carrion, 1987). A edição da obra de Alencar, resultado de sua tese de livre-docência, não foi suficiente para modificar o cenário e os festivais permaneceram largamente ignorados pelos estudos de cinema e audiovisual. Nos anos 1990, o crescimento dos festivais de cinema e audiovisual despertaram a atenção da imprensa e provocaram debates, mas foi nos anos 2000 que os primeiros estudos sistemáticos foram realizados, como os diagnósticos setoriais realizados por Antônio Leal e Tetê Mattos (2007; 2011) e a pesquisa de mestrado de Izabel Melo que resultou em dissertação defendida em 2009, publicada no livro *Cinema é mais que filme* (2016). Nesse mesmo período os festivais eram estudados por pesquisadores internacionais, sobretudo, mas não exclusivamente, na Europa (De Valck 2007; Iordanova 2009; Harbord 2009; Wong 2011; Stringer 2001), cujas pesquisas - acrescidas de muitas outras desde então e somadas à articulação em redes e grupos de debates - foram importantes no estabelecimento de bases teóricas e metodológicas para a abordagem dos festivais de cinema e na alteração do lugar desses eventos nos estudos fílmicos.

Em contexto Ibero Americano, a recente organização de dossiês temáticos sobre festivais tem sido importante para a divulgação de pesquisas em espanhol e português, já que grande parte da bibliografia da área está em inglês. São exemplos dessas publicações em periódicos: o número monográfico editado por Aida Vallejo (2014) para a revista *Secuencias*; o dossiê *Encuentros en los márgenes: festivales de cine y documental latinoamericano*, organizado por María Paz Peirano e Mariana Amieva (2018) para o periódico *Cine Documental*; o número especial sobre *Festivales de cine en América Latina: Historias y nuevas perspectivas* na revista *Comunicación y Medios* sob a organização de Aida Vallejo e María Paz Peirano (2020); e o dossiê *Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais* com textos reunidos por Aida Vallejo e Tânia Leão (2021) na revista *Aniki*. Na América Latina, encontramos alguns trabalhos nos anos 1990 e 2000, em sua maioria monográficos (Francia, 1990; Kriger, 2004; Triana-Toribio 2007), mas sobretudo a partir dos anos 2010 (Amieva, 2010, 2018a, 2018b; Campos, 2020; Mestman, Ortega, 2018; Peirano, 2016, 2020) sendo muitos deles referências para as investigações realizadas no Brasil.

Nos anos 2010, os estudos sobre os festivais cinematográficos ganharam espaço no Brasil, valendo mencionar os trabalhos acadêmicos de mestrado (Corrêa,



2021; Rocha, 2015; Cotrim, 2017; Dylan, 2021; Garrett, 2020) e doutorado (Fleck 2013; Mager 2019; Mattos 2018a; Melo 2018; Pires 2019; Silva 2012), além da publicação de artigos (Dylan, 2019; Foster, 2021; Muylaert, 2021; Oliveira, 2016; Pires, 2021; Vieira e Gusmão, 2017; Zanatto, 2021), capítulos (Ikeda, 2018; Mattos, 2013, 2018b, 2021; Melo, 2021; Muylaert e Mattos, 2021, Nogueira, 2020; Vieira Jr., 2018) e livros (Melo, 2016; Cesar, 2020)¹. Em diálogo com a bibliografia internacional, mas com características próprias, essas publicações representam as primeiras iniciativas de exploração de um campo largamente desconhecido, valendo também citar o trabalho de cartografia dos eventos realizados anualmente por Paulo Corrêa (2016; 2018; 2019; 2020; 2021; 2022), disponibilizados pela Associação Kinoforum. O impulso dos anos 2010 foi fundamental para que nos últimos dois anos um debate mais sistemático sobre os festivais de cinema pudesse se desenvolver a partir da reunião de pesquisadores interessados no tema, tendo como resultado a criação do grupo *Festivais de cinema e audiovisual: história, políticas e práticas* (CNPq) e a organização do presente dossiê, entre outras iniciativas.

Vivendo um momento de transformação em meio às mudanças provocadas pela pandemia da Covid-19 e pela crise política que vem afetando os investimentos no setor nos últimos anos, diferentes festivais de cinema e audiovisual no Brasil são alvo do olhar de pesquisadores de distintas partes do país no presente dossiê. Os textos enviados reforçam nossa hipótese sobre a prevalência dos trabalhos dedicados a compreender o contexto festivaleiro nacional no Brasil. As relações entre os festivais nacionais e outros circuitos regionais e globais são temáticas que aparecem em menor medida. Dividido em dois volumes, nesta edição, o leitor tem acesso à primeira parte do dossiê cujos temas giram em torno do passado e do futuro dos festivais, investindo também no debate sobre a memória desses eventos culturais e seu potencial.

Questões metodológicas e teóricas atravessam todos os trabalhos, assumindo o centro no artigo *El estudio de festivales de cine: aproximaciones metodológicas*, de María Paz e Aida Vallejo. Ao se debruçar sobre os *Film Festivals Studies*, as autoras dedicam um olhar mais detido ao panorama de pesquisas e publicações ibero americanas, a partir de inquietações tais como a própria definição do festival como um objeto de pesquisa, a importância dos arquivos, tanto para festivais iniciados em décadas anteriores quanto para os contemporâneos, além do uso da cartografia, etnografia, estatística e análise fílmica atravessada pelas questões curatoriais, como

¹ Embora tenhamos mencionado uma quantidade significativa de trabalhos, não é nossa intenção fazer aqui um levantamento exaustivo, mas sim apontar a multiplicidade de abordagens e perspectivas no campo dos estudos de festivais, o que torna esta listagem instável e provisória, sendo assim sujeita a novos acréscimos.



metodologias que permitem o aprofundamento dos estudos de festivais sob perspectivas renovadas e instigantes.

No artigo *O Festival de Cinema Científico-Educativo (1954): Jean Painlevé no Brasil*, Rafael Zanatto apresenta ao leitor uma visada histórica desse evento que integrou a programação do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado em São Paulo, em 1954, em consonância com os circuitos festivaleiros europeus, então em formação. Zanatto destaca a presença de Jean Painlevé no Brasil na ocasião e a relação com o cenário científico e cultural brasileiro, discutindo o impacto dessa seção do evento para o cinema científico no país. Resultado de pesquisa documental em arquivos, o texto de Zanatto traz importantes elementos para o entendimento das primeiras experiências festivaleiras no país e o debate sobre o complexo perfil do evento de 1954.

Também dedicado ao período dos anos 1950, *Um festival para as chanchadas? As conexões entre o Festival Cinematográfico do Distrito Federal e as comédias musicais (1953-1959)*, de Carlos Eduardo Pinto de Pinto, aborda a trajetória de outro evento do período. Diferente do festival realizado em São Paulo, o Festival Cinematográfico do DF era sediado no Rio de Janeiro, então capital do país, e tem recebido pouca atenção nos estudos realizados sobre os anos 1950, além de algumas menções de passagem. Também apoiado em pesquisa documental, com destaque para as fontes da imprensa, o texto se volta para a análise da recepção das chanchadas no evento e discutindo a relação do cinema e do evento com a construção do imaginário da cidade carioca.

O artigo de Emerson Dylan e Luis Ferla nos leva para São Paulo em meados dos anos 1970, momento de criação da Mostra Internacional de Cinema São Paulo, evento criado em 1977 no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Ainda em atividade, a Mostra é um dos festivais mais longevos do país, o trabalho de Dylan e Ferla traz uma metodologia inovadora no estudo de festivais no Brasil, utilizando o georreferenciamento para analisar a presença do festival na capital paulista em suas primeiras edições, no período em que esteve ligada ao MASP. A relação entre território e cinefilia é analisada pelos autores, integrando tempo, espaço e sociabilidade como categorias fundamentais para a reflexão histórica sobre os festivais cinematográficos.

Os três artigos com ênfase nos anos 1950 e 1970 dão a ver relações complexas traçadas entre os festivais, as cidades e o campo cultural, político e científico, lembrando a importância da preservação dos acervos e o incentivo a novas investigações, relevantes para o melhor entendimento das dinâmicas históricas dos festivais brasileiros e seu impacto no presente. Nessa perspectiva, o artigo *Festivais e mostras de cinema e audiovisual na Bahia: entre trajetórias e práticas de formação cultural*, de Milene Gusmão e Tamara Cotrim, faz um levantamento a respeito dos festivais e mostras no



estado da Bahia, observando tanto do ponto de vista histórico, quanto do processo de criação de um circuito de festivais no interior a partir dos anos 2000. Assim como no artigo anterior, aqui também as políticas públicas de fomento ao cinema e audiovisual tem centralidade nessa expansão de modo mais sistemático, permitindo a continuidade e desdobramento das práticas sociais relacionadas ao cinema.

Estabelecendo uma ponte entre o debate sobre a história e os textos já voltados para o contexto atual dos festivais, o artigo *Memória e ação com o CachoeiraDoc: um festival de cinema com e como política pública*, de autoria de Amaranta Cesar e Leonardo Costa, trata do festival a partir de uma mirada interna, ou seja, dos seus organizadores, construindo um prisma que articula a sua relação com a universidade, as políticas públicas de fomento e seu posicionamento contra hegemônico no circuito de festivais no Brasil. Segundo os autores, essas características, geraram um festival com forte viés formativo, colaborando para o reposicionamento político no campo cinematográfico, por salientar ao lado de outras iniciativas como o Fórum.doc, “relações socioculturais não orientadas por princípios comerciais”. Cesar e Costa afirmam que o evento de Cachoeira buscou novos caminhos que ultrapassassem o cânone, trazendo debates com aderência direta a questões não apenas da história do cinema, mas que permitissem o comprometimento do cinema e suas ações na vida social.

O artigo *COVID-19 e os impactos na produção de festivais de cinema brasileiros: estratégias cotidianas para migração online*, de Eveline Stella de Araújo e Sabrina Demozzi, busca compreender as condições e características dos festivais de cinema no contexto da pandemia de Covid-19 articulando referencial teórico com pesquisa de caráter exploratório realizada pelos autores, utilizando como método a aplicação de questionário, assim como a consulta de dados estatísticos e georreferenciados disponíveis na Internet. as formas de adaptação para a realização dos festivais no formato online de exibição, os modos de participação do público no formato online, e os desafios e ações bem-sucedidas no contexto digital de cinema online.

O artigo *Curta Taquary: o processo de reinvenção de um festival de cinema durante a pandemia da Covid-19*, de autoria de Edsamy Dantas da Silva, Cláudio Roberto de Araújo Bezerra, Aline Maria Grego Lins e Alexandre Figueirôa Ferreira aborda um estudo de caso do festival realizado no interior de Pernambuco, o Curta Taquary. Os autores focam no estudo das estratégias de adaptação do festival, realizado em abril de 2020. O festival foi um dos primeiros a migrar para o formato online. Com foco nas práticas de realização de um festival, os autores analisam como o evento se organizou frente às exigências de realização no ambiente online, destacando as estratégias de programação, de exibição online, a dinâmica de produção do festival e as ações de



divulgação e mobilização do público. A partir desta experiência, os autores refletem sobre o futuro dos festivais de cinema pós-pandemia.

Em *Plataformização dos festivais de cinema e audiovisual: a experiência do MixBrasil*, os autores João Massarolo, Dario Mesquita, André Fischer e Cláudia Erthal abordam o fenômeno da plataformização das práticas culturais em festivais de cinema e audiovisual no contexto brasileiro realizados durante a pandemia de Covid-19. Na análise, a experiência do MixBrasil ganha destaque ao utilizar recursos de plataformas para apresentação de outras expressões artísticas – teatro, performance e shows musicais – além do cinema. Sobre o processo de plataformização, os autores concluem que “além da entrega de conteúdo online, se apresenta como uma importante ferramenta para a captura da atenção do espectador, colhendo dados estratégicos para a curadoria e a realização de diferentes atividades para o fortalecimento de público em torno de festivais”.

Por último, na resenha *Festivais de documentário em perspectiva sociohistórica*, Juliana Muylaert e Bianca Pires apresentam o livro *Documentary Film Festival v.1*, organizado por Aida Vallejo e Erza Winton. Segundo Muylaert e Pires, embora o livro concentre suas atenções especificamente para os festivais voltados ao documentário, no que destacam seu caráter pioneiro, aponta para caminhos de reflexão e pesquisa que podem ser apropriados para os estudos de festivais de forma mais ampla. Segundo a resenha, o livro é organizado em 3 sessões que se dividem em 4 blocos temáticos articulando questões que abordam de modos diversos as fontes, métodos, história da cultura e relevância política dos festivais em diversos lugares do mundo. Desta maneira, podemos ter uma visão ampla dos debates propostos pelos organizadores e autores, contribuindo para a recepção da obra no contexto brasileiro.

Esperamos que essa breve apresentação sobre os festivais audiovisuais e seus estudos sirva como um convite à leitura dos mais recentes frutos desse novo campo de reflexão reunidos a seguir na primeira parte do dossiê *Festivais e Mostras Audiovisuais - olhares e perspectivas*.

Izabel de Fátima Cruz Melo (Uneb)

Juliana Muylaert Mager (UFF)

Tetê Mattos (UFF)

Referências:

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.



AMIEVA, Mariana. "¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades". *Cine Documental*, n. 18, 2018 a, p. 8-36.

AMIEVA, Mariana. El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional. In: TORELLO, Georgina (Org.). *Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideu: Irrupciones, 2018b. p 85-113.

AMIEVA, Mariana; PEIRANO, Maria Paz. (Org.). "Dossier Encuentro en los márgenes: festivales de cine y documental latinoamericano". *CineDocumental*. n 18. 2018.

CAMPOS, Minerva. 2020. "Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos". *Comunicación y Medios*, n. 42, p. 72-84.

CESAR, Amaranta et al. (Org.) *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: Edufba, 2020.

CARRION, Luiz Carlos. *Festival do Cinema Brasileiro de Gramado: levantamento dos seus primeiros 14 anos*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

CORRÊA, Paulo Luz. *Festivais de cinema e a Internet: uma breve análise por meio do formato de submissão de filmes*. São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://linktr.ee/estudosfestivais>>.

CORRÊA, Paulo Luz. *Os Festivais Audiovisuais em 2017: Geografia e Virtualização*. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://linktr.ee/estudosfestivais>>.

CORRÊA, Paulo Luz. *Os Festivais/ Mostras Audiovisuais em 2018: Geografia e Virtualização*. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://linktr.ee/estudosfestivais>>.

CORRÊA, Paulo Luz. *Os Festivais/ Mostras Audiovisuais em 2019: Geografia e Virtualização*. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://linktr.ee/estudosfestivais>>.

CORRÊA, Paulo Luz. *Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros - edição 2020*. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://linktr.ee/estudosfestivais>>.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. *Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros e Sessão Lei Aldir Blanc - edição 2021*. São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://linktr.ee/estudosfestivais>>.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. *Sol, praia, badalação e filmes: o envolvimento do Instituto Nacional de Cinema com os festivais de cinema a partir de um estudo de caso dos eventos da Baixada Santista (1970-1974)*. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

COTRIM, Tamara Chequer. *Festivais e mostras de cinema na Bahia contemporânea: memória e processos de formação cultural*. 2017. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagens e Sociedade, Vitória da Conquista. Disponível em: <<http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2017/07/Dissert.-Tamara-Chequer-Cotrim.pdf>>.



DE VALCK, Marijke. *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, 276 p.

DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan e LOIST, Skadi (Orgs). *Film Festivals – History, theory, method, practice*. London and New York: Routledge, 2016, 256 p.

DYLAN, Emerson. "O Festival e a cidade. A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo como um espaço de sociabilidade na capital paulista". *CSONline*, n. 29. 2019, p. 33-44.

DYLAN, Emerson. Território da cinefilia: a Mostra Internacional de Cinema e a cidade de São Paulo (1977-1983). 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, São Paulo.

FLECK, João Pedro dos Santos. Consumo fanático: uma análise exploratória nos festivais de cinema fantástico (Doutorado em Administração) - Programa de pós-graduação em administração, UFRGS, Porto Alegre.

FOSTER, Lila. "Matizes da cultura jovem: imagens e imaginários em torno do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla". *Estudos históricos*, n. 34 (72), Jan-Abr 2021, p. 30-53. <https://doi.org/10.1590/S2178-149420210103>.

FRANCIA, A. 1990. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC.

GARRETT, Adriano. 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.

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

IORDANOVA, Dina; Rhyne, Ragan (Orgs.). *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews Film Studies, 2009, 225 p.

KRIEGER, Clara. "Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata. Perón junto a las estrellas". *Archivos de la Filmoteca*, n. 46, 2004, p. 118-131.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007 – indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais / MinC/SAv, 2007. 89 p.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. *Painel setorial dos festivais audiovisuais – indicadores 2007 - 2008 - 2009*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais / MinC/SAv, 2011. 63 p.

LEÃO, Tânia; VALLEJO, Aida. (Org.) "Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais". *Aniki*. v. 8. n. 1. 2021.

MAGER, Juliana Muylaert. *É tudo verdade? cinema, memória e usos públicos da história*. 2019. 221 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro.



MATTOS, Tetê. "Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros". In: BAMBA, Mahomed. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso*. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 117-131.

MATTOS, Tetê. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. 2018a. Tese (Doutorado em Comunicação), Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MATTOS, Tetê. "O Festival do Rio e a construção do imaginário da cidade". In: MENOTTI, Gabriel. (Org.) *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória, EDUFES, 2018b, p. 177-188.

MATTOS, Tetê. "Festivais de cinema no Brasil - uma abordagem feminina". In: TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.) *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021, p. 179-200.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *"Cinema é mais que filme": uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)*. Salvador: EDUNEB. 2016.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. 2018. 224 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MELO, Izabel de Fátima Cruz Melo. "Festivais, mostras e cinemas negros na Bahia: uma história em curso". In: SILVA, Mile et al (Org). *Cinema Negro Baiano*. Salvador: Emoriô, 2021, p. 121-133.

MESTMAN, Mariano; ORTEGA, María Luisa. "Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica". *CineDocumental*, n. 18, 2018, p. 172-204.

MUYLAERT, Juliana e MATTOS, Tetê. "Festivais audiovisuais no Brasil: um debate a partir de duas trajetórias de pesquisa,.". In: AMÂNCIO, Cardes et al. (Orgs). *Cinema: afetos e territórios*. Belo Horizonte: LED, 2021. p. 96-118.

PEIRANO, María Paz. "Mapping histories and archiving ephemeral landscapes: strategies and challenges for researching small film festivals". *Studies in European Cinema*, v. 17, n. 2, 2020, p. 170-184.

MUYLAERT, Juliana. "A Contribuição do Festival É Tudo Verdade ao Cânone do Documentário Brasileiro". *Aniki*, v. 8, n. 1, 2021, p. 219-244. (Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais). DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.718>

NOGUEIRA, Cyntia. *Walter da Silveira e o I Festival de Cinema da Bahia (1951)*. In: NOGUEIRA, Cyntia. (Org.) *Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil*. Salvador: Edufba: 2020, p. 457-466.

OLIVEIRA, Janaína. "Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano". *Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB*, ano 1, n. 1, v.1, jan.- jun. 2016, p. 50-74.



PEIRANO, María Paz. "Pursuing, resembling, and contesting the global: the emergence of Chilean film festivals". *New Review of Film and Television Studies*, n. 14 (1), 2016, p. 112-131.

PEIRANO, María Paz. "Mapping histories and archiving ephemeral landscapes: strategies and challenges to research film festivals". *Studies in European Cinema*, n. 17:2, 2020, p. 170-184

PEIRANO, María Paz; VALLEJO, Aida. (Org.). "Editorial Festivales de cine en América Latina: Historia y nuevas perspectivas". *Comunicación y Medios*, n. 42. 2020.

PIRES, Bianca Salles. *A formação de públicos cinéfilos: Circuitos paralelos, Museus e Festivais Internacionais*. 2019. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PIRES, Bianca Salles. "La circulación del cine documental en tiempos de pandemia: experiencias de festivales en línea en Brasil y México". *O público e o Privado*, v. 19, n. 38, jan./abr. 2021. Dossiê Artes em tempos de pandemia.

ROCHA, Flavio Rogerio. *Super Festivais do GRIFE: produção, circulação e formação de cineastas no Super8 brasileiro (1973-1983)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/10471>>

SILVA, Marcos. *Territórios do desejo: performance, territorialidade e cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. 2012. 370 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

TAVARES, Bráulio. *O curta-metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador*. Salvador: Gráfica do Banco Econômico. 1978.

TRIANA-TORIBIO, Nuria. "El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970". *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, n. 25, 2007, p. 25-45.

VALLEJO, Aida (Org.). "Número dedicado a Festivales Cinematográficos". *Secuencias*, n. 39, 2014.

VIEIRA, Mariella Pitombo; GUSMÃO, Milene. "O mercado audiovisual brasileiro, o circuito alternativo de exibição, as mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea". *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n. 1, 2017, p. 36-45.

VIEIRA JR, Ery. "Por um cinema com arestas: a experiência da Mostra Corsária no Festival de Cinema de Vitória (2012-2016)". In: MENOTTI, Gabriel. (Org.) *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória, EDUFES, 2018, p. 117-132.

WONG, Cindy Hint-Yuk. *Film Festivals. Culture, people and power on the global screen*. London: Rutgers University Press. 2011, 332 p.

ZANATTO, Rafael Morato. "O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)". *Aniki*, v. 8, n. 1, 2021, p. 101-130.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

El estudio de festivales de cine: aproximaciones metodológicas

Maria Paz Peirano¹

Aida Vallejo²

ANO 10. N. 2 – REBECA 20 | JULHO - DEZEMBRO 2021

¹ Profesora asistente en Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
Email: mp.peirano@gmail.com

² Profesora asistente en Universidad del País Vasco /Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)
Email: aida.vallejo@ehu.eus



Resumen

El estudio de festivales de cine se ha caracterizado desde sus inicios por su carácter interdisciplinar. El presente artículo propone un repaso a los distintos ámbitos y metodologías (tanto cualitativas como cuantitativas) desarrolladas por los *Film Festival Studies*, con especial atención a la investigación sobre Iberoamérica. Para ello, nos centraremos en diversos aspectos de los festivales, teniendo en cuenta su carácter dual como eventos efímeros y recurrentes, locales y globales, presenciales y virtuales. En primer lugar, miraremos al pasado de los festivales, y a las posibilidades del trabajo de archivo, entrevistas y reconstrucción cronológica para su estudio. En segundo lugar, nos centraremos en su presente, analizando diversos métodos de recopilación, análisis y presentación de datos, incluyendo cartografías, métodos etnográficos, encuestas y estadísticas, análisis de contenido y análisis fílmico. Por último, abordaremos el futuro de los festivales, con estudios que aspiran a predecir su posible desarrollo y evolución a largo plazo, a través del análisis de patrones y elementos recurrentes, como la circulación de películas, la creación de redes profesionales o su impacto económico.

Palabras-clave: festivales de cine, metodología, investigación interdisciplinar

Abstract

Since its origins, the study of film festivals has been defined by its interdisciplinary nature. This article presents a review of the different fields and methodologies (both qualitative and quantitative) developed by Film Festivals Studies, with a specific focus on Iberoamerica. We will look at various aspects of film festivals, taking into account their dual nature as ephemeral and recurring events, local and global, physical and virtual. Firstly, we will look at the past of the festivals, and the possibilities of archival work, interviews and chronological reconstruction for their study. Secondly, we will focus on their present, analyzing various methods of data collection, analysis, and presentation, including cartographies, ethnographic methods, surveys and statistics, content analysis, and film analysis. Finally, we will address the future of film festivals, with studies that aspire to predict their possible long-term development and evolution through the analysis of patterns and recurring elements, such as the circulation of films, the creation of professional networks or their economic impact.

Keywords: film festivals, methodology, interdisciplinary research



Introducción

El estudio de festivales de cine se ha caracterizado desde sus inicios por su carácter interdisciplinar. El trabajo seminal de Marijke de Valck *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007) marcó las grandes líneas de desarrollo posterior de este ámbito de estudio, combinando marcos teóricos y metodológicos de la historia del cine, los estudios de comunicación, así como la antropología. Esta combinación se convertirá en una práctica extendida en estudios posteriores (para los que la publicación de las series *Film Festival Yearbook* -editada por Dina Iordanova- y *Framing Film Festivals* -editada por De Valck y Tamara Falicov- supondrán un impulso fundamental). En este contexto, los festivales actúan como puntos de fuga donde confluyen diversas disciplinas de las Humanidades y las Ciencias Sociales.

Precisamente, lo que define el estudio de festivales no es tanto la aproximación al objeto de estudio (producción, exhibición, historia, estética, formas de representación...) sino el objeto en sí mismo: el festival (como evento, institución, etc.). Si algo caracteriza a un festival es su multiplicidad de funciones, prácticas y niveles de significación; lo que en antropología se denomina un "hecho social total" (MAUSS, 1925). Es decir, un evento sociocultural que aúna prácticas diversas en un espacio-tiempo concreto, incluyendo actividades de producción, distribución, exhibición, creación de audiencias, reflexiones estéticas e identitarias, etc., que interactúan y se producen de forma simultánea. Por este motivo, el objeto festival atrae trabajos de distintos ámbitos, como estudios turísticos (MATTOS, 2018; VILA y MUÑIZ, 2020) y de impacto económico (STRINGER, 2001; DEVESA, 2006) o gestión cultural (FISCHER, 2013), estudios de audiencia (LEÃO, 2007 y 2019; DICKSON, 2015; VIVAR 2016; PIRES, 2019), análisis de intervención política o identitaria en el espacio público (TASCÓN, 2015; GARCÍA RIVAS, 2020), iniciativas de educación mediática (PEIRANO y VALLEJO, 2021) o estrategias de circulación y distribución de cines nacionales y periféricos (IORDANOVA y CHEUNG, 2010; BURGESS, 2012; FALICOV, 2013; VALLEJO, 2014a).

Por lo tanto, más que como un ámbito de estudio al uso, los *Film Festival Studies* han funcionado como un atractor de un núcleo de investigadoras (mayoritariamente mujeres) que han contribuido a su evolución a través de la participación activa en la *Film Festival Research Network* (creada por Skadi Loist y Marijke de Valck) y las actividades académicas que promueve esta red³. Este punto centrífugo también ha atraído de forma esporádica una serie de estudios que provienen de otras disciplinas y abordan el festival como mero objeto de estudio, sin llegar a integrarlos en su marco.

³ Esta participación se ha desarrollado en torno a actividades como la organización de paneles y eventos en congresos como NECS o SCMS, y más recientemente workshops de carácter virtual.



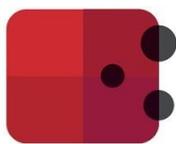
Los estudios desarrollados desde la academia Iberoamericana (incluyendo América Latina, España y Portugal) reflejan estas mismas tendencias. Por un lado, encontramos trabajos que difunden el estudio de festivales desarrollados en el marco anglófono (y en menor medida, francófono) al ámbito hispanohablante. Estos abordan tanto propuestas teóricas y metodológicas (VALLEJO 2014b; VALLEJO y LEAO, 2021), como estudios de caso que analizan festivales celebrados en territorio iberoamericano (JURADO y MARTÍN, 2014; PEIRANO y AMIEVA 2018; PEIRANO y VALLEJO, 2020; LEAO, 2021). Cabe destacar que una importante línea de trabajo se ha centrado en la presencia internacional del cine latinoamericano en festivales internacionales (LUNA-RASSA, 2013; RODRÍGUEZ-ISAZA, 2014; FALICOV 2013, 2016; CAMPOS 2012, 2018; PEIRANO, 2018). Por otra parte, se han desarrollado estudios de caso nacionales más enmarcados en historias de cine de cada país, pero no siempre en conexión con los debates desarrollados por los *Film Festival Studies* europeos (véase, por ejemplo, KRIGER, 2004).

Las dinámicas anteriores explican el carácter inconcluso de los debates en torno a los *Film Festival Studies*, que ponen en cuestión si pueden ser considerados una disciplina por derecho propio, o acaso una subdisciplina de los estudios de cine. Lejos de ofrecer una respuesta a esta pregunta, el presente artículo propone un repaso a los distintos ámbitos y metodologías (tanto cualitativas como cuantitativas) desarrolladas en este marco. Para ello, nos centraremos en los distintos aspectos de los festivales, teniendo en cuenta su carácter dual, como eventos efímeros y recurrentes; locales y globales; presenciales y virtuales.

En primer lugar, miraremos al pasado de los festivales, y a las posibilidades del trabajo de archivo, entrevistas y reconstrucción cronológica para su estudio. En segundo lugar, nos centraremos en su presente, analizando diversos métodos, incluyendo cartografías, métodos etnográficos, encuestas y estadísticas, análisis de contenido y análisis fílmico. Por último, abordaremos el futuro de los festivales, con estudios que aspiran a predecir su posible desarrollo y evolución a largo plazo, a través del análisis de patrones y elementos recurrentes, como la circulación de películas, la creación de redes profesionales o su impacto económico.

Festivales de cine: definiendo el objeto y las metodologías

Uno de los grandes desafíos epistemológicos del estudio de festivales es el problema de delimitar todas las características que definen el objeto “festival”. Es por eso que, “conceptos como el de «atractor», «nodo», «sitio de paso», «valor añadido»,



«la red» o «el circuito», se han convertido en tropos recurrentes en el estudio de festivales” (VALLEJO, 2014b: 21). Más recientemente se han extendido otras conceptualizaciones, como la de «ecosistema» para el circuito global, o la idea del festival como espacio híbrido (físico y virtual), esta última, ampliamente extendida tras la inclusión de programas de festivales en plataformas de streaming a raíz de la pandemia Covid-19 (DE VALCK y DAMIENS, 2022). Estos conceptos permiten “no tanto llegar a una definición inamovible aplicable a todos los festivales”, sino ofrecer “un modelo y una terminología que nos permitan analizar la operatividad de todos los eventos que se aglutinan bajo el término «festival»” (VALLEJO, 2014b: 21).

El problema definitorio tiene que ver con la variedad de formas que toman los festivales, con una larga tradición de estudio en el marco de la antropología (véase TESTA, 2014), y que no siempre son indicativas de su esencia, por ejemplo ¿es el hecho de premiar lo que define un festival y lo distingue, por ejemplo, de una mera muestra?, ¿o es su carácter recurrente de forma anual lo que lo define?, ¿o es el hecho de que sea un evento público, a pesar de que algunos festivales como Cannes están limitados a una audiencia profesional?, ¿debemos entender el festival como un evento efímero o como una institución estable donde la organización de una celebración anual no es sino una de sus muchas actividades? Puesto que los festivales de cine van mutando y diversificándose, estas preguntas deben ser continuamente revisadas. Muchas de ellas se plantearon justamente en el *Workshop on Data Collection and Operationalization of Film Festival Categories* organizado por Skadi Loist en mayo de 2021 (online), poniendo sobre la mesa los desafíos metodológicos que implica clasificar e identificar todas las características definitorias de un festival (LOIST y SAMOILOVA 2021).

Tal y como afirma De Valck en su texto introductorio sobre el diseño de proyectos de investigación sobre festivales (2016, 6-7), el tipo de festival que estudiemos y la dimensión a analizar van a condicionar enormemente la metodología y el diseño de la investigación. Loist añade que el trabajo con archivos es fundamental para los análisis históricos, mientras las prácticas contemporáneas recurren a métodos etnográficos (2016:119). Además, los estudios cualitativos han privilegiado las aproximaciones teóricas a mecanismos más amplios, mientras los cuantitativos han sido más utilizados para estudios de audiencia y análisis económico (Ídem, 120). Además, el carácter interdisciplinar de los estudios de festivales promueve la combinación de métodos cualitativos y cuantitativos (tanto para la recopilación de datos, como para su análisis), ofreciendo una mirada poliédrica al fenómeno “festival”.

El enfoque cualitativo sobre festivales de cine permite un análisis detallado de los festivales, posibilitando la realización de estudios de caso de un festival en particular,



así como de investigaciones de carácter comparativo respecto a los festivales de un mismo territorio, o que comparten ciertas características básicas. Ciertos aspectos ameritan miradas en profundidad que analicen las especificidades en la organización de cada uno de estos eventos o su relación con el cine y los públicos en territorios concretos. Los datos cualitativos permiten comprender los contextos sociales, políticos y culturales donde se sitúan los festivales, así como los modos en que estos aspectos afectan el desarrollo de uno o más eventos. Asimismo, nos permiten comprender mejor la trama de redes y relaciones en que se posiciona el festival, considerando los distintos actores y estructuras institucionales que sostienen al evento. Por último, el enfoque cualitativo permite abordar los aspectos simbólicos y discursivos con que los festivales se posicionan en el imaginario del campo cultural al que pertenecen, los modos en que construyen sus identidades y la imagen que comunican a su entorno. De esta manera, podemos analizar también los modos en que dialogan con las culturas cinematográficas locales y el impacto que han tenido en las comunidades donde se desenvuelven.

Por otra parte, los análisis cuantitativos permiten trabajar con un objeto de estudio mucho más amplio, al recopilar grandes cantidades de datos sobre películas, profesionales o festivales. Además, permiten realizar estadísticas sobre cuestiones de representación, que están teniendo un interés creciente en la industria (número de mujeres en los equipos de los festivales o las películas, origen de participantes en los festivales, edad, nivel de estudios, etc.). Los datos cuantitativos complementan el estudio cualitativo y pueden ayudar a identificar tanto aspectos culturales (como las tendencias temáticas en los festivales y sus películas), sociológicos (perfiles de organizadores/as y asistentes), como cuestiones económicas (contribución de un determinado festival a la economía de una ciudad). Como veremos más adelante, muchos de estos estudios aspiran a realizar proyecciones a futuro, con predicciones de comportamiento de los festivales a nivel regional, nacional/estatal y/o global.

Festivales de cine: presente, pasado y futuro

La experiencia del festival, aún después de años de repetición cíclica, crea un frágil sentido de continuidad histórica (PEIRANO, 2020:181). La permanencia en el tiempo del festival depende de la recurrencia de sus participantes y de condiciones materiales cambiantes (financiación anual, políticas culturales inestables, redes de relaciones entre los organizadores, relaciones con instituciones culturales y espacios de exhibición, etc.) que en muchos casos hacen impredecible su continuidad. Las prácticas de los festivales están marcadas, entonces, por la inmediatez y un sentido de urgencia



o presentismo que implica varios desafíos metodológicos, entre ellos, comprender tanto sus historias como sus proyecciones a más largo plazo.

El pasado: archivo, análisis de contenido y entrevistas

Para comprender el fenómeno de los festivales de cine y su impacto, como sugiere De Valck (2007:19), es imperativo incluir una perspectiva histórica que permita observar los modos en que estos eventos han articulado diversas prácticas y valores culturales en el campo cinematográfico internacional. La historia de los festivales de cine está ligada al desarrollo de la industria cinematográfica, por lo que la reconstrucción del pasado de los festivales contribuye a entender tanto su propia historia, como su contribución a la historia del cine nacional e internacional, a través del análisis de su papel en la construcción de cánones y movimientos cinematográficos (VALLEJO, 2020a).

Las historias de festivales concretos suelen ser libros conmemorativos realizados por encargo del propio festival, y en muchos casos incluyen hitos del festival. Entre ellos encontramos debates históricos o manifiestos presentados por determinados movimientos cinematográficos, o presentación películas y cineastas que, a posteriori, han pasado a formar parte del canon cinematográfico local o mundial. Recientemente, se ha desarrollado un trabajo más académico de interés histórico, que aspira a reconstruir la historia de los festivales de cine, una labor aún bastante incompleta y en proceso de realización (KREDELL, 2016:16). En primera instancia, los festivales que han captado mayor atención son los llamados “tres grandes” (Cannes, Berlín, Venecia). Sin embargo, están apareciendo cada vez más estudios que se refieren a festivales pequeños o de otras partes del mundo, considerando su impacto en el campo cultural local (Véase por ejemplo LEAO, 2021, para Portugal).

En América Latina en particular, podemos observar el surgimiento de nuevas investigaciones que abordan las historias de un festival concreto, así como su papel en la evolución de los cines locales y regionales (por ejemplo, para el Festival de Mar del Plata véase TRIANA TORIBIO, 2006 y para el SODRE de Uruguay, AMIEVA, 2010). Estudios en esta línea también se han desarrollado a nivel regional y global, destacando el trabajo de Cecilia Lacruz (2018) en el Festival del Cono Sur de Montevideo y el Primer Encuentro Argentino-Brasileño de Realizadores de Cortometraje de Buenos Aires en 1965, y los trabajos de Mariano Mestman (2016) sobre los encuentros internacionales de los miembros del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

Finalmente, el estudio de hábitos de consumo cultural en el pasado permite reconstruir memorias de audiencias en distintas épocas. Esta línea está teniendo un



fuerte auge internacional dentro la *New Cinema History* (BILTEREYST, MALTBY y MEERS, 2019), en la que se enmarcan proyectos de investigación desarrollados en América Latina (PEIRANO, 2021). La ambición de estos trabajos, por lo tanto, no es sólo reconstruir la historia del evento, sino también contribuir a la escritura de la historia cultural de determinados períodos.

Materiales de archivo y análisis de contenidos

Los festivales suelen estar más enfocados en el evento actual que en preservar sus materiales para el futuro o recuperar los del pasado (PEIRANO, 2020:178). La reconstrucción de la historia de los festivales suele verse limitada por la falta de materiales y fuentes escritas para las ediciones anteriores del festival, sobre todo en el caso de los festivales más pequeños. Solo los festivales más consolidados crean catálogos más detallados además de sus programaciones, que constituyen fuentes indispensables para estudiar sus trayectorias históricas. Los catálogos permiten reconstruir los objetivos, líneas de programación, autopercepción y los modos con que se comunican con sus públicos. Estos últimos nos permiten comparar continuidades y cambios en su organización, líneas curatoriales y estructuras de programación, así como su relación con las personas invitadas, jurados e instituciones locales.

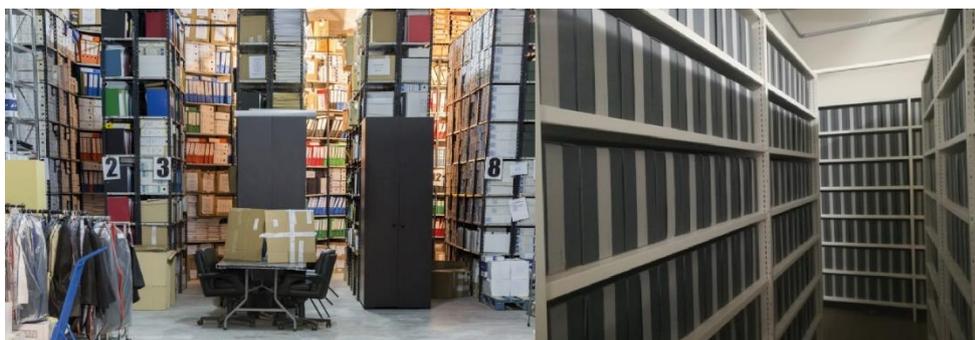


Imagen 1: Imágenes del antiguo y el nuevo archivo del festival de San Sebastián, que se inaugura en 2022. Foto izquierda: Pablo Gómez, 02-04-2018. Foto derecha: Foto: Pablo Gómez, 02-04-2018 © Donostia Zinemaldia – Festival de San Sebastián © Donostia Zinemaldia – Festival de San Sebastián.

Otros materiales útiles para la investigación también son escasos, incluidos lo que Zielinski denomina como materiales “efímeros” (carteles, volantes, recuerdos, etc.) que usualmente no están conservados, sistematizados o puestos a disposición del público (2016: 140). Además, los procesos de digitalización añaden dificultades al mantenimiento de registros de datos y materiales (incluidas fotos, vídeos, etc.) (BARNES, 2020) o incluso las propias películas, que pasan a convertirse en meros links



compartidos en la era del streaming (VALLEJO, 2020d: 34). Las páginas web, blogs y/o perfiles de Facebook constituyen también materiales de archivos efímeros, que no siempre pueden encontrarse fácilmente luego de años de ocurrido el evento.

Entrevistas

Las entrevistas permiten acceder a la memoria oral de un festival, fundamental para reconstruir su historia y funcionamiento. La recopilación de experiencias personales de diferentes miembros del equipo del festival puede ayudar a comprender los objetivos, el contexto, las decisiones curatoriales y los marcos institucionales de los festivales que no sería posible comprender únicamente a partir de fuentes escritas y visuales. En el estudio de festivales de cine suelen usarse tanto entrevistas estructuradas como semiestructuradas, privilegiando las entrevistas en profundidad, esto es, aquellas entrevistas de estructura flexible y carácter interactivo que permiten recopilar información detallada sobre el comportamiento, actitud y percepción de las personas entrevistadas. Este método permite profundizar en las experiencias, sentimientos y perspectivas de las y los entrevistados, así como generar conocimientos nuevos en diálogo con los participantes, que se suma a la serendipia de las conversaciones informales.

Estos datos cualitativos ayudan a iluminar aspectos de los festivales que no se encuentran en el registro escrito, como sus memorias, tensiones y conflictos, contextualizando otras fuentes de análisis al, por ejemplo, reconstruir la historia institucional del evento, como hace Toby Lee en su análisis del festival griego de Tesalónica (2016:135). Incluso el mismo proceso de entrevistas puede ayudar a recrear y contextualizar las experiencias festivaleras de las personas entrevistadas, ayudándoles a reelaborar sus memorias y discursos (PEIRANO, 2020:179). Por otra parte, hacer entrevistas conlleva otra serie de desafíos, pues la memoria puede ser frágil y contradictoria, por lo que se recomienda siempre triangular la información con otras fuentes de investigación.

Cronologías

La elaboración de cronologías también permite poner en perspectiva histórica los procesos de evolución del circuito de festivales a nivel global. El estudio comparativo de los datos recogidos en los archivos (especialmente en los catálogos e informes anuales) permite identificar fechas clave y realizar tablas de eventos organizados de forma cronológica. Esto lo vemos, por ejemplo, en los estudios pioneros de festivales, que dan cuenta de ese deseo de reconstrucción histórica de la red de festivales desde



una perspectiva global (véanse, por ejemplo, IORDANOVA, 2009-2014; STEVENS, 2016; PEIRANO, 2017; VALLEJO, 2018 y 2020c).

Las cronologías también nos permiten visualizar las fechas clave en los cambios de estructura en un festival concreto y analizar su crecimiento anual (en número de asistentes, actividades etc.). En esta línea, encontramos el listado de fondos de financiación de festivales para el cine latinoamericano (y de otras regiones del mundo) realizado por Falicov (2016:223-226), o el análisis comparativo de secciones industriales de IDFA (el festival de documental de Ámsterdam) creado por Vallejo (2020b).

La articulación del espacio-tiempo es fundamental para el estudio de festivales, por lo que estas cronologías se van a desarrollar de forma paralela a las cartografías a las que nos referimos en el siguiente punto.

El presente: cartografías, etnografía y observación participante

Puesto que los festivales son fenómenos multidimensionales y efímeros (en tanto eventos), estudiar su funcionamiento actual reporta diversos desafíos. El análisis desde el presente de los procesos y cambios que se producen en los festivales es fundamental, dada la propia naturaleza cambiante del objeto de estudio. Uno de los éxitos del estudio de festivales ha sido conseguir ir más allá de las reseñas puntuales sobre una sola edición del festival, y llevar el estudio de las prácticas in-situ del evento a un nivel superior de análisis y reflexión teórica. Para ello es necesario movilizar metodologías de las Ciencias Sociales y Humanidades que, combinadas, pueden ofrecer una visión profunda sobre la operatividad de los festivales, su funcionamiento actual, y su interacción con públicos y comunidades profesionales. La etnografía se presenta como un método privilegiado para ese fin. A ella se suman otros métodos de recogida de datos (como las encuestas) y métodos de análisis (como el análisis textual y fílmico), que ponen en diálogo las agendas que interactúan dentro de una determinada edición del festival.

Además, los estudios desarrollados en esta línea muestran una especial implicación en los procesos de transferencia del conocimiento, con la creación de mapas, listados y otros recursos que permiten compartir los datos de la investigación tanto con profesionales del sector, como con la audiencia en general.

Cartografías: dibujando mapas de festivales

Mapear los eventos de un área estudiada permite contar con una base empírica para situar los festivales tanto a nivel global como supranacional, nacional y regional, permitiendo delimitar la dimensión y alcance del objeto de estudio. Una mirada general



sobre la geografía de los festivales y sus tendencias de conformación histórica es un primer paso que facilita la comprensión de las redes y/o circuitos regionales y globales de los festivales y la contextualización de estudios de caso locales. Esta tarea se ha realizado de manera fragmentaria y aún poco exhaustiva, salvo para algunos casos nacionales/estatales o en regiones específicas.

En Iberoamérica encontramos cartografías como el mapa de festivales de Chile creado por Peirano y su equipo (<http://www.festivalesdecine.cl/>), o los informes sobre festivales brasileños creados para el *Fórum dos Festivais* (LEAL y MATTOS 2009 y 2011), así como el mapa de festivales en España creado por Jurado (2003) y el dedicado al ámbito vasco creado por Vallejo⁴. Además, existen otros trabajos que, aunque no incluyen la dimensión espacial, ofrecen listados de festivales que operan en la región. Un primer acercamiento lo realizan Ross (2010) y después Gutiérrez y Wagenberg (2013), pero no existe aún un texto recopilatorio actualizado que dé cuenta de la totalidad de los festivales de la región, excepto los dedicados a sub-circuitos especializados mencionados en la sección de cronologías, sobre festivales de cine documental iberoamericano (VALLEJO, 2018) o festivales de cine etnográfico latinoamericano (PEIRANO, 2017).

El desarrollo de estos mapas entronca dentro de la evolución de las *Spatial Humanities* y las *Digital Humanities*, donde las posibilidades técnicas del ámbito digital permiten crear herramientas de visualización de espacios de exhibición cinematográfica. A nivel técnico, estos mapas pueden ser creados y publicados en plataformas preexistentes (como google maps, tal y como hace Loist con su mapa de festivales de cine "Queer"⁵) o creando una interfaz propia (como los mapas de festivales ya mencionados de Peirano y Vallejo).

La tarea cartográfica es un proyecto muy ambicioso, pues los listados se deben ir actualizando año a año, debido a la proliferación de festivales, su especialización creciente, y continuos cambios. Esto implica su doble vertiente histórica y actual, que obliga a incluir nuevos eventos y especificar la desaparición de otros de forma regular. De esta manera, estos mapas pueden servir como una herramienta de investigación, pero también como estrategia clave de transferencia del conocimiento a la sociedad.

⁴ Desarrollado a partir de los datos recogidos en el proyecto de investigación IkerFESTS de la Universidad del País Vasco (EHUA16/31): <https://www.ehu.eus/ehusfera/ikerfests/>.

⁵ <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1m-UV5Kpw39u-eLn--Dj6RALd4ks&ll=3.81666561775622e-14%2C0&z=1>



La etnografía: capturando la experiencia in-situ del festival

Como cualquier evento cultural, los festivales de cine son eventos efímeros, “una forma de contingencia gestionada” (HARBORD, 2016:72) que suceden de forma cíclica, generalmente una o dos semanas al año. Durante el festival el tiempo y el espacio se transforman, constituyéndose un espacio cultural único con sus propios ritos, cotidianidades y normas (BAZIN, 1955), delimitados simbólicamente. Los festivales se estructuran entonces a partir de la experiencia vivida por sus participantes, de “estar ahí” en un momento concreto, un “ahora afectivo y enfático” (HARBORD, 2016: 72) que lleva a vivirlas como eventos intensos y omnipresentes, y de manera diferenciada por sus múltiples participantes.

Los festivales de cine implican además la realización de diversas actividades simultáneas (proyecciones de cine, reuniones de profesionales de la industria, conferencias de prensa, entre otras) de manera múltiple y fragmentaria. El mismo festival es vivido desde distintas posiciones, dependiendo del rol que se juegue dentro de él. Realizadores/as audiovisuales, profesionales de la industria, públicos, programadores/as, críticos/cas de cine, periodistas y organizadores/as tienen diversas agendas que se superponen y que a veces incluso entran en conflicto (DAYAN, 2000:45). La “realidad” del festival es por tanto diversa, basada en experiencias subjetivas. Los desafíos metodológicos que derivan de esta situación saltan a la vista, pues la investigación debe considerar los distintos puntos de vista que afectan la experiencia y percepción de los acontecimientos del festival, y considerar los contextos de producción, posiciones y agendas de las fuentes con que se trabaja. Todas estas características hacen del festival un objeto clave para la disciplina antropológica, que ofrece herramientas clave para el estudio de eventos “en vivo” y la complejidad de las relaciones socio-culturales que se establecen en su seno (VALLEJO, 2017a).

La etnografía es un método de estudio que busca observar y registrar directamente las actividades y prácticas culturales de grupos sociales diversos. El método etnográfico se basa principalmente en la observación participante, técnica que busca la inmersión de la investigadora en el terreno, de manera que le permita familiarizarse con el grupo y establecer lazos de cercanía y confianza a través de una participación intensa con las personas en su propio entorno, a lo largo de un periodo de tiempo extendido. Además de la observación, la etnografía propone la combinación de múltiples fuentes de datos (material visual y de archivo, conversaciones informales, entrevistas, etc.), apoyándose en el diseño de diversas herramientas para recolectar, organizar y comparar estos datos, con el fin de construir una imagen más precisa del objeto de estudio.



Al tratarse de eventos acotados en el tiempo, la observación directa y el registro del evento son fundamentales para comprenderlo. Su naturaleza cíclica, por otra parte, favorece la observación de recurrencias que permite identificar regularidades, más allá de los acontecimientos contingentes que se viven en cada uno de los eventos. En los estudios de festivales solemos encontrarnos con el uso de etnografías multi-situadas, que se realizan en distintos espacios interrelacionados (en distintos festivales o espacios geográficos de un ecosistema de festivales). La investigación se basa en la observación participante de las distintas actividades del festival, desde las exhibiciones y Q&A, pasando por los espacios de negocios e industria, hasta los sitios de encuentro informal, fiestas, y otras actividades de encuentro y esparcimiento de los participantes, que resultan clave para comprender las redes de relaciones e intercambio recíproco que se dan en estos eventos (PEIRANO, 2018).

Diversos estudios han destacado cómo la etnografía ayuda a poner en contexto las fuentes materiales y crear una distancia crítica de los discursos oficiales de los festivales, al contrastarse con sus prácticas cotidianas y los testimonios orales de quienes trabajan en ellos (DAYAN, 2000:52; LEE, 2016:124; VALLEJO, 2017a:255-256). El “estar allí” permite recopilar información de primera mano y realizar una investigación más colaborativa, que a la vez facilita la profundización de la relación entre los investigadores/as y quienes organizan y participan del festival (PEIRANO, 2020:180). La construcción de estas relaciones personales con los festivales es importante no solo para poder desarrollar la investigación, sino incluso para acceder a otras fuentes de información que no están disponibles al público general.

Por otra parte, la utilización del enfoque etnográfico problematiza varias cuestiones que surgen en la investigación cualitativa. Los datos recopilados y procesados a través de métodos etnográficos se basan en gran medida en la subjetividad de la investigadora y en sus relaciones sociales en el campo, lo que constituye tanto ventajas como limitaciones. La “posicionalidad” en la investigación de festivales de cine, particularmente en relación con el dilema de posicionamiento interno/externo (BURGESS y KREDELL, 2016:159; LOIST, 2020), es un punto crítico para la investigación etnográfica. La naturaleza subjetiva inherente a la posición de la investigadora en el trabajo de campo, con sus consecuentes sesgos, suelen compensarse con la precisión en el registro etnográfico (a través de notas de campo, capturas de pantalla de sitios web, fotos y/o videos creados por quien observa), así como la actitud autorreflexiva respecto al método y sus implicaciones. Puesto que la etnografía se involucra social y emocionalmente con quienes participan en la investigación, el método supone necesariamente varias consideraciones éticas y epistemológicas, entre



las que se encuentra el desafío de mantener una posición neutral que no descuide las relaciones humanas fomentadas durante la investigación.

Cabe añadir que las redes sociales en internet (Facebook, Instagram, Twitter) permiten la realización de observación participante y etnografía digital de la misma manera que se hace de forma presencial (véase STEVENS, 2018), con la particularidad de que, además, deja un registro que puede ser consultado a posteriori. Lógicamente, a raíz de la pandemia, estos espacios virtuales han ganado importancia para la interacción entre participantes del festival, siendo en ocasiones los únicos lugares de interacción posible en el caso de festivales que han pasado a celebrarse completamente online.

Encuestas y estadísticas: una mirada sociológica a audiencias y profesionales

La realización de encuestas permite recopilar numerosos datos y hacer estimaciones estadísticas sobre perfiles y comportamientos de las personas que participan en los festivales, ya sea desde la organización, como cineastas o como audiencia. Los festivales ofrecen un contexto idóneo para la realización de encuestas a sus audiencias de forma presencial. Las colas de espera de los cines suelen crear un ambiente propicio y una actitud participativa. Los resultados de estos estudios pueden arrojar luz sobre los perfiles de las personas que acuden a las salas, incluyendo variables como la edad, género, ámbito profesional, nivel de estudios, lugar de residencia, grupo étnico, etc. Trabajos como los dedicados al Festival de Cannes (ETHIS, 2001), Devesa para España y Chile (DEVESA et al., 2015), LEAO (2007, 2019) para Portugal o WORTMAN (2020) para Argentina han trabajado en esta línea, incluyendo preguntas sobre expectativas y participación en el festival, asistencia a salas de cine a lo largo del año, o recurrencia en la participación en el festival.

El uso de encuestas también se puede utilizar para analizar la operatividad de los festivales. Estas permiten recopilar información sobre un número amplio de festivales, y por eso han sido utilizadas tanto en estudios académicos sobre mapeos de festivales en un determinado país (véase TAILLIBERT, 2009, para Francia, o JURADO, 2003, para España), como por estudios realizados por los propios festivales (véase, por ejemplo, RED, 2021). Estos trabajos permiten recopilar información sobre cuantías de presupuestos, formas de financiación, condiciones laborales, equidad de género en sus equipos, y otros elementos clave para la gestión. Sin embargo, dado el ritmo de trabajo de los festivales, el tiempo que exige responder a cuestionarios, y la dificultad de concienciar a sus organizadores/as de la importancia de responderlos, estas aproximaciones tienen muchas limitaciones. Especialmente si se trasladan los



resultados a estadísticas sobre el funcionamiento general de festivales en un determinado país, dado que hay un sesgo en el perfil de quién contesta y quién no a este tipo de encuestas. Son los festivales pequeños y de poca repercusión los que tienden a responder, mientras que los datos de los eventos culturales de más relevancia, presupuesto e influencia quedan fuera de las estadísticas.

Por otro lado, las posibilidades del entorno digital permiten la creación de formularios online. Este tipo de encuestas son más apropiadas para estudiar la organización de los festivales que las audiencias, ya que es más probable que respondan los y las profesionales (trabajadores/as de festivales y cineastas), que la audiencia en general, que es mucho más amplia y anónima, y por lo tanto más difícil de identificar y contactar.

Ante el aumento de la conciencia crítica sobre las políticas de representación, tanto desde la academia como desde los propios festivales, se está haciendo un trabajo creciente de análisis estadísticos de porcentajes de participación de determinadas identidades (especialmente las relativas al género y a la nacionalidad). Así, se están elaborando numerosos estudios tanto desde la academia, como desde los propios festivales (a través de informes anuales con porcentajes de participación y selección de películas de mujeres o de determinados territorios). Estos trabajos permiten publicar estadísticas complejas con gráficos dinámicos de visualización de datos, también facilitados por los avances digitales.

Análisis textuales y de contenidos: los discursos de/sobre el festival

El análisis textual de los discursos puede complementar la observación etnográfica de discursos simbólicos representados a lo largo del festival. Esto permite hacer un análisis del registro escrito de la identidad declarada de los festivales (en catálogos, webs o materiales publicados en las redes sociales), y compararlos con esos discursos “performativos” que no dejan registro escrito (como conversaciones informales, charlas en eventos cerrados al público, etc.), con el fin de identificar los puntos de encuentro y desencuentro entre ambos discursos. En esta línea se incluiría el estudio de las estrategias de identidad corporativa desarrolladas por los festivales, como vemos en el análisis de Mattos sobre los materiales gráficos y visuales desarrollados por el Festival de Río de Janeiro con relación a la promoción de la imagen de la ciudad (MATTOS, 2018).

Los avances digitales, una vez más, permiten una disponibilidad creciente de materiales audiovisuales (fotografías, vídeos, y a raíz de la pandemia, registros completos de actividades paralelas como foros de financiación, talleres o mesas



redondas). A pesar de que, como apuntábamos anteriormente, el archivo de estos materiales no está garantizado, su presencia online permite utilizarlos para el análisis de discursos que se producen en el marco del festival. Dada la falsa sensación de archivo permanente que ofrece internet, es altamente recomendable para el o la investigadora, descargar y archivar copias privadas de dichos materiales si se quiere hacer un trabajo de análisis posterior manteniendo el acceso a las fuentes originales.

Además, las redes sociales (y especialmente en el marco de la pandemia) ofrecen un nuevo espacio para el análisis de discursos e interacciones sociales. Su doble carácter de interacción en directo y registro los convierte en espacios con doble temporalidad, lo que permite análisis profundos de construcciones discursivas a posteriori. Adicionalmente, los avances en las tecnologías digitales permiten el uso de software dedicado (como NVIVO) al análisis de perfiles de usuarios/as y análisis de contenidos.

Por supuesto, la cobertura de los medios de comunicación y la prensa especializada también pueden ser objeto de investigación. El estudio de la recepción requiere movilizar métodos de análisis de contenidos, permitiendo identificar discursos recurrentes y opuestos sobre los aspectos operativos y de programación del festival.

Análisis fílmico: las películas

Finalmente es importante destacar la importancia de las películas para entender los festivales, cuestión que paradójicamente se olvida en muchos estudios, o queda relegada a un segundo o tercer plano. El visionado y análisis de las películas en el contexto del festival implica ir más allá del texto aislado, para entenderlo como una pieza de un ensamblaje mayor, articulado por las estrategias curatoriales del festival. El análisis fílmico, que moviliza marcos de interpretación estéticos, narrativos y culturales, puede ofrecer información clave que permita entender los perfiles identitarios de cada festival, su posición en el circuito, y su contribución (o contestación) respecto a cánones cinematográficos vigentes (VALLEJO, 2020a; MUYLEAERT, 2021).

Este tipo de trabajo puede articularse con la investigación sobre las prácticas de programación (RUOFF, 2012; DE VALCK, 2014a y 2014b; RASTEGAR, 2016), así como la identificación y el análisis de patrones frecuentes en la programación y la presencia/ausencia de ciertas películas. Esto implica abordar las líneas curatoriales de los festivales de cine, que frecuentemente se han analizado respecto, por ejemplo, al desarrollo de la cinefilia (DE VALCK, 2005; KOEHLER, 2009) la construcción de cinematografías nacionales (BARROW, 2016; PEIRANO, 2016 y 2021; GONZÁLEZ, 2020), regionales (CAMPOS 2012, 2018 y 2020; VANHAELEMEESCH, 2020 y 2021),



globales y/o periféricas (IORDANOVA y CHEUNG 2010; WONG, 2011), todo ello ligado al proceso de circulación cinematográfica, como veremos a continuación.

El futuro: patrones, tendencias sistémicas y predicciones a largo plazo

Uno de los grandes desafíos de estudiar el cambiante circuito de festivales de cine es el poder identificar patrones estructurales que expliquen sus dinámicas de funcionamiento global, y que permitan predecir futuros desarrollos y comportamientos. En esta línea se han desarrollado algunos estudios que aspiran a evaluar científicamente el impacto de los festivales de cine en distintos ámbitos: la circulación de películas, la economía de una región/ciudad, la industria audiovisual o la sociedad en general.

Son trabajos que, aunque lógicamente se basan en datos presentes o pasados, tienen una vocación de predicción a futuro que permita adelantar comportamientos dentro de los festivales y estimar la posibilidad para la sostenibilidad del circuito (posibilidad de supervivencia a largo plazo, en el marco más amplio de los circuitos autosuficientes o la economía circular).

La circulación de películas

El análisis de la circulación de películas en los festivales puede hacerse desde una visión más micro, como han hecho numerosos estudios dedicados a la circulación del cine latinoamericano en los grandes festivales del circuito europeo. En el caso iberoamericano, muchos de ellos se centran en estudios de caso concretos sobre cineastas y películas (PEIRANO 2018; RODRÍGUEZ-ISAZA, 2014) o en las propias estructuras de organización de los festivales, como son los foros de financiación y fondos de desarrollo de películas (FALICOV, 2010 y 2016; ROSS, 2011; CAMPOS, 2012 y 2018).

A nivel macro, la circulación de películas puede ser rastreada a través de trabajo con “big data”. La creación de bases de datos permite recolectar información sobre festivales y películas incluidas en sus programas, para identificar patrones de circulación en el circuito, partiendo de distintos criterios (país de origen de los films, formatos, año de producción, género o identidad del/la cineasta, etc.). En esta línea se embarca el trabajo pionero desarrollado por Skadi Loist en el proyecto de investigación *Film Circulation on the International Film Festival Network and the Impact on Global Film Culture* (BMBF 2017-2021). Este analiza los procesos de circulación de todas las películas presentadas en tres festivales internacionales de renombre, como representantes de los sub-circuitos a los que pertenecen (generalista, documental y LGBTQ+) (LOIST y SAMOILOVA 2019, 2020). Estos proyectos, desarrollados dentro de

la línea de las *Digital Humanities*, recurren a diversos métodos de visualización de datos, incluyendo gráficos comparativos.

Redes profesionales

Las nuevas herramientas de las Humanidades Digitales permiten hacer análisis de redes profesionales, reconstruyendo los patrones de colaboración de personas en el marco de los festivales. Para ello, es necesario crear bases de datos previas donde sea posible recopilar información sobre profesionales que participan en los festivales (teniendo en cuenta las normativas vigentes sobre protección de datos). A través de softwares como Gephy, se pueden visualizar las redes de cooperación con gráficos de redes.

El trabajo de Jasper Vanhaelemeesch (2020 y 2021) puede considerarse un primer intento en esta línea. El estudio utiliza la visualización de redes de colaboración partiendo del análisis de personas que han participado en películas presentadas en festivales de cine de América Central. A través del programa Gephy, se crean gráficos de redes para visualizar las conexiones y clústeres profesionales creados entre los cineastas que participan en el circuito. Un intento previo a la aparición de este tipo de software, lo encontramos en el trabajo de Vallejo sobre redes profesionales en los festivales de documental europeo (2017b), para el que se trabajó así mismo con bases de datos (Vallejo y Peirano, 2022).



Imagen 2: Mapas interactivos sobre el circuito global de Festivales LGBTQ (por Skadi Loist) y los Festivales de cine de Chile (por María Paz Peirano).

Fórmulas para evaluar el Impacto económico

Los festivales de cine tienen un amplio impacto en la industria cinematográfica y en la economía del cine independiente a nivel global. Como señala Stringer en su influyente *Global Cities and the International Film Festival Economy* (2001), es necesario comprender los festivales también como nodos fundamentales para la economía



creativa contemporánea, jugando un rol relevante tanto en el desarrollo de la industria audiovisual como en el de las ciudades que alojan estos eventos.

El impacto económico de los festivales puede evaluarse adoptando diversas metodologías eminentemente cuantitativas. Además de la recopilación de datos sobre dinero invertido por los y las visitantes de los festivales a través de encuestas, desde los estudios de economía se han elaborado fórmulas matemáticas que permiten hacer una valoración numérica de los ingresos indirectos que generan los festivales en una ciudad o región concreta.

Este tipo de trabajos han sido realizados tanto desde el ámbito académico, como desde asesorías independientes contratadas por los festivales. Entre los trabajos académicos encontramos estudios dedicados a países completos, como el desarrollado por Abis y Canova para Italia (2014) o, en Iberoamérica, los trabajos de María Devesa para los festivales de Valladolid, España (DEVESA 2006) y Valdivia, Chile (DEVESA et al. 2015).

Conclusiones

Los *Film Festival Studies* ofrecen una amplia gama de aproximaciones teóricas y metodológicas, dando cuenta del carácter interdisciplinar de esta línea de estudio. Con más de una década de trayectoria, estos estudios han sentado las bases para el trabajo posterior, explorando muchas de sus vertientes. Sin embargo, la propia ambición de estos trabajos, y su continua ramificación, exige el desarrollo de una especialización creciente para profundizar en los conocimientos establecidos, así como afianzar los métodos utilizados.

Por otra parte, la proliferación de festivales como fenómeno mundial y el gran impulso a la digitalización que ha supuesto la pandemia del Covid-19, lleva inevitablemente a repensar los métodos de recolección, gestión y análisis de datos a través de bases de datos, software de análisis de redes y herramientas gráficas que permitan la geo-visualización de resultados. Esta tendencia está provocando la convergencia de los *Film Festival Studies* con las *Digital Humanities*, que ofrecen herramientas fundamentales para entender procesos históricos y contemporáneos protagonizados por los festivales, y contextualizarlos en un espacio-tiempo concreto.

Un segundo ámbito que también confluye de forma inevitable con nuestra línea de estudio es el de la exhibición cinematográfica, especialmente las nuevas propuestas desarrolladas dentro de la *New Cinema History*, que reconceptualiza las prácticas de consumo cultural del cine, redefiniendo el concepto de Cultura Cinematográfica. En los estudios de festivales destacan los trabajos sobre públicos, audiencias y cinefilia, pero



son aún temas emergentes que suponen la combinación de múltiples estrategias metodológicas y un enfoque comparativo entre los diversos estudios de casos internacionales en este ámbito.

Finalmente, estamos en un momento clave para la expansión de los *Film Festival Studies* hacia el ámbito Iberoamericano, cuestión fundamental para dar consistencia a una serie de estudios dispersos que ya se llevan desarrollando en los últimos años, e incorporarlos a los debates científicos de la disciplina desarrollados a nivel mundial. Este paso será clave para contribuir a este debate con nuevas miradas y perspectivas que permitan descentralizar las dinámicas de poder académico, y ampliar nuestro conocimiento sobre la historia, el presente, y el futuro de los circuitos de festivales que se celebran en este espacio geográfico.

Bibliografía

AMIEVA, Mariana. "El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental". SODRE, 1954-1971. *33 cines*, 2010, 2-.

ABIS, Mario y CANOVA, Gianni. *I festival del cinema: Quando la cultura rende*, Manza: Johan & Levi, 2014.

BARNES, Heather. "The Data-driven Festival: Recordkeeping and Archival Practices". En: VALLEJO, Aida y Ezra WINTON (Eds.), *Documentary Film Festivals Vol 1: Methods, History, Politics*, Nueva York: Palgrave MacMillan, 2020. 53–59.

BARROW, Sarah. "Constraints and possibilities: Lima Film Festival, politics and cultural formation in Peru". *New Review of Film and Television Studies*, 14,1, 2016. 132-148.

BAZIN, André. "The Festival Viewed as a Religious Order." *Dekalog 3: On Film Festivals*, edited by Richard Porton, Wallflower, 2009 [1955]. 13–19.

BILTEREYST, Daniel, MALTBY, Richard e MEERS, Philippe. 2019. *The Routledge Companion to New Cinema History*. Londres: Routledge.

BURGESS, Diane. "Bridging the Gap: Film Festival Governance, Public Partners and the 'Vexing' Problem of Film Distribution." *Canadian Journal of Film Studies | Revue Canadienne d'Études Cinématographiques*, 21, 1, 2012. 2–20.

BURGESS, Diane y Brendan KREDELL. "Positionality and Film Festival Research: A Conversation." En: DE VALCK, Marijke, Brendan KREDELL y Skadi LOIST eds. *Film festivals: History, theory, method, practice*. Londres: Routledge, 2016. 159–76.

CAMPOS, Minerva. "El circuito de financiación de los cines latinoamericanos | Le circuit de financement des cinémas latino-américains." *Cinémas d'Amérique Latine*, 20, 2012, 172–80.



CAMPOS, Minerva. "Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine: Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina." *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 17, 2018, 11–40.

CAMPOS, Minerva. "Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos." *Comunicación y Medios*, 42, 2020, 72-84.

DAYAN, Daniel. "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival." En: Ib BONDEBJERG, Ib, *Moving Images, Culture and the Mind*, University of Luton Press, 2000. 43–52.

DE VALCK, Marijke. "Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia." En: DE VALCK, y HAGENER, Malte. *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, Amsterdam University Press, 2005. 97–109.

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

DE VALCK, Marijke. "Film Festivals, Bourdieu, and the Economization of Culture." *Canadian Journal of Film Studies*, 23, 1, 2014a. 74–89.

DE VALCK, Marijke. "Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam." *Poetics*, 42, 2014b. 40–59. doi:10.1016/j.poetic.2013.11.004.

DE VALCK, Marijke. "Introduction: what is a film festival? How to study festivals and why you should". In: de VALCK, Marijke, Brendan KREDELL y Skadi LOIST eds. *Film festivals: History, theory, method, practice*. Londres: Routledge, 2016.

DE VALCK, Marijke, Brendan KREDELL y Skadi LOIST eds. *Film festivals: History, theory, method, practice*. Londres: Routledge, 2016.

DE VALCK, Marijke y Antoine Damiens (eds). *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*. Londres: Springer, 2022.

DEVESA, María. *El impacto económico de los festivales culturales: el caso de la Semana Internacional de cine de Valladolid*. Madrid. Fundación Autor, 2006.

DEVESA, María, BÁEZ, Andrea, FIGUEROA, Victor y HERRERO, Luis. (2015). "Factors Determining Attendance at a Film Festival". *Event Management*. 19. 317-330.

DICKSON, Lesley-Ann. "'ah! Other Bodies!': Embodied Spaces, Pleasures and Practices at Glasgow Film Festival." *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 12,1, 2015. 703–24.

ETHIS, Emmanuel. *Aux marches du palais: Le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*. La Documentation Française, 2001.

FALICOV, Tamara. "The 'Festival Film'. Film Festival Funds as Cultural Intermediaries". En: DE VALCK, Marijke, Brendan KREDELL y Skadi LOIST eds. *Film festivals: History, theory, method, practice*. Londres: Routledge, 2016, 227-247.



FALICOV, Tamara. "Cine en Construcción"/"Films in Progress": How Spanish and Latin American Film-Makers Negotiate the Construction of a Globalized Art-House Aesthetic." *Transnational Cinemas*, 4, 2, 2013. 253–71. doi:10.1386/trac.4.2.253_1.

FALICOV, Tamara. "Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video." ELMER, Greg, Charles H. DAVIS, Janine MARCHESSAULT y John MCCULLOUGH, *Locating Migrating Media*, Plymouth: Lexington Books, 2010. 3–21.

FISCHER, Alex. *Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management*, St Andrews Film Studies, 2013.

GARCÍA RIVAS, Carlos Daniel. "Estrategias de vigilancia policial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1960." *Comunicación y Medios*, 42 2020, 85-95.

GONZÁLEZ ITIER, Sebastián. "FICValdivia y su posición en el cine chileno contemporáneo". *Comunicación y Medios*, 29, 42, 2020. 96-107. doi:10.5354/0719-1529.2020.57288

GUTIÉRREZ, Carlos A. y WAGENBERG, Monika. "Meeting points: A survey of film festivals in Latin America". *Transnational Cinemas*, 4, 2, 2013. 295–305. doi: 10.1386/trac.4.2.295_1

HARBORD, Janet. "Contingency, Time, and Event: An Archaeological Approach to the Film Festival." En: DE VALCK, Marijke, Brendan KREDELL y Skadi LOIST eds. *Film festivals: History, theory, method, practice*. Londres: Routledge, 2016. 69–82.

IORDANOVA, Dina (Ed.). *Film Festival Yearbook Series*. St Andrews Film Studies, 2009-2014.

IORDANOVA, Dina y Ruby CHEUNG. *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, St Andrews Film Studies, 2010.

JURADO, Montserrat. *Los festivales de cine en España: incidencia en los nuevos realizadores y análisis del tratamiento que reciben en los medios de comunicación*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2003.

JURADO, Montserrat y NIETO, Alberto. "Nuevas propuestas, viejos circuitos: el papel de los festivales de cine españoles en la consolidación de los nuevos realizadores." *Secuencias*, 39, 2014, 100-122.

KOEHLER, Robert. "Cinephilia and Film Festivals." En: PORTON, Richard, *Dekalog 3: On Film Festivals*, Londres: Wallflower, 2009. 81–97.

KREDELL, Brendan. "History. Introduction". En: DE VALCK, Marijke, Brendan KREDELL y Skadi LOIST eds. *Film festivals: History, theory, method, practice*. Londres: Routledge, 2016. 15-17.

KRIGER, Clara. "Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata. Perón junto a las estrellas". *Archivos de la Filмотeca*, 46, 2004, 118-131.



LACRUZ, Cecilia. "1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur". *Cine Documental*, 18, 2018. 37-61.

LEAL, Antonio y MATTOS, Tetê. *Festivais Audiovisuais. Diagnóstico Setorial 2007. Indicadores 2006*. Fórum dos Festivais, 2008.

LEAL, Antonio y MATTOS, Tetê. *Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais*. Rio de Janeiro, Associação Cultural Kinoforum, 2011.

LEÃO, Tânia. "O(s) Público(s) do Fantasporto: Perfis-tipo de modalidades de apropriação ritualista do Festival Internacional de Cinema do Porto". *Trajectos* 11, 2007, 31-44.

LEÃO, Tânia. "Para uma Análise dos Festivais de Cinema em Portugal: Gênese, institucionalização e desafios". *Aniki*, 8, 1, 2021, 158-192. <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.738>

LEÃO, Tânia. *Públicos de Festivais de Cinema em Portugal: Um estudo comparado*. Tesis de doctorado. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2019.

LEE, Toby. "Being There, Taking Place: Ethnography at the Film Festival." En: DE VALCK, Marijke, Brendan KREDELL y Skadi LOIST eds. *Film festivals: History, theory, method, practice*. Londres: Routledge, 2016. 122–37.

LOIST, Skadi, y Zhenya SAMOILOVA. "Getting Started on the Film Circulation Project: Studying Film Festivals with Various Data Sources." *Filmcirculation.net*, 29 Oct. 2019, www.filmcirculation.net/2019/10/29/getting-started-on-the-film-circulation-project/.

LOIST, Skadi, y Zhenya SAMOILOVA. "First Results from Our Survey of Filmmakers on How Their Films Traveled Through Festivals." *Filmcirculation.net*, 9 Jan. 2020, www.filmcirculation.net/2020/01/09/first-results-from-our-survey-of-filmmakers-on-how-their-films-traveled-through-festivals/.

LOIST, Skadi, y Zhenya SAMOILOVA. *Data Collection and Operationalization of Film Festival Categories*. Working Paper, 25 May 2021.

LOIST, Skadi. "Film Festival Research Workshops: Debates on Methodology." En: Aida VALLEJO, Aida y Ezra WINTON (Eds.). *Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics*. New York, Cham: Palgrave Macmillan, 2020, 41–52.

LUNA-RASSA, M. (2013). "Los viajes transnacionales del cine colombiano". *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 71, 69-82.

MATTOS, Tetê *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. Tesis doctoral, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

MAUSS, Marcel (1925[2005]) "Ensayo sobre el don. La forma y la razón del intercambio en las sociedades arcaicas". En: MORENO FELIU, Paz (2005) *Entre las gracias y el molino satánico: lecturas de antropología económica*, Uned: Madrid. Edición original en francés: *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*.

MESTMAN, Mariano. "Argel, Buenos Aires, Montreal: El comité de cine del Tercer Mundo" (revisión actualizada). *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 2016. 73-93.



MUYLAERT, Juliana. "A Contribuição do Festival É Tudo Verdade ao Cânone do Documentário Brasileiro." *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 8, 1, 2021. 219-244. <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.718>

PEIRANO, María Paz. "Pursuing, Resembling, and Contesting the Global: The Emergence of Chilean Film Festivals." *New Review of Film and Television Studies*, 14, 1, 2016, 112-31. <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1109345>

PEIRANO, María Paz. "Part I. Introduction: Mapping Ethnographic Film Festivals: a World Overview." En: VALLEJO, Aida y María Paz PEIRANO, *Film Festivals and Anthropology*, Cambridge Scholars Publishing, 2017. 21-36.

PEIRANO, María Paz. "Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente". *Cuadernos.Info*, 43, 2018, 57-69. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1485>

PEIRANO, María Paz. "Mapping histories and archiving ephemeral landscapes: strategies and challenges for researching small film festivals", *Studies in European Cinema*, 17,2, 2020. 170-184. <https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765630>

PEIRANO, María Paz. Festivales de cine en Chile: Configuración de campo, comunidades y cinefilia. *Aniki*, 8,1, 2021. 131-157. <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.723>

PEIRANO, María Paz y AMIEVA, Mariana. "Encuentros en los márgenes: festivales de cine y documental latinoamericano", *Cine Documental*, 18, 2018, 1-7.

PEIRANO, María Paz y VALLEJO, Aida. Iniciativas de educación cinematográfica en los festivales de cine de Iberoamérica (2005 - 2019). *Arte, Individuo y Sociedad*, 33, 3, 2021. 791-818.

PEIRANO, María Paz y VALLEJO, Aida (Eds.). Editorial Monográfico Nº42: "Festivales de cine en América Latina: historias y nuevas perspectivas". *Comunicación y Medios*, 29, 42, 2020, 11-13. DOI: 10.5354/0719-1529.2020.60660

PIRES, Bianca. "Janelas para o mundo: A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio como palcos para a festa de seus públicos". En: GUERRA, Paula; DABUL, Lúcia. (Org.). *De Vidas Artes*. Porto, Portugal: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 1, 2019. 91-111.

RASTEGAR, Roya. "Seeing Differently: The Curatorial Potential of Film Festival Programming." En: DE VALCK, Marijke, Brendan KREDELL y Skadi LOIST eds. *Film festivals: History, theory, method, practice*. Londres: Routledge, 2016.181-95.

RED. Hallazgos 3º RED: Miradas sobre los modelos de gestión y actuales desafíos de festivales y muestras audiovisuales de Chile. 2021. https://issuu.com/lafuente.com/docs/hallazgos_2021_digital_1

RODRÍGUEZ-ISAZA, Laura. "De «gira» por los festivales: patrones migratorios del cine latinoamericano." *Secuencias*, 39, 2014.

ROSS, Miriam. "Film festivals and the Ibero-American sphere". En: IORDANOVA, Dina y CHEUNG, Ruby (Eds). *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, St Andrews Film Studies, 2010. 171-87.



ROSS, Miriam. "The Film Festival as Producer: Latin American films and Rotterdam's Hubert Bals Fund." *Screen*, 52, 2, 2011. 261–67. <https://doi.org/10.1093/screen/hjr014>

RUOFF, Jeffrey. *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, St Andrews Film Books, 2012.

STEVENS, Kirsten. *Australian Film Festivals. Audience, Place, and Exhibition Culture*. Londres: Palgrave MacMillan, 2016.

STEVENS, Kirsten. "You had to be there: Film Festival 'Liveness' and the Digitally Connected Audience." En: JENKINS, Tricia. *International Film Festivals. Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*, Londres: I.B. Tauris, 2018, 11-31.

STRINGER, Julian. "Global Cities and International Film Festival Economy." *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. En: SHIEL, Mark y Tony FITZMAURICE, Londres: Blackwell, 2001. 134–44.

TAILLIBERT, Christel. *Tribulations Festivalières: Les festivals de cinéma et audio-visuel en France*. Paris: L'Harmattan, 2009.

TASCÓN, Sonia M. *Human Rights Film Festivals: Activism in Context*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

TESTA, Alessandro. "Rethinking the festival: Power and politics." *Method & Theory in the Study of Religion* 26, 1, 2014. 44-73.

TRIANA TORIBIO, Nuria. "El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970." *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 25, 2007. 25–45.

VALLEJO, Aida. "Industry Sections: Documentary Film Festivals between Production and Distribution." En: Jindřiška BLÁHOVÁ *Filmmove Festivaly | Film Festivals*, 26, 2014a, 65–81.

VALLEJO, Aida. "Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica", *Secuencias*, 39, 2014b. 11-42.

VALLEJO, Aida. "Ethnographies of Film Festivals: Reflections on Methodology." En: VALLEJO, Aida y María Paz PEIRANO, *Film Festivals and Anthropology*, Cambridge Scholars Publishing, 2017a. 251–60.

VALLEJO, Aida. "Travelling the Circuit: A Multi-Sited Ethnography of Documentary Film Festivals in Europe." En: VALLEJO, Aida y María Paz PEIRANO, *Film Festivals and Anthropology*, Cambridge Scholars Publishing, 2017b. 277–92.

VALLEJO, Aida. "Festivales de cine documental en Iberoamérica: una cartografía histórica", *Cine Documental*, 18, 2018. 144-171.

VALLEJO, Aida. Rethinking the Canon: the Role of Film Festivals in Shaping Film History. *Studies in European Cinema*, 17(2), 2020a. 155-169. <https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631>

VALLEJO, Aida. "IDFA's Industry Model: Fostering Global Documentary Production and Distribution". En: VALLEJO, Aida y Ezra WINTON (Eds.), *Documentary Film Festivals*



Vol 2: Changes, Challenges, Professional Perspectives, Nueva York: Palgrave MacMillan, 2020b, 23-53.

VALLEJO, Aida. "Introduction to Part II, Vol. 1: Mapping the History of Documentary Film Festivals". En: VALLEJO, Aida y Ezra WINTON (Eds.), *Documentary Film Festivals Vol 1: Methods, History, Politics*, Nueva York: Palgrave MacMillan, 2020c. 63-75.

VALLEJO, Aida. "Introduction to Part I, Vol. 1: Researching Documentary Film Festivals". En: VALLEJO, Aida y Ezra WINTON (Eds.), *Documentary Film Festivals Vol 1: Methods, History, Politics*, Nueva York: Palgrave MacMillan, 2020d, 31-39.

VALLEJO, Aida y María Paz PEIRANO. "From the field to the database. Combining Methods in Film Festival Research". En: FALICOV, Tamara y Dorota OSTROWSKA, *Contours of Film Festival Research and Methodologies*, Amsterdam University Press, 2022. En prensa.

VANHAELEMEESCH, Jasper. "Las semillas se multiplican: el Festival Internacional de Documentales AcampaDOC". *Comunicación y Medios*, 29, 42, 2020, 120-133. doi:10.5354/0719-1529.2020.57277

VANHAELEMEESCH, Jasper. *Common Ground: Film Cultures and Film Festivals in Central America*. Tesis de doctorado, University of Antwerp, 2021.

VILA, Noelia y Diego MUÑIZ. "Los festivales de cine como parte de la oferta turística de un destino y herramienta promocional". *Estudios Turísticos*, 220, 2020, 31-51.

VIVAR, Rosana. "A Film Bacchanal: Playfulness and Audience Sovereignty in San Sebastian Horror and Fantasy Film Festival." *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 13, 1, 2016. 234-51.

WONG, Cindy Hing-Yuk. *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, 2011.

WORTMAN, Ana. "Festivales de cine como política cultural: el caso del BAFICI". En: ROSAS MANTECÓN, Ana y GONZÁLEZ, Leandro, *Cines latinoamericanos en circulación: En busca del público perdido*, México: UAM, 2020. 189 - 208.

Submetido em 10 de dezembro de 2021 / Aceito em 11 de janeiro de 2022.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

O Festival de Cinema Científico e Educativo (1954):

Jean Painlevé, INCE, B. J. Duarte

Rafael Morato Zanatto¹

Resumo

¹ Historiador, mestre e doutor em história pela UNESP FCL Assis. Pós-doutorando em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP/ FAPESP.
Email: rafael_zanatto@hotmail.com



A realização do Festival de Cinema Científico e Educativo como parte da programação do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954) foi um evento importante para o desenvolvimento do cinema científico brasileiro em termos históricos, técnicos, artísticos e institucionais. Contando com a presença de Jean Painlevé e com o empréstimo de filmes da Associação Internacional de Cinema Científico, o festival movimentou o cenário científico e cultural brasileiro, suscitando importantes discussões sobre a natureza desse cinema, seus objetivos, técnicas, critérios e temas. Exibindo lado a lado os cinemas europeu e brasileiro, o festival liga o Brasil ao fenômeno dos festivais que floresce após o fim da II Guerra mundial na Europa e dos quais o cinema científico é participante. Reconstituindo os desdobramentos do festival a partir das críticas e entrevistas publicadas na imprensa paulista, sustento no presente trabalho que a significação local do festival foi imensa, tanto pelos programas que exibiu quanto pela reflexão que suscitou a propósito do passado, do presente e do futuro do cinema científico no Brasil.

Palavras-chave: Jean Painlevé; Festival de Cinema Científico e Educativo; INCE; Benedito Junqueira Duarte.

Abstract

The realization of the Educational Scientific Film Festival as part of the programming of the I International Film Festival of Brazil (1954) was an important event for the development of Brazilian scientific cinema in historical, technical, artistic and institutional terms. With the presence of Jean Painlevé and the loan of films from the International Scientific Film Association, the festival moved the Brazilian scientific and cultural scene, raising important discussions about the nature of this cinema, its objectives, techniques, criteria and themes. Showing European and Brazilian cinemas side by side, the festival links Brazil to the phenomenon of festivals that flourished after the end of World War II in Europe and in which scientific cinema is a participant. Reconstituting the unfolding of the festival from the reviews and interviews published in the São Paulo press, I maintain in the present work that the local significance of the festival was immense, due to both the programs it exhibited and the reflection it raised regarding the past, the present, and the future of scientific cinema in Brazil.

Keywords: Jean Painlevé; I International Film Festival of Brazil (1954); INCE; Benedito Junqueira Duarte.

Nas duas últimas décadas, os trabalhos de Thomas Elsaesser (2005) e Marijke de Valck (2007) atribuíram aos festivais de cinema o estatuto de fenômenos sociais



complexos. Mais recentemente, coletâneas como *Framing Film Festivals series* (DE VALCK; FALICOV, 2015) e *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (DE VALCK; et. al., 2016) investigaram os festivais de cinema traçando sua etnografia (LEE, 2016), geografia (STRINGER, 2016), história (OSTROWSKA, 2016) e arqueologia (HARBORD, 2016) a partir de estudos de caso (DE VALCK, 2016). Diante dos desdobramentos mais recentes das pesquisas sobre festivais de cinema, o I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954), realizado em São Paulo no âmbito das comemorações do IV Centenário da cidade, aflui como objeto valioso para a interpretação do que foi um momento decisivo para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no Brasil, como demonstraram os livros de José Inácio de Melo Souza (2002), Adilson Mendes (2013) e Fausto Correia Jr. (2010) e, em igual medida, as teses de Carlos Roberto de Souza (2009) e Fausto Correia Jr. (2012). Nesses trabalhos, o festival é analisado – com muita razão – em relação às contribuições de Paulo Emílio Sales Gomes e da Cinemateca Brasileira para o desenvolvimento da pesquisa, preservação e difusão da história do cinema no Brasil.

Inspirando-se nos festivais de Cannes, Veneza, Knokke le Zoute (1949) e Bruxelas (1947), o festival brasileiro apresentou uma vasta programação de cunho comercial e cultural. A parte comercial contou com a Seleção Oficial, mostra de filmes inéditos no país, selecionados pelas comissões dos países inscritos. A parte cultural contou com três retrospectivas históricas, duas dedicadas ao cinema estrangeiro (Grandes Momentos do Cinema e Retrospectiva Erich von Stroheim) e uma ao cinema nacional (II Retrospectiva do Cinema Brasileiro), além do Festival de Cinema Infantil² – sendo Sonika Bô, diretora do Club Cendrillon (Paris), o principal nome envolvido – e do Festival de Cinema Científico e Educativo, orientado por Pedro Gouveia Filho, presidente do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), e por Benedito Junqueira Duarte, e apoiado pela Associação Internacional do Cinema Científico (AICC), presidida por Jean Painlevé. No caso das Jornadas Nacionais, os programas foram organizados pelas comissões dos países participantes, devendo estas se limitar à escolha de filmes produzidos entre 1952 e 1953 para apresentar ao público a importância de suas respectivas cinematografias nacionais, de suas culturas e, ao mesmo tempo, servir de vitrine para outros países em matéria de co-produção e distribuição internacional de filmes.

² Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Cinemateca Brasileira: cinema, educação e inclusão social - As ações educativas do Departamento de Cinema Infanto-juvenil (1954 - 1966)*, Thais Lara (2015) realiza uma interessante discussão e reconstituição dessa importante tendência da história das ideias e das práticas cinematográficas no Brasil.



Ao todo, das 20 delegações estrangeiras que vieram ao Brasil³, a maior delas foi a estadunidense, seguida da francesa, italiana, mexicana, espanhola, argentina, uruguaia e alemã. Em igual medida, uma etnografia do festival (LEE, 2016) poderia interpretar a presença de atores e atrizes, diretores, críticos, produtores, roteiristas e cineclubistas à luz da proposta de solidariedade internacional inspirada no Festival de Cannes (OSTROWSKA, 2016) e do estabelecimento de laços comerciais e culturais do Brasil com os Estados Unidos, Europa, América Latina, e em menor medida, o Japão.

No artigo *O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)*, demonstrei que a concepção e a recepção da Seleção Oficial e das retrospectivas históricas Grandes Momentos do Cinema e Retrospectiva Erich von Stroheim buscaram conciliar objetivos comerciais e culturais: os comerciais fracassaram em decorrência da conjuntura econômica e política do período, e os culturais se materializaram, em grande parte, na aquisição de cópias de filmes antigos e em sua exibição posterior em ciclos, mostras e festivais realizados pela Cinemateca Brasileira, fortalecendo assim o projeto político-pedagógico da instituição liderada por Paulo Emílio Sales Gomes (ZANATTO, 2021). Em linhas gerais, o objetivo do festival foi formar públicos leigos e suscitar o aprimoramento de especializados, adaptando os desdobramentos mais recentes da cultura cinematográfica europeia ao contexto nacional.

Em decorrência da grande dimensão do evento, outros programas do festival restaram intocados pelo artigo, como o Festival de Cinema Científico e Educativo, o Festival de Cinema Infantil, a II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, as Jornadas Nacionais, além de exposições e conferências de grandes nomes da história e da crítica cinematográfica. Diante da grande tarefa a ser feita, analisarei aqui apenas o caso do Festival de Cinema Científico e Educativo (FCCE), a partir das críticas e dos artigos publicados na imprensa paulistana. Analisando essas fontes primárias, será possível interpretar a importância local do festival à luz das personalidades, das entidades partícipes e dos filmes exibidos em sua programação: brasileiros, estadunidenses, europeus e um australiano. Para tanto, dividi as discussões em seis tópicos, nos quais pretendo elucidar a importância da presença de Jean Painlevé e da Associação Internacional do Cinema Científico no contexto brasileiro, apresentada a partir do papel exercido pelo INCE no festival e pela importância dos filmes científicos e artísticos de Benedito Junqueira Duarte.

O FCCE harmonizou nos oito programas duas categorias de filmes, os científicos e os de divulgação. No artigo “O Cinema Científico” (2014), Arlindo Machado

³ Alemanha, Argentina, Áustria, Canadá, Chile (o único país inscrito que não exibiu filmes), Espanha, Estados Unidos, França, Holanda, Inglaterra, Itália, Iugoslávia, Japão, México, Peru, Portugal, Suécia, Suíça, Uruguai, Venezuela e Brasil (ZANATTO, 2021).



estabelece uma clara distinção entre cinema de divulgação científica (didático, em seus termos) e científico: didático lida com um conhecimento já “constituído, estabelecido, discutido e aceito num determinado momento do saber científico” com o objetivo de formar “novas gerações de pesquisadores”. Já o científico possui

objetivos específicos de pesquisa, sobretudo pesquisas sobre aquilo de que ainda não se sabe e cuja resposta ainda se busca. Geralmente esse cinema é feito no interior de grupos de pesquisa constituídos e ele só faz sentido se a presença da cinematografia nesses grupos é parte integrante do processo de busca. Geralmente o próprio cineasta é também cientista ou, se não é, sabe integrar-se com o seu saber específico nos objetivos perseguidos pelo grupo (MACHADO, 2014: 17).

Esse último seria o caso do cientista e cineasta Jean Painlevé, presidente da AICC, entidade responsável pela escolha de quatro programas ilustrativos do cinema científico europeu, ficando os restantes sob a responsabilidade da comissão local, composta por Pedro Gouveia Filho e o INCE (FESTIVAL..., 1954a: 6), de um lado, e B. J. Duarte, de outro. No âmbito local, coube ao INCE selecionar seus filmes e alguns títulos estadunidenses, enquanto que B. J. Duarte emprestou à mostra alguns de seus filmes cirúrgicos produzidos pelo Laboratório Torres de São Paulo.

Com a composição coletiva dos programas, a organização do FCCE ficou ao encargo da Comissão Executiva do Festival, composta por Francisco Luís de Almeida Salles, Pedro Gouveia Filho, B. J. Duarte, entre outros titulares e suplentes. Além da seleção dos programas, Gouveia Filho (INCE) orientou os trabalhos durante o evento e compartilhou previamente com a comissão os contatos de sua entidade com a AICC e outras instituições estrangeiras. Nome de maior expressividade do cinema científico brasileiro do período, B. J. Duarte, além da cessão de seus filmes, pode ter atuado em outras frentes da comissão, como nos dá a entender Gouveia Filho em entrevista ao *Boletim do Festival da Folha da Manhã*, referindo-se a B. J. Duarte como seu “companheiro de comissão” (PEDRO..., 1954: 2).

A programação do FCCE apresentou documentários científicos e documentários de divulgação científica nas sessões realizadas no Museu de Arte Moderna entre 15 e 25 de fevereiro (17h às 19h). Gouveia Filho foi o orientador dos programas selecionados pela comissão organizadora, dada a importância do cargo que ocupava como presidente do INCE, entidade que exibiu alguns de seus filmes e produções estadunidenses presentes em sua coleção. B.J. Duarte, cineasta do cinema



científico, membro da comissão organizadora do I Festival Internacional de Cinema e curador, com Caio Scheiby, da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, exibiu três de seus filmes produzidos em São Paulo. Ele também ministraria uma conferência, que acabou não ocorrendo devido a uma enfermidade que o acometeu, mas que não o impediu de participar das atividades. Apesar da expressividade local dos envolvidos, a inestimável contribuição que liga o festival brasileiro ao fenômeno dos festivais de cinema que tomou corpo após II Guerra Mundial na Europa (DE VALCK, 2007) se deu com a presença de Jean Painlevé, nome central do Festival de Cinema Científico realizado no Festival Mundial de Belas Artes (Bruxelas, 1947) e organizado pela Associação Internacional de Cinema Científico.

Jean Painlevé e a Associação Internacional do Cinema Científico

No Brasil, Painlevé exhibe filmes de sua autoria, ministra conferências, apresenta filmes e concede entrevistas que colocam no centro da discussão a importância do cinema como instrumento científico e educativo. Nas oportunidades em que manifesta suas ideias, Painlevé apresenta a entidade que preside (AICC), suas atividades, critérios e perspectivas sobre o futuro do cinema científico. Com seu bom humor, cativa a imprensa e atua no fortalecimento dos laços de solidariedade entre o INCE e a AICC, enquanto que com sua notável biografia, suscita grande interesse pelo cinema científico entre iniciados e curiosos. Jean era filho do matemático e político francês Paul Painlevé, quem como Ministro de Instrução Pública (1915-1916) cria uma comissão “extraparlamentar encarregada de estudar os meios de generalizar a aplicação do cinematógrafo em diferentes ramos de ensino” para “instruir os jovens” que à época eram o “futuro da França” (COISSAC, 1925: 515-516). Seguindo os passos do pai⁴, Jean Painlevé estudou matemática, medicina e ciências naturais na Sorbonne. Em 1925, trabalhando no Laboratório de Anatomia e Histologia Comparadas da universidade, realiza sua primeira comunicação na Academia de Ciências de Paris sobre *As colorações vitais sobre o proto-plasma animal* (HAMERY, 2009: 29). Interessa dizer que, a partir daí, Jean Painlevé não parou mais e realizou cerca de 20 filmes científicos até o início da II Guerra Mundial.

Em 1930, Painlevé funda e ocupa o cargo de diretor do Instituto de cinematografia científica (Institut de cinématographie scientifique, ICS), formado pelo químico Georges Urbain (presidente), o físico Arsène d’Arsonval (presidente honorário)

⁴ Segundo Roxane Hamery, a “herança biológica, intelectual e moral de seu pai é, de fato, a principal referência para o jovem Jean, que permanecerá sempre próximo e nunca hesitará em afirmar sua admiração pelo cientista, bem como pelo político, enquanto tentava muito cedo emancipar-se desse modelo que lhe oferecia um caminho claro” (2009: 23).



e o zoólogo Georges Bohn (vice-presidente). A instituição, até a fundação do CNRS em 1939, foi a “principal vitrine do cinema científico na França”, como afirma Hamery no artigo *Jean Painlevé et la promotion du cinéma scientifique en France dans les années trente* (2005). Em 1937, o cinema científico é inserido na programação da Exposição Universal de Paris, com a criação de uma seção especial para os filmes científicos ou técnicos no Concurso do melhor filme francês documentário ou de amador, categoria na qual os filmes *Voyage dans le ciel*, de Painlevé e *Phagocytose*, do Doutor Jean Comandon, terminam empatados no primeiro lugar, consagrando “oficialmente” o cinema como um novo instrumento de pesquisa (RIOU, 2009: 199).

No mês de novembro daquele ano, Painlevé inicia sua colaboração com o Centro de Produção de Filmes Científicos do Conservatório Nacional de Artes e Ofícios (*Conservatoire national des arts et métiers*), quando ministra “uma série de conferências sobre técnica cinematográfica e suas aplicações no campo científico”. Ao lado de Albert Métral, Painlevé reorganiza a entidade e a transforma em um centro de estudos e pesquisas sobre cinema até o início da II Guerra Mundial, quando os trabalhos são paralisados (MARCEL-DESPREZ, 2019: 219).

Após o fim da guerra, Painlevé retoma os trabalhos do ICS e atua, com a Associação do Cinema Científico (fundada em Londres, 1943), na formação e fundação em Paris da Associação Internacional do Cinema Científico, resultado da atuação de Painlevé e de outros cineastas veteranos do cinema científico, como Joris Ivens (Holanda), John Maddison (Reino Unido), Francisco Giner Abati (Espanha), Virgilio Tosi (Itália), Hans-Karl Galle (Alemanha) e Jan Korngold (Polônia). A AICC foi organizada como uma federação de organizações nacionais mantidas pelo Estado (públicas), sociedade civil (voluntárias) ou por Academias Científicas de seus respectivos países⁵.

Em entrevista coletiva transcrita pela Folha de São Paulo (AS PESQUISAS..., 1954), Painlevé afirma que o Brasil, representado pelo INCE, foi um dos primeiros membros da AICC e que deu apoio oficial à iniciativa, remetendo alguns de seus filmes ao acervo da entidade. Em 1954, a AICC era composta por 17 nações⁶, entre elas os latino-americanos Brasil, Cuba e Uruguai, e possuía em sua sede em Bruxelas, Bélgica, uma filмотeca com trabalhos de todos os países sócios. Na entrevista, Painlevé afirma como missão da entidade proporcionar a colaboração no campo da cinematografia

⁵ Doze entidades assinam a fundação da AICC, como o *Institut du Cinéma Scientifique* (Paris), o *Institut für Wissenschaftlichen Film* (Göttingen), associações de cinema científico de Holanda, Reino Unido, Espanha e Itália, e entidades mantidas pelas Academias de Ciências da URSS, Tchecoslováquia, Alemanha Oriental, Hungria e Polônia. International Association for Media in Science. Histoire. Disponível em: <https://www.asecic.org/2020/07/17/histoire/>. Acessado em: 15 de julho de 2021.

⁶ Austrália, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Cuba, França, Grã-Bretanha, Holanda, Itália, Marrocos, Polônia, República Democrática Alemã, República Federal Alemã, Suíça, Tchecoslováquia e Uruguai.



científica entre os povos, lutando pelo seu bem-estar e pela paz: “o cinema é um ótimo veículo da paz e deve servir à ciência para que ela tenha sempre objetivos pacíficos”, como instrumento de “manutenção da paz e da felicidade humana” (O CINEMA..., 1954).

O panorama traçado por Painlevé em sua conferência e entrevista dialoga diretamente com a produção contemporânea de filmes científicos legitimada, catalogada e conservada pela AICC. Estava no horizonte de expectativas da entidade ampliar a circulação dessas cópias entre os sócios e intensificar a difusão da cultura cinematográfica científico-educativa para a qual o apoio da UNESCO seria decisivo, como afirma em sua entrevista (AS PESQUISAS..., 1954). Nesse contexto, a entidade estava em sintonia com as perspectivas defendidas no congresso de *Mass Media* (1946), realizado em Paris e presidido por John Grierson. Reconstituindo a biografia de Paulo Emílio Sales Gomes, o historiador de cinema José Inácio de Melo Souza (2002: 294) destaca que o cinema, o rádio e a imprensa foram interpretados no congresso como instrumentos de promoção da paz mundial através do fortalecimento dos laços de solidariedade cultural entre as nações, desenvolvidas e subdesenvolvidas, a partir do estabelecimento de “propostas técnicas e econômicas imediatas para a solução de problemas”. Na terceira sessão do congresso, Paulo Emílio se manifesta em apoio ao projeto do delegado francês Jean Painlevé sobre o “depósito legal de filmes” e no qual as cinematecas e cineclubes figuravam como instrumentos eficazes para a “democratização da cultura” (SOUZA, 2002: 294). Um primeiro encontro de Painlevé com o Brasil, os profundos laços que ligam a AICC à UNESCO em sua origem.

À frente da AICC, Painlevé insiste que o objetivo da entidade consistia em realizar pesquisas técnicas no campo da cinematografia para descobrir novos elementos que permitissem “uma maior sensibilidade nas películas, novos processos de iluminação” e que propiciassem o “aperfeiçoamento dos aparelhos de filmagem” diante da heterogeneidade dos temas tratados pela cinematografia científica, para apenas depois transladarem “essas conquistas” para a “cinematografia documentário-científica”, quer dizer, filmes compatíveis com a finalidade da ciência, “pesquisa e ensino” (AS PESQUISAS..., 1954).

Do ponto de vista político, a AICC visava: 1- ampliar o entendimento em todo o mundo de métodos de pesquisa científica, sobretudo os voltados ao “progresso social”; 2- favorecer “o intercâmbio internacional de informações sobre a produção e uso de filmes e equipamentos técnicos”; 3- fomentar a “coordenação internacional da produção de filmes científicos” e 4- estabelecer “sistemas homogêneos de documentação e avaliação” (AICC *apud* International Association for Media in Science). Para tanto, a circulação dessas informações se efetivava na publicação dos boletins informativos



editados pela entidade (*Science Film e Research Film*) e na realização de congressos, caracterizados pela exibição anual de mais de duzentos filmes aos representantes dos países membros da AICC e aos interessados de países não associados, como Suécia e Estados Unidos (O CINEMA..., 1954; CINEASTAS..., 1954). Em relação aos filmes, a AICC possuía 600 títulos em seu acervo, meticulosamente escolhidos para separar os filmes científicos de meras filmagens realizadas de modo amador para ilustrar conferências de especialistas. Para ser considerado um filme do gênero, ele deveria aliar qualidade técnica ao método de análise científico do tema, dispostos em quatro categorias: pesquisa, médico-cirúrgico, técnico-industrial e de divulgação (FESTIVAL..., 1954g: 11).

O encontro entre o cinema e a ciência, ou mais propriamente, a colaboração entre cientistas e cineastas para a promoção do cinema científico é esclarecida por Painlevé, recorrendo a sua biografia. Questionado sobre o tema, o cientista-cineasta respondeu de modo bem-humorado, como relatou o cronista da *Folha da Manhã*: “Infelizmente eu sou cientista e esses homens aborrecem o resto do mundo e não conseguem entender a cinematografia”. Produzem filmes científicos difíceis de exhibir porque “não conseguem aliar a arte à ciência, quando uma coisa não exclui a outra”. Eles “trabalham como amadores”, quando o cinema científico “requer arte e técnicas”. É fundamental, para esse propósito, “pesquisadores que tenham paixão pela cinematografia e que a sintam como verdadeiros artistas”, como era o seu caso, quando na juventude havia trabalhado com o então jovem Michel Simon no filme *A desconhecida dos seis dias* (*L’Inconnue des six jours*, 1926). Como “não podia ser cientista, médico e matemático, pianista e cineasta”, dedicou-se à realização de “pesquisas científicas utilizando a câmera cinematográfica como um instrumento valiosíssimo de trabalho. Realizei oitenta filmes, muitos dos quais foram destruídos durante a guerra” (AS PESQUISAS..., 1954).

Após apresentar sua biografia, a missão e os critérios da AICC, Painlevé traça as fisionomias nacionais dos filmes das entidades associadas. Os franceses se interessavam mais por filmes sobre biologia e astronomia, ou seja, por pesquisas “puras no campo da cinematografia científica”. Contudo, seus filmes sempre se destinavam às camadas mais amplas da população, distando dos pesquisadores que se “fecham numa torre de marfim”. Já os ingleses, segundo “seu espírito prático”, focalizavam questões técnicas ou sua aplicação imediata na prática de novos inventos: “Tivemos oportunidade de assistir a um filme inglês sobre os processos de melhoria da fabricação do aço duro. Um trabalho de inegável mérito artístico, e de valor técnico e documentário” (AS PESQUISAS..., 1954).



No caso do cinema científico alemão, Painlevé acentua a densidade dos trabalhos do Instituto de Cinema Científico (Göttingen), dedicado às pesquisas didáticas, “estudando meticulosamente e durante anos os hábitos de vida dos animais”. O cientista-cineasta ressalta uma das últimas conquistas dos alemães nesse gênero de filmes: eles haviam conseguido filmar com novas técnicas “o fenômeno de absorção de uma gota d’água pelas folhas” (*Circulação na Folha*). No caso dos filmes italianos, parecia haver maior interesse por temas médico-cirúrgicos e que retratavam vulcões em erupção (CINEASTAS..., 1954), explorando um tema demarcado pela presença do Vesúvio e suas erupções no imaginário nacional. Já os russo-soviéticos se destacavam na produção de filmes didáticos, tematizando agricultura, indústria, ciência pura, cirurgia e experiências bastante interessantes, como no filme em que “a cabeça de um cão, separada do corpo, e alimentada mecanicamente pelo sangue injetado através de tubos de vidro e borracha”, se comporta como se ainda estivesse vivo, movendo a boca, os olhos e levantando as orelhas quando seu nome era proferido pelo cientista (AS PESQUISAS..., 1954).

No caso do cinema brasileiro, Painlevé cita alguns títulos de filmes do INCE não reproduzidos pelo cronista, que se detém apenas no comentário ao título *O cristal oscilador: industrialização do quartzo no Brasil* (1947), de Humberto Mauro e Manuel Gouveia, filme exibido no festival de Cannes (1947), uma conquista técnica de outrora e que à época já poderia ser situada entre os “documentos históricos do filme científico” (O CINEMA..., 1954), como filmes que demarcam os principais momentos do desenvolvimento desse cinema na história. Apesar da ausência dessas informações, a dissertação de Fernanda Carvalhal menciona os filmes do INCE aos quais Painlevé se refere e que foram incorporados ao acervo da AICC. Os relatórios anuais do INCE, redigidos por Gouveia Filho, enfatizam o envio dos filmes *O Cristal Oscilador*, *Coração Físico de Ostwald*, *O Puraquê*, *Convulsoterapia Elétrica*, *Movimentos Protoplasmáticos da Célula Vegetal* e *Epilepsia Experimental na Rã* ao festival de Cannes, parte da política de intercâmbio cultural da entidade brasileira (CARVALHAL, 2008: 84).

O cinema educativo no Brasil

Fundado oficialmente em 1937 no Brasil, o projeto de “um cinema científico e moralmente sadio” do INCE foi o desdobramento de um “movimento iniciado nas décadas de 1920 e 1930 por diversos intelectuais, como Manuel Bergstrom Lourenço Filho, Fernando Azevedo, Edgar Roquete Pinto e Jonathas Serrano”. As revistas de cinema publicadas à época da “consolidação da crítica cinematográfica” acolheram as reivindicações dos educadores, preocupados “com a incorporação do cinema ao ensino



e também com a introdução dos princípios da chamada Escola Nova nos currículos” (MORETTIN, 2013: 113).

Seguindo Morettin (2013), a promulgação do Decreto-lei n. 21. 240 de 1932, que cria “a obrigatoriedade de inclusão na programação de filmes nacionais de curta-metragem”, apresenta a definição de filme educativo: aqueles que possuíssem o objetivo de divulgar a ciência. Em 3 de janeiro de 1933, a instalação do Convênio Cinematográfico Educativo visava, entre outras iniciativas, produzir filmes que atuassem na educação da maioria da população brasileira, à época iletrada (85% em 1900), como meio de “transmissão da arte, da ciência e da técnica”. Havia ainda a ambição de controlar a produção cultural do período, como acentua Morettin na análise que realiza da primeira versão do projeto de lei de criação do INCE, escrito por Roquete Pinto. Contudo, a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural em julho de 1934 representa um revés nas expectativas do movimento (*Ibidem*: 126). Apesar dessas questões, quando oficialmente fundado em 1937, em linhas gerais o instituto representa a concretização do antigo projeto dos educadores, especialmente na “proposta de uma produção contínua de filmes, pela primeira vez encetada pelo Estado”, para a qual a atuação de Roquete Pinto em “reorganizar e sistematizar o movimento” foi decisiva (*Ibidem*: 128).

Além das vantagens pedagógicas, entre 1930 e 1945 o Estado brasileiro entendia o cinema como instrumento fundamental para a “formação da nação” e pela manutenção da “ordem moral, da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade”. Como acentua Anita Simis em *Estado e Cinema no Brasil*, o cinema seria o “livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil” (2015: 29-30). Nos anos que se seguiram, o INCE realizou projeções “em mais de mil escolas e institutos de cultura”, mas também se fez presente em “centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais”. Para amparar a iniciativa, a entidade organizou uma filмотeca, dividindo-a em filmes em “escolares” em 16 mm, silenciosos e sonoros, voltados à divulgação nas entidades supracitadas, e “filmes populares, sonoros, de 35 mm, encaminhados para o circuito das casas de exibição pública de todo o país”⁷. Como frisa Simis, até 1941 o INCE havia editado aproximadamente 200 filmes documentais que evocavam episódios históricos ou

⁷ Na dissertação *Luz, Câmera, Educação!*, Fernanda Carvalhal nos informa que Pedro Gouvêa apresentou ao final de 1947, data de sua posse, um relatório destacando as principais atividades realizadas pelo INCE nos 10 anos anteriores à sua gestão: “Conforme documentação apresentada, a filмотeca do INCE nessa data possuía cerca de 700 títulos, eram atendidas cerca de 800 escolas anualmente, 200 instituições de cultura e realizadas 2.500 projeções ao ano. A biblioteca contava com mais de duas mil consultas anuais e 20 mil metros de filmes haviam sido distribuídos no estrangeiro, através do intercâmbio cultural” (CARVALHAL, 2008: 89).



reproduziam títulos literários (SIMIS, 2015: 34) que tinham por objetivo propagar o nacionalismo e as imagens do Brasil no sentido desejado pelo governo federal (SCHVARZMAN, 2004).

A presença oficial do INCE no Festival de Cinema Científico e Educativo se concretizou tanto na programação quanto na inauguração dos trabalhos. Pedro Gouveia Filho, seu presidente, inaugurou o festival em sessão solene realizada no auditório do Museu de Arte Moderna, em 15 de fevereiro de 1954. Na ocasião, Gouveia Filho realiza uma exposição retrospectiva dos quase 20 anos de atividade do INCE, embora não tenha dado visibilidade aos “magníficos filmes” realizados com aprimoramentos técnicos, como a microcinematografia, por Alberto Federmann no Instituto Biológico; aos filmes do Departamento de Divulgação Científica do Laboratório Torres, contando com 117 filmes realizados pelos “maiores nomes da medicina nacional” e assistidos por 20.390 médicos nas 1.580 projeções realizadas no país (INAUGURADO..., 1954b: 9); nem à formação da Fimoteca Médico-Cirúrgica Brasileira, criada pelo laboratório em 1949, como informa Márcia Regina Barros da Silva no artigo *Cinema Científico: a construção de imagens da medicina na produção de Benedito Junqueira Duarte* (2020). Comentando não apenas as iniciativas paulistas que haviam ficado de fora, como as do médico Fernando Paulino, responsável por ministrar cursos completos de cirurgia pelo cinema no Rio de Janeiro (INAUGURADO..., 1954b: 9), pode-se perceber que não se tratava, para o crítico, de uma querela bairrista entre Rio de Janeiro e São Paulo, como se viu nos comentários a outros programas do Festival Internacional de Cinema do Brasil (ZANATTO, 2021). Tal como ocorreu, a palestra do presidente do INCE havia dado a impressão de que o vasto campo do cinema científico-educativo no Brasil resumia-se aos “limites do folheto explicativo do INCE”, apesar do respeito que o crítico d’OESP afirmava cultivar pela entidade (INAUGURADO..., 1954b: 9).

A presença do Brasil no festival

A mostra foi inaugurada com a exibição dos filmes *Coração Físico de Ostwald*, *Indústria Farmacêutica no Brasil*, *Minério e Carvão* e *Lentes Oftálmicas*, produzidos pelo INCE, e dois estadunidenses, *A estrada de 100 dias* e *Povoação e Técnica*. Dos filmes brasileiros exibidos, apesar de muito antigos e com métodos médicos já fora de uso, o filme sobre a indústria farmacêutica foi “muito apreciado” (INAUGURADO..., 1954b: 9). Nos dias seguintes, outros filmes antigos do INCE foram exibidos, como *O Puraquê*



(1939), de Humberto Mauro, que apresenta alguns experimentos sobre as propriedades elétricas do peixe amazônico, retratado em seu habitat e em sua morfologia, demonstrada pela dissecação e descrição de seus órgãos internos por Carlos Chagas Filho, que co-dirige o filme. Foram exibidos *Miocárdio em Cultura* (1942), também fruto da associação entre Mauro e Chagas, e *Penetração de rádio iodo na tireoide* (1944), filmado por Erich Walder (FESTIVAL..., 1954d: 7).

O crítico d'OESP afirma, ainda, que os três últimos filmes eram incompreensíveis para o grande público e salienta que um documentário científico bem feito deveria ser realizado em uma linguagem expressiva, suficientemente eloquente para que se possa compreender tão complexo processo, sendo essa uma das maiores vantagens da aplicação do cinema à ciência. Por outro lado, se os filmes eram incompreensíveis para o grande público, estudantes de medicina – público-alvo dos filmes – poderiam “compreender que o *Puraquê* tem um órgão elétrico que se estende pela face ventral”. Para o crítico, o complexo mecanismo de registro da eletricidade no oscilômetro fotoelétrico que aparece no filme não foi suficientemente esclarecido pelas técnicas cinematográficas empregadas, não mais que razoáveis. Outro ponto negativo decorreu dos problemas apresentados pelos projetores que impediram a execução da banda sonora do filme e que acabou por subtrair, como afirma o crítico, a vantagem que a nitidez da película 35 mm conferia a *O Puraquê* em relação aos demais filmes científicos (FESTIVAL..., 1954d: 7).

A propósito do documentário *Miocárdio em Cultura*, o crítico frisa que esse filme possuía cenas de microfilmografia muito boas, sobretudo quando apresentavam as fibras cardíacas parasitadas pelo *Trypanosoma cruzi*, embora tenha sugerido a supressão das cenas iniciais dos técnicos, aparelhos e da sala de operação. É importante frisar que o crítico julga com rigor os problemas técnicos que inviabilizaram a reprodução sonora dos projetores. Os três documentários realizados no Instituto de Biofísica da Universidade do Brasil, atual UFRJ, foram comentados por Carlos Chagas Filho, responsável que explicou os pormenores científicos dos dois filmes que assina com Humberto Mauro. Segundo o crítico, as explicações de cunho científico teriam sido mais apropriadas a um encontro científico que a um festival de cinema, concluindo que Chagas deveria ter se limitado na descrição dos fatos fundamentais para a compreensão dos filmes (FESTIVAL..., 1954d: 7).

Devemos salientar, contudo, que o crítico julga com severidade as intervenções de Chagas sem ponderar que, com os comentários, o co-diretor buscava complementar o vazio deixado nos filmes pela ausência de som provocada pelos problemas técnicos, que impediram na ocasião a exibição de mais dois filmes: o brasileiro *Os Índios urubus*,



filme do Serviço Nacional de Proteção ao Índio, e o estadunidense *A longa Bengala*, sobre a recuperação social dos cegos, para os quais era fundamental a clássica bengala branca – ambos exibidos no dia 22 de fevereiro ao lado dos filmes médico-cirúrgicos de B. J. Duarte. Assistindo aos filmes brasileiros, o crítico estava convencido de que até aquele momento, o terceiro dia do festival, nenhum documentário científico brasileiro havia apresentado condições de “ombrear” com os documentários trazidos por Jean Painlevé. Depositava suas esperanças nos documentários de B. J. Duarte, que na categoria de filmes médico-cirúrgicos deveria figurar com grande destaque, pois se tratava do melhor exemplo do grau de “adiantamento” da cinematografia científica no Brasil (FESTIVAL..., 1954d: 7).

Importa dizer que os filmes *Metodização Cirúrgica*, *Pneumectomia por câncer no Broncogênico* e *Técnica da Gastrectomia*, de B.J. Duarte, não decepcionaram, como sugere a manchete do jornal *OESP*: “muito aplaudidos os documentários brasileiros sobre cirurgia” (FESTIVAL..., 1954h: 8). Segundo o crítico, finalmente Painlevé pôde ter uma ideia do cinema científico que se fazia no Brasil. Os filmes de B. J. Duarte operavam a fusão entre arte e ciência, evitando restringir esse gênero de cinema a um gueto de cientistas, ou mesmo em um grupo específico de cineastas, dialogando diretamente com a concepção cinematográfica do francês. Esta heterogeneidade no processo de produção – ciência e cinema – decorreu da associação do cineasta com o professor Edmundo Vasconcelos, catedrático da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP). Anos mais tarde, no contexto das filmagens de *Transplante Cardíaco Humano* (1968), o historiador de cinema Paulo Emílio Sales Gomes afirma em artigo que B. J. Duarte havia se tornado um grande nome do cinema científico mundial (GOMES, 1968)⁸.

O filme *Metodização Cirúrgica*⁹, produzido pelo Laboratório Torres, apresenta ao público a linguagem gestual que permite ao cirurgião se comunicar com seus assistentes. Segundo o crítico, o filme, “em magníficas cores, é muito bem conduzido, apesar de tratar-se de um assunto, à primeira vista, árido” (FESTIVAL..., 1954h: 8). O filme *Pneumectomia total direta por câncer Broncogênico* (1950) era um pouco mais antigo, de novembro de 1950, e havia sido reconhecido pela vitória que obteve no Prêmio Internacional Marey, ao qual concorreram diversos países. O filme, também em

⁸ Por seus filmes científicos, B. J. Duarte recebeu mais de cinquenta laureas internacionais, em países como Itália, França, Inglaterra, Austrália, África e México, sendo quinze delas no Brasil, entre eles, a Gran Targa d’Oro, da Universidade de Roma e o Bucrânio d’Argento, oferecido aos filmes científicos pelo Festival de Veneza, vencendo-o por três anos consecutivos (CUTAIT, 1982). Em sua tese de doutorado, Catani (1991) lista os prêmios nacionais e estrangeiros recebidos por B. J. Duarte nos domínios da cinematografia científica.

⁹ A Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira afirma que o filme data de 1961, o que é impossível.



cores, “apresenta cenas muito boas, como a fusão entre o campo cirúrgico e a peça anatômica, e a parte final, em que se demonstram as lesões patológicas do pulmão”. Já *Técnica da Gastrectomia*¹⁰ foi produzido para instruir médicos em todos os pormenores técnicos do procedimento cirúrgico (Ibidem). Como aponta Silva (2020), B. J. Duarte primou em seus filmes pelo desenvolvimento de técnicas originais, “valendo-se dos efeitos de iluminação e sua relação com a cor, e a busca do ângulo de visão ideal da intervenção médica filmada por ele ou seus colaboradores”, tornando o filme científico “também artístico” ao procurar, segundo ele, o “ponto de vista do cirurgião” em busca do “centro do campo operatório” e “de maior interesse didático e estético” (SILVA, 2020: 12) – qualidades de outro filme de B. J. Duarte exibido no festival, *Cirurgia da Estenose Mitral*, no qual se vê o Dr. Euryclides J. Zerbini em ação, em cores e sons.

Os filmes seriam inicialmente apresentados por B. J. Duarte, mas uma enfermidade repentina (PEDRO..., 1954: 2) talvez o tenha motivado a transferir essa responsabilidade ao médico Edmundo Vasconcelos, o protagonista de alguns de seus filmes cirúrgicos. Apesar disso, Vasconcelos não deixou de reafirmar a importância de B. J. Duarte (presente na ocasião) na realização dos filmes médico-cirúrgicos (FESTIVAL..., 1954h: 8) produzidos pelo Laboratório Torres. Em linhas gerais, os filmes de B. J. Duarte foram as melhores participações brasileiras no festival, por dois motivos: eram mais atuais e dialogavam com os filmes científicos europeus em sua proposta de conciliar arte e ciência.

O impacto europeu

Bastante apreciados pelos espectadores do festival, o crítico do jornal OESP afirmou que os filmes europeus alcançaram “brilhante êxito”, comentando a exibição de cinco documentários de Painlevé: *O Morcego (La vampire)*, *Paguro Eremita (Bernard l’hermite)*, *Cavalo Marinho (L’Hippocampe)*, *Ouriços do Mar (Les Oursins)* e *Assassinos d’água doce (Assassins d’eau douce)* – filmes que foram muito aplaudidos por um público que “estava em condições psicológicas pouco propícias para manifestações de simpatia após o atraso da sessão” (FESTIVAL..., 1954c: 8).

Nos filmes, Painlevé demonstrou à audiência seus amplos recursos no campo da macro e da microcinematografia: em *O morcego*, empregou a macrocinematografia para captar os pormenores da morfologia dos morcegos, apresentando em detalhes os movimentos da língua do mamífero no ato da deglutição. Em *Paguro Eremita*, examina sua biologia enfatizando a luta desse crustáceo marinho para conquistar a concha que

¹⁰ Na Filmografia Brasileira, o filme também é catalogado com a data 1961, contudo, há outro filme de nome parecido, *Gastrectomia por Úlcera* (1953), também de B. J. Duarte.



Ihe servirá de casa. Combinando as técnicas de macro e microcinematografia, Painlevé realiza *Cavalo Marinho*, no qual disseca por completo o animalzinho. Além da parte científica, o crítico acentua a presença nesses filmes de elementos artísticos, com verdadeiros cenários formados pelos vegetais marinhos ou pelas pedras harmoniosamente distribuídas em segundo plano, ilustrando objetivamente um dos temas defendidos pelo cineasta em sua conferência: o apuro técnico na realização de filmes do gênero (FESTIVAL..., 1954c: 8).

Já o documentário *Ouriços (Oursins, 1954)*, a cores e ainda inacabado, foi exibido pela primeira vez em São Paulo. Após mostrar o ouriço, Painlevé examina os órgãos internos deste animal a partir do emprego da microcinematografia, permitindo a compreensão perfeita das estruturas extremamente delicadas e utilizando cores para dar um realce especial às cenas, lembrando composições surrealistas (FESTIVAL..., 1954c: 8), posição que corrobora com a definição que James Leo Cahill (2019) atribui aos filmes de Painlevé: “surrealismo zoológico”. Em relação à trilha sonora, o crítico cita o uso da música popular estadunidense: em *O morcego*, Duke Ellington, e em *Assassinos d’água doce*, Louis Armstrong e Cab Calloway, adequando-se “perfeitamente ao movimento de insetos ou crustáceos”. No caso de *Ouriços*, “o estilo musical escolhido foi o mambo, dada à adequação do ritmo ao movimento desses habitantes do mar” (FESTIVAL..., 1954c: 8).

Outros filmes europeus não assinados por Painlevé, mas que haviam sido trazidos pela AICC, foram apresentados a uma grande audiência, atraída pela evidência que a imprensa conferiu ao acontecimento. O primeiro filme exibido foi o alemão (RFA) *Circulação na Folha*, realizado segundo o emprego de técnicas da microcinematografia e que teria revelado com nitidez a fina arquitetura das folhas e a “embebição” da seiva, comentado anteriormente por Painlevé em entrevista coletiva. O segundo documentário foi produzido pelo Centro de Transfusão de Paris, focado em desvendar as minúcias dos *Glóbulos vermelhos normais e leucêmicos*, e que empregou o microscópio de fase e o microscópio eletrônico para aumentar a imagem em vinte mil vezes e proporcionar ao público ver as impressionantes cenas da eliminação do núcleo do eritroblasto. Dentro dessa categoria, o crítico em questão afirma que, até aquele momento, o filme era a melhor produção do gênero microscópico apresentada no festival (FESTIVAL..., 1954e: 7).

Atendendo aos pedidos do público, o documentário de Painlevé *Ouriços do Mar* foi novamente exibido, antes que a sessão fosse encerrada com a mostra do filme holandês *Valvulectomia*. Este trouxe ao público a técnica da “cinecirurgia”, um dos ramos mais importantes da cinematografia científica centrado na elucidação das diversas fases



dos modernos procedimentos cirúrgicos. O filme foi explicado por Gouveia Filho, presidente e orientador do festival, e também médico cardiologista. Antes da sessão, o público foi informado que iria assistir a um caso da cirurgia da estenose mitral de origem reumática, na qual o cirurgião abre a aurícula e, com os dedos, dilacera a válvula mitra endurecida. Iniciando o filme, um leteiro sintetiza a apresentação do presidente do INCE, ironiza o crítico: “cirurgia da estenose pulmonar, de acordo com a técnica de Brock” (FESTIVAL..., 1954e: 7). Em sua exposição, Gouveia Filho relembra que o uso desta técnica havia sido filmado por Benedito J. Duarte e exibido no Congresso de Cirurgia do Colégio Internacional de Cirurgiões, realizado na cidade de Curitiba em setembro de 1953.

Contudo, o crítico d’*OESP* afirma que, ao contrário do que dizia Gouveia Filho, o filme de B. J. Duarte não documenta a dilatação da estenose, mas um complexo conjunto de instrumentos idealizados pelo próprio Brock. Em linhas gerais, a programação do dia foi bem acolhida pela crítica, como mostra o título do artigo: “Ontem foram apresentados ótimos documentários” (FESTIVAL..., 1954e: 7).

Outros documentários europeus chamaram a atenção, como o francês *Estudos sobre o arco voltaico*, que apresentou cenas elucidativas da transformação que se processa no nível dos eletrodos no arco voltaico, filmadas com uma câmera especial de alta velocidade, na razão de 3.600 quadros por segundo. As cenas foram iluminadas por um potente projetor, a partir do emprego de duas técnicas: a direta e a retrógrada ou de silhueta. O emprego dessa técnica foi exaustivamente estudado por seus realizadores, tanto pela alta velocidade da filmadora, quanto pelo fato de a película cinematográfica ser colorida. Removidos todos os obstáculos, todos os esforços resultaram em “um excelente filme científico”. Além deste filme, representou a República Federal Alemã uma produção sobre a marcha dos animais em Göttingen, do Dr. Gotthard Wolf – o primeiro de uma grande série enciclopédica dedicada à marcha dos animais e que possibilitaria excelentes pesquisas de anatomia e fisiologia comparadas, intitulada *Die Encyclopaedia Cinematographica* (1952) e produzida pelo Instituts für den Wissenschaftlichen Film, entidade sob sua direção. No programa, foram exibidas as marchas dos chimpanzés, do elefante e do castor (FESTIVAL..., 1954g: 11).

Entre os documentários de divulgação científica, a produção francesa *Parto sem dor* foi julgada como um documentário “muito expressivo” que destacou a importância do adequado preparo psicofísico das gestantes, de acordo com a teoria dos reflexos condicionados de Pavlov. Trata-se de um filme de divulgação científica, ou seja, destinado ao público geral e notável pela riqueza técnica em matéria de cinema (FESTIVAL..., 1954e: 7). Outros filmes europeus de divulgação científica foram exibidos



ao longo do festival, como *O Pinguim Imperador*, fruto de imagens de uma expedição francesa ao Polo Sul, e também o polonês *Minas de Sal de Wieliczka (Inondations en Pologne*, de Jerzy Bossak e Waclaw Kazmierczak), documentário premiado pelo Festival de Cannes em 1947 na categoria curta-metragem (FESTIVAL..., 1954g: 11).

Diversas reações de gêmeos adultos, do psicólogo austríaco Hubert Rohracher, foi julgado positivamente pelo crítico do *OESP*, que apreciou o tema centrado na diferenciação do comportamento entre gêmeos mono e bi-ovulares, filmados subindo escadas, se barbeando e executando outros atos e reações emocionais. Já o belga *O cobre*, filme sobre técnicas industriais, apresentou cenas muito boas, mas dificilmente ultrapassaria “nessa categoria, *Estudos sobre o arco voltaico*” (FESTIVAL..., 1954i: 8).

Outros documentários de maior interesse para o público leigo e especializado foram os seguintes: o austríaco *Dança das Abelhas*, o francês *Porto de Zonguldac*, o inglês *Peixe em sua rede* (*OESP*, 21 fev. 1954) e o tchecoslovaco *A planta e a água*. Este último, de Jan Calabek, “fotografado em cores, mostra de maneira muito didática a influência da água na vida e crescimento das plantas”. *O gafanhoto do deserto*, do produtor britânico James Carr, foi considerado “muito bem montado e fotografado” no propósito de “expor todos os dados fundamentais da biologia do gafanhoto” e narrando o nascimento da larva e os cinco estágios evolutivos posteriores “com clareza, através da macrofotografia de primeira ordem”. Outro dado importante observado no documentário foi seu enfoque nas “medidas de combate a esse flagelo”, seguindo as recomendações de entidades especializadas, como o Instituto Antigafanhoto de Londres, Inglaterra (FESTIVAL..., 1954i: 8).

Nessa categorização ampla, foram exibidos *Estudos radiocinematográficos sobre a metamorfose da mosca*, de Painlevé, considerado “excelente”, por empregar pela primeira vez a técnica da radiocinematografia direta, através da qual foi possível “evidenciar todos os pormenores da transformação da ‘pupa’ em moscas propriamente ditas”. *Biologia do Hamster*, de Noel Monkman, chamou bastante interesse pelo frequente uso do animal em pesquisas farmacológicas, documentando “várias fases” de sua vida. Já *Cavalos e Pescadores Plúmeos*, também de Monkman, foram considerados apenas razoáveis: o primeiro “encara as transformações evolutivas [do cavalo] desde as eras mais remotas”, sentido no qual possa “haver certa fantasia”, embora sejam “dignas de nota as várias fusões” que utiliza para dar “uma ideia da passagem do tempo”. O crítico ainda cita um filme colorido australiano sobre a vida de um determinado pássaro, tema considerado “muito batido” (FESTIVAL..., 1954f: 6). Acredito que se trata do filme *Birds and billabongs* (1950), de Charles Mountford e produzido pela Australian National Film Board, entidade associada à AICC. Nesse contexto, a apresentação dos filmes



científico-educativos brasileiros e europeus (e da Austrália) no festival ofereceu um interessante panorama ao público, contudo a presença da cinematografia estadunidense produziu o efeito contrário, dada a inexpressiva representatividade dos filmes do país no festival.

A tímida seleção estadunidense

Um artigo publicado no jornal *OESP* (FESTIVAL..., 1954e: 7) trouxe em destaque a seguinte questão: *O cinema norte-americano foi esquecido?* Tal preocupação motivou o crítico a apresentar algumas indicações sobre a produção cinematográfica do país, em especial a lista elaborada pelo Colégio Americano de Cirurgiões. A comissão de filmes da entidade era encarregada de selecionar o que havia de melhor nessa matéria sobre o tríplice aspecto ético, médico e cinematográfico. Essa sociedade, segundo o crítico, publicava periodicamente uma lista de filmes selecionados, dividindo-os em especialidades cirúrgicas e apresentando os dados técnicos e os endereços de onde poderiam ser obtidos. A publicação, aliada a consulta da revista *JAMA*, especificamente das listas da Associação Médica Norte-Americana nela publicadas, teria proporcionado ao festival um roteiro seguro, fácil e rápido para a obtenção de documentários estadunidenses, o que daria ao FCCE cunho realmente internacional (*OESP*, 19 fev. 1954).

Contudo, nos dias seguintes, o festival apresentou quatro documentários estadunidenses: três deles produzidos pelo Serviço de Informação dos EUA (*A estrada de 100 dias*, *Sapateiro e Estadista* e *A Povoação e a Técnica*), e um produzido pela Administração dos Ex-Combatentes (*A longa bengala*). Apesar da presença, o crítico d' *OESP* julgou que os filmes exibidos não representavam adequadamente a fisionomia do cinema científico estadunidense. Tratavam-se de documentários de divulgação que pareciam deslocados do festival, dando a impressão de que haviam sido incluídos de última hora. Esses documentários poderiam dar a impressão errada do cinema científico estadunidense, em contraposição aos excelentes filmes científicos europeus exibidos e escolhidos por Painlevé. Como os Estados Unidos não pertenceriam a AICC, a escolha dos filmes deste país havia ficado ao encargo do INCE.

Como os filmes selecionados eram de propriedade do governo dos EUA, o colunista supõe que os contatos haviam sido realizados apenas pelos canais oficiais, não tendo os organizadores executado uma pesquisa em catálogos de filmes das entidades especializadas estadunidenses. Cita em especial a coleção de filmes da Universidade do Tennessee, com mais de três mil produções devidamente catalogadas em sua publicação mensal *News Letter*, na qual os filmes listados são acompanhados



de um comentário sintético e objetivo. O articulista parece disposto em criticar a falta, relacionando uma série de instituições e associações estadunidenses nas quais se poderia encontrar maior diversidade dentro deste gênero de cinema. Para ele, a Comissão Organizadora do Festival de Cinema Científico e Educativo deveria ter feito uma seleção mais adequada dos documentários estadunidenses, mesmo porque tinha a sua disposição, na biblioteca do INCE, todas as referências utilizadas no artigo do jornal (FESTIVAL..., 1954e: 7).

Balances e Hipóteses

Ao final do Festival de Cinema Científico e Educativo, o articulista do jornal *OESP* fez um balanço dos filmes exibidos, elegendo os melhores em categorias estabelecidas a partir das classificações de filmes científicos adotadas pela AICC (pesquisa, médico-cirúrgico, técnico-industrial e de divulgação científica para o grande público), subdividindo-as de acordo com as categorias utilizadas pela Mostra Internacional de Filme Documentário e de Curta-Metragem do Festival de Veneza.

Na categoria pesquisa, o francês *Glóbulos vermelhos normais e leucêmicos* foi escolhido pela grande contribuição científica e pela complexidade da técnica da microcinematografia. *Cirurgia da Estenose Mitral*, de B. J. Duarte, foi, segundo o crítico, o melhor na categoria médico-cirúrgica, oferecendo a seguinte justificativa: o filme era o mais atual em relação a outros concorrentes já premiados e mais velhos, como o holandês *Valvulectomia* e o brasileiro *Pneumonectomia por câncer broncogênico*, também de B. J. Duarte. Segundo o crítico, *Cirurgia da Estenose Mitral* “era superior pela clareza das imagens e a pureza dos planos profundos”, enquanto que em *Pneumonectomia* nota-se “um certo grau de distorção cromática, especialmente nas cenas em que são feitas as ligaduras dos elementos que constituem o hilo pulmonar”. Na categoria técnico-industrial, *Estudos sobre o arco voltaico* se destacou dos demais realizando a captação de 3.600 imagens por segundo, além dos processos de iluminação especialmente estudados para a realização das filmagens do comportamento das correntes elétricas em uma atmosfera de argônio (FESTIVAL..., 1954j: 3).

Na categoria divulgação científica para o grande público, o crítico seguiu os critérios do Festival de Veneza para eleger *Os índios urubus* (SPI) o “melhor documentário de argumento etnográfico”, *Ouriços do Mar* (Jean Painlevé) na subcategoria de “documentário de divulgação de conhecimentos científicos” e *O gafanhoto do deserto* (James Carr) como melhor documentário relativo ao problema da produção agrícola (Ibidem). Após a seleção segundo algumas categorias, o crítico afirma que, no festival, os filmes não foram programados com critérios que permitissem a maior



compreensão dos conjuntos: “o critério adotado pela Comissão Organizadora foi o de ‘cinco documentários por dia’, que vem a ser sem dúvida interessante inovação nos domínios da cinematografia científica” (Ibidem), ironiza.

O balanço do festival publicado no *OESP* conclui, como pode-se perceber a partir de um exame retrospectivo, a série *Festival de Cinema Científico*, composta por nove artigos não assinados e publicados entre 16 e 27 de fevereiro¹¹. Tomando as fontes analisadas no artigo em uma perspectiva hierárquica (LUCA, 2008), fica claro que em comparação às notas e aos artigos publicados em jornais como *Folha da Manhã*, *Correio Paulistano* e *Notícias de Hoje*, a série *Festival de Cinema Científico* é a melhor cobertura feita sobre o Festival de Cinema Científico e Educativo, pois apresenta em seu conjunto discussões sobre questões artísticas, sociais e ideológicas desse cinema em uma perspectiva local (O INCE e o Laboratório Torres) e transnacional (cinema europeu e estadunidense).

Diante desses cinemas científicos (o brasileiro, o estadunidense e o europeu), a série possui quatro características principais: o entusiasmo com a presença de Jean Painlevé e sua programação, a decepção com a pouca representatividade dos filmes estadunidenses exibidos, a certeza que cultiva em relação aos filmes de B. J. Duarte e o rigor com o qual julga o INCE e Gouveia Filho. Em relação às críticas ao festival, a Gouveia Filho, ao INCE e também à comissão organizadora, ao menos sete delas merecem ser recuperadas em destaque: 1- não citação do pioneirismo de Alberto Federmann na história do cinema científico brasileiro na conferência de abertura ministrada por Gouveia Filho; 2- não citação do cinema científico realizado em São Paulo por B. J. Duarte no Laboratório Torres, na mesma ocasião; 3- correção das imprecisões e erros de Gouveia Filho na apresentação dos filmes científicos de B. J. Duarte; 4- crítica ao atraso dos programas e aos problemas técnicos enfrentados pela organização e o comentário impiedoso às justificativas de Gouveia Filho; 5- a pouca expressividade da seleção estadunidense decorrente de uma seleção descuidada; 6- os critérios demasiado simplistas adotados pela Comissão Organizadora na concepção dos programas; 7- a insistência em manter Festival de Cinema Científico no título de todos os artigos em reprovação à inclusão de Educativo, talvez por entendê-lo como redundante.

Tomadas em conjunto, as críticas supracitadas em artigos não assinados levantam a seguinte questão: quem seria o autor? Levando em consideração o teor e o

¹¹ Exceto o primeiro artigo da série (*Inaugurado ontem o “Festival de Cinema Científico”*) todos os demais possuem o título *Festival de Cinema Científico*, sucedido por subtítulos que condensam os assuntos tratados em cada um deles. Apesar disso, as aspas no primeiro título salientam o nome que o autor atribui à série.



grau de especialização das críticas, acredito na hipótese de que os nove artigos publicados na *OESP* com o título de *Festival de Cinema Científico* sejam de B. J. Duarte. Três fortes indícios reforçam essa hipótese: o ímpeto em defender o nome do amigo Alberto Federmann como pioneiro do cinema científico no Brasil, a precisão com que descreve os trabalhos do Laboratório Torres no campo da cinematografia científica e o empenho em demonstrar que o trabalho de B. J. Duarte era, à época, o que melhor refletia o estágio de desenvolvimento da cinematografia científica no Brasil. Em *Crônicas da Memória* (1982), autobiografia publicada quase três décadas após o festival, B. J. Duarte retoma esses assuntos com o mesmo propósito dos artigos publicados à época do FCCE: situar Federmann como pioneiro, narrar a história dos filmes e das ações do Laboratório Torres, e se colocar como o grande nome da cinematografia científica do país tendo em vista os prêmios que recebeu em festivais estrangeiros e a incorporação de alguns de seus filmes no acervo da UNESCO.

Além desses indícios, tomando esse corpus de artigos com bom senso e imaginação, é possível notar alguns outros vestígios que corroboram com essa hipótese: 1- a profundidade e detalhamento com que discute os filmes exibidos; 2- o comedimento com o qual comenta a exibição de seus filmes, mesmo reconhecendo-os como os melhores exemplos do estágio de desenvolvimento em que se encontrava a cinematografia científica no Brasil; 3- a data desse artigo comedido e bastante sucinto, o que pode ser explicado pela modéstia ao falar de si mesmo e pela enfermidade que o acometeu e que o impediu de ministrar sua conferência um dia antes da publicação do artigo; 4- a análise e o juízo preciso com o qual comenta os limites técnicos de *Pneumectomia* em relação ao filme *Cirurgia da Estenose Mitral*, ambos de B. J. Duarte, que indicam a postura crítica e a precisão que apenas um realizador cultiva diante de sua obra; 5- o profundo conhecimento científico, cinematográfico e bibliográfico que demonstra possuir sobre o cinema científico; 6- o rigor com que julga a participação do INCE e de Gouveia Filho na comissão organizadora do FCCE transparece o temperamento habitual do crítico de cinema mais temido do que amado, como ele mesmo se reconheceu em sua autobiografia (DUARTE, 1982) e indica a existência de certo ruído em relação ao protagonismo assumido pelo presidente do INCE no festival; 7- a defesa de um cinema que não fosse apenas científico como também artístico, posição compatível com os critérios, teorias e perspectivas de B. J. Duarte para com o passado, o presente e o futuro do cinema científico.

À época em que as críticas foram publicadas, B. J. Duarte já não se encontrava mais no quadro regular de críticos da *OESP*, justamente pelo rigor com que julgava os filmes, para o desagrado dos anunciantes (CATANI, 1991). Embora as mágoas tenham



persistido com o rompimento da relação entre B. J. Duarte e a direção do jornal, colaborações extraordinárias como a cobertura do FCCE não podem ser descartadas do horizonte, tendo conhecimento que B. J. Duarte em algumas ocasiões submeteu artigos ao jornal, alguns deles não publicados (Ibidem). No geral, os indícios e os vestígios comentados indicam que o cineasta científico, crítico de cinema e membro da comissão organizadora do I Festival Internacional de Cinema seja o autor dos nove artigos do *OESP*, dado que pode explicar o anonimato da série.

Uma outra hipótese seria atribuí-la a José Reis, então presidente do Instituto Biológico, amigo de Alberto Federmann e de B. J. Duarte, colaborador da revista *Anhembi* e “um dos jornalistas da divulgação científica mais respeitados” (CATANI, 1991: 229) do país no período. Contudo, não me parece plausível que Reis tenha realizado a cobertura do FCCE para o jornal *OESP*, já que à época colaborava com artigos de divulgação científica devidamente assinados para o jornal *Folha da Manhã*. Findado o festival, José Reis assina na *Folha da Manhã* o artigo *Cinema Científico*, traçando um panorama da cinematografia científica de Federmann produzida no Instituto Biológico, à época sob sua direção (1949-1954). No artigo, reafirma sua apreciação do festival, mas lamenta o esquecimento do pioneiro, advertindo ao leitor que a ausência da obra de Federmann nos programas teria decorrido de “fortuita omissão”, mas “nunca de qualquer desejo de obscurecer o trabalho de Alberto Federmann”. Com isso, José Reis buscava aplacar os ânimos salientando que “na verdade”, éramos “muito mais ricos do que possa ter parecido” no FCCE (REIS, 1954). Como pode ser percebido, o artigo de Reis destoa do tom crítico característico de B. J. Duarte, mas corrobora com a crítica à ausência dos filmes de Federmann no evento, defendido por ambos como o pioneiro de nossa cinematografia científica.

Em linhas gerais, a realização do Festival de Cinema Científico e Educativo no âmbito do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954) cumpriu com sua ambição em estreitar os laços de solidariedade entre o cinema científico brasileiro e europeu. A presença e a atuação de Painlevé no festival foi decisiva, compartilhando com especialistas e público em geral os últimos desdobramentos desse cinema na Europa. A grande intensidade de sua contribuição, contudo, destoou dos filmes selecionados pelo INCE, que apresentou uma programação mais voltada ao seu próprio passado e aos filmes recentes da gestão de Gouveia Filho do que propriamente às origens do cinema científico no país. Apesar disso, faz parte da estratégia de legitimação das instituições reivindicar para si o ponto de partida de algum desdobramento futuro. No festival, os filmes de B. J. Duarte foram os melhores representantes do cinema científico brasileiro e os que melhor dialogaram com os filmes europeus, atestando a grande



vitalidade do cinema científico paulista naquele presente, o que explica o ímpeto de B. J. Duarte em legitimar na história do cinema científico brasileiro as contribuições do Laboratório Torres e de Alberto Federmann no Instituto Biológico: identificar e inventar uma tradição que pudesse ser reivindicada pelos cineastas científicos paulistas que à época despontavam na produção nacional e que, nos anos seguintes, alcançariam grandes êxitos em festivais internacionais.

Referências

AS ATIVIDADES da Associação Internacional do Cinema Científico. *O Estado de S. Paulo*, 21 fev. 1954, p. 13.

O CINEMA a serviço da felicidade humana. *Notícias de Hoje*, 16 fev. 1954. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira – Acesso: P. 250/24.

AS PESQUISAS cinematográficas não ficam em torres de marfim. *Folha da Manhã*, 16 fev. 1954. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira – Acesso: P. 250/23.

FESTIVAL do Cinema Científico Educativo. *O Estado de S. Paulo*, 23 fev. 1954a, p. 6.

CINEASTAS e Cientistas se aborrecem. *Correio Paulistano*, 16 fev. 1954. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira – Acesso: P. 250/32.

REIS, José. Cinema Científico. *Folha da Manhã*, 07 mar. 1954. Hemeroteca da Cinemateca Brasileira – Acesso: 1954/3-13.

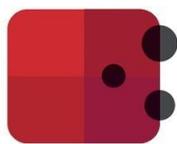
PEDRO Gouveia Filho fala sobre os filmes científicos. Importantes declarações do presidente do Instituto Nacional de Cinema Educativo. *Boletim do Festival - Folha da Manhã*, 25 fev. 1954, p. 2.

Artigos atribuídos a B. J. Duarte.

FESTIVAL do Cinema Científico – Os documentários de Jean Painlevé conquistaram aplausos – A assistência aguardou durante meia hora o início da sessão. *O Estado de S. Paulo*, 17 fev. 1954c, p. 8.

FESTIVAL do Cinema Científico – Ontem houve apenas meia sessão – os projetores “emudeceram”. *O Estado de S. Paulo*, 18 fev. 1954d, p. 7.

FESTIVAL do Cinema Científico – Ontem foram apresentados ótimos documentários – O cinema americano foi esquecido?. *O Estado de S. Paulo*, 19 fev. 1954e, p. 7.



FESTIVAL do Cinema Científico – As atividades de ontem – Ainda as películas norte-americanas. *O Estado de S. Paulo*, 20 fev. 1954f, p. 6.

FESTIVAL do Cinema Científico – O programa de ontem – Uma tentativa de classificação. *O Estado de S. Paulo*, 21 fev. 1954g, p. 11.

FESTIVAL do Cinema Científico – Muito aplaudidos os documentários brasileiros sobre cirurgia. *O Estado de S. Paulo*, 23 fev. 1954h, p. 8.

FESTIVAL do Cinema Científico – As fitas exibidas na sessão de ontem. *O Estado de S. Paulo*, 24 fev. 1954i, p. 8.

FESTIVAL do Cinema Científico – O encerramento dos trabalhos – As melhores fitas. *O Estado de S. Paulo*, 27 fev. 1954j, p. 3.

INAUGURADO ontem o “Festival do Cinema Científico”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1954b, p. 9.

INAUGURADO ontem o “Festival do Cinema Científico”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1954b, p. 9.

Bibliografia

CAHILL, James Leo. *Zoological surrealism: the nonhuman cinema of Jean Painlevé*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.

CARVALHAL, Fernanda Caraline de Almeida. *Luz, Câmera, Educação! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro.

CATANI, Afrânio Mendes. *Cogumelos de uma só manhã. B.J. Duarte e o cinema brasileiro: Anhembi: 1950-1962*. 1991. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

COISSAC, Georges Michel. *Histoire du Cinématographe: des ses origines jusqu'à nos jours*. Paris: Éditions du Cinéopse, 1925.

CORREIA Jr, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

CORREIA Jr, Fausto Douglas. *O Cinema como Instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-60)*. 2012. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

CUTAIT, Daher E. Meu amigo Benoît... In: DUARTE, B. J. *Lâmpada Clalítica: namoros com a medicina*. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf editores, 1982.

DE VALCK, Marijke; FALICOV, Tamara. *Framing Film Festivals series*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2015.



DE VALCK, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016.

DUARTE, Benedito Junqueira. *Crônicas da Memória*, 3. Vol. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf editores, 1982.

ELSAESSER, Thomas. *European Cinema: Face to Face With Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales. "Será o Benedito?". *A Gazeta* (São Paulo), 18 fev. 1968.

HAMERY, Roxane. "Jean Painlevé et la promotion du cinéma scientifique en France dans les années trente". *1895 - Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 47, 2005, p. 78-95.

_____. *Jean Painlevé: Le cinéma au coeur de la vie*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.

HARBORD, Janet. "Contingency, time, and event. An archaeological approach to the film festival". In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016, p. 69-82.

LARA, Thaís Vanessa. *Cinematoteca Brasileira: cinema, educação e inclusão social - As ações educativas do Departamento de Cinema Infanto-juvenil (1954 - 1966)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Mídias) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas.

LEE, Toby. "Being there, taking place. Ethnography at the film festival". In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016, p. 121-137.

LUCA, Tania Regina de. História nos, dos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p. 111- 153.

MACHADO, Arlindo. "O Cinema Científico". *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, v. 41, n. 42, 2014, p. 15-29.

MARCEL-DESPREZ, Robert. "Le Cnam et le cinématographe". *Cahiers d'histoire du - Cnam, Cnam, Le cinématographe pour l'industrie et dans les entreprises (1890-1990)*, v. 12, n. 12, 2019, p. 211-224.

MENDES, Adilson. *Trajatória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

OSTROWSKA, Dorota. "Making film history at the Cannes film festival". In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016, p. 18-33.

RIOU, Florence. "Le Cinématographe, ou le mouvement au coeur de l'étude de la vie". *Bulletin d'histoire et d'épistémologie des sciences de la vie*, v. 16, n. 2, 2009, p. 185-199.



SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SILVA, Márcia Regina Barros. "Cinema Científico: a construção de imagens da medicina na produção de Benedito Junqueira Duarte". *Revista História* (São Paulo), n. 179, 2020, p. 1- 21.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. São Paulo: Editora Record, 2002.

STRINGER, Julian. "Film festivals in Asia Notes on history, geography, and power from a distance". In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016, p. 34-48.

ZANATTO, Rafael Morato. "O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)". *ANIKI - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 8, n. 1, 2021, p. 101-130.

Submetido em 22 de julho de 2021 / Aceito em 15 de outubro de 2021.



**Um festival para as chanchadas?
As conexões entre o Festival Cinematográfico
do Distrito Federal e as comédias musicais (1953-1959)**

Carlos Eduardo Pinto de Pinto¹

Resumo

¹ Doutor em História pelo PPGH/UFF, com tese sobre a representação do Rio de Janeiro pelo Cinema Novo (2013). É professor do Depto. de História do IFCH/UERJ e do PPGH/UERJ. Pesquisa as relações entre cinema, história e cidade/arquitetura.
Email: dudachacon@gmail.com



O artigo aborda a boa recepção obtida por algumas chanchadas ao longo da existência do Festival Cinematográfico do Distrito Federal. Criado por decreto em 1951 pela Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro, com o objetivo de premiar obras que apresentassem uma visão atrativa da cidade, teve sua primeira edição realizada apenas em 1953, mantendo constância até 1959, penúltimo ano em que o Rio de Janeiro ocupou o posto de capital da República. Em sete edições, o festival atribuiu o prêmio de melhor filme a quatro chanchadas, agraciadas também com troféus de melhor direção, argumento, roteiro e atuação. Tais dados chamam atenção por si, dada a visão negativa que imperava a respeito desse gênero entre a crítica especializada – o que os resultados das premiações permitem matizar. Contudo, os liames dos filmes com um imaginário sobre a capital, que era incentivado pelo governo federal por meio do concurso, também são levados em consideração, cogitando-se que o caráter “carioca” do gênero apresentava algum apelo às expectativas oficiais.

Palavras-chave: Chanchadas; Rio de Janeiro; Festival Cinematográfico do Distrito Federal; capitalidade.

Abstract

During the existence of the Federal District Film Festival, some “chanchadas” (a popular movie genre in Brazil in the 1950’s) received a good reception. This Festival was created by decree in 1951 by the Department of Tourism of Rio de Janeiro, with the objective of rewarding works that presented an attractive view of the city. Its first edition was only held in 1953, remaining constant until 1959, the penultimate year in which Rio de Janeiro held the status of capital of the Republic. In its seven editions, the Festival awarded four “chanchadas” with the prize for best film. These movies also received trophies for best direction, screenplay, script and acting. Such data calls attention in itself, given the negative view that prevailed around this genre among specialized critics. Taking the results of the awards into account, it allows us to nuance such criticism. Also, the way these movies create an imagery about the capital, which was encouraged by the Federal Government through the contest, must also be taken into account, considering that the “carioca” character of the genre had some appeal to official expectations.

Keywords: “Chanchadas”; Rio de Janeiro; Federal District Film Festival; capitality.



A ideia para a escrita deste artigo surgiu durante o levantamento de fontes para a realização da pesquisa (*Quase sem perder a majestade: a produção de uma história pública sobre o Rio de Janeiro em musicais e chanchadas entre o Estado Novo e a inauguração de Brasília*, desenvolvida no Núcleo de Estudos sobre Biografia, História, Ensino e Subjetividades (NUBHES), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História da UERJ². A proposta geral desta investigação é explorar as conexões políticas entre a comédia musical carioca e o Estado, por meio da representação visual do Rio de Janeiro e as subjetividades urbanas a ela atreladas. A fase inicial do projeto permitiu perceber no Festival Cinematográfico do Distrito Federal³ (1953-1959) – criado pelo Departamento de Turismo e Certames do Distrito Federal com o objetivo de premiar filmes realizados no Rio de Janeiro e que tivessem a cidade como foco – um veio a se explorar. Afinal, ao contrário da maioria das críticas negativas publicadas sobre as chanchadas, o festival lhes concedia troféus de melhores do ano, além de laurear diretores, argumentistas, roteiristas, atores e atrizes.

João Luiz Vieira (2004: 117) descreve a chanchada como “gênero de ampla aceitação popular que melhor sintetiza e define o cinema brasileiro das décadas de 30, 40 e, principalmente, 50, produzida majoritariamente no Rio de Janeiro”. A Atlântida foi, sem dúvida, o estúdio que mais diretamente esteve associado à sua produção, realizando comédias musicais de baixo orçamento, carnavalescas ou não, em que comumente um casal de mocinhos enfrentava a oposição de um vilão, sendo ajudado por duplas de comediantes (AUGUSTO, 1989; DEMASI, 2001; BASTOS, 2001). Contudo, é preciso ter em conta que, sobretudo nos anos 1950, havia grande variedade de produtores e criadores – Herbert Richers, Cinelândia Filmes, Watson Macedo, Luiz de Barros e outros –, o que resultava em filmes muito diversos, todos abrigados sob a mesma denominação⁴.

As chanchadas premiadas pelo Festival demonstram tal heterogeneidade: enquanto *O petróleo é nosso* (dir. e prod. Watson Macedo, 1954) e *De vento em popa*

² A pesquisa vem contando com bolsas de Iniciação Científica FAPERJ e CETREINA (UERJ) ao longo de seu percurso. Agradeço à participação valiosa de Letícia Araújo, Leila Gibin, Iris Rodrigues, Márcia Paulo, Filipe Stampa e Rodrigo Marques, bolsistas e voluntários(as) que se dedicaram com afinco à busca de material para compor esse perfil do Festival Cinematográfico do Distrito Federal.

³ A despeito de sua denominação oficial, o evento também era referenciado na imprensa como Festival de Cinema do Distrito Federal, Festival de Cinema/Cinematográfico do Rio de Janeiro ou, simplesmente, Festival de Cinema.

⁴ Rafael de Luna Freire (2011) apresenta o processo de generificação do termo “chanchada” a partir do fim da década de 1950: um entre outros adjetivos para se referir pejorativamente às comédias populares (musicais ou não), a palavra começou a ser usada como substantivo, perdendo paulatinamente seu caráter desabonador para ser positivada ao longo dos anos 1970 e 1980, operação sustentada, sobretudo, no sucesso comercial e aceitação popular alcançados por essas produções. Como uma das consequências desse processo, houve a incorporação de filmes e estilos muito diferentes, o que, por sinal, já se apresentava como tendência nos anos 1950.



(dir. Carlos Manga, prod. Atlântida, 1957) seguiam o esquema narrativo consagrado pela Atlântida, *Sinfonia carioca* (dir. e prod. Watson Macedo, 1955) apresentava um enredo mais complexo (embora igualmente romântico) e números musicais considerados refinados por parte da crítica. Já *Aí vêm os cadetes* (dir. e prod. Luiz de Barros, 1959) sequer era um musical, embora pareça manter pontos de contato com os enredos cristalizados pela Atlântida⁵. Em termos de produção, o conjunto também prima pela variedade, com dois filmes da Watson Macedo Produções Cinematográficas, um da Atlântida e um de Luiz de Barros, em associação com outros produtores.

Mesmo levando em consideração tal diversificação, as láureas conferidas a essas películas permitiram levantar a hipótese de que entre as chanchadas e a política havia mais ligações do que o tom leve das narrativas deixaria supor. O incômodo causado pelas premiações – desde críticas ao júri, teoricamente formado por pessoas incapazes de perceber qualidades técnicas e artísticas de bons filmes, até acusações explícitas de que o festival seria “comprado” – engrossava o coro dos que não reconheciam nas chanchadas um caráter “premiável”. Embora sem descartar, *a priori*, o conteúdo das acusações, havia a intuição de que a representação do Rio pelas chanchadas poderia ser uma construção simbólica afinada, ao menos em parte, com as propostas governamentais, o que justificaria os prêmios.

Contudo, ao buscar bibliografia para tratar do festival, só foram encontradas referências pontuais. Na maior parte das vezes, as notas sobre as premiações não eram acompanhadas de nenhum comentário sobre o concurso ou, quando muito, o eram apenas da afirmação de que havia sido criado pela prefeitura do DF e estava subordinado ao Departamento de Turismo. Diante dessa ausência, se procedeu ao levantamento de notícias a respeito do certame, que se revelaram um material rico para pensar as atividades cinematográficas no Rio de Janeiro na década de 1950 ao permitirem entrever o modo como o concurso mobilizou as disputas políticas do meio. O perfil do Festival apresentado neste trabalho, portanto, é totalmente devedor do modo como a imprensa o noticiou, salvo escassa documentação publicada no *Diário Oficial da União*.

O Festival foi criado pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, durante a gestão do prefeito João Carlos Vital, por meio da Lei nº 598, de 13 de agosto de 1951⁶, de autoria do vereador Raimundo Magalhães Jr. Os seus principais objetivos eram o incentivo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica em solo carioca e o fomento

⁵ Não foi encontrada cópia do filme e as poucas sinopses disponíveis não permitem uma apreensão segura do enredo, mas sua estrutura básica parece girar em torno de um romance apoiado por personagens cômicos, ponto comum com a maioria das chanchadas.

⁶ Derivada do Projeto de Lei nº 120, apresentado no mesmo ano (BRASIL, 1951).



da atividade turística na capital do país, motivo pelo qual sua organização ficou a cargo do Departamento de Turismo do Distrito Federal.

Os Prêmios Municipais de Cinema, que deveriam ser entregues ao fim de cada edição do festival, totalizariam CR\$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros), distribuídos entre o melhor longa-metragem de ficção produzido no Distrito Federal (CR\$ 200 mil), o melhor diretor, ator, diretor de fotografia, argumentista, a melhor atriz e o melhor curta-metragem documentário (CR\$ 50 mil para cada). Para garantir que os objetivos do Festival fossem alcançados, além de exigir que o local de produção dos filmes concorrentes fosse o Rio⁷, a lei também postulava que as obras deveriam ter algum apelo turístico. Por exemplo, precisariam tratar de “aspectos da vida carioca, de preferência os que suscitem a vontade de conhecer a Cidade ou debatam seus problemas com elevação e espírito construtivo” (BRASIL, 1951), conforme adendo ao prêmio a ser entregue na categoria de curta documentário. Ou, ainda, de acordo com o artigo 4º:

É igualmente necessário que pelo menos 25% das cenas da película tenham sido filmadas no Distrito Federal ao ar livre ou em locais autênticos, de interesse turístico, tais como o Museu Histórico, o Museu Nacional, o Jardim Zoológico, o Aeroporto Santos Dumont, o Museu de Belas Artes, o Teatro Municipal, os grandes Hotéis, “boites”, piscinas, clubes esportivos, hipódromos, estádios, os quais devem ser identificados pelos seus próprios nomes (BRASIL, 1951).

A lei postulava ainda que a comissão julgadora deveria ser composta por um crítico de cinema, indicado pelo órgão de classe, a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos⁸ (ABCC), e representantes da Academia Brasileira de Letras (ABL), da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), da Casa dos Artistas⁹ (CA), da Câmara de Vereadores e do Departamento de Turismo e Certames do Distrito Federal (DTCDF) – todos designados, em portaria, pelo Prefeito.

O período estipulado para a realização do I Festival localizava-se entre 1º e 15 de outubro do ano seguinte, 1952. Contudo, essa edição não ocorreu. Em 10 de novembro desse ano, *O Globo* apresentou numa nota anunciando que o dia do cinema não seria comemorado, devido ao falecimento de Carmen Santos e a um incêndio nos

⁷ Filmes de fora do Rio e do Brasil poderiam concorrer apenas a menções honrosas.

⁸ Os termos “crítico” e “cronista” eram intercambiáveis. A ABCC foi fundada em 1946 e contava com críticos de cinema atuantes no Rio e em São Paulo (SIMIS, 2008: 149).

⁹ Correspondia ao Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cine-Técnicos (SIMIS, 2008: 154).



estúdios da Atlântida, a principal produtora de cinema do Rio naquele momento. Embora não sejam apresentados como causas do cancelamento do festival (anunciado para dezembro), tais dados são pistas para compreender por que a primeira edição só ocorreria em 1953, após modificação de alguns pontos da lei de 1951.

A Lei 773, de 5 de agosto de 1953 (BRASIL, 1953), decretada na gestão do prefeito Dulcídio Espírito Santo Cardoso, trouxe algumas alterações pontuais, como o acréscimo de um membro do Departamento de Difusão Cultural do Distrito Federal à comissão julgadora, e outras que alteravam mais significativamente sua dinâmica. A principal, por certo, foi a que modificou o artigo 4^a, retirando a obrigatoriedade dos 25% de cenas com apelo turístico realizadas no Rio de Janeiro. A partir de então, esse percentual contaria pontos¹⁰, mas sua ausência não impediria um filme de concorrer. Outro item modificado foi o período de realização, que passou a ser o último trimestre de cada ano, terminando preferencialmente em 5 de novembro, “Dia do Cinema Brasileiro”¹¹. A despeito de constar na lei, esta sugestão nunca seria acatada durante suas sete edições.

No primeiro ano de realização do festival, a maioria dos jornais o apresentou com base em um tripé: informações técnicas, notas políticas e colonismo social, reunidos nas mesmas matérias. A abertura dos textos repetia dados do *Diário Oficial*, apresentando o histórico da criação do concurso, comentando suas regras e os principais objetivos a serem alcançados. É o caso do *Jornal do Brasil*, que, ao noticiar a primeira etapa do festival – a inauguração de vitrines em homenagem ao cinema nacional –, afirmou que o concurso visava “incentivar a arte e a indústria do cinema em nossa cidade, ao mesmo tempo tornando-as úteis à sua propaganda turística” (FESTIVAL CINEMATOGRAFICO..., 1953a: 17). Em seguida, mereciam destaque as atividades políticas que abriam o concurso, como a visita de técnicos e artistas ao presidente Getúlio Vargas e ao prefeito Dulcídio do Espírito Santo Cardoso (PROGRAMA..., 1953: 10). Por fim, os textos adotavam um tom de celebração e se dedicavam a anunciar as atividades sociais propiciadas pelo concurso. Tais comentários, nem sempre localizados nas colunas sociais, embora estilisticamente sintonizados com elas, ocupavam a maior parte dos textos.

Vale salientar que o colonismo social inspirado no modelo criado nos EUA – com notas objetivas, elogiosas ou não, abarcando um espectro variado de personagens,

¹⁰ As categorias “melhor longa-metragem” e “melhor curta-metragem” passaram a contar com tabelas de pontuação, em que se incluíam os aspectos turísticos.

¹¹ A data de 5 de novembro marcaria uma suposta primeira filmagem por Antonio Leal, além de ser o dia do nascimento de Moacyr Fenelon, cineasta brasileiro (FESTIVAL CINEMATOGRAFICO..., 1953a: 17). Atualmente, o Dia do Cinema Brasileiro é celebrado em 19 de junho, data da primeira filmagem realizada no Brasil, por Afonso Segreto, em 1898.



sem se furtar aos comentários políticos – foi um dos aspectos da modernização pela qual a imprensa brasileira passou da década de 1950. Em solo estadunidense, o colonismo havia consolidado estreitas relações com a indústria de cinema, configurando-se como uma das bases de sustentação do *star system* hollywoodiano (DORNELLES, 2017). Não é de se estranhar, portanto, que os periódicos mobilizassem tal gênero para cobrir um evento cinematográfico.

Um bom exemplo dessa abordagem está em uma matéria do *Jornal do Brasil*, em que os leitores ficavam sabendo que o festival, realizado “no afã de atrair turistas nacionais e estrangeiros”, contaria com a exibição dos filmes no cinema Império, com uma filmagem pública no Passeio, uma visita a uma escola de samba, um show na Quinta da Boa Vista, a entrega dos prêmios no Jockey Club e um baile de Gala no Hotel Glória. O trecho final da redação se esmera em tecer elogios ao hotel, responsável por dar um cunho “aristocrático” e “elegante” ao concurso, dada a tradição do estabelecimento na organização de eventos sociais (AS COMEMORAÇÕES..., 1953: 3). A eleição da Rainha do Cinema, premiação instituída em 1950 pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (RAINHA..., 1950: 8), que fazia parte da organização do festival, ganhou destaque em outras matérias. Eliane Lage¹², estrela da Vera Cruz, maior e mais influente estúdio paulista naquele momento, passaria a faixa para a eleita de 1953 (ELEIÇÃO..., 1953: 10), Marly Sorel (A PROPÓSITO..., 1953: 10). Outra atividade bastante anunciada foi o show gratuito com artistas de rádio e cinema na Quinta da Boa Vista, no feriado de 15 de novembro (FESTIVAL..., 1953b: 6; DOMINGO..., 1953: 10).

A série de matérias entusiasmadas com a realização do festival, encabeçada pelo *Jornal do Brasil*, só é quebrada por uma nota de *Mundo Ilustrado*. Embora elogie a iniciativa de se fazer um festival de cinema no Rio, lamenta que os filmes concorrentes não pudessem vir de outros locais do país:

sua grandiosidade seria maior, acreditamos, se, também, recorressem ao mercado paulista, onde indiscutivelmente, as produções cinematográficas, sob todos os prismas estão bem mais adiantadas que as dos estúdios guanabarininos, [...] enquanto as películas rodadas nos estúdios do Rio só apresentam valor por serem cariocas. (O PRIMEIRO..., 1953: 15)

Essa nota, dissonante em 1953, se tornaria o *leitmotiv* de diversas matérias no ano seguinte, como a crítica ao cinema carioca referia-se sub-repticiamente às

¹² Para saber mais sobre Eliane Lage, cf. MACIEL (2011).



chanchadas. Talvez a vitória de *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderlei, 1953) na primeira edição do festival tenha servido para conter a onda de críticas negativas. Afinal, apesar de ser uma produção da Atlântida, não era uma chanchada, sendo mais bem classificada como “drama social” ou “filme policial”. A obra recebeu boa acolhida pela crítica, o que foi devidamente capitalizado pelo estúdio carioca.

Já em 1954, as primeiras matérias sobre o II Festival o rejeitavam pela alegada baixa qualidade dos filmes atraídos para a competição. Por exemplo, Heitor Moniz afirmou que a “safra” daquele ano estava “abaixo da crítica” e que, se algum filme vencesse o festival, seria um desserviço ao cinema carioca, pois funcionaria como incentivo à permanência do erro (da baixa qualidade) e não como estímulo ao aprimoramento (MONIZ, 1954: 13). Ely Azeredo adotou o mesmo tom, afirmando que a lei obrigava a prefeitura a dar prêmios aos melhores, contudo “os melhores, no caso, são os menos ruins”. Após elencar alguns concorrentes – inclusive o que sairia vencedor naquele ano, *O petróleo é nosso* (Watson Macedo, 1954) –, concluía: “A lei, como está em vigor, obriga a prefeitura a gastar o dinheiro dos contribuintes com ‘abacaxis’ como os acima mencionados”. Enfim, arrematava: “Premiar ‘abacaxis’ não significa estimular o aparecimento de um bom cinema, no Brasil” (AZEREDO, 1954: 4), defendendo que era preciso reformular a lei que organizava o festival.

O termo “abacaxi” era corrente entre a crítica, usado, assim como o termo “chanchada”, para se referir pejorativamente às comédias, sobretudo as carnavalescas. Por exemplo, em 1955 Clóvis Castro Ramos liderou uma campanha nas páginas do *Jornal do Brasil*, com a função de indicar os filmes que o público deveria evitar: “Não veja o mau filme, defendendo sua bolsa e colaborando com a Campanha contra o abacaxi, em prol do bom nível do cinema em nosso mercado” (PAULA NETO, 2016: 49).

A vitória de *O petróleo é nosso* (Watson Macedo, 1954) reforçou tal posicionamento. Uma nota criticando a premiação afirmava que nem Raimundo Magalhães Jr. estava certo, ao exigir que os prêmios fossem concedidos porque era lei, nem alguns comentaristas, ao exigirem que o festival não fosse realizado. O autor da nota, não identificado, preferia uma correção de rumos, sugerindo uma alteração da lei: “E que somente prêmios mereçam os bons filmes de qualidades artísticas e educativas, e de interesse social e moral. Nunca um ‘Petróleo é nosso’ [sic], a mediocridade de ‘Nem Sanção [sic] nem Dalila’ ou ‘Matar ou correr’...”. E ainda arrematava, com um recado para os que ousavam defender essas produções devido a seu apelo comercial: “O argumento de que filmes assim dão (Cr\$) não procede. É o mesmo que se explorar uma casa suspeita, um tabernáculo. Toda a gente entendeu, não?” (O FESTIVAL..., 1954: 32).



Embora em menor quantidade, houve também os que fizeram defesas usando a chave do incentivo ao cinema nacional, como o crítico A. Gomes Prata ao condenar os colegas que combatiam o festival:

Esses trêfegos cronistas parecem envergonhados de nossa produção cinematográfica, exatamente quando esta ganha o reconhecimento mundial, com o êxito alcançado em vários países da América e da Europa por ‘Sinhá moça’, ‘O canto do mar’, ‘Cangaceiros’ [sic], etc. Julgarão talvez longe das atribuições do governo da Cidade premiar os melhores realizadores cariocas? É difícil entender a desses rapazes [ilegível], mas fica bastante claro que a sua atitude, – ditada pela incompreensão, ignorância ou má fé em relação ao cinema – em nada ajuda ao desenvolvimento da sétima arte entre nós. (O II FESTIVAL..., 1954b: 4)

Necessário notar que, apesar da defensiva, o crítico se eximiu de elogiar as chanchadas, pois os exemplos positivos de que lança mão são produções “sérias” paulistas, da Vera Cruz e da Maristela, que, pelas regras vigentes, não poderiam concorrer à premiação carioca.

Fora tal polêmica, o festival, após um momento em que esteve ameaçado de não ocorrer devido à necessidade de auxílio por parte do Departamento de Turismo (FESTIVAL..., 1954: 24), seguiu o mesmo caminho da primeira edição, com destaque para os eventos políticos e sociais, conforme matéria de *A Noite* que comentava a visita ao presidente Café Filho, com presença do ministro do Trabalho, Alencastro Guimarães, e do prefeito, Alim Pedro (O II FESTIVAL..., 1954a: capa e 6). Referia-se também a um baile de Gala no Clube de Cinema – casa noturna de Copacabana –, irradiado por diversas emissoras que prestavam “sua cooperação ao maior brilhantismo do certame”. Eram nomeados alguns participantes do festival, como Marly Sorel, “rainha do cinema”, Patrícia Lacerda, “Miss Distrito Federal”, Eliana, Cacilda Becker, Cyl Farney, José Lewgoy, Oscarito, Anselmo Duarte, Bené Nunes e as candidatas ao título de “Miss Cinelândia”.

O III Festival Cinematográfico do Distrito Federal, ocorrido em 1955, foi marcado pela campanha de liberação de *Rio, 40 graus*, primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos. Apesar de ter recebido o selo da Censura, autorizando sua exibição, o filme foi proibido pelo coronel Meneses Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, por supostamente ser uma obra que só exibia aspectos negativos da capital e servir “aos interesses do extinto PCB” (SALEM, 1996: 115). Pompeu de Sousa, chefe



da redação do *Diário Carioca*, escreveu uma matéria na primeira página defendendo o filme e deflagrando uma campanha de que participariam intelectuais, artistas e políticos brasileiros e estrangeiros (PINTO, 2015).

Os organizadores do festival aderiram, não apenas estendendo o prazo de inscrição (na esperança de que, caso liberado, o filme pudesse concorrer), como apontando a obra como favorita (ESPERA-SE..., 1955: 12). O secretário do Interior, Júlio Catalano, a quem o Departamento de Turismo estava subordinado, afirmou que, apesar de não ter assistido ao filme, confiava na opinião de diversas pessoas que haviam recomendado a obra e, por esse motivo, acreditava que sua inscrição elevaria o nível do concurso (PODERÁ..., 1955: 2).

Talvez devido a essa campanha, houve poucas matérias a respeito das atividades sociais, embora não tenham faltado os comentários sobre as dificuldades de realização do evento e as referências aos encontros políticos, em especial com o presidente Nereu Ramos (DISTRIBUINDO..., 1955: 4) e com o prefeito do Distrito Federal, Francisco Sá Lessa (ARTISTAS..., 1955: 3), a quem foi oferecida a mesma estatueta de bronze entregue aos premiados, intitulada “O Carioca”¹³.

Por fim, *Rio, 40 graus* não seria liberado a tempo de participar do festival, o que permitiu a vitória de *Sinfonia carioca* (Watson Macedo, 1955), que recebeu o prêmio de melhor filme no Cine Azteca, no Catete. O crítico Pedro Lima lamentou que o filme de Nelson Pereira não tivesse concorrido, execrando o resultado da premiação que, segundo sua perspectiva, se devia à escolha equivocada dos nomes do júri, em sua maioria ignorantes das técnicas cinematográficas. Aproveitou para tecer comentários irônicos a respeito do uso dos critérios de avaliação dos filmes, alegando que o júri confundia “aspectos turísticos com valor cinematográfico”. Mais adiante, afirmava:

Está claro que um júri composto de cineastas não está isento de erros, mas pelo menos ninguém comparará Carlitos com Oscarito e vai querer que um filme seja premiado porque, em vez de cinema, mostra o enterro da macaca Sofia ou os Aqualoucos na piscina do Copacabana (LIMA, 1956a: 75).

O IV Festival, de 1956, pôde contar com *Rio, 40 graus* entre os concorrentes, já que a campanha pela liberação tivera resultado no último dia de 1955. Como seria de

¹³ Os Prêmios Municipais de Cinema eram acompanhados de uma estatueta de bronze que não fora “batizada” pela lei de criação do festival. Talvez por esse motivo a imprensa tenha atribuído alguns apelidos ao troféu, sendo O Carioca o mais comum, além de “Amelia doirada” (GANHARAM..., 1953: 6) e, ao menos em sua primeira edição, Dulcídia (referência ao prefeito Dulcídio Espírito Santo Cardoso) (EGA, 1953: 30).



se esperar, a obra confirmaria o favoritismo, vencendo em quatro categorias, incluindo a principal, como melhor filme. A notícia da vitória foi veiculada pela *Imprensa Popular* com uma provocação a Meneses Cortes, autor da proibição ao filme: “É um resultado que dará febre de quarenta graus no ex-chefe de polícia” (RIO..., 1956b: 1).

O *Diário Carioca* enfatizou o agradecimento de Nelson P. dos Santos a seu editor-chefe, Pompeu de Sousa, pioneiro no uso da imprensa para a defesa do filme: “Queremos que Pompeu de Sousa compartilhe conosco da alegria e entusiasmo com que recebemos agora os prêmios maiores do cinema carioca [...] pela sua corajosa atitude quando da proibição do filme” (RIO..., 1956a: 1s). Pedro Lima elogiou o resultado do festival, ao escapar da premiação de “chanchadas” ou “teatro filmado”, laureando uma obra que serviria como incentivo a “um cinema mais puro, mais elevado do que estas ‘chanchadas’ que dão dinheiro explorando o baixo gosto do público, mas não adiantam, nem colocam sequer uma pedrinha, para alicerçar a nossa indústria de cinema” (LIMA, 1956b: 57).

Antes da repercussão da vitória de *Rio, 40 graus*, a quarta edição do festival havia apresentado trajetória semelhante às duas primeiras, com matérias sobre as atividades políticas e sociais. Como de praxe, o evento foi aberto com visitas ao presidente da República e ao prefeito do Distrito Federal. Além de receber os artistas, como fizeram seus antecessores, o presidente Juscelino Kubitschek ouviu uma exposição sobre os problemas do cinema brasileiro, combinando de realizar uma audiência sobre o assunto (JK INTERESSADO..., 1956: 5).

Newton Ferreira Couto, entrevistando Nelson Batista, diretor do Departamento de Turismo e Certames, comentou as atividades previstas, entre elas um almoço oferecido pelo jornal *O Globo*, palestras sobre cinema brasileiro em emissoras de rádio, entrevistas na TV com os artistas concorrentes e uma prova hípica no Jockey Club (COUTO, 1956: 12). A revista *Cinelândia* deu destaque a esta atividade, um páreo denominado “IV Festival Cinematográfico do Distrito Federal”, em que foram homenageadas as candidatas ao concurso “Miss Cinelândia 1956”. Realizada desde 1953, a disputa era organizada pela revista *Cinelândia* em parceria com a Atlântida, “visando a descobrir vocações e valores para o cinema nacional” (O JOCKEY..., 1956: 64). A vitória no concurso garantia à beldade uma vaga no elenco da produtora, ainda que sua avaliação fosse feita exclusivamente com base no apelo estético, sem se considerar o (presumido) talento dramático¹⁴.

¹⁴ João Luiz Vieira atribui à revista *Cinelândia*, lançada em 1952, papel crucial na sustentação do sistema de estrelato da Atlântida, ainda que a maioria de suas matérias fosse dedicada ao cinema estadunidense (VIEIRA, 2018, Edição Kindle, posição: 11335). Margarida Adamatti (2009) apresenta detalhes do concurso “Miss Cinelândia” e da trajetória de algumas selecionadas.



O V Festival, em 1957, não apresentou muita repercussão na imprensa, além da apresentação das atividades sociais. O *Correio da Manhã* anunciou uma visita ao recém-inaugurado Museu Carmen Miranda e um desfile de carros com propagandas de filmes e produtoras, artistas e músicos no Maracanã, antes de um jogo entre Flamengo e Botafogo no Campeonato Carioca de Futebol (V FESTIVAL..., 1957: 8). Em sua coluna social especializada no universo cinematográfico, Zenaide Andrea comentou um almoço oferecido pelas revistas *Cinelândia* e *Filmelândia* aos artistas e demais participantes do V Festival, no restaurante de *O Globo* (ANDREA, 1958, 57 e 72). Um comentário da comissão julgadora, registrado na ata da reunião deliberativa e divulgado pelos jornais, dava conta da insatisfação com o nível dos filmes inscritos:

A Comissão, tal como no ano passado, lamenta a pobreza revelada, de um modo geral, pelos argumentos das películas de longa metragem submetidas à sua apreciação, sem originalidade, sem plausibilidade e com diálogos de um deplorável primarismo, além do abuso de números radiofônicos, de gíria e de paródias do linguajar nordestino, em lugar de caminhar a produção cinematográfica para a apresentação de um elevado padrão da prosódia, contribuindo, assim, para melhor educação do povo, ao invés de insistir em formas verbais que, [sic] vão desfigurando e empobrecendo nossa língua. (OS MELHORES..., 1957: 3)

Em relação a *De vento em popa* (Carlos Manga, 1957), as matérias se restringiram a noticiar sua vitória, sem demonstrar incômodo ou entusiasmo, como uma nota do *Jornal dos Sports*, que prefere enfatizar a competência do ator principal, Oscarito (DE VENTO..., 1957: 4).

O VI Festival, ocorrido em 1958, foi semelhante ao anterior, com sensível diminuição na intensidade de suas atividades sociais. Contudo, teve maior repercussão, devido ao escândalo causado pela cisão entre alguns membros da comissão executiva. Severiano Ribeiro Jr., proprietário da Atlântida, retirou do concurso o filme de sua produtora, *Esse milhão é meu* (Carlos Manga, 1959), fechando as portas de um de seus cinemas, o São Luiz, previsto para abrigar a premiação daquele ano. O *Diário Carioca* reproduziu o manifesto divulgado pela Atlântida, denunciando que os últimos festivais haviam sido controlados por elementos

estranhos ao meio e provocadores de dissensões, ao mesmo tempo que a falta de organização e o aparecimento de objetivos particulares, aliados à desconsideração com que



sempre são tratados os artistas e produtores do Rio de Janeiro, vêm provocando o desinteresse de todos os que trabalham no cinema brasileiro. (ONZE..., 1958: 11s)

O *Jornal do Brasil* fez uma reportagem com mais detalhes, explicando que Luiz Severiano Ribeiro Jr., Watson Macedo e Joaquim Meneses (representante da ABCC) protestaram contra os membros da comissão organizadora, Fernando Salgado, Braga Filho e Osvaldo Eboli, que não teriam motivos para participar da comissão: “Eles são cronistas especializados? Eles são diretores, atores, fotógrafos, técnicos, cineastas, produtores, estudiosos, ou ligados por quaisquer outros vínculos ao cinema?” – questões apresentadas por Orêncio Alves Tinoco, representante da Atlântida e de Luiz Severiano Ribeiro Jr. na comissão. O estopim para a decisão de protestar foi a inclusão de um filme paulista *hors concours* no programa, por Fernando Salgado, sem autorização dos outros membros. Segundo os protestos, os artistas de São Paulo eram privilegiados pelo festival, recebendo mais respeito que os cariocas. Enquanto aqueles dispunham de boa infraestrutura, os artistas locais sequer eram avisados de sua realização. Ainda segundo Orêncio, Eliana fora “esquecida numa das solenidades” no ano anterior (ORGANIZADORES..., 1958: 7). Consultado pelo *Jornal do Brasil*, Miécio Tati, membro da comissão julgadora, informou que nem ele nem seus colegas tinham sido citados nas acusações, o que comprovava a idoneidade do resultado do concurso (SEM ATLÂNTIDA..., 1958: 16).

Apesar dos escândalos, o VI Festival prosseguiu, embora sem muito glamour. O *Jornal do Brasil* remarcou a ausência da solenidade de abertura, substituída por um coquetel, mas chamou a atenção para algumas atividades, em conformidade com as edições anteriores: visita ao presidente, ao prefeito do Distrito Federal, à Câmara dos Vereadores, passeio por locais pitorescos, homenagem a Francisco Serrador na Cinelândia, ceia oferecida por Jean Manzon e baile de gala no salão nobre da Câmara do Distrito Federal. Há atenção especial ao *drink* oferecido à delegação paulista, praticamente a única vinda dos estados, com a presença de, entre outros, Ruth de Souza, Odete Lara, John Herbert, Lima Barreto e Oswaldo Massaini (VI FESTIVAL..., 1958a: 5). O *Jornal do Brasil* refere-se a um coquetel oferecido pela “delegação paulista” em retribuição aos colegas cariocas, enfatizando não haver quase nenhum artista de renome, além de John Herbert (VI FESTIVAL..., 1958b: 7).

O vencedor do VI Festival foi *Pega ladrão* (Alberto Pieralisi, 1957), que recebeu o prêmio e foi exibido no Metro Passeio, no lugar do Cine Pathé (que substituíra o São Luiz após o *affaire* com Severiano Ribeiro Jr.). A justificativa da produção era que a sala



já tinha programado a estreia de *Pega ladrão* para aquela noite (VI FESTIVAL..., 1958b: 7).

O VII Festival, de 1959, última edição do concurso, foi a mais criticada pela imprensa. Apesar de ter uma programação aparentemente mais dinâmica de que a edição anterior, com o retorno dos filmes da Atlântida (LIMA, 1959b: 94) e a participação de delegações da Argentina, Portugal, Alemanha, Estados Unidos e Espanha (DO DISTRITO..., 1959: 2), voltou a receber críticas ao modo como eram realizadas as premiações. Dessa vez, os comentários eram mais acerbos, atacando o concurso até em suas atividades sociais, supostamente falsas ou, no mínimo, superestimadas.

O primeiro ataque veio de Pedro Lima que, como já fizera em outras edições, criticou a escolha dos membros do júri, considerado um “erro de berço”, já que a lei que criara o festival determinava as categorias que deveriam ser representadas:

Tratando-se de um certame de cinema, seria justo que seu júri fosse composto, principalmente, de elementos ligados ao cinema, o que não sucede no caso, pois a comissão encarregada de julgar os filmes apresentados, apenas tem um crítico especializado na matéria, e um membro do Cinema Educativo. No mais, é tudo composto de pessoas que não encontram, nas suas funções, méritos para opinar sobre uma arte especializada. (LIMA, 1959a: 80)

O texto prosseguia, dando exemplos de justificativas esdrúxulas supostamente apresentadas pela comissão julgadora para premiar ou não uma obra. Ainda, acusava a tabela utilizada para distribuir pontos aos concorrentes. Por fim, reafirmava a acusação de que o júri atuava em prol de alguns “interessados” – o que, no ano anterior, havia levado à retirada de vários produtores do concurso (LIMA, 1959a: 80).

Em torno de um mês mais tarde, o crítico voltou a escrever sobre o festival, denunciando que continuava “entregue aos mesmos elementos que se tornaram seus donos e fazem o que bem entendem”. Por conta disso, o concurso continuava “perfeito aleijão, nas mãos de aproveitadores” (LIMA, 1959b: 94). Após o encerramento da sétima edição, lamentou que o concurso tivesse terminado sem repercussão, servindo apenas para a diversão de alguns “pândegos” (LIMA, 1960: 42).

Decio Vieira Ottoni criticou a comissão executiva, ridicularizando as notas supostamente enviadas pelos organizadores aos colunistas sociais, pedindo que se comentasse o fato de que a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC) não havia destacado um representante para o festival. Membro da ABCC, o crítico defendia a Associação, explicando que ela se retirara do evento por não



concordar com a qualidade dos filmes premiados. Afinal, o papel dos críticos deveria ser incentivar o bom cinema, independentemente da pressão da indústria¹⁵. Segundo sua perspectiva, o festival propiciava o inverso: a indústria determinava o que deveria ser premiado (OTTONI, 1959: 6).

As críticas mais severas, porém, foram tecidas por Luiz Gutemberg, com cobertura fotojornalística de Adyr Vieira e João Mendes, intitulada “O estranho Festival” e publicada no *Mundo Ilustrado* (GUTEMBERG, 1959: 49). O início decretava:

Festival de cinema, não chega a ser. Nem de festival, propriamente, pode ser chamado. É uma semana de almoços e bebidas gratuitas para um pequeno grupo de desconhecidos, que se dizem críticos e atores inéditos de cinema brasileiro. Tudo, porém, debaixo da mais completa falta de classe e da ignorância mais audaciosa (GUTEMBERG, 1959: 50).

Os premiados foram tratados com desdém pelo jornalista: o melhor filme, “‘Aí vêm os cadetes’, do veterano campeão de chanchadas do cinema brasileiro, Lulu de Barros” e o melhor diretor, Carlos Manga, “responsável, nos últimos anos, pelas chamadas comédias musicais da Atlântida, mais conhecidas como ‘abacaxis’” (GUTEMBERG, 1959: 50). Ainda reafirmava as críticas de Pedro Lima sobre a incompetência da comissão julgadora que, apesar disso, havia decidido não conceder o prêmio de melhor atriz, por não considerar nenhuma atuação digna da premiação.

O tom irônico também é usado para comentar as delegações estrangeiras, salvo a argentina, a mais comentada por outros periódicos, o que talvez seja um indício de que fosse a única genuína (BRASIL-ARGENTINA..., 1959: 6; CHEGAM..., 1959: 5). O fim da matéria enfatizava a falta de representatividade do concurso, “encerrando-se melancolicamente, às duas horas da madrugada de uma terça-feira, num cinema vazio. Todos os atores presentes eram chamados ao palco, onde, num certo momento, havia mais gente do que na plateia” (GUTEMBERG, 1959: 52).

Uma visada panorâmica sobre o modo como o festival foi apresentado pela imprensa aponta para uma queda paulatina de seu prestígio. Em 1953, a maior parte das matérias comentava a primeira edição em tom entusiasmado, rendendo homenagens à novidade e enfatizando o glamour de que o concurso estava cercado. Já em 1959, último ano de sua realização, embora a programação ainda fosse relatada

¹⁵ Margarida Adamatti (2009: 305-7) relata contenda em 1952, envolvendo o próprio Ottoni e outros críticos, que protestaram contra o diretor da ABCC, Joaquim Menezes, pelo mesmo motivo – a suposta sujeição do exercício da crítica às pressões da indústria. A diferença é que, ao invés de desqualificar a Associação e sua diretoria, em 1959 o jornalista a defendia.



pelos principais jornais e revistas, o tom era mais sóbrio e criticava-se com mais intensidade as alegadas faltas de qualidade dos premiados e a desorganização do evento. Por certo, contribuiu para isso a cisão entre membros da comissão executiva, ocorrida no ano anterior, que levou Luiz Severiano Ribeiro Jr. e outros produtores a retirarem seus filmes da disputa. Ainda que Ribeiro Jr. tenha voltado a participar do festival em 1959, o impacto do escândalo ainda repercutia. Fora isso, Luís Melo aponta a desarticulação, ao longo da década, dos produtores independentes, grupo especialmente ativo na organização certame (MELO, 2014: 1041).

Para além desses problemas, mais diretamente relacionados ao concurso, pode-se aventar que a ameaça à capitalidade carioca também tenha contribuído para a perda de seu prestígio. Por conta da vinculação atávica do Festival com o Distrito Federal, as oscilações na capitalidade carioca¹⁶, em disputa com os símbolos de modernidade associados a São Paulo e Brasília, também podem ser notadas – ainda que discretamente – no horizonte dos eventos noticiados pela imprensa.

Ao longo da década, São Paulo havia se afirmado como exemplo de modernidade e empreendedorismo. Não à toa, o cinema paulista era reiteradamente apontado como exemplo de uma produção de alta qualidade, em contraste com as comédias cariocas premiadas pelo festival. Ainda que a Vera Cruz enfrentasse séria crise financeira desde 1954 (MARTINELLI, 2005), a “sombra” do cinema industrial continuava a ameaçar a produção carioca. Vale notar que um dos motivos para a contenda envolvendo a comissão executiva era, justamente, a alegada intenção de privilegiar os paulistas, apesar de as regras do festival impedirem que eles concorressem.

Ainda em relação à disputa com São Paulo, cabe citar a organização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil (RAMOS; MIRANDA, 2012). O evento se realizou na capital paulista entre os dias 12 e 26 de fevereiro de 1954, aproveitando o calendário comemorativo do IV Centenário da cidade. Anunciado como primeira exposição internacional de cinema do Brasil, a sua realização visava à inclusão do país nos circuitos de festivais internacionais, tendo como modelos os eventos europeus. Em 1953, o festival teve seu estatuto de evento internacional reconhecido pela FIAPF – organização reponsável por estabelecer critérios e fiscalizar festivais de cinema no mundo –, mas sua alocação na categoria B impedia a distribuição de prêmios. O certame ocupou, sobretudo, salas, auditórios e hotéis do centro da cidade, tendo como seu

¹⁶ Segundo Marly Motta (2004: 9), a cidade-capital é “o lugar da política e da cultura, [...] da sociabilidade intelectual e da produção simbólica, [...] foco da civilização, núcleo da modernidade, teatro do poder e lugar de memória”. Vale enfatizar, contudo, que a capitalidade pode ser exercida à parte da ocupação do posto de capital.



“palácio” o Cine Marrocos, sede dos eventos sociais e sessões de gala. Apesar de ter ocorrido apenas uma vez, o seu impacto, como elemento de comparação com o Festival Cinematográfico do Distrito Federal, foi imenso: enquanto a capital do país organizava um evento local, acusado de “bairrista” por alguns críticos, São Paulo se abria para o mundo, adotando o cosmopolitismo como marca.

O outro ponto de tensão era a iminente inauguração de Brasília. Ainda que uma perspectiva de longo prazo demonstre que a transformação do antigo Distrito Federal em um novo ente da Federação, o Estado da Guanabara, tenha contribuído para alimentar a capitalidade por mais de uma década, a percepção que se tinha naquele momento era menos esperançosa (MOTTA, 2000). Para um festival que carregava “Distrito Federal” em seu nome, a transferência da capital significava uma sombra ameaçadora a sua identidade¹⁷. O convite de Juscelino Kubitschek para uma visita à nova capital, aceito apenas por poucos (GUTEMBERG, 1959), pode ser um bom vestígio do que Brasília representava. Durante as seis edições anteriores, as visitas aos presidentes da República se configuravam como atividade de abertura do concurso, e o fato de isso ocorrer “em casa” (na cidade que abrigava o poder federal) demarcava um de seus traços distintivos.

O Festival e a política: considerações finais

O Festival Cinematográfico do Distrito Federal se mostra um fórum privilegiado para perceber os vetores políticos que atravessavam o cinema brasileiro na década de 1950: as conexões com as instâncias governamentais, iniciando-se pela prefeitura do Distrito Federal e seu Departamento de Turismo e Certames, que administravam o evento, até a esfera federal, representada pelos encontros das delegações de artistas e técnicos com os presidentes da República; os interesses dos produtores em capitalizarem sobre os prêmios (e, quiçá, influenciarem nos resultados); as opiniões da crítica especializada, reiterando a rejeição a parte das realizações cariocas, sobretudo as chanchadas, em prol da produção paulista e do realismo social, tomados como critérios de boa qualidade; por fim, a imprensa, que, mais do que apenas noticiar o evento, era mobilizada por interesses políticos e comerciais.

O primeiro ponto a ser explorado é a criação do festival pelo vereador Raimundo Magalhães Jr. Embora não tenham sido encontradas fontes que tratem explicitamente dos interesses envolvidos na concepção do certame, seu perfil público permite levantar pontos de contato de sua carreira com o universo cinematográfico. Jornalista vinculado a numerosos veículos, como *A Noite Ilustrada*, *Diário de Notícias*, *Diretrizes*, *Carioca*,

¹⁷ Em 1965, teria início o Festival de Brasília, realizado em outros moldes e ainda ativo.



Vamos Ler, *Revista da Semana* e *A Noite*, Magalhães Jr. atuou como crítico de cinema em alguns deles¹⁸; era autor de biografias e peças teatrais, algumas adaptadas para o cinema, além de roteirista (RAIMUNDO, 2019; RAMOS, 1987); ainda, trabalhou como censor da Comissão de Censura Cinematográfica do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, entre 1936 e 1940 (MAGALHÃES JR, 1979: 11; SIMIS, 2008).

Tais dados já seriam suficientes para compreender o apelo de um festival de cinema para o vereador, mas também podem dar embasamento a elucubrações a respeito do modo como o concurso foi concebido, talvez derivado de uma ideia de cinema como um somatório de perspectivas. Autor teatral e roteirista, ao vereador deveria parecer comum que, no júri, houvesse um representante da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) (RAIMUNDO, 2019). Essa concepção do cinema como arte plural, inclusive literária, também justificaria a presença de um representante da Academia Brasileira de Letras (ABL) e um da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Vale notar que tais conexões também estavam presentes no projeto do Conselho Nacional de Cinema (CNC), gestado no mesmo período (SIMIS, 2008: 154), o que indica que essa perspectiva não era exclusiva do vereador.

No entanto, tais suposições não eliminam a possibilidade de que, além de um interesse genuíno na criação do festival, Magalhães Jr. tivesse respondido ao *lobby* de algum personagem ou grupo. Neste sentido, um ponto sensível é a presença expressiva de produtores na organização do evento, especialmente Luiz Severiano Ribeiro Jr., sócio majoritário da Atlântida. O seu interesse era amplificado por atuar também como distribuidor, com a União Cinematográfica Brasileira, e exibidor, por meio da Companhia Brasileira de Cinemas, “que compreendia seis circuitos de exibição (60 das 120 salas do Rio de Janeiro) e programava mais de 400 dos 2000 cinemas do país” (SIMIS, 2008: 152). Bastante criticado pela imprensa especializada, esse truste permitia a Severiano Ribeiro Jr. contornar todas as demandas das leis protecionistas de cinema, ao produzir e distribuir os longas e curtas que deveriam ser exibidos em sua vastíssima rede (CARDENUTO, 2009)¹⁹.

Mesmo sem encontrar evidências de pressão do empresário para que o concurso fosse criado, não faltam sinais de seus investimentos na sua realização. Como a maior parte de seus negócios estava no Rio, era de se esperar que estivesse interessado no concurso e inscrevesse os filmes da Atlântida, que tinham a cidade como

¹⁸ Esse aspecto de sua atuação na imprensa não é muito valorizado por seus perfis biográficos, embora Magalhães Jr. possa ser considerado um dos pioneiros da crítica no Brasil, como Pedro Lima. Por certo, suas atividades como literato (membro da ABL), autor teatral (fundador da SBAT) e político se sobrepuseram a suas atividades como crítico.

¹⁹ O decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, determinava aos cinemas a exibição anual de pelo menos três filmes nacionais.



cenário e tema. Afinal, apesar de não depender de prêmios para lucrar, a produtora capitalizava sobre os que eram recebidos por suas películas, incorporando a descrição das lãureas na publicidade.

Os prêmios poderiam conferir certo lustro artístico à Atlântida, autorizando responder às campanhas negativas que parte da crítica profissional direcionava às chanchadas²⁰. Contudo, pela lógica dos críticos, era o festival que “perdia” ao premiar as comédias musicais, como pode ser atestado por uma publicação em que Pedro Lima celebra o resultado da edição de 1956 por ter dado a vitória a *Rio, 40 graus*, uma produção independente, no lugar das chanchadas, “que dão dinheiro explorando o baixo gosto do público” (LIMA, 1956b: 57).

Outro produtor bastante ativo na organização do festival era Watson Macedo que, diferente de Severiano Ribeiro Jr., estava sintonizado com o grupo dos independentes, embora também fosse um realizador de chanchadas. Nos anos 1940, havia iniciado sua carreira como diretor na Atlântida, saindo desta para formar sua empresa Produções Watson Macedo, em 1952. Nessa fase, seria “consagrado oficialmente pelo Festival de Cinema do Distrito Federal, que todos os anos quase, lhe tem dado o prêmio para o melhor do ano [...]” (DEPOIS..., 1956: 2). A sua trajetória se confundiria com a da Unida Filmes, uma distribuidora independente cuja atuação na década de 1950 estava articulada com produtores e exibidores também independentes. A ideia era fazer frente ao truste de Severiano Ribeiro Jr., garantindo uma fatia do mercado para as empresas menores. Investindo também em produção, a Unida se associou a Watson Macedo na realização e distribuição de *O petróleo é nosso* e *Sinfonia carioca*, ambos laureados como “melhor filme”, em 1954 e 1955. Vale remarcar que o prêmio de *Sinfonia carioca* foi entregue no Cine Azteca, parte do circuito exibidor independente parceiro da Unida Filmes (MELO, 2014).

O interesse desses produtores em inscrever seus filmes era esperado e os prêmios recebidos, uma possibilidade, como em qualquer concurso. O que chama a atenção, do ponto de vista das relações políticas, é a participação direta na organização e de seu circuito social, o que leva de volta aos questionamentos a respeito da criação do Festival: seus vínculos com o Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura do Rio serviria apenas para, conforme descrito no texto da lei, incentivar a produção cinematográfica no Distrito Federal e fomentar as atividades turísticas? Ou, como foi

²⁰ Convém lembrar que a produção da empresa não se resumia às chanchadas, como atesta o prêmio recebido pelo drama social/policial *Amei um bicheiro* na primeira edição do Festival. Contudo, neste caso a premiação apenas reforçou a aceitação da crítica, diferente do que ocorria com as chanchadas, raramente elogiadas.



notado por alguns comentaristas, criava um nicho favorável aos produtores sediados na cidade, garantindo, em parte, as premiações do festival?

O levantamento de fontes ainda não permite responder às questões anteriores, mas é possível conjecturar que a premiação das chanchadas poderia acontecer independentemente da existência de lobby ou pressões políticas. O meio encontrado para determinar os critérios de premiação, atrelando-o à divulgação turística da cidade, abriu brechas para que essas produções – que não apenas tinham o Rio como cenário privilegiado, como também estavam intimamente associadas à cultura carioca (VIEIRA, 2004) – fossem merecedoras das láureas, a despeito da alegada falta de qualidade artística.

Vale notar que, apesar de o foco desse texto recair sobre as chanchadas, o Festival também premiou documentários em curta-metragem e os filmes concebidos como um diálogo com o cinema europeu do pós-Guerra, principalmente com o Neorealismo italiano (FABRIS, 2003; AVELLAR, 2003), realizados por produtores independentes (MELO, 2014)²¹. O ponto comum a todas as obras era, portanto, a representação do Rio.

Referências

ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. 2009. 327 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AVELLAR, José Carlos. O neo-realismo e a revisão do método crítico. *Cinemas – Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, Aeroplano, n. 34, abr./jun. 2003, p. 135-176.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

CARDENUTO, Reinaldo. O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipes. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, jan./jun. 2009, p. 59-77.

CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

²¹ Após a realização dos primeiros Congressos de Cinema Brasileiro, em 1952 e 1953 (CATANI, 1987) a maior parte da crítica declarava sua preferência por obras de realismo social ou pelo cinema “sério” feito nos moldes industriais em São Paulo, simbolizado pela Vera Cruz (que, vale reiterar, não poderia concorrer, já que o festival foi concebido para contemplar apenas os filmes realizados no Rio de Janeiro).



DEMASI, Domingos. *Chanchadas e dramalhões*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

DORNELLES, Beatriz. Evolução da coluna social ao longo do século XX. *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 6, n. 2, jul./dez. 2017, p. 126-142. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/6657/3818>. Acesso em: 7 de setembro de 2020.

FABRIS, Mariarosaria. O Neo-realismo italiano em seu diálogo com o cinema independente brasileiro. *Cinemais – Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, Aeroplano, n. 34, abr./jun. 2003, p. 73-82.

FREIRE, Rafael de Luna. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. *Revista Contracampo*, Niterói, RJ, UFF, n. 23, jul./dez. 2011, p. 66-85.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. “Yes, nós temos bananas”. *Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950*. São Paulo: Alameda, 2011.

MAGALHÃES JR, Raimundo. Raimundo Magalhães [Depoimento, 23 jan. 1979]. CPDOC/Fundação Getúlio Vargas (FGV), Rio de Janeiro. (1h0min). Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/cientistas_sociais/raimundo_magalhaes/pho_1014_raimundo_magalhaes_1979-01-23_liberacao.pdf. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

MARTINELLI, Sérgio. *Vera Cruz: imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: ABooks, 2005.

MELO, Luís Alberto Rocha. Cinema independente no Brasil: anos 1940-50. In: CONGRESO AsAECA - ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL, 4., 2014, Rosario. *Anais [...]*. Buenos Aires: AsAECA, 2014. p. 1035-1043. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/rocha_melo.pdf. Acesso em: 19 de setembro de 2020.

MOTTA, Marly. *Saudades da Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-75)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

_____. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

PAULA NETO, Oscar José de. *Descascando abacaxis: a dissintonia entre a crítica e as chanchadas brasileiras na hegemonia de uma cultura cinematográfica na década de 1950*. 2016. 209 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Rio, 40 graus: a disputa pela imagem da capital do Brasil nos anos dourados. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, 2015, p. 120-131.

RAIMUNDO Magalhães Júnior. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3661/raimundo-magalhaes-junior>. Acesso em: 20 de maio de 2019.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.



RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3. ed. São Paulo: SESC Editora, 2012.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. Festivais. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3. ed. São Paulo: SESC Editora, 2012. p. 238-241.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume/Fapesp/Itaú Cultural, 2008.

VIEIRA, João Luiz. Chanchada. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe de A (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

_____. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 1. Edição Kindle.

Referências dos Jornais

A PROPÓSITO de minha eleição para Rainha do Cinema Brasileiro. *Carioca*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 946, 21 nov. 1953. Da Noite para o Dia, p. 24

ANDREA, Zenaide. Almoço de estrelas. *Cinelândia*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 124, 1-15 jan. 1958. FORA de Foco, p. 57 e 72.

ARTISTAS do cinema brasileiro com o prefeito. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano 44, n. 15.192, 17 dez. 1955. p. 3

AS COMEMORAÇÕES do cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 258, 8/9 nov. 1953. Segundo Caderno, p. 3.

AZEREDO, Ely. O crime compensa, no Rio. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1.496, 26 nov. 1954. CINEMA, p. 4.

BRASIL. Lei nº 598, de 13 de agosto de 1951. Cria prêmios de cinema e institui o Festival Cinematográfico do Distrito Federal. *Diário Oficial da União*: seção II, Rio de Janeiro, DF, ano 14, n. 186, p. 1, 14 ago. 1951.

BRASIL. Lei nº 773, de 5 de agosto de 1953. Altera a Lei nº 598, de 13 de agosto de 1951, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção II, Rio de Janeiro, DF, ano 15, n. 180, p. 1, 7 ago. 1953.

BRASIL-ARGENTINA através da tela. *A Luta Democrática*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 1.779, 22 nov. 1959. Cinema, p. 6.



CHEGAM os argentinos para o VI Festival de Cinema. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 10.293, p. 5, 23 nov. 1959.

COUTO, Newton Ferreira. Confraternização e premiação entre os que labutam pelo cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, 18 nov. 1956. Segundo Caderno/ Suplemento Dominical, p. 12.

“DE VENTO em popa” conquistou os prêmios de melhor produção e melhor fotografia no V Festival de Cinema do Distrito Federal. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, ano 27, n. 8.670, 4 dez. 1957. Noticiário de Cinema, p. 4.

“DEPOIS eu conto” é a mais fabulosa comédia do cinema brasileiro. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, ano 26, n. 8.255, p. 2, 27 ago. 1956.

DISTRIBUINDO prêmios no valor de quinhentos mil cruzeiros/ Instalado o 3º Festival de Cinema do Distrito Federal. *Cine Reporter*, Semanário Cinematográfico, Rio de Janeiro, 17 dez. 1955. Notícias do Rio, p. 4.

DO DISTRITO Federal 7º Festival de Cinema. *Correio do Paraná*: órgão do Partido Liberal Paranaense, Curitiba, ano 1, n. 151, p. 2, 24 nov. 1959.

DOMINGO, na Quinta da Boa Vista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 261, p. 10, 12 nov. 1953.

EGA, João da. Dinheiro e “Dulcídias” para os melhores do ano. *Flan*: o Jornal da Semana, Rio de Janeiro, ano 1, n. 33, p. 30, 22-28 nov. 1953.

ELEIÇÃO da “Rainha do Cinema Brasileiro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 242, p. 10, 20 out. 1953.

ESPERA-SE a liberação para “Rio 40 graus”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 8.412, p. 2, 15 dez. 1955.

FESTIVAL CINEMATOGRAFICO do Distrito Federal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 192, 21 ago. 1953a. Segundo Caderno, p. 17.

FESTIVAL de Cinema do Distrito Federal. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 5.623, 5 nov. 1953b. Segunda Seção, p. 6.

FESTIVAL de Cinema do Distrito Federal. *Mundo Ilustrado*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 89, p. 24, 13 out. 1954.

GANHARAM a “Amélia doirada”/ Os laureados do 1º Festival de Cinema do Distrito Federal. *O Carioca*, Rio de Janeiro, ano 19, n. 947, p. 6, 28 nov. 1953.

GUTEMBERG, Luiz. O estranho festival. *Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 103, p. 49-53, 12 dez. 1959.

JK INTERESSADO em resolver os problemas do Cinema Nacional. *Diário da Noite*, ano 28, n. 6.651, Rio de Janeiro, 27 nov. 1956. 1ª seção, p. 5.

LIMA, Pedro. Festival de Cinema do Distrito Federal. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 13, 14 jan. 1956a. Cinelândia, p. 75.



LIMA, Pedro. À margem de um Festival. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 29, n.10, 22 dez. 1956b. Cinelândia, p. 57.

LIMA, Pedro. O Festival Cinematográfico do Distrito Federal. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 3, 31 out. 1959a. Cinelândia, p. 80.

LIMA, Pedro. Embaixada, festival e censura. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 8, 5 dez. 1959b. Cinelândia, p. 94.

LIMA, Pedro. Sem objetivo e sem realidade. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 33, n. 13, 9 jan. 1960. Cinelândia, p. 42.

MONIZ, Heitor. O Festival de Cinema do Distrito Federal. *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1954. Coluna De Tudo e de Todos, p. 13.

O FESTIVAL de Cinema do Distrito Federal. *Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 98, 13 out. 1954. Mundo Cinematográfico, p. 32.

O II FESTIVAL do Cinema do Distrito Federal. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano 43, n. 14.883, 11 dez. 1954a, capa e p. 6.

O II FESTIVAL de Cinema do Distrito Federal. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 1380, 16 dez. 1954b, CINEMA, p. 4.

O JOCKEY Club brasileiro homenageia as candidatas do concurso "Miss Cinelândia de 1956". *Cinelândia*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 99, 15-31 dez. 1956, p. 64.

O PRIMEIRO Festival de Cinema no Rio. *Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 31, 1 set. 1953, p. 15.

ONZE filmes... *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, ano 31, n. 9308, 14 nov. 1958, p. 11 et seq..

ORGANIZADORES do Festival de Cinema do Rio serão acusados por produtores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 271, 19 nov. 1958, p. 7.

OS MELHORES do V Festival Cinematográfico do Rio. *Correio da Manhã*, ano 58, n. 19.836, 23 nov. 1957, p. 3.

OTTONI, Decio Vieira. Festinha. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 9.623, 24 nov. 1959. Cinema, p. 6.

PODERÁ "Rio, 40 graus" participar do Festival. *Imprensa popular*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 1.087, 17 dez. 1955, p. 2.

PROGRAMA Oficial do Festival Cinematográfico do Distrito Federal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 63, n. 248, 27 out. 1953, p. 10.

RAINHA do cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 59, n. 15, 18 jan. 1950. Cinemas, p. 8.



“RIO, 40 graus” ganhou tudo e agradece ao DC. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 29, n. 8.708, 1 dez. 1956a, p. 1 et seq.

“RIO, quarenta graus” foi o melhor filme carioca de 56. *Imprensa popular*, ano 9, n. 1.979, Rio de Janeiro, 2 dez. 1956b, p. 1.

SEM ATLÂNTIDA, Esse milhão e São Luís, Festival de cinema se realizará: será no Pathé. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 272, 20 nov. 1958, p. 16.

V FESTIVAL Cinematográfico do Distrito Federal/De 18 a 25 deste mês, a realização do certame, patrocinado pelo DTC. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 58, n. 19.820, 5 nov. 1957, p. 8.

VI FESTIVAL de Cinema do DF começou ontem: 11 filmes disputam 500 mil cruzeiros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 275, 23 nov. 1958a. Segundo Caderno, p. 5.

VI FESTIVAL de Cinema acha finalmente um lugar para encerrar-se: Metro Passeio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 277, 26 nov. 1958b, p. 7.

Submetido em 22 de julho de 2021 / Aceito em 15 de outubro de 2021.



**Festivais de cinema e georreferenciamento:
um estudo sobre o território ocupado pela Mostra
Internacional de Cinema de São Paulo em seus primeiros anos**

Emerson Dylan¹

Luis Ferla²

¹ Professor de ensino fundamental e médio. Mestre, Licenciado e Bacharel em História pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

Email: emerson.dylan@unifesp.br

² Professor Associado do Departamento de História e Coordenador do lab.hum - Laboratório de Humanidades Digitais da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

Email: ferla@unifesp.br



Resumo

A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo é um dos principais festivais cinematográficos do Brasil. Criada em 1977 por Leon Cakoff, a Mostra nasceu junto ao Museu de Arte de São Paulo (MASP) e esteve vinculada à instituição durante seus primeiros sete anos. Neste período, a Mostra se expandiu, passando a ocupar outras salas de cinema na cidade de São Paulo. Neste artigo, será apresentado um breve percurso histórico da Mostra, desde o seu surgimento até a primeira edição organizada independentemente do MASP, em 1984. Será analisada a sua inserção na capital paulista a partir de georreferenciamento dos espaços ocupados por ela em seus oito primeiros anos, utilizando como ferramenta o Sistema de Informações Geográficas (SIG). Mesclando uma análise histórica e espacial, tenciona-se compreender como o festival de Cakoff se constituiu enquanto um dos principais territórios da sociabilidade cinéfila na capital paulista e que, por conseguinte, conquistou uma notória longevidade e legitimidade.

Palavras-chave: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; Leon Cakoff; festivais de cinema; georreferenciamento.

Abstract

The São Paulo International Film Festival (*Mostra*) is one of the main film festivals in Brazil. Created in 1977 by Leon Cakoff, the *Mostra* was born at the Museum of Art of São Paulo (MASP) and was linked to the institution during its first seven years. During this period, the *Mostra* expanded to occupy other movie theaters in the city of São Paulo. In this article, a brief historical trajectory of the *Mostra* will be presented, from its inception to the first edition organized independently of MASP, in 1984. We will analyze its insertion in the capital of São Paulo from the georeferencing of the spaces occupied by the *Mostra* in its first eight years, using the Geographic Information System (GIS) as a tool. Combining a historical and spatial analysis, the intention is to understand how the festival created by Cakoff became one of the main territories of cinematic sociability in the capital of São Paulo and, therefore, achieved a notorious longevity and legitimacy.

Keywords: São Paulo International Film Festival (*Mostra*); Leon Cakoff; film festivals; georeferencing data.

Há mais de quarenta anos, a cidade de São Paulo sedia a Mostra Internacional de Cinema, considerado o maior festival de cinema do Brasil pelo número de filmes



exibidos, pelo número de espectadores, e pelo tempo de atividade ininterrupta. O evento surgiu em 1977, idealizado pelo jornalista e crítico Leon Cakoff, que então dirigia o Departamento de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Organizado inicialmente como parte das comemorações do trigésimo aniversário do Museu, a Mostra acabou conquistando uma perenidade ao propor uma série de novidades: a exibição de filmes que dificilmente chegavam aos cinemas comerciais; o enfrentamento à censura política e à censura do mercado vigentes no período; o contato com embaixadas e consulados estrangeiros para a obtenção de cópias; e a utilização do voto do público para escolher os melhores filmes. Em meio à Ditadura Militar brasileira, essas ações caracterizaram o festival como um evento de resistência cultural, ao mesmo tempo em que ele conquistou um grande sucesso de público e recebeu uma ampla cobertura na imprensa.

Sediada no MASP³ durante seus sete primeiros anos, a Mostra se expandiu para outras salas de cinema já a partir de sua segunda edição. Aos poucos, com o crescimento do público participante e com a profissionalização adquirida como um festival internacional de cinema⁴, a Mostra foi construindo sua própria territorialidade, ocupando lugares que permanecem fazendo parte do evento mesmo depois de quatro décadas. Essa configuração espacial adquirida pela Mostra ajudou a consolidar um processo ainda maior, que aqui é chamado de “território da cinefilia”, termo que intitula a investigação que originou o presente trabalho⁵. A região da Avenida Paulista, que nos anos anteriores à Mostra recebera uma série de salas voltadas ao chamado “cinema de arte”, substituiu a antiga Cinelândia Paulistana, localizada na região central de São Paulo, como local de maior concentração de espaços cinematográficos e se tornou o ponto nodal das culturas cinéfilas da capital paulista. Esse processo, que remonta ao final da década de 1950, se consolidou em meados das décadas de 1970 e 1980,

³ Av. Paulista, 1578.

⁴ Esta profissionalização pode ser compreendida a partir da presença da Mostra no calendário de publicações estrangeiras, como a revista especializada *Variety* e o anuário *International Film Guide*, na terceira edição. Também são notórias as mudanças realizadas pelo festival a partir da quarta edição, como a adoção de um júri crítico, para além do júri popular. Vale lembrar que Leon Cakoff batizou seu evento como “Mostra” em vez de “Festival”, justificando um distanciamento de experiências anteriormente realizadas no país. Originalmente, era intento do programador a realização de um evento que não fosse marcado por celebrações, tapetes vermelhos e competições, mas que se notabilizasse, essencialmente, pela exibição de filmes (CAKOFF, 2007).

⁵ Dissertação de Mestrado em História defendida em fevereiro de 2021. A utilização desses dois conceitos – território e cinefilia – é norteada, respectivamente, pelos estudos de Paul Elliot Little e Bianca Salles Pires. Compreende-se territorialidade “como o esforço coletivo de um grupo social para ocupar, usar, controlar e se identificar com uma parcela específica de seu ambiente biofísico, convertendo-a assim em seu território, ou *homeland*” (LITTLE, 2018). Sendo a conduta territorial parte integral de todos os grupos humanos, Little compreende que qualquer território é um produto histórico de processos sociais e políticos. Já acerca de cinefilia, utiliza-se aqui o conceito de culturas cinéfilas proposto por Pires, que as compreende como “modos de vivenciar o prazer cinematográfico; maneiras de comunicar suas paixões; formas de sociabilidades; redes de informações que acessam e os sentidos que o cinema tem na vida dos cinéfilos” (PIRES, 2019).



contexto em que se tem o maior número de salas fechadas na região do chamado Centro Velho e, em contrapartida, despontaram diversos espaços voltados ao cinema na região da Avenida Paulista (SIMÕES, 1990).

O deslocamento do circuito cinematográfico não é um fenômeno isolado. O caminho trilhado pelas salas de cinema seguiu uma lógica de abandono do centro da cidade pelas classes dominantes, que migraram para outros bairros. Com o tempo, esses novos endereços acabaram se valorizando, como é o caso do entorno da Avenida Paulista. Já o centro, abandonado pelas elites, recebeu o afluxo das camadas populares e, desse modo, criou-se a ideia de que ele está se deteriorando. Em seu estudo sobre segregação urbana e desigualdade, esse movimento é descrito por Flávio Villaça da seguinte forma:

O deslocamento do centro de São Paulo – sempre na direção de crescimento dos bairros residenciais dos mais ricos – pode ser traçado pelo deslocamento de ruas que sintetizam o comércio e/ou serviços das elites. Inicialmente a Rua XV de Novembro (até o final do século XIX) depois a Rua Direita, depois a Rua Barão de Itapetininga, depois para a Av. Paulista e parte do final da Rua Augusta, até chegar hoje à Av. Faria Lima, à Marginal do Rio Pinheiros e à Av. Luís Calos Berrini. (VILLAÇA, 2011: 49)

Esse processo pode ser percebido na trajetória do próprio MASP: inaugurado em 1947 no centro da cidade e transferido em 1968 para a sua nova sede na Avenida Paulista. É interessante notar que, por mais que a Avenida Paulista tenha sido ultrapassada como principal endereço de comércio e de serviços, essa região permaneceu como epicentro cultural da cidade. E a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo está ligada a essa permanência.

Em estudo anterior (DYLAN, 2019), a relação entre a Mostra e a cidade de São Paulo já foi objeto de destaque. A configuração territorial que o festival adquiriu desde seus primeiros anos é um evidente constructo de sua longevidade. Ao observar as edições realizadas na contemporaneidade, percebe-se uma permanência nos principais locais de exibição adotados pela Mostra, concentrados no entorno do local onde o evento surgiu: o MASP. O presente trabalho apresenta alguns desdobramentos daquela primeira reflexão. Neste artigo, será apresentada a utilização do georreferenciamento, que proporcionou uma detida análise acerca da ocupação espacial da Mostra de Leon Cakoff. Este recurso foi uma das inúmeras estratégias de investigação utilizadas para compreender a atuação da Mostra em seus sete primeiros anos. Com esse escopo, o



presente trabalho se estrutura em duas frentes, propondo uma inédita aproximação entre dois campos de pesquisas acadêmicas em recente ascensão: o estudo sobre festivais de cinema e o uso de georreferenciamento para pesquisas históricas.

A ampliação das investigações científicas sobre festivais de cinema no Brasil é um processo hodierno e interdisciplinar. Em diálogo com a produção estrangeira encabeçada pelo trabalho de Marijke de Valck (2007), que considera os festivais como espaços privilegiados para uma análise sobre a circulação de filmes e a apreciação por parte dos públicos, esses objetos passaram a ser alvo de pesquisa em diferentes universidades brasileiras somente em meados da última década. Como exemplos mais recentes no campo das Ciências Humanas, podem ser citados os trabalhos desenvolvidos por Melo (2016), Moraes (2018), Mager (2019) e Pires (2019). Essas autoras partem de distintos campos de estudo e versam sobre uma variedade de eventos realizados no país em diferentes momentos: a Jornada de Cinema da Bahia; o Festival do Rio; o É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários; o REcine - Festival Internacional de Cinema de Arquivo; e a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Esses trabalhos, configurados em teses e dissertações, ainda são exceção e se apresentam como uma primeira exploração de um profícuo campo investigativo, mas já demonstram a pluralidade de epistemologias possíveis. Quando vista sob a ótica historiográfica, a análise de festivais de cinema possibilita destacar a importância das escalas espaciais e temporais desses eventos, pois eles interligam níveis nacionais e internacionais da política cultural (MOINE, 2014).

A utilização dos Sistemas de Informações Geográficas (SIG) também é notória em trabalhos interdisciplinares. Nos estudos históricos, sua adesão se configura como uma novidade ascendente no Brasil, principalmente na última década. Um exemplo desse crescimento é a plataforma *Paulicéia 2.0*, que objetiva construir um mapeamento colaborativo da história de São Paulo entre 1870 e 1940 e que é uma parceria entre instituições públicas brasileiras e estrangeiras⁶. Entre alguns resultados dos trabalhos desenvolvidos com plataforma, pode ser citada a pesquisa de Farias (2021), que investigou o quanto as interferências na bacia do Rio Anhangabaú modificaram as relações entre indivíduos, instituições e espaço na cidade de São Paulo na virada do séculos XIX e XX.

⁶ A Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), o Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) e a Emory University. O projeto contou com financiamento do programa eScience da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). A plataforma digital se encontra hoje em sua fase beta, para testes, e pode ser consultada em <http://www.pauliceia.dpi.inpe.br/>. Acesso em: Julho de 2021.



Em linhas gerais, o SIG constitui-se como um “ambiente computacional que permite a articulação de bancos de dados alfanuméricos com informações e visualizações espaciais”. Sua geotecnologia, quando incorporada à pesquisa histórica, viabiliza não só “o enriquecimento das possibilidades temáticas e da capacidade de integração de distintas tipologias documentais”, como também pode fornecer “novas perspectivas analíticas e interpretativas para temas já relativamente bem explorados” (FERLA, 2011). Além disso, a utilização do SIG por historiadores reaproxima esses pesquisadores das reflexões sobre o espaço e ajuda a “criar uma nova percepção sobre a produção cartográfica, ao permitir que o próprio pesquisador elabore e pense seus próprios mapas, apropriando-se na prática de diversos dos problemas e decisões que isto causa nas representações”. (FARIAS, 2021).

Através dessas possibilidades de análise, foram construídos os georreferenciamentos que compõem este artigo e que buscam compreender o papel que a territorialidade desempenhou na consolidação da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. A intenção primeira era entender esse festival como um espaço de sociabilidade cinéfila na cidade de São Paulo. Partiu-se da compreensão que festivais de cinema são uma experiência de cidade e um fenômeno de comunicação, que constituem importantes espaços de sociabilidades e de trocas simbólicas (MORAES, 2018: 16-17).

A obtenção dos dados aqui georreferenciados se deu a partir de duas frentes: em primeiro lugar, foram identificadas, catalogadas e mapeadas as salas de cinema ocupadas pela Mostra em suas oito primeiras edições; na sequência, o processo se deu a partir dos endereços do público assinante do evento. O cruzamento dessas informações dimensiona o alcance territorial que o festival paulistano experimentou naquele período. Todos os endereços levantados foram obtidos através da documentação pesquisada no acervo da Mostra, disponível no Centro de Pesquisas do MASP. As salas participantes são informadas nos catálogos de cada edição, e seus endereços foram confirmados nos trabalhos de Simões (1990) e Santoro (2004), que versam sobre as salas de cinema da capital paulista no século XX e trazem um rico banco de dados com informações relevantes sobre esses espaços, como endereço e datas de inauguração. Já os endereços dos participantes foram obtidos através das fichas de inscrição para assinatura da sexta edição da Mostra.

A assinatura do evento, criada na quinta edição, concedia aos espectadores benefícios como o direito de assistir a todas as sessões do festival com um consequente desconto na aquisição das entradas. No início de cada Mostra, quem preferisse assinar a credencial preenchia uma ficha de inscrição com diversos dados, entre informações



pessoais e “preferências cinéfilas”. O levantamento das informações preenchidas nessas fichas permitiu construir um mosaico com as principais características do público do evento, como idade, escolaridade e profissão⁷. Além dessas informações, foram coletados os endereços dos assinantes, o que possibilitou o georreferenciamento de suas residências. Quando visualizadas espacialmente as residências do público em relação às salas da Mostra, é possível se analisar os deslocamentos desses espectadores e compreender o papel desempenhado pela própria localização geográfica do evento para a sua consolidação enquanto um festival internacional de cinema.

Os mapas que compõem este artigo foram elaborados tendo como principal base de vetores e camadas o Mapa Digital da Cidade de São Paulo (MDC).⁸ Sua utilização se deve, principalmente, pelo fato de este oferecer informações geográficas precisas e diferenciadas sobre a cidade de São Paulo. Após a reunião das camadas de sistema viário, quadra viária e edificações do MDC, foram criadas as camadas “Salas da Mostra” e “Assinantes da Mostra”. Para a localização de cada ponto foram usadas duas principais ferramentas: o mapeamento colaborativo do *Open Street Maps* (OSM) e o cálculo de metragem/numeração de cada rua levantada na documentação. Quando necessário, também foram comparadas edificações presentes no OSM e no MDC, com o objetivo de alcançar a maior fidelidade possível.

Como se verá no decorrer deste artigo, foram utilizadas diferentes escalas, mais aproximadas ou não, o que oferece maiores possibilidades de observações, análises e hipóteses. Em um primeiro momento, serão trabalhadas somente as salas participantes das primeiras sete edições da Mostra, quando o festival esteve ligado ao Museu de Arte de São Paulo. Na sequência, será abordada exclusivamente a oitava edição, quando o evento adquiriu novas configurações espaciais, e que ditaria os rumos para os anos seguintes. Por fim, na terceira parte deste trabalho serão vistos, à luz dos georreferenciamentos, a localização da residência dos assinantes da Mostra em comparação com as salas das primeiras oito edições. Neste momento, serão visualizados os mapas de diferentes escalas, o que possibilita uma melhor compreensão dos limites da inserção do festival na cidade.

Avenida Paulista, 1578 e arredores: a territorialização de um festival

⁷ A tabulação desses dados, bem como a análise detida deles, está presente em DYLAN, 2021.

⁸ Fica registrado meu débito à historiadora Monaliza Caetano, integrante do grupo Hímaco – História, Mapas e Computadores, na ajuda com a elaboração dos mapas que compõem este artigo, além das elucidações metodológicas acerca do uso do SIG. Todos os mapas aqui presentes estão em DYLAN, 2021.



Localizado no número 1578 da Avenida Paulista, em um dos endereços mais emblemáticos da cidade de São Paulo⁹, o MASP, como sede da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo foi palco das sessões de todas as sete primeiras edições do evento. A relação do espaço com a exibição cinematográfica se intensificou a partir de 1974, quando Leon Cakoff assumiu a direção do Departamento de Cinema do Museu. Antes disso, a instituição já construía uma imbricação com a sétima arte, tendo sediado seminários profissionalizantes de cinema na década de 1950, quando ainda se localizava na Rua Sete de Abril, no centro da capital paulista. O grande diferencial entre as ações do MASP em seus primórdios e após a chegada de Cakoff é que o Museu deixou de lado as intenções formativas para se voltar às atividades de exibição. Nos três primeiros anos do crítico à frente do Departamento, foram organizados diversos ciclos retrospectivos e eventos compostos por filmes inéditos. Em 1977, esse histórico de atividades de exibição confluiu na organização da primeira Mostra Internacional de Cinema, que foi composta por 22 filmes inéditos de 16 países.

Todas as quarenta sessões da primeira edição da Mostra aconteceram no auditório do MASP, que contava com 420 lugares sentados, entre 21 e 31 de outubro de 1977. Segundo a documentação levantada, o festival contou com 14.289 espectadores¹⁰. Calculando esses dados, chega-se a uma média bastante alta de 357 espectadores por sessão, ou 85% da capacidade do auditório. A forte adesão do público já na primeira edição do evento é um dos indícios que compõem a narrativa da potencialidade do espaço como um centro da sociabilidade cinéfila na capital paulista. Nos anos seguintes, o público cresceu, tornando o Museu de Arte um dos lugares de maior importância para a circulação de espectadores do cinema na capital paulista.

O tamanho do público do MASP pode ser verificado em uma série de documentos de diferentes naturezas. Se tornaram icônicas, por exemplo, imagens da sala abarrotada de gente, com cinéfilos sentados nas escadarias ou deitados no chão do auditório. Uma dessas imagens foi capturada por Leon Cakoff, dentro do auditório do Museu, durante um ciclo de cinema chinês organizado em 1976. Esta fotografia acabou estampando o catálogo da primeira edição de sua Mostra, no ano seguinte. Em uma outra foto de destaque, clicada por Nestor Aires durante a quinta edição do festival, em 1981, vê-se uma longa fila serpenteando o vão-livre do MASP – filas que, assim como o

⁹ O historiador italiano Daniele Pisaní revelou uma série de disputas em torno do terreno onde se localiza o MASP. No decorrer do século XX, inúmeros projetos de diversos interessados foram idealizados para o lugar em que o Museu, cujo prédio é assinado pela arquiteta Lina Bo Bardi, foi construído. Sobre esse endereço, ver: PISANI, 2019. Deve-se lembrar que a inauguração do prédio se deu em 1968; antes disso, o MASP ocupava um andar no edifício dos Diários Associados, na rua Sete de Abril, região central de São Paulo.

¹⁰ Demonstrativos de ingressos. 1977. Acervo Mostra.



auditório lotado, também se tornaram um signo do evento. Esta imagem estampa o livro *Cinema sem fim*, obra escrita por Cakoff e publicada em 2007, que conta a história da Mostra sob a perspectiva de seu criador. É interessante notar nestes dois materiais a presença do público na capa, quando o comum em livros sobre festivais de cinema é figurar imagens do tapete vermelho (MORAES, 2018: 52). Essa valorização do público dimensiona o papel dos espectadores na construção do imaginário do evento.

A alta frequência do público, emblematizada pelas intermináveis filas e pelo extravasamento da capacidade do auditório – principalmente nas sessões noturnas –, também foi lembrada em diversos momentos por veículos da imprensa, que traziam imagens dos espectadores e descrições como “casa superlotada e filas quilométricas” e “fila que acabou fazendo a volta em toda a quadra do museu”¹¹. Em meio ao regime militar, essa grande circulação de espectadores no MASP acabou se tornando, ainda, objeto de atenção do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP). As atividades da Mostra foram monitoradas por agentes à paisana, que assistiam aos filmes exibidos e produziam relatórios nos quais descreviam impressões tanto sobre o conteúdo dos filmes, quanto sobre o comportamento do público. Esses relatórios¹² trazem descrições de um público majoritariamente jovem, escolarizado e de classe média, que, além de ver os filmes, ficava nos arredores do Museu após as sessões, conversando sobre o que tinham visto.

Os exemplos citados acima foram extraídos de diversas edições do primeiro setênio da Mostra. Nesse período, entre 1977 e 1983, o MASP é tido como o epicentro do festival, e não são raras as menções na imprensa, sendo chamado de “Mostra do MASP”. Além de receber o maior número de sessões, era no Museu que ocorriam as principais exhibições de cada edição, como a primeira apresentação de um filme inédito. Nos outros meses do ano, o MASP continuava com sua programação usual do Departamento de Cinema chefiado por Cakoff. Também do e no Museu eram enviadas e recebidas as correspondências que giravam em torno da organização da Mostra, que crescia a cada ano. Aos poucos, o festival foi se sobrepondo a outras atividades do Departamento e demandando maior dedicação de seu criador. Esse envolvimento acabou, com o tempo, gerando uma crise interna entre Leon Cakoff e o diretor do MASP, Pietro Maria Bardi. Tal crise levou ao rompimento após a sétima edição do festival: a

¹¹ Ver, respectivamente, os recortes de jornais disponíveis no Acervo da Mostra: *Tribuna da imprensa*, s/d. Acervo Mostra; e Edmar Pereira. “E passou mesmo o filme de Oshima!”, *O Estado de S. Paulo* 19/10/1979.

¹² Ver: 3ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. Relatório. Arquivo Público do Estado de São Paulo; e 4ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. Relatório. Arquivo Público do Estado de São Paulo.



partir de 1984, a Mostra Internacional de Cinema se tornou independente do Museu de Arte de São Paulo.

A expansão do festival para outros espaços de exibição, no entanto, é anterior ao rompimento. Nos anos do MASP, a Mostra de Cakoff realizou sessões em outras seis salas de cinema, em geral próximas ao Museu. Localizadas nas imediações da Avenida Paulista, com presença majoritária na Rua Augusta, essas salas são fruto de um processo que se intensificou a partir de meados da década de 1960, quando os espaços de sociabilidade relativos ao cinema deixaram a chamada Cinelândia Paulistana, no centro de São Paulo, e passaram a ocupar aquela região. A permanência da Mostra naquele território revela uma tendência que marcou o festival como um desdobramento e, ao mesmo tempo, um catalisador do processo de deslocamento do circuito de cinema na cidade de São Paulo.

À medida que o festival aumentava de tamanho, mais salas passaram a receber parte de sua programação. A primeira expansão aconteceu já na segunda edição, em 1978, quando foram realizadas sessões no Cine Vitrine¹³, sala inaugurada em abril de 1977 e localizada na Galeria Vitrine, na Rua Augusta. Esta sala recebeu a Mostra apenas na segunda edição e não consolidou qualquer parceria posterior.

Na terceira edição, a Mostra foi realizada em outros dois endereços distintos. O primeiro é notório por estar na mesma Rua Augusta do Cine Vitrine e por se tratar do CineSesc¹⁴. Inaugurado cerca de um mês antes da organização do festival, em setembro de 1979, é um espaço vinculado ao Serviço Social do Comércio do Estado de São Paulo (SESC-SP). Com objetivo de utilizar o lazer como ensejo para a educação não formal, a sala de cinema do SESC abrigou a terceira e a quarta edições da Mostra e, ainda que essa parceria não tenha ocorrido de forma ininterrupta nas quatro décadas seguintes, a sala continua sendo um importante endereço do festival na contemporaneidade. O segundo endereço da edição de 1979 tem menos notoriedade. Trata-se do Cine Premier¹⁵, uma sala inaugurada em 1967 que se localizava na Avenida Rio Branco, região central da cidade. De todas as salas daquele primeiro período, é a mais distante da sede do evento. Remanescente da Cinelândia Paulistana, sua programação era voltada ao cinema comercial, o que lhe diferia das salas do Cine Vitrine e do CineSesc. A edição de 1979 foi a única em que o Cine Premier abrigou o festival.

Em 1980, a Mostra foi apresentada em dois endereços já citados: sua sede habitual, o auditório do MASP, e o CineSesc. No ano seguinte, o CineSesc não participou. No entanto, a Rua Augusta continuou sendo endereço do festival, pois a

¹³ Rua Augusta, 2530.

¹⁴ Rua Augusta, 2075.

¹⁵ Av. Rio Branco, 62.



quinta edição realizou projeções no Cine Majestic¹⁶. Inaugurada em 1947, quando a Cinelândia Paulistana ainda estava em seu auge, a sala com capacidade para 1700 pessoas foi um dos primeiros cinemas do novo epicentro da cinefilia paulistana. Acompanhando o movimento migratório dos cinemas de arte para a região da Avenida Paulista, o Majestic passou a exibir programações voltadas a diferentes cinematografias, o que o configurou como uma das salas mais presentes na história da Mostra. Após um período de decadência, acabou fechando as portas em 1992. Dois anos depois, o cinema foi reinaugurado como o primeiro empreendimento do Grupo Espaço, completamente transformado¹⁷. Desde então, o Espaço Augusta é um dos endereços-chave de cada edição do evento.

Em 1982, as sessões da Mostra voltaram a acontecer em três endereços, desta vez no MASP, no teatro do hotel Maksoud Plaza¹⁸ e no Cine Palmela¹⁹. O último endereço citado, localizado na Rua Pamplona, via transversal à Avenida Paulista, abrigou apenas a sexta edição. Já o teatro do hotel, por mais que não seja necessariamente uma sala de cinema, se tornou um dos principais pontos de exibição da Mostra, abrigando, somente no recorte aqui trabalhado, a sexta, a sétima e a oitava edições do evento. O Maksoud Plaza é um hotel cinco estrelas que se localiza a 650 metros do MASP, na Rua São Carlos do Pinhal. Seu então diretor, Roberto Maksoud, era um cinéfilo que acabou construindo amizade com Leon Cakoff e ofereceu os espaços do empreendimento de sua família para exibições de filmes e hospedagem de convidados da Mostra. A parceria entre o hotel e o festival se manteve nos anos seguintes.

Na sétima Mostra, as sessões aconteceram nos já citados auditório do MASP, Teatro Maksoud Plaza e Cine Majestic. Assim, cobrindo os primeiros sete anos, foram elencados sete endereços distintos. A partir deles, foi elaborado o Mapa 1, que apresenta a distribuição temporal das salas da Mostra. Cada edição do evento está representada em uma variante da cor vermelha e os pontos de cada cor apontam a sala que sediou cada edição. O endereço do MASP aparece com sete pontos, tendo sido a sede de todas as edições. Três locais foram destacados com dois pontos, tendo sediado duas edições cada um: o CineSesc (3ª e 4ª edições); o Cine Majestic (5ª e 7ª edições);

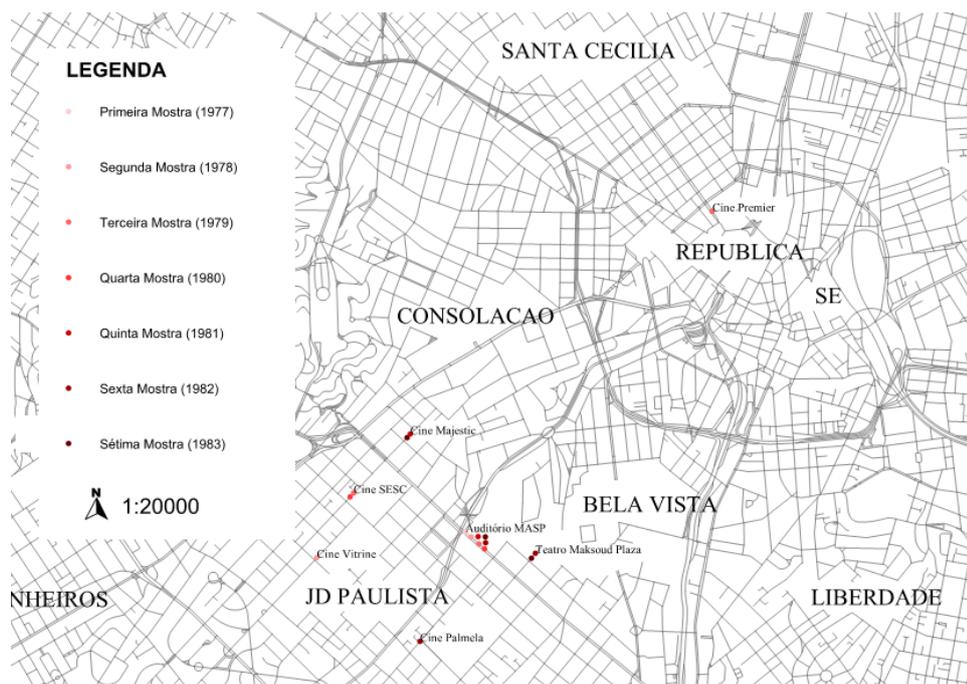
¹⁶ Rua Augusta, 1475.

¹⁷ O Espaço Augusta no antigo endereço do Cine Majestic conta com três salas em vez de uma. Em 1995, no outro lado da rua, onde funcionava o auditório do *Goethe-Institut* (Rua Augusta, 1470), foram inauguradas mais duas salas. O Grupo Espaço foi fundado em 1992 pelo empresário Adhemar de Oliveira. Seu propósito se voltava para a recuperação de salas exibidoras e para a criação de um circuito voltado para o chamado cinema de arte. A partir do final da década de 1990, Leon Cakoff se tornou um dos sócios do empreendimento. (NEIVA, 2010).

¹⁸ Rua São Carlos do Pinhal, 424.

¹⁹ Rua Pamplona, 1418.

e o Teatro Maksoud Plaza (6ª e 7ª edições). Outros dois endereços possuem apenas um ponto: Cine Vitrine (2ª edição); Cine Premier (3ª edição); e Cine Palmela (6ª edição).



Mapa 1: Salas participantes das primeiras sete edições da Mostra: distribuição temporal (1977-1983).
Elaboração: Monaliza Caetano.

Com exceção do Cine Premier – localizado na Avenida Rio Branco, na região central, e que abrigou a terceira Mostra – todas as salas estão concentradas a poucas quadras do MASP. Visualizadas espacialmente, as demais salas parecem gravitar em torno do Museu. Os espaços que abrigaram mais edições da Mostra (CineSesc, Cine Majestic e Teatro Maksoud Plaza) estão localizados a, no máximo, dois quarteirões da Avenida Paulista, enquanto as salas que participaram de apenas uma edição (Cine Vitrine e Cine Palmela) se encontram a algumas poucas quadras mais longe. Somente a Rua Augusta, via que foi marcada pela ascensão do circuito de cinema de arte e dos cineclubes na década de 1960 (DYLAN, 2021), possuía três salas integrantes do festival.

Tendo aflorado em um Museu de Arte e se ramificado por entre espaços próximos, em grande parte voltados a uma programação específica, compreende-se que a Mostra tem um papel de destaque na transformação dos espaços de cinema da cidade de São Paulo. Logo em seus primeiros anos, o festival obteve sucesso de público, projeção internacional e aclamação na imprensa como o principal evento cinematográfico do país. Por ter despontado na Avenida Paulista, sua existência está



relacionada a uma territorialidade específica, que começara a se formular nos anos anteriores à sua existência. Pelo seu sucesso e pela permanência na região, a Mostra pode ser compreendida como um potencial consolidador daquele território enquanto lugar central da sociabilidade cinéfila paulistana.

Desta forma, é possível notar uma ligação muito forte entre a Mostra e a cidade que a abriga. Essa relação se constituiu desde antes do início do evento, com as projeções organizadas por Leon Cakoff no auditório do MASP a partir de 1974. O espaço ocupado pelo festival é consequência de um processo anterior à sua existência, datando de um período de desterritorialização (decadência da Cinelândia Paulistana no centro da cidade de São Paulo) e reterritorialização (abertura de cineclubes e salas de cinema de arte na região da Avenida Paulista) das salas de cinema. Mas a consolidação desse espaço se deve, em parte, à própria Mostra, que balizou características de exibição cinematográfica persistentes até a atualidade. Entende-se que a longevidade do evento pode ser explicada, dentre outros motivos, pelo território ocupado por ele. Esse elemento do festival de Cakoff difere, por exemplo, das experiências anteriores, como a do Festival de 1954, organizado na Cinelândia Paulistana²⁰. Outrossim, a relação com o espaço ainda possui uma ligação muito forte com as características sociais do público que frequentava a Mostra.

Um desvio de território: a desterritorialização da oitava edição

Quando saiu do MASP, a organização da Mostra encontrou refúgio no Edifício Martinelli, onde funcionava a Secretaria Municipal de Cultura. Esse deslocamento do setor burocrático do festival para o centro “antigo” de São Paulo acabou influenciando uma migração das salas exibidoras da Mostra para fora da região da Avenida Paulista. A oitava edição aconteceu em quatro salas diferentes, espalhadas pelo centro expandido da capital; pela primeira vez, sua principal concentração não estava nas cercanias de sua antiga sede. O único espaço que abrigara edições era o teatro do hotel Maksoud Plaza, localizado a uma quadra da Avenida Paulista. Excluindo-se o teatro do hotel, todas as outras salas se encontravam longe do eixo estabelecido entre 1977 e 1983. A mais importante sala da oitava edição foi a do Cine Metrópole²¹, uma sala remanescente da Cinelândia Paulistana que fora inaugurada em 1964 e suportava até 1400 pessoas. Este cinema fazia parte da Galeria Metrópole, localizada na esquina entre a Avenida São Luis e a Praça Dom José Gaspar. Os outros espaços que receberam a

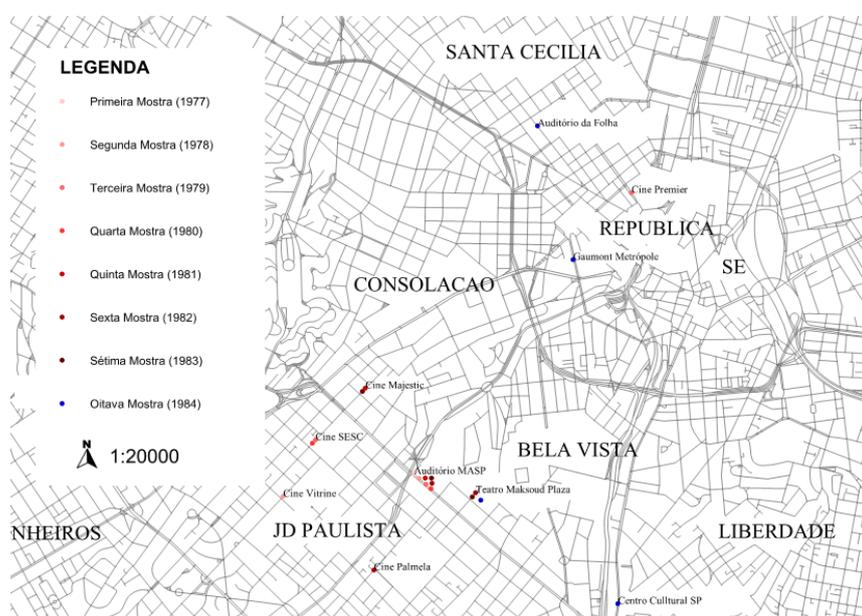
²⁰ O I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado no quarto centenário da cidade de São Paulo, em 1954, é citado por Leon Cakoff como um contraexemplo de festival de cinema. Sobre o evento e sua leitura pelo criador da Mostra ver DYLAN, 2021: 87.

²¹ Av. São Luis, 187/Praça Dom José Gaspar s/n.



edição de 1984 foram o Centro Cultural São Paulo²², no bairro do Paraíso; e o Auditório da Folha²³, localizado no nono andar do edifício sede do periódico *Folha de S. Paulo*, no bairro dos Campos Elísios.

Em quantidade de salas ocupadas, a oitava edição da Mostra superou todos os anos anteriores: pela primeira vez, o festival foi composto por quatro endereços distintos. Entretanto, esses locais de exibição foram marcados pela distância, em contraposição à proximidade dos anos anteriores. Deste modo, a primeira Mostra independente não alcançou a configuração de um território de cinefilia, como o que tinha se visto nos anos do MASP. Isto fica claro quando se visualiza o georreferenciamento elaborado com as salas da oitava edição em comparação aos espaços dos anos anteriores. Os quatro endereços que abrigaram o festival de 1984 estão apontados no Mapa 2, na cor azul. Eles contrastam com os sete endereços participantes das edições anteriores, apresentados em variantes da cor vermelha. O georreferenciamento possibilita perceber como ocorreu uma migração dos espaços da Mostra para diferentes áreas, ainda que permanecessem na região central da cidade. Essa migração não foi acompanhada de uma unidade de território que caracterizou o evento em seus primeiros sete anos.



Mapa 2: Salas participantes das primeiras oito edições da Mostra: distribuição temporal (1977-1984). Elaboração: Monaliza Caetano.

²² Rua Vergueiro, 1000.

²³ Alameda Barão de Limeira, 425. 9º andar.



A noção da unidade de território ocupado por um festival é importante para sua consolidação, pois envolve todo um processo inerente à experiência de assistir a um filme. Existe uma ritualidade e uma espacialidade que marcam as cinefilias do público de festivais de cinema. Acerca dos festivais na contemporaneidade, Bianca Salles Pires comenta assim sobre essas expressões de cultura cinéfila:

As cinefilias de festivais contemporâneas são marcadas por suas ritualidades e espacialidades, mudanças podem significar rupturas com um conjunto de deslocamentos, pertencimentos e afetos que incluem as salas de cinemas e os equipamentos disponíveis ao redor delas. A cultura cinéfila se expressa nas filas, nos encontros durante as trocas de ingressos, na pausa para uma sopa ou um café, uma pizza compartilhada, no chopp depois do filme. Para os cinéfilos, é menos importante o fato de acompanharem o filme juntos, dentro da sala exibição, do que todas as trocas que ocorrem antes e depois das sessões. (2019: 290-291)

Em relação à temporalidade sobre a qual a autora comenta, deve se levar em conta que a espacialidade da Mostra foi responsável pela construção desses processos em seus anos iniciais. O MASP se tornou um lugar simbólico, em que públicos se encontravam, conversavam nas filas, assistiam às sessões e discutiam o filme após o término. A existência de um circuito próximo ajudava na logística tanto da organização do evento (principalmente a proximidade entre o hotel que recebia os convidados e a sala principal, o auditório), quanto de fruição do público, que tinha a oportunidade de circular entre os espaços de exibição sem muito deslocamento através da cidade. Essa dinâmica foi alterada em 1984, no primeiro ano de independência da Mostra. O festival voltou a se concentrar na região da Avenida Paulista no ano seguinte, se mantendo ali até o presente²⁴. Não haveria continuidade se o festival não tivesse obtido a participação ativa do público, que lotava as salas e possibilitava a permanência do evento em longa temporalidade. Para compreender o papel alcançado pela Mostra e sua relevância na constituição do território da cinefilia é necessário observar o que caracterizava as

²⁴ Em 1985, as principais sessões da Mostra ocorreram nas duas salas do Cine Gazeta (Av. Paulista, 900). Na região, também ocorreram sessões no Cine Palmela. Além dessas salas, a Mostra esteve presente novamente no Auditório da Folha e, pela primeira vez, fora da região central da cidade, no Palácio de Convenções do Anhembi (Av. Olavo Fontoura, s/n), localizado no bairro de Santana, na Zona Norte. Nos anos seguintes, por mais que contasse com salas fora da região da Avenida Paulista, as principais sessões de cada edição eram realizadas neste território, ocupado desde o início. A partir de 1986, o Cinearte, no Conjunto Nacional, herdaria o legado que o auditório do MASP simbolizara anteriormente de centro da Mostra.



peças que faziam parte do evento enquanto espectadoras. E essa observação é possível pela documentação consultada no acervo da Mostra.

Deslocamentos e territorialidades: a Mostra e seu público

Da vasta documentação levantada para a pesquisa que originou este artigo, as fichas de assinatura preenchidas pelo público da Mostra se caracterizam como uma das fontes de informações mais polivalentes. Foram levantadas ao todo 359 fichas de assinatura pertencentes à sexta edição do evento, que aconteceu em 1982. Os dados preenchidos pelos assinantes forneceram informações socioeconômicas que proporcionaram diagnosticar o público como majoritariamente jovem, escolarizado e pertencente aos setores médios da sociedade paulistana (DYLAN, 2021). Uma informação presente nessa documentação, que poderia passar despercebida, acabou sendo aproveitada para uma análise de dinâmica espacial e forneceu um rico manancial para se compreender os deslocamentos desses assinantes até as salas da Mostra. Trata-se do endereço, um dos dados que eram solicitados no questionário de cada ficha de assinatura. Junto aos outros dados (idade, escolaridade e profissão), foram levantados e tabulados todos os endereços preenchidos nesses documentos. Essas informações foram vetorizadas e inseridas em camadas através do Sistema de Informações Geográficas, que resultaram nos mapas que serão analisados na sequência. Esses mapas complementam e cruzam informações com os mapas das salas de cinema analisados anteriormente.

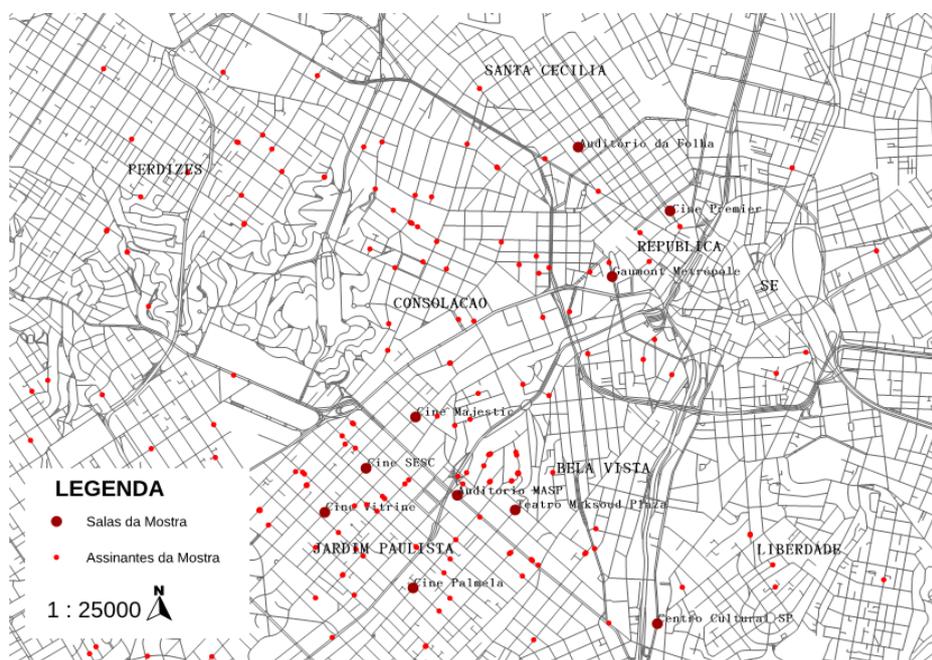
Com o levantamento dos dados, pode se perceber que a maioria do público frequentador da Mostra residia em bairros próximos à Avenida Paulista, pertencentes ao chamado Centro expandido. Jardim Paulista, Bela Vista e Consolação são os distritos que concentram o maior número de espectadores, seguidos de perto por Pinheiros, Perdizes e parte do Centro, próximo à Praça da República. Essa parcela dos frequentadores se destaca no Mapa 3, que apresenta uma primeira e reduzida escala, em que 1 centímetro representa uma distância de 250 metros. O perímetro é o mesmo utilizado nos dois primeiros mapas apresentados neste artigo, quando foram abordados os espaços ocupados pelo festival. Somente nessa área estão georreferenciados 133 endereços indicados pelos assinantes da sexta edição da Mostra, o que representa mais de um terço do total. As residências dos assinantes estão indicadas em pontos menores, na cor vermelha; os pontos maiores e vermelhos-escuros são os endereços das salas participantes das oito primeiras Mostras.

Com a grande concentração de pontos a poucas quadras das salas que abrigaram a sexta edição, principalmente do Auditório do MASP e do Teatro Maksoud Plaza, supõe-se que a maioria do público se deslocava a pé de sua casa até os locais de exibição, em um percurso de poucos minutos. Mesmo os pontos mais distantes ainda



estão dentro de um perímetro cujo deslocamento não necessitava de longas viagens. Deve-se destacar que as ruas residenciais que aparecem neste primeiro mapa pertencem a bairros de classe média e classe média alta. O fato de boa parte dos assinantes da Mostra residirem ali é outro indício que atesta o perfil socioeconômico deste público.

No mapa seguinte (Mapa 4) a escala utilizada apresenta uma área mais larga, em que cada centímetro representa uma distância de 400 metros. Nessa proporção, visualiza-se com mais abrangência a região conhecida como centro expandido, incluindo bairros como Alto de Pinheiros a oeste e Vila Mariana a sul. Percebe-se ainda uma predominância de residentes nesse perímetro, com um número expressivo de pontos vermelhos. A distância entre as residências e as salas do evento é maior que no mapa anterior, mas ainda assim pode ser compreendido como uma concentração próxima, em que, se houvesse a necessidade de transporte particular para a realização do trajeto, esse percurso seria feito em pouco tempo. Esses bairros também são marcados pela moradia de famílias abastadas.



Mapa 3: Salas participantes das oito primeiras edições da Mostra e endereço dos assinantes da sexta edição. Elaboração: Monaliza Caetano.



Mapa 4: Salas participantes das oito primeiras edições da Mostra e endereço dos assinantes da sexta edição. Elaboração: Monaliza Caetano.

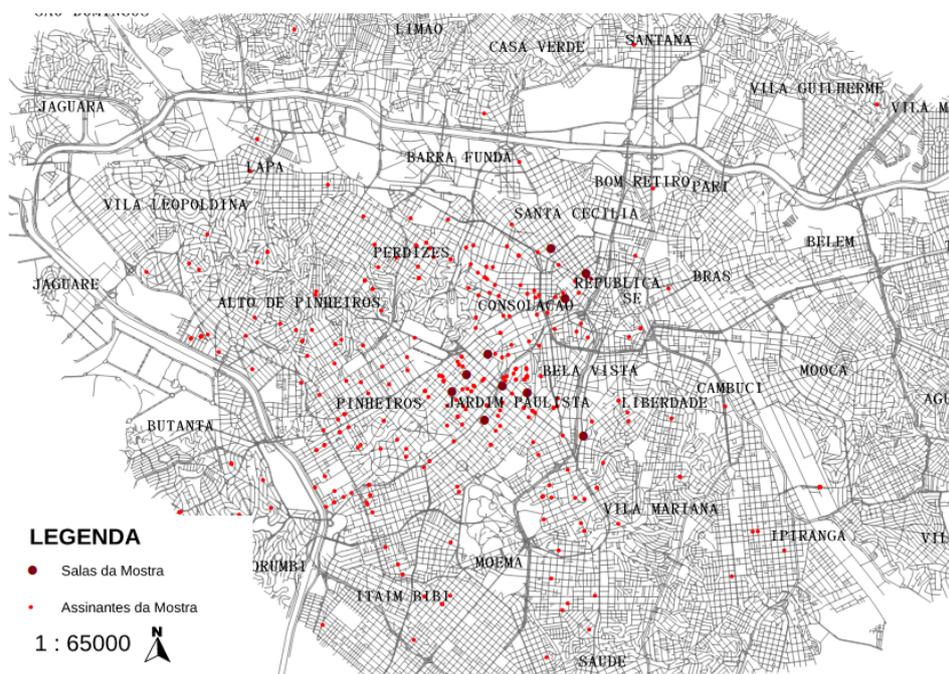
Os Mapas 3 e 4 demonstram uma relação intrínseca entre o território de cinefilia da Mostra e os espaços de residência do público responsável pela sociabilidade do evento. Deve-se levar em consideração que o movimento das salas de cinema no decorrer do século XX acompanhou o deslocamento das áreas de comércio e serviço das elites para a região centro-sudoeste da capital paulista (VILLAÇA, 2011). Como pode ser observado nos mapas, a região que esses espaços de cinefilia ocupavam também era o espaço em que o público cinéfilo – de classe média, classe média alta e escolarizado – habitava. Próximos a universidades e a centros de trabalho, os espaços ocupados pela Mostra faziam parte do dia a dia da população que assistia aos filmes. A concentração do público nessa região fica ainda mais perceptível nos mapas seguintes, que apresentam respectivamente uma escala de 650 metros e 1,6 quilômetro para cada centímetro.

No Mapa 5, que dimensiona toda a região circunscrita entre as várzeas dos rios Pinheiros e Tietê, verifica-se que, para além do centro expandido, o número de frequentadores caía bastante. Ainda assim, bairros da Zona Sul, como Santo Amaro e Campo Belo, e da Zona Oeste, como Butantã e Morumbi, se destacam por abrigarem mais pontos que outras áreas da cidade. Isso pode se dar tanto pelas características sociais, afinal, trata-se de bairros habitados pela elite de São Paulo, quanto por aspectos

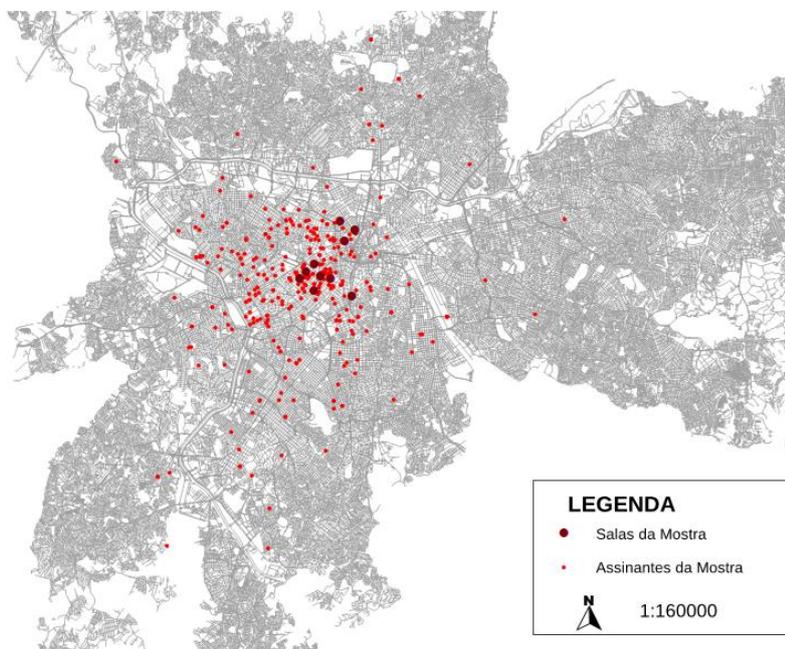


ligados à escolarização e profissão do público (no Butantã, por exemplo, localiza-se a Cidade Universitária, em que estão inseridas a maior parte das faculdades da Universidade de São Paulo).

Já o Mapa 6 comporta quase a totalidade do território urbano da cidade (só não aparecem no georreferenciamento as periferias dos extremos das Zonas Leste, Norte e Sul). Nele, fica explícito que o público da Mostra ocupava uma área bastante circunscrita da capital. A predominância que os mapas anteriores já demonstravam aparece agora como uma concentração bastante díspar do resto da cidade. Salas e públicos da Mostra se localizavam na região centro-sudoeste de São Paulo, com poucas variações. Poucos pontos aparecem na Zona Norte: entre os bairros localizados a norte do Rio Tietê, como Santana, Vila Maria e Tucuruvi, é possível contar apenas dez endereços. Ainda menos espectadores residiam na Zona Leste, em que foram georreferenciados somente três endereços (cada um nos seguintes bairros: Mooca, Vila Prudente e Vila Matilde). A visualização em larga escala demonstra com clareza que o território habitado pelos cinéfilos do festival era muito próximo ao território de cinefilia criado pelo próprio evento.



Mapa 5: Salas participantes das oito primeiras edições da Mostra e endereço dos assinantes da sexta edição. Escala: 1:65000. Elaboração: Monaliza Caetano.

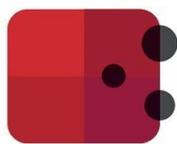


Mapa 6: Salas participantes das oito primeiras edições da Mostra e endereço dos assinantes da sexta edição. Elaboração: Monaliza Caetano.

Se nos Mapas 3 e 4 o público parecia espaçado nos arredores das salas participantes do evento, os Mapas 5 e 6 demonstram que tanto os espaços de exibição quanto os locais de residência dos espectadores estavam concentrados em um perímetro bastante circunscrito. Essa dimensão é importante para se compreender que a espacialidade foi um critério de conexão entre o festival e de seu público. Quando analisadas as características geográficas dos espaços ocupados pela Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, percebe-se uma relação com o desenvolvimento histórico da cidade, principalmente em relação à ocupação das salas de cinema (SIMÕES, 1990; SANTORO, 2004; VILLAÇA, 2011).

Os quatro mapas de público produzidos referem-se exclusivamente aos habitantes da capital paulista. Entre as 359 fichas assinadas, em raras ocasiões, outros municípios foram citados nos questionários, em geral da região metropolitana de São Paulo. O endereço mais longínquo que apareceu na catalogação foi do Rio de Janeiro²⁵. Entretanto, os locais além da capital não chegam a 4% do total de endereços catalogados. Um fenômeno mais notório é a repetição de endereços, o que indica a

²⁵ Em sua investigação sobre os festivais contemporâneos, Bianca Salles Pires conversou com cinéfilos de diferentes lugares do país que programam suas férias para poderem viajar exclusivamente para participar de eventos como a Mostra de São Paulo e o Festival do Rio. Fenômeno comum no presente, pode ter sido uma escolha que os participantes de fora da cidade de São Paulo tiveram em 1982. (PIRES, 2019: 274).



participação de parentes e até vizinhos no evento.²⁶ A sociabilidade cinéfila, como notada pelo relator do DEOPS, se dava através de conversa entre amigos e colegas antes e depois das sessões. Para além dos conhecidos nas filas do evento, era natural que casais, familiares e amigos feitos em outras ocasiões assistissem aos filmes juntos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas décadas de 1970 e 1980, a relevância da Mostra em alicerçar um território de cinefilia se deu a partir de sua continuidade e crescimento exponencial, que em poucos anos fez do evento uma referência. Além da imprensa especializada e das boas relações diplomáticas, o festival foi referendado pelo público, que esteve presente assiduamente a ponto de assinar credenciais que davam direito a conferência de todos os filmes em uma única edição. Ao analisar os deslocamentos realizados por este público para participar da Mostra, constata-se que a localização do evento influenciou em sua continuidade.

Além de estar em um ponto fulcral do desenvolvimento econômico e cultural da cidade, a Mostra estava perto das pessoas que tinham interesse em participar intensamente do evento. Assim, nascido no centro da Avenida Paulista e expandido para regiões próximas, o empreendimento de Cakoff não só se manteve, como se dilatou. O festival acabou criando uma relação intrínseca com a cidade, desenvolvendo uma noção particular de territorialidade. Através desses territórios consolidados, com mais de quatro décadas de existência, a Mostra alcançou uma longevidade rara em eventos do tipo organizados no Brasil.

Festivais de cinema são objetos interdisciplinares, cujas abordagens podem se situar em campos tão distintos quanto estudos cinematográficos, história cultural, gestão cultural, antropologia e estudos de comunicação (MORAES, 2018: 19). Partiu-se aqui de uma investigação historiográfica sobre o alvorecer de um dos mais importantes festivais de cinema do Brasil, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, com um recorte temporal circunscrito entre 1977 e 1984. Tensionando aumentar as possibilidades de compreensão deste evento, lançou-se mão de uma ferramenta igualmente interdisciplinar, o Sistema de Informações Geográficas. Com esta metodologia analítica, foram mobilizados os dados levantados em pesquisa documental para se propor uma abordagem histórica e geográfica sobre a inserção do festival na cidade e entender os condicionantes de sua permanência.

²⁶ Um endereço no Alto de Pinheiros apareceu em seis fichas diferentes, preenchido por pessoas com o mesmo sobrenome. Em algumas ocasiões, aparecem como endereço o mesmo prédio, mas os assinantes são de apartamentos diferentes.



Este artigo se tratou de um estudo de caso cuja estruturação se baseia em trabalho realizado anteriormente, que se consolidou em uma dissertação de mestrado. Para se compreender historicamente um evento de suma importância e tamanho como a Mostra, foi necessário investigar uma miríade de possibilidades. A heterogeneidade da documentação encontrada nos arquivos do MASP permitiu trilhar um caminho analítico que perpassou retalhos conceituais como cinefilia, resistência cultural e territorialidade. Nesta apresentação, circunscreveu-se o papel desempenhado pela espacialidade em sua constituição e consolidação.

Para além desse propósito, intenta-se aqui fornecer um instrumental, ou ao menos um indicativo para trabalhos de análise futuros. A utilização do SIG em investigações históricas proporciona a reflexão sobre a relação entre as tecnologias digitais e o ofício do historiador (FERLA *et al.* 2020). A aposta na união entre estudos de festivais de cinema e georreferenciamento parte do princípio de que o uso do SIG para se trabalhar com objetos tão dinâmicos como festivais pode gerar uma infinidade de possibilidades para os pesquisadores de diversos campos. Uma profícua exploração pode gerar uma nova produção que permite tanto olhar para o passado desses eventos, ao compreender como suas dinâmicas espaciais se estruturaram, como olhar para o futuro, sendo utilizados para gerenciar festivais que venham a ser criados. Dentro de dois campos investigativos em contemporânea ascensão, espera-se que este trabalho possa contribuir com a ampliação das discussões e abrir espaço para conexões e sinergias positivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAKOFF, Leon. *Cinema sem fim: a história da Mostra. 30 anos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

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

DYLAN, Emerson. O Festival e a cidade: a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo como um espaço de sociabilidade na capital paulista. *CSONline*, n. 29, 2019. p. 33-44.

DYLAN, Emerson. Território da cinefilia: a Mostra Internacional de Cinema e a cidade de São Paulo (1977-1983). 2021. 232 f. Dissertação. (Mestrado em História) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos.

FARIAS, Orlando Guarnier Cardim. O Anhangabaú fora do mapa: a mudança do vetor de abastecimento de água em São Paulo e seus impactos sobre a vida social na cidade (1830-1940). 2021. 215 f. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos.



FERLA, Luis Antonio Coelho; LIMA, Luís Filipe Silvério; FEITLER, Bruno. Novidades no front: experiências com humanidades digitais em um curso de história na periferia da Grande São Paulo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 69, jan. 2020, p. 111-132.

FERLA, Luis. O SIG do passado tem futuro? O Projeto do curso de História da Unifesp. In: *Anais da III Jornada Latinoamericana e do Caribe do GVSIG*, 13 e 14 de Outubro de 2011, Brasília.

LITTLE, Paul E. Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: por uma antropologia da territorialidade. *Anuário Antropológico*, v. 28, n. 1, 19 fev. 2018, p. 251-290.

MAGER, Juliana Muylaert. *É tudo verdade? cinema, memória e usos públicos da história*. 2019. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *“Cinema é mais que filme”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)*. Salvador: EDUNEB, 2016.

MOINE, Caroline. *Cinéma et guerre froide: Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)* Paris: Publications de la Sorbonne, 2014.

MORAES, Maria Teresa Mattos de. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NEIVA, Humberto Carneiro. *Muito além de uma realização cinematográfica: a importância do Espaço Unibanco de Cinema no cenário cinematográfico nacional e sua resistência na exibição de filmes independentes brasileiros e estrangeiros no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios e da Produção Mediática). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PIRES, Bianca Salles. *A formação de públicos cinéfilos: Circuitos paralelos, Museus e Festivais Internacionais*. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PISANI, Daniele. *O Trianon do MAM ao MASP: Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)*. São Paulo: Editora 34, 2019.

SANTORO, Paula Freire. *A relação da sala de cinema e o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*. 2004. Dissertação. (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

VILLAÇA, Flávio. São Paulo: segregação urbana e desigualdade. *Estudos Avançados*, v.25, n.71, 2011, p. 37-58.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Submetido em 20 de julho de 2021 / Aceito em 25 de outubro de 2021.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Festivais e mostras de cinema e audiovisual na Bahia: entre trajetórias e práticas de formação cultural

Milene de Cássia Silveira Gusmão¹

Tamara Chéquer Cotrim²

ANO 10. N. 2 – REBECA 20 | JULHO - DEZEMBRO 2021

¹ Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

Email: mcs Gusmao@gmail.com

² Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB.

Email: tchequer@yahoo.com.br



Resumo

A reflexão que se apresenta resulta especialmente de investigações desenvolvidas no âmbito do Grupo de Pesquisa em Cinema e Audiovisual: memória e processos de formação cultural, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade e ao Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Tem como foco a dinâmica que viabilizou a ocorrência de festivais, jornadas e mostras de cinema na Bahia. Faz isso considerando a significativa atuação de agentes culturais como Walter da Silveira, Orlando Senna e Guido Araújo na organização e realização dos primeiros festivais de cinema na Bahia, na segunda metade do século XX, para compreender as condições que possibilitaram o significativo aumento desses eventos de difusão a partir dos anos 2000, com a ampliação das políticas de fomento para atividades culturais, considerando, inclusive, a continuidade de eventos que permaneceram, mesmo depois da fragilização das políticas culturais no Estado. Para isso, levanta a hipótese de que o desenvolvimento de um circuito de festivais na Bahia é tributário de uma cultura cinematográfica que se constituiu e se constitui a partir de encontros e interlocuções de experiências estéticas e reflexivas entre agentes de uma mesma geração e/ou de distintas gerações. Nesse sentido, considera que as ambiências de formação cultural, incluindo as atividades promovidas pelos próprios festivais, estruturam possibilidades de continuidade de trajetórias e práticas sociais de cinema na Bahia, incluindo as de exibição, que na contemporaneidade estão sob a regência de outros agentes culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Festivais; Mostras; Cinema na Bahia; Formação cultural.

Abstract

The present reflection results especially from investigations developed within the scope of the Research Group on Film and Audiovisual: memory and processes of cultural formation, part of the Postgraduate Program in Memory: Language and Society and the Film and Audiovisual Course, from State University of Southwest Bahia. It focuses on the dynamics that made possible the occurrence of festivals, journeys and cinema exhibitions in Bahia. It takes into account the significant role of cultural agents such as Walter da Silveira, Orlando Senna and Guido Araújo in organizing and holding the first film festivals in Bahia, in the second half of the 20th century. We do this in order to understand the conditions that enabled the significant increase in these events of diffusion from the 2000s onwards, with the expansion of development policies for cultural activities, and we even consider the continuity of events that remain to this day, despite the weakening of cultural policies in the state. We hypothesize that the development of a festival circuit in Bahia is tributary of a cinematographic culture that was constituted from and that constitutes encounters and interlocutions of aesthetic and reflexive experiences between agents of the same generation and/or of different generations. In this sense, it considers that as environments of cultural formation, including activities promoted by the festivals themselves, they structure possibilities for the continuity of trajectories and social practices of cinema in Bahia, including as an exhibition, which nowadays are under the regency of other cultural agents.

KEYWORDS: Festivals; Exhibitions; Cinema in Bahia; Cultural formation.



Introdução

Pode-se dizer que a constituição de dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia, além de articuladas aos trânsitos internacionais, estão marcadas pela presença de trajetórias e práticas tecidas pelos aprendizados geracionais e intergeracionais de cinema. Destacam-se aí os papéis dos encontros propiciados pelas sessões comentadas dos clubes de cinema, pelo papel da crítica, da circulação de revistas especializadas (incluindo as revistas estrangeiras), bem como pela realização de mostras e festivais, que, além da exibição selecionada dos filmes, proporcionam ao público atividades de cunho reflexivo e formativo.

Não por acaso, as oportunidades de aprendizado nesses espaços sociais fizeram-se expressivas na constituição de um certo cinema no país. Observa-se, especialmente entre os anos 1920 e 1960, que algumas continuidades nas aproximações entre intelectuais (religiosos ou laicos) e artistas estão ancoradas na compreensão comum de que cabia ao ser humano a construção de um mundo melhor, e de que o fazer artístico não poderia se furtar do compromisso humano e social. Leituras de biografias, jornais, livros, artigos, filmes e documentários relativos às trajetórias do cinema no país explicitam, tanto no âmbito da produção e da crítica quanto nos discursos públicos – por representantes de diferentes gerações e com projetos políticos às vezes distintos –, narrativas que sinalizam a formação marcada pelo humanismo, em suas diversas feições, de indivíduos envolvidos com o fazer cinematográfico. Embora as tensões e negociações decorrentes das disputas entre os mediadores socioculturais – instituições (Estado, Igreja, partido político) e agentes envolvidos em movimentos sociais (cineclubismo, movimento estudantil, entre outros) –, é possível constatar o interesse pelo cinema como um eficiente meio da ação cultural e pedagógica, especialmente por considerarem-no capaz de responder ao processo de desumanização implementado pelo mundo moderno.

Nessa ambiência, destaca-se o trabalho de cineclubistas e críticos como: Alex Viany, Antônio Moniz Vianna e Luiz Alípio de Barros, no Rio de Janeiro; Walter da Silveira, em Salvador; e Paulo Emílio Sales Gomes, em São Paulo. O trabalho desses críticos e cineclubistas viabilizou, no início dos anos 1950, a realização dos primeiros festivais de cinema de que se têm notícia no Brasil. A ação obstinada desses e de outros intelectuais e militantes do cinema criou condições para encontros entre agentes de diversas regiões do país, e também de outros países, estabelecendo redes de contato que compartilhavam a percepção do cinema como manifestação artística e cultural, ao tempo em que consideravam ser o consumo cinematográfico um meio para viabilizar a



manutenção ou a transformação de atitudes humanas e de condutas cotidianas (GUSMÃO, 2008, p. 148).

Alex Viany, Moniz Vianna e Luiz Alípio de Barros fundaram, em 1948, no Rio de Janeiro, então capital federal, o Círculo de Estudos Cinematográficos, que tinha estrutura de clube de cinema. Dois anos depois, como anota Leon Eliachar na coluna *takes* da revista *Scena Muda*³, ocorreu o Terceiro Festival Internacional de Curta-metragem, realizado pela primeira vez no Brasil em dezembro de 1950, numa parceria entre o Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro e o Círculo Internacional de Cinema de Paris. Consta que foi participando dessa atividade no Rio de Janeiro, como convidado do Clube de Cinema da Bahia, que Walter da Silveira se inspirou para realizar, entre abril e maio de 1951, o Primeiro Festival de Cinema da Bahia, com o apoio da Secretaria de Educação e Saúde do Estado da Bahia e do Ministério da Educação, que cedeu um avião da Força Aérea Brasileira (FAB) para trazer os convidados do evento até Salvador (NOGUEIRA, 2020: 459).

Já o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado em São Paulo entre 12 e 26 de fevereiro de 1954 e concebido como parte das comemorações do IV Centenário da cidade, teve como principal articulador Paulo Emílio Sales Gomes, que acabava de retornar de Paris, onde residiu entre maio de 1946 e janeiro de 1954. Tendo participado, nesse período em que viveu na Europa, de diversas atividades ligadas ao cinema, incluindo a sua atuação como membro do júri em festivais de cinema como os de Cannes, Veneza e Bruxelas em 1947, retorna ao Brasil com a missão imediata de atuar à frente da organização do referido evento. A concepção do festival estava marcada pela relação entre cultura e comércio, e sua realização visava contribuir com o desenvolvimento do cinema brasileiro em suas características técnicas, artísticas e econômicas, seguindo o modelo dos festivais europeus que, naquele momento, encontravam-se em franca expansão. Relata Zanatto (2020: 105-106) que, embora o evento tenha sido pensado com o espírito da colaboração internacional e o método de escolha dos filmes tenha sido o mesmo do Festival de Cannes – no qual cada país indica seus representantes, modelo mais focado no alcance comercial dos filmes –, a programação do festival explicita a superioridade da parte cultural na relação com os programas mais comerciais, deixando entrever na escolha dos convidados e nos programas de história do cinema a preponderância das discussões acerca da cultura cinematográfica.

³ Revista *Scena Muda*, v. 30, n. 51, 21 de dezembro de 1950. Museu Lasar Segall, Biblioteca Jenny Klabin Segall. Disponível em: <http://mls-navegador.herokuapp.com/navegador?total=1&PDFS=s195012300051f003.pdf>. Acesso em: 19 de julho de 2021.



São desses três eventos os primeiros registros que encontramos da chegada dos festivais de cinema ao Brasil. Neles percebe-se, além da íntima relação entre as práticas de cineclubismo e a realização de festivais e mostras, a rede relacional que comparece tanto no âmbito nacional como internacional, contribuindo fortemente na formação de uma cultura cinematográfica no país. Fator preponderante para compreendermos o que mais à frente passaremos a denominar como circuitos alternativos de exibição.

Certamente não é nossa pretensão discorrer sobre todos os festivais de cinema realizados no Brasil a partir dos anos 1950, porém retomar alguns destes diz respeito ao nosso interesse em compreender as condições de possibilidades que viabilizaram, no decorrer da segunda metade do século XX, a continuidade, a permanência e a ampliação dos festivais de cinema no ambiente cultural do país, a participação da Bahia nesse contexto, especialmente pela presença de Walter da Silveira, Guido Araújo e representantes da geração do Cinema Novo no desenvolvimento e promoção de tais eventos.

Neste breve artigo, recorreremos inicialmente à realização dos primeiros festivais de cinema na Bahia, bem como às trajetórias dos seus principais organizadores, observando as condições que possibilitaram a realização dos referidos eventos. Em segundo lugar, consideramos que a continuidade e a ampliação dos festivais na Bahia são tributários da cultura cinematográfica que se desenvolve principalmente mediante a realização das sessões do Clube de Cinema da Bahia, em seus vinte anos de atuação; das atividades promovidas durante as quatro décadas das Jornadas de Cinema da Bahia; bem como do papel da crítica de cinema; e claro, da articulação que se faz entre esses dois âmbitos com a produção de filmes. Finalmente, para compreendermos a ampliação e a permanência de mostras e festivais na Bahia a partir dos anos 2000, observamos as relações que se estabeleceram entre os agentes formuladores de políticas culturais e as ações de organizadores dos eventos de difusão audiovisual. Na perspectiva aqui delineada, trata-se de destacar o trabalho do Ministério da Cultura, nos períodos Gilberto Gil, Juca Ferreira e de Orlando Senna na Secretaria do Audiovisual, agentes responsáveis pela discussão e implantação de políticas públicas no âmbito do cinema e audiovisual no país, com o grupo de trabalho da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia a partir de 2007, sob a gestão de Márcio Meirelles.

Visando dar conta de tal proposição, o texto está ancorado teoricamente por reflexões demarcadas pelo campo da sociologia da cultura, inspiradas pelos modelos conceituais de Norbert Elias e Pierre Bourdieu, que consideram as redes relacionais humanas no fluxo do tempo, observadas as interdependências e também as interações entre as estruturas sociais, as práticas e as trajetórias coletivas e individuais no espaço



de possibilidades (BOURDIEU, 1996, 1996a). Isso significa pensar na inter-relação entre determinadas estruturas humanas, objetivadas socialmente nas instituições e nos projetos coletivos, por exemplo, e o lugar que os indivíduos ocupam com seus anseios e atos nessa constelação de relações (ELIAS, 1994, 2006). E, nesse caminho analítico, perceber como são possíveis as atividades para as quais se torna necessária uma mobilização que não é só institucional, mas também não é só individual, que também está permeada por um quadro histórico-social no qual comparecem instituições e pessoas envolvidas na tessitura de trajetórias e práticas culturais.

Tal compreensão nos possibilita reconhecer que as ambiências de sociabilidade são constitutivas das dinâmicas do cinema, onde também se realizam os aprendizados e se estruturam as possibilidades de continuidade ou de descontinuidade da realização de certas práticas sociais de cinema na Bahia, incluindo as dos eventos de difusão/exibição, como as que acompanhamos surgir no início dos anos 2000.

Para isto, mobilizamos neste artigo parte dos resultados da pesquisa intitulada “Circuitos alternativos de exibição: um mapeamento a partir das políticas públicas de incentivo para cineclubes, mostras e festivais na Bahia contemporânea”, trabalho desenvolvido no âmbito do Grupo de Pesquisa em Cinema e audiovisual: memória e processos de formação cultural. O referido grupo toma como questão analítica a configuração contemporânea do cinema e as relações interdependentes dos processos sociais que o constituem, considerando tanto os fluxos entre os diferentes agentes e instituições no desenvolvimento das práticas, quanto as condições de transmissividade, entre as gerações, dos saberes e fazeres relacionados à produção e ao consumo cinematográfico, especialmente aquele realizado em espaços alternativos de exibição. Ademais, mobilizamos as análises realizadas no âmbito da pesquisa de mestrado intitulada “Festivais e Mostras de Cinema na Bahia Contemporânea” (COTRIM, 2017), que tratou das condições de possibilidade de realização e permanência desses eventos de difusão de cinema na Bahia, a partir dos anos 2000, recortando a trajetória do Panorama Coisa de Cinema, em Salvador, e da Mostra Cinema Conquista, em Vitória da Conquista.

Primeiros festivais na Bahia

O I Festival de Cinema da Bahia, realizado entre os dias 28 de abril e 06 de maio de 1951⁴, ocorre como celebração dessa ambiência de formação de uma cultura cinematográfica que já se desenvolvia na capital baiana há quase um ano, sob o

⁴ As informações sobre o festival estão publicadas no *Diário de Notícias* e no jornal *A Tarde* de 28 de abril de 1951. Porém a maior cobertura jornalística foi realizada pelo *Diário de Notícias*, que publicou notícias sobre o festival entre os dias 24 de abril e 06 de maio de 1951.



comando de Walter da Silveira. A sessão de instalação do festival ocorreu no Cine Guarani, em Salvador, com programação diária que se iniciava pela manhã, passava pela tarde e culminava, à noite, com a exibição de longas-metragens. Entre os filmes longas-metragens, estavam *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, e *O martírio de Joana D'Arc* (1928), de Carl Dreyer⁵. Houve premiação e apoio cedidos pela Secretaria de Educação do Estado da Bahia⁶ para melhor filme, e outros prêmios para as categorias de melhor argumento, melhor fotografia e melhor montagem. Teve caráter competitivo para os curtas-metragens. Nessa categoria, exibiu filmes de diversos países (além do Brasil, também da Polônia, França, Canadá, Itália, Inglaterra, Austrália e Holanda), subdivididos em categorias: filmes científicos, filmes poéticos e experimentais, reportagens, documentários, filmes sobre arte, dramáticos, históricos e animações. A programação incluía conferências e mesas-redondas, como a conferência “O cinema americano”, proferida por Vinicius de Moraes, e a mesa-redonda “O cinema nacional”, que contou com a participação de Vinicius de Moraes, Alberto Cavalcanti, Alex Viany e Luiz Alípio de Barros, presidente do Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro (GUSMÃO, 2008: 233-234).

Comenta Nogueira (2020: 459) que o festival foi um evento de grande repercussão, tanto pelas oportunidades de encontro e possibilidades reflexivas que se delinearam sobre o cinema brasileiro, como por inserir Salvador numa cena emergente da crítica e do cinema realista vigentes no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de estimular a realização de filmes na Bahia.

Em Salvador, entre os anos 1940 e 1960, a convivência entre as gerações, propiciada especialmente pela ambiência universitária e pela promoção de atividades educacionais e culturais, potencializou significativos encontros entre a geração de Edgar Santos, Anísio Teixeira, Jorge Amado e Walter da Silveira, entre outros, com a geração de Glauber Rocha, Guido Araújo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Orlando Senna e muitos outros envolvidos tanto no movimento do Cinema Novo como no da tropicália. No que diz respeito às experiências de cinema, nesse período, a figura emblemática no processo de formação cinematográfica na Bahia foi Walter da Silveira. O trabalho desenvolvido pelo cineclubista tornou-se referência dentro e fora do Estado, como podemos constatar mediante as anotações de Paulo Emílio (GOMES, 1981) quando se

⁵ Durante o festival, foram exibidos outros filmes de longa-metragem: *O silêncio é de ouro* (1947), de René Clair, *Sob o sol de Roma* (1948), de Renato Castellani, *Três dias de amor* (1949), de René Clément, e a antologia *Filme e realidade* (1942), que contou com o comentário do diretor Alberto Cavalcanti após a exibição.

⁶ Consta na programação do Festival, publicada no Vol. 3 da Coletânea de textos de Walter da Silveira, que este teve o patrocínio da Superintendência de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado. Vale lembrar que em 1951, Anísio Teixeira era o secretário de Educação e Saúde do Estado.



refere à herança dos saberes e fazeres de cinema entre as gerações, e à importância do trabalho desenvolvido por Walter da Silveira na Bahia:

Comparei-o um dia, numa alocação improvisada, a Francisco Luiz de Almeida Salles, Paulo Fontoura Gastal e Jacques do Prado Brandão. Vejo cada vez com maior nitidez a semelhança da função social e intelectual exercida pelo baiano, pelo paulista, pelo gaúcho e pelo mineiro. Nenhum é membro da corporação cinematográfica, mas em suas vidas cinema não é passatempo. A ele já dedicaram dez, quinze ou vinte anos de contínuas preocupações, porém não são maníacos. Em seus universos artísticos, intelectuais e sociais o cinema é parte integrada a um todo maior de romance, pintura, poesia, música, ciência e sociologia, onde pulsam os dramas das classes, da nação e do mundo. Para Walter da Silveira, Almeida Salles, P. F. Gastal ou Jacques do Prado Brandão a ação cinematográfica não é, finalmente, compensação psicológica para a mediocridade do existir. São todos homens realizados profissionalmente, intelectualmente, socialmente cercados de prestígio em suas comunidades. Dão muito mais ao cinema do que este lhes dá. Walter, Almeida Salles, Gastal, Jacques e, neste ponto, eu próprio, somos herdeiros de Otávio Faria, Plínio Sussekind Rocha, Vinícius de Moraes, Aloysio Bezerra Coutinho, San Thiago Dantas e outros pioneiros da geração do Chaplin Club. Coube-nos a tarefa de participar de forma direta no processo, ainda em curso, através do qual as elites brasileiras estendem ao cinema a dignidade reservada habitualmente às formas mais tradicionais de atividade artística e intelectual (GOMES, 1981: 401-402).

Decorrente dessa ambiência ainda marcada pela atuação do Clube de Cinema da Bahia, mais de dez anos depois, entre os dias 22 e 28 de outubro de 1962, ocorreu em Salvador outro evento de difusão cinematográfica, também intitulado I Festival de Cinema da Bahia. Promovido numa parceria entre o Departamento de Turismo, os Cinemas de Salvador S.A., a Associação de Críticos de Cinema da Bahia (ACCB) e a Fratelli Vita, o festival ocorreu como parte das comemorações em homenagem ao jubileu de ouro do jornal *A Tarde*. A intenção foi possibilitar o encontro entre diretores,



produtores, críticos e atores do país para apreciar e debater o novo cinema brasileiro, viabilizando desta maneira o primeiro grande encontro do cinema baiano com a filmografia de outros Estados do país. Orlando Senna, então presidente da ACCB, assumiu a secretaria geral da comissão organizadora do festival, que, além dele, contava com a participação de Jorge Calmon, Vasconcelos Maia, Geraldo Portela, José Augusto Berbert de Castro e Francisco Pithon. Participaram da competição do festival filmes brasileiros de longas e de curtas-metragens. A categorização dos filmes foi dividida em: *hors-concours*, longas-metragens e curtas-metragens. Foram premiados os melhores filmes e o melhor diretor, argumentista, fotógrafo, ator, atriz, ator coadjuvante e atriz coadjuvante, nas categorias de longa e de curta-metragem. Além da mostra competitiva, a programação do evento teve conferências e debates, como o promovido na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia com o título: “Existe um cinema brasileiro?”. A proposição desse tema partiu de Walter da Silveira, que participou do debate ao lado de Glauber Rocha, Orlando Senna, Paulo Gil Soares, Ruy Guerra e do cineasta sueco Arne Suksdorff, que declarou ter notado no Brasil a presença de um espírito de luta e de nacionalização que demonstrava a existência de um cinema brasileiro. O júri do festival, composto por Carlos Coqueijo Costa, Hamilton Correia, Ruy Guerra, José Augusto Berbert de Castro, Mário Cravo Júnior, Walter da Silveira e Rosalvo Barbosa Romeu, escolheu *O assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias, como melhor filme. Roberto Pires recebeu o prêmio de melhor diretor por *Tocaia no asfalto* (1962). Na categoria curta-metragem, foram premiados *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e *Menino de calça branca* (1962), de Sérgio Ricardo. Ao término da competição, Glauber Rocha declarou que o festival tinha ultrapassado todas as expectativas ao despertar o interesse do público e provocar polêmicas necessárias ao êxito de qualquer evento cinematográfico, elogiando o empenho do grupo da ACCB na realização do festival⁷.

Sobre o festival, Paulo Emílio escreve em novembro de 1962, no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, uma crítica intitulada “Calor da Bahia”. Comenta sobre o grau de improviso do primeiro festival de cinema brasileiro na Bahia, relacionando ao acaso do encontro de responsáveis pelo turismo em Salvador com os donos do jornal *A Tarde*. Os primeiros estavam convencidos de que a atividade cinematográfica na Bahia se constituía em boas oportunidades para o fluxo turístico na cidade, e os homens de imprensa consideraram que uma atividade de promoção do cinema brasileiro traria um certo glamour para uma festa de aniversário. Mas, ao tratar

⁷ Essas e outras informações sobre o referido festival constam da ampla cobertura que o jornal *A Tarde* dedicou ao evento entre 17 e 29 de outubro de 1962.



das relações que constituíam o interesse baiano na realização cinematográfica fez as seguintes observações:

Todo nascimento tem algo de improvisado e o aparecimento do festival da Bahia possui muitas semelhanças com a eclosão do próprio cinema baiano. Tudo começa com os encontros ocasionais na aparência. É a conversa de esquina de um agente imobiliário que gosta de escrever histórias com um crítico não-conformista, são os dois que partem à procura de um jovem apaixonado há muito tempo pelos problemas técnicos do cinema e assim por diante. Mas a parecença maior entre um fato e o outro está no espírito com que agem os promotores de filme ou de festival. O que os caracteriza é a impaciência, a pressa, é a deliberação de fazer, talvez mal e errado, mas já. Se os resultados são melhores do que seria de se esperar isso se deve ao fato de a improvisação agir em terreno já bastante trabalhado. [...] No que toca ao festival o ambiente não poderia ser mais favorável ao empreendimento, mesmo improvisado. Reina na Bahia uma euforia, uma ebulição cinematográfica de que não temos muita idéia aqui no sul (GOMES, 1981: 427-429).

As anotações de Paulo Emílio sobre o festival revelam o encadeamento de ações da rede tecida pelo cinema na Bahia, demonstrando que, à articulação entre os interesses do turismo e da comemoração de aniversário do jornal *A Tarde*, juntava-se o objetivo dos críticos em promover um espaço para divulgação do cinema brasileiro na capital baiana. E por isso a sua realização acaba sendo o ponto culminante de um trabalho que já vinha sendo desenvolvido pela ACCB, desde 1960, sob o comando dos críticos Hamilton Correia e Orlando Senna, com a promoção de uma campanha nos principais meios de comunicação da cidade, especialmente os jornais e as estações de rádio, em prol do cinema nacional. Nesse momento o Clube de Cinema da Bahia já somava mais de dez anos de atuação, e à trajetória de Walter da Silveira se somava reconhecimento:

Tudo o que está havendo no [sic] Salvador em matéria de cinema se vincula, com efeito, às atividades críticas de Walter e ao Clube de Cinema que fundou há mais de dez anos e dirige até hoje. Em toda parte diretores, argumentistas e, sobretudo críticos, têm sua formação impregnada pelo



movimento de cultura cinematográfica, mas só na Bahia encontrei produtores cuja escola foi o Clube de Cinema. Uma conversa com Palma Neto, Rex Schindler ou Braga Neto é suficiente para nos fazer compreender que esses homens são movidos, ao sacrificar parcialmente ou totalmente as atividades comerciais a que se dedicavam anteriormente, por impulsos mais complexos que simplesmente ganhar dinheiro (GOMES, 1981: 402).

Observa-se nessa rede relacional que se desenvolveu com o ingresso de Walter da Silveira no âmbito cinematográfico na Bahia dos anos 1950, por meio das sessões do Clube de Cinema e da crítica cinematográfica publicada nos diversos jornais e revistas da cidade e do país, desdobramentos que vão desde a influência na formação cinematográfica da geração baiana do Cinema Novo, até a continuidade das atividades realizadas no âmbito do cinema em Salvador depois de sua morte, quando Guido Araújo já retornara da Tchecoslováquia e assumira a rearticulação das sessões do Clube de Cinema – e, depois, instituindo a Jornada Internacional de Cinema da Bahia.

Vale lembrar trajetórias que foram possíveis a partir das vivências de cinema em Salvador entre os anos 1950 e 1960, para pessoas que fizeram do cinema a sua principal ocupação na vida, como foi o caso de Orlando Senna, principal articulador do festival realizado em 1962, que entre 2002 e 2007 respondeu pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Em se tratando da formação cinematográfica, a trajetória de Orlando Senna explicita o elo relacional entre os aprendizados vivenciados ainda na juventude e a concepção adotada na maturidade para a gestão do cinema e do audiovisual no país. Sobre o assunto, fez a seguinte declaração:

Minha formação básica foi constituída no Clube de Cinema da Bahia, do Dr. Walter da Silveira. Um cineclubista histórico para a geração dos anos 60, incluindo Glauber Rocha. Devo o meu interesse por cinema a essa intensa formação que recebi participando do Clube de Cinema. Em seguida, já durante os anos 70, participei como entusiasta do movimento cineclubista, nada além disso. E nesse momento, como Secretário do Audiovisual estou fazendo um esforço muito especial para que o cineclubismo renasça no Brasil e volte a ter a importância que teve em tempos passados, para resgatar a importância da formação e ascender as pessoas



para a cultura de cinema e a própria atividade cinematográfica.⁸

Depois da morte de Walter da Silveira, em novembro de 1970, Guido Araújo retoma as atividades do Clube de Cinema, reativando-o em 1971, no auditório da Biblioteca Central, atividade que logo teve que ser transferida de local em função dos problemas técnicos da construção da biblioteca, passando a funcionar no Cine Rio Vermelho, às sextas-feiras. Conta Guido que junto com a reativação do Clube de Cinema resolveu promover, no Cine Bahia, na Rua Carlos Gomes, no turno matutino, durante uma semana, uma retrospectiva de 10 anos do cinema baiano. Para ele, mais importante que as exibições dos filmes realizados na Bahia, foi a possibilidade de “reaglutinar todo o pessoal que fazia cinema em Salvador⁹”. Oportunidade essa que viabilizou a realização da Primeira Jornada Baiana de Curta Metragem, em janeiro de 1972, com a exibição de 10 filmes e realização de seminários para discutir questões do cinema, da televisão e do mercado. Em 1973, a jornada ampliou o seu escopo, passando a se chamar Jornada Nordestina de Curta Metragem, e foi realizada no espaço do Instituto Goethe. Nesse período, os festivais praticamente tinham desaparecido, em função do momento político pouco favorável à realização desse tipo de evento. Até o mais importante festival do país, o de Brasília, tinha parado. A II Jornada, apesar de ser nordestina, teve na realidade uma ampla participação nacional e foi uma das mais produtivas de toda a história do evento. Naquele período em que os cineastas e cineclubistas já não dispunham de possibilidades para grandes encontros, a Jornada da Bahia, realizada num espaço resguardado pelas relações diplomáticas entre Brasil e Alemanha, se tornou a alternativa para os cineastas e cineclubistas mais combativos do país se encontrarem – tanto para exibição dos filmes, como para discussões e encaminhamentos políticos do cinema no país. Em função disso, a III Jornada passou a ter uma dimensão nacional, agora intitulada Jornada Brasileira de Curta Metragem. Outro acontecimento significativo que ocorreu na segunda edição da Jornada foi a criação da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), no dia 11 de setembro de 1973. No ano seguinte, o evento já estava consolidado no calendário cultural do país. Em sua 14ª edição, realizada em 1985, tornou-se internacional, passando a intitular-se Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Findou suas atividades em 2012, totalizando 39 edições (GUSMÃO, 2008: 254-5).

⁸ Declaração prestada em entrevista à Revista Cineclubebrazil, n. 2, em abril de 2004.

⁹ Entrevista de Guido Araújo concedida a Nelson Rios, publicada na Revista da Bahia, nº 25, de dezembro de 1997. Edição comemorativa dos 100 anos de cinema.



Somente 22 anos depois da Jornada de Cinema da Bahia, consolidada no circuito de festivais do Brasil, outro evento de exibição cinematográfica surge em Salvador: o Festival de Vídeo – A Imagem em 5 Minutos. Realizado a partir 1994, como iniciativa da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) mediante a Diretoria de Audiovisual (Dimas), objetivou incentivar a produção audiovisual em curto formato realizada na Bahia. O então “o Festival 5 minutos” marcou a história do audiovisual baiano nos seus 16 anos de realização, promovendo mostras compostas por vídeos que concorriam a premiações em dinheiro. Em pouco tempo cresceu e, a partir de sua terceira edição, abriu-se a produções de outros estados, proporcionando um intercâmbio entre realizadores de todo o país. Disponibilizou em suas edições, nas salas de exibição Walter da Silveira e Alexandre Robatto, programações que incluíram mostras de vídeos e *games*, seminários, palestras, exposições e oficinas, com acesso gratuito, tanto em Salvador como no interior do estado.

Festivais na Bahia a partir dos anos 2000

A partir de 2003, quando Gilberto Gil assume o posto de Ministro da Cultura e Orlando Senna o de Secretário do Audiovisual, novos ânimos movimentam as ambiências culturais na Bahia. No que diz respeito às questões do cinema e do audiovisual, houve uma maior mobilização quando, em 2004, foi lançado o projeto de lei para a criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav), encaminhado em forma de minuta pelo Ministério da Cultura ao Conselho Superior de Cinema. Embora o projeto de lei não tenha alcançado aprovação, alcançou o êxito de agendar a pauta dos mais diversos meios de comunicação acerca das questões do audiovisual. Além de viabilizar um amplo debate nos meios acadêmicos e artísticos, gerou inúmeras demandas de financiamento ao Ministério da Cultura, que, por sua vez, instituiu políticas de fomento amplamente ancoradas em editais públicos para projetos culturais.

Na esfera estadual, o Partido dos Trabalhadores (PT) assumiu o governo do Estado da Bahia em 2007, tendo à frente o governador Jaques Wagner e inaugurando um novo ciclo de governo. Tal configuração potencializou o alinhamento de princípios que passaram a orientar a formulação das políticas culturais inauguradas pelo governo do PT, a partir de 2003, em nível federal. Esse alinhamento materializou-se, sobretudo, na forma de financiamento priorizada pelo Estado para fomentar a produção cultural, qual seja: a política de editais. O referido mecanismo de financiamento se configurou como o principal instrumento para o fomento à produção cultural e se ampliou como prática de fomento não apenas no âmbito do Ministério da Cultura, mas também entre os estados e municípios.



No que se refere ao segmento do audiovisual, entre 2007 e 2017, os editais foram os principais mecanismos de financiamento utilizados pelo Estado para fomentar os diversos elos da cadeia produtiva do setor (produção, distribuição, divulgação, exibição e preservação). Ainda que o Programa Estadual de Incentivo ao Patrocínio Cultural, o Fazcultura, tenha sido também um mecanismo acionado para financiamento do audiovisual baiano (sobretudo no segmento da produção de obras cinematográficas), os distintos modelos de editais lançados pelo governo, via Fundo de Cultura, constituíram-se numa das principais fontes de financiamento para o mercado audiovisual baiano.

Se até o início dos anos 2000, na Bahia, se conhecia as ações de quatro festivais (o I Festival de Cinema da Bahia em 1951, o I Festival de Cinema da Bahia, em 1962, a Jornada de Cinema da Bahia e o Festival 5 Minutos), nos primeiros seis anos do novo século, quatro novos eventos compareceram com suas atividades no Estado, quais sejam: Panorama Internacional Coisa de Cinema, Festival Cine Futuro, Arraial Cine Fest e Mostra Cinema Conquista, sendo que os dois últimos eventos foram os primeiros sediados no interior da Bahia.

Foi nesse contexto de ampliação dos festivais que se realizou, no âmbito do Grupo de Pesquisa Cinema e Audiovisual: memória e processos de formação cultural, vinculado à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), a pesquisa intitulada “Circuitos alternativos de exibição: um mapeamento a partir das políticas públicas de incentivo para cineclubes, mostras e festivais na Bahia contemporânea”. Entre os anos de 2013 e 2016, foram feitas entrevistas em vídeo e aplicados questionários com os organizadores e/ou produtores dos eventos, mapeadas informações sobre os editais de financiamento e levantados registros de divulgação das atividades nas redes sociais, especialmente das mostras e festivais em atividade. O banco de dados constituído pela pesquisa inclui informações acerca do perfil dos entrevistados, sobre as atividades de formação realizadas por cada evento em suas trajetórias e sobre os perfis de exibição de cada evento, incluindo as curadorias das programações fílmicas. O propósito foi mapear a realização desses eventos de difusão, partir do fomento das políticas públicas para o audiovisual, considerando o alinhamento que comparece na formulação das proposições das políticas de incentivo delineadas pelo Ministério da Cultura e pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, especialmente para os festivais e as mostras de cinema, entre 2004 e 2014 (GUSMÃO, 2013).

Pode-se observar, a partir da organização dos dados da referida pesquisa, conforme descrição no quadro 1, que a Bahia acompanhou a tendência nacional, registrando um crescimento da ocorrência de festivais e mostras de cinema. Foram 22



eventos realizados até 2014¹⁰, ressaltando os que se realizaram em mais de uma edição. Desses eventos, apenas oito se mantiveram ativos até 2019, e todos tiveram interrupções em suas periodicidades. Os mais longevos do circuito estadual são o Arraial Cine Fest, a Mostra Cinema Conquista e o Panorama Internacional Coisa de Cinema, com respectivamente, 10 edições, 14 edições e 15 edições em 2019, e todos se iniciaram antes de 2007.

Nota-se ainda, de acordo com os dados do quadro 2, que em 2011 houve uma significativa ampliação de eventos no circuito baiano, fenômeno favorecido, como já registramos, pela implementação de políticas públicas culturais que se iniciaram em 2007, período marcado pelos lançamentos dos editais na área: Setorial Audiovisual, Demanda Espontânea e de Eventos Calendarizados, tendo como mecanismo de fomento o Fundo de Cultura da Bahia – FCBA¹¹ – instituído em 2005. Compreende-se que esses resultados dizem respeito a um ciclo político específico, com a vigência do governo de Jaques Wagner (2007-2014) e dos secretários de cultura Márcio Meirelles (2007-2010) e Albino Rubim (2011-2014), período no qual se observou medidas para viabilizar uma reorganização do setor da cultura no estado, inclusive com a recriação de um órgão específico – a Secretaria de Cultura do Estado¹², como produto de remanejamentos que vinham sendo desenvolvidos em âmbito federal desde 2003 (VIEIRA; GUSMÃO, 2017). A seguir apresentamos as informações gerais dos eventos e os registros das últimas edições:

¹⁰ Não estão inseridos nesse número os festivais e mostras de cinema que ocorreram em apenas uma edição, bem como os de caráter estudantil, ou seja, escolar e universitário.

¹¹ Os recursos do FCBA são disponibilizados pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), a Fundação Pedro Calmon (FPC), Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC) e o Instituto de Radiodifusão Educativa do Estado da Bahia (IRDEB).

¹² A Secretaria de Cultura foi separada do Turismo em 28 de dezembro de 2006, mediante a Lei Nº 10.549, ato político que representou uma mudança significativa sobre a forma de conceber e gerir a cultura na Bahia. No sentido da recriação, torna-se importante registrar que em 15 de julho de 1987, o então governador Waldir Pires criou pela primeira vez uma secretaria específica para gerir a cultura no Estado. O novo órgão foi instituído com a Lei 4.697 e tinha a proposta de “preservar a memória e a tradição do Estado, fomentar as ações culturais dos segmentos da sociedade e fornecer condições para o livre desenvolvimento das ações culturais”. Informações disponíveis no site:

<http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17>. Acesso em 16.11.2021.


QUADRO 1 – Quadro geral de eventos da Bahia até o ano de 2014

Nº	Evento	Início – 1ª edição	Nº de edições (até o ano de 2014)
1	Arraial Cine Fest (Salvador)	2006	6ª edição 2013
2	Animai (Salvador)	2007	4ª edição – 8 a 14 de agosto de 2010
3	Bahia Afro Film – BAFF (Salvador)	16 a 21 de dezembro de 2008	5ª edição – 4 a 8 de dezembro de 2013
4	CachoeiraDOC (Cachoeira)	2010	5ª edição 2014
5	Cine Capão (Vale do Capão)	Não foram encontrados dados	5ª edição – 5 a 10 de março de 2012
6	Cine Kurumin (Aldeia Tupinambá Serra do Padeiro - Sul da Bahia)	2011	3ª edição – 2011
7	Cinema nas Escadarias do Passo (Salvador)	Não foram encontrados dados	3ª edição – 29 de fevereiro a 28 de março de 2012
8	Cinemulti Itacaré (Itacaré)	30 de abril a 29 de maio de 2011	2ª edição – 17 a 21 de abril de 2015
9	Curta Vale – Festival de Curtas do Vale do Jacuípe (Riachão do Jacuípe)	19 a 21 de setembro de 2013	2ª edição – 25 a 27 de setembro de 2014
10	FECIBA (Ilhéus)	2011	4ª edição 2014
11	Festival de Curta-Metragem de Itapetinga (Itapetinga)	2009	6ª edição – 15 de novembro de 2014
12	Festival 5' (Salvador e outros)	1994	16ª edição 2014
13	Jornada Internacional de Cinema da Bahia (Salvador)	1972	39ª edição 2012
14	Mostra Cinema Conquista (Vitória da Conquista)	2004	10ª edição 2014
15	Mostrinha de Cinema Infantil (Vitória da Conquista)	2010	5ª edição 2014
16	Mostra de Cinema de Poções (Poções)	2011	2ª edição – 15 a 17 de março de 2013
17	Mostra de Cinema e Vídeo de Seabra (Seabra)	Não foram encontrados dados	6ª edição – 8 a 11 de novembro de 2012
18	Mostra Possíveis Sexualidades (Salvador)	2008	7ª edição – 23 a 28 de setembro de 2014
19	Panorama Internacional Coisa de Cinema (Salvador)	2002	10ª edição 2014
20	Semana do Audiovisual – SEDA (Vitória da Conquista)	15 a 18 de março de 2011	3ª edição – 25 a 28 de julho de 2013
21	Seminário Internacional de Cinema – Festival CineFuturo* (Salvador)	2005	8ª edição 2012
22	Vale Curtas (Juazeiro/Petrolina)	2007	7ª edição 2014

Destacamos, para o que aqui nos interessa ressaltar, o edital dos eventos calendarizados, linha de apoio plurianual lançada pela primeira vez no ano de 2012, que



teve como objetivo possibilitar uma maior estabilidade aos eventos¹³ que se realizavam com certa regularidade na Bahia. O edital estipulava o apoio por até 3 edições, renováveis por mais duas, visando consolidar o calendário cultural do Estado, proporcionando a execução dos eventos selecionados com investimentos entre R\$ 99.940,00 e R\$ 300.000,00 por ano de realização. Dos festivais de cinema que foram aprovados no citado edital, dois tinham mais de cinco anos de realização, porém não de forma contínua, e um tinha dois anos de realização, quais sejam: Panorama Internacional Coisa de Cinema, a Mostra Cinema Conquista, aprovados em 2012 e 2016, e o CachoeiraDoc, aprovado somente em 2012. Vale destacar que os dois últimos festivais estão sediados no interior do estado, em Vitória da Conquista e Cachoeira, respectivamente.

Outra observação que se faz necessária quando se trata desses dois festivais é o fato de que ambos estão ancorados em instituições universitárias. A Mostra Cinema Conquista, desde a sua primeira edição contou com a parceria da Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista e da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, inicialmente mediante a atuação do Programa Janela Indiscreta, e posteriormente também pode contar com o grupo de trabalho curso de Cinema e Audiovisual. O CachoeiraDoc, na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, mediante atuação do bacharelado em Cinema e Audiovisual. Outros festivais e mostras ocorreram ampliando o circuito no interior do estado: se até 2006 contávamos com dois eventos, em 2014 esses já somavam treze.

QUADRO 2 – Evolução quantitativa dos festivais e mostras até o ano de 2014¹⁴

Ano	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Nº de eventos surgidos por ano	1	0	1	1	1	2	2	1	2	5	1	1	0

Acredita-se que a ampliação do circuito para o interior do estado se deu por duas principais razões, que caminham juntas. Uma diz respeito à crescente formação dos agentes culturais de diferentes regiões, ao longo do tempo possibilitada pelas vivências

¹³ O referido edital objetivou a formação de um calendário cultural no Estado. Mais informações encontram-se no site <<http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=33>>. Acessado dia 20 de setembro de 2021.

¹⁴ O Cine Capão (Vale do Capão), a Mostra de Cinema e Vídeo de Seabra (Seabra) e o Cinema nas Escadarias do Passo (Salvador) não foram contabilizados porque não foram encontrados documentos que comprovassem a data de início de cada um desses eventos.



em atividades práticas e pela ampliação da oferta de cursos de capacitação e formação em artes e gestão cultural, também realizados no interior do Estado. A outra refere-se à implementação das políticas culturais de territorialização da cultura, que elegeu os chamados “territórios de identidade”¹⁵ para composição dos editais, que passaram a ter normas e cotas para cada território de identidade, proporcionando uma descentralização dos recursos para a cultura e visando evitar uma concorrência desequilibrada entre os projetos da capital e os do interior.

Além disso, torna-se relevante considerar, como faz Erick Hobsbawm (2013: 60-61), que apenas a análise econômica sobre os festivais não nos leva muito longe na tarefa de compreendê-los, especialmente quando se percebe que atualmente muitos festivais florescem em cidades de pequeno e médio porte. Para Hobsbawm, iniciativas culturais como os festivais requerem um “espírito comunal”, o que significa não apenas um senso de interesses e sentimentos comuns, mas também possibilidades de autoexpressão coletiva pública, uma vez que a apreciação da arte não é uma experiência privada, mas sobretudo social e política.

Festivais e mostras pós 2014

Dos vinte e dois eventos que surgiram na Bahia até 2014, como é possível observar no Quadro 3, apenas três deles seguiram ativos até 2019, mesmo sofrendo interrupções eventuais nas suas periodicidades, o que se deu, conforme depoimentos dos seus organizadores (COTRIM, 2017), principalmente pela impossibilidade na captação de recursos. Dois eventos aconteceram só mais uma vez – Cine Futuro e a Mostrinha de Cinema Infantil – e outros três se realizaram, no máximo, mais três edições – CachoeiraDoc, Cine Kurumin e Festival de Cinema Baiano - FECIBA¹⁶. Importante notar que, entre 2014 e 2019, houve uma fragilização na política dos editais estaduais, antes anuais, ocorrendo somente o de calendarizados em 2016 e dois editais setorial audiovisual em 2017 e 2019, o que leva à percepção da importância dos editais estaduais de fomento da área, não somente para o surgimento dos novos eventos, mas também para a permanência dos mesmos no calendário cultural do Estado.

¹⁵ Atualmente a Bahia possui vinte e sete territórios culturais ao todo, constituídos a partir de especificidades de cada região que vão além de um espaço geográfico delimitado por regras político-administrativas (formados por um conjunto de elementos diversos: ambientais, sociais, culturais, econômicos e políticos).

¹⁶ Atente-se para o fato que o CachoeiraDoc e o FECIBA retomam suas atividades no ano de 2020, de maneira online.


QUADRO 3 – Eventos ativos após 2014

Nº	Evento	Última edição (até o ano de 2014)	Edições até o ano de 2019
1	Arraial Cine Fest (Arraial D'Ajuda/Porto Seguro)	6ª edição 2013	7ª edição – 02 a 06 de fevereiro de 2015
			8ª edição – 29 de fevereiro a 4 de março de 2016
			9ª edição - 06 a 09 de março de 2018
			10ª edição – 01 a 07 de dezembro de 2019
2	CachoeiraDOC (Cachoeira)	5ª edição – 2014	6ª edição – 01 a 07 de setembro de 2015
			7ª edição – 06 a 11 de setembro de 2016
			8ª edição – 04 a 10 de setembro de 2017
3	Cine Kurumin (Aldeia Tupinambá Serra do Padeiro - Sul da Bahia)	3ª edição – 2014	4ª edição – 2015
			5ª edição – 2016
			6ª edição – 2017
4	FECIBA (Ilhéus)	4ª edição - 2014	5ª edição – 07 a 13 de junho de 2015 – Ilhéus
			6ª edição – 09 a 10 de abril / 13 a 15 de maio / 09 a 11 de junho de 2016 – Juazeiro / Feira de Santana / Itabuna
5	Mostra Cinema Conquista (Vitória da Conquista)	10ª edição - 2014	11ª edição – 04 a 09 de outubro de 2015
			12ª edição – 19 a 24 de novembro de 2017
			13ª edição – 04 a 09 de novembro de 2018
			14ª edição – 01 a 06 de setembro de 2019
6	Mostrinha de Cinema Infantil (Vitória da Conquista)	5ª edição – 2014	6ª edição – 09, 10 e 11 de outubro de 2017 / 18, 19 e 20 de outubro de 2017 (1 Mostra Juvenil)
7	Panorama Internacional Coisa de Cinema (Salvador)	10ª edição – 2014	11ª edição – 28 de outubro a 04 de novembro de 2015
			12ª edição – 09 a 16 de novembro de 2016
			13ª edição – 08 a 15 de novembro de 2017
			14ª edição – 11 a 21 de novembro de 2018
			15ª edição – 30 de outubro a 06 de novembro de 2019
8	Seminário Internacional de Cinema – Festival CineFuturo* (Salvador)	8ª edição – 2012	9ª edição – 26 a 31 de maio de 2015

Desses eventos que se mantiveram ativos após 2014, todos contaram, em algum momento, com incentivos públicos, principalmente os recursos dos editais de cultura do Estado. Mesmo assim, ao longo de suas edições, também tiveram que negociar diversos apoios e parcerias, seja do governo federal via Secretaria do Audiovisual, seja na captação de recursos municipais, de instituições culturais e educacionais, ou de empresas estatais, a exemplo da Petrobras, que patrocinou em determinado momento o Panorama Internacional Coisa de Cinema.

Nesta configuração de transformação do contexto cultural brasileiro, a partir do início dos anos 2000, em que as políticas culturais comparecem marcadas pela forte atuação do Estado, pudemos perceber a importância das mediações entre pessoas e instituições, entre trajetórias e práticas sociais na constituição de uma rede relacional que possibilitou, por meio dos aprendizados intergeracionais entre aqueles que sabiam fazer e os que queriam aprender, a continuidade de um percurso, mesmo que entre altos e baixos, de uma significativa presença de cinema na Bahia, seja no âmbito da produção seja no da difusão para além do circuito comercial de filmes. Esta avaliação certamente não pode desconsiderar as posições estratégicas que ocupavam Gilberto Gil e Orlando



Senna no contexto cultural, bem como a importância de suas atuações em definições e encaminhamentos no âmbito das políticas públicas para a cultura no país. Esse caminho analítico possibilitou, desde o início do trabalho de pesquisa, perceber que a tessitura contemporânea das práticas e trajetórias se torna reveladora do encadeamento relacional que viabilizou a transmissão dos saberes socialmente elaborados em dinâmicas nas quais os processos de aprendizagem incluem, por meio das vivências e incorporação de novos saberes, a reelaboração dos aprendizados.

Esta foi a base reflexiva do estudo desenvolvido sobre o Panorama Internacional Coisa de Cinema e a Mostra Cinema Conquista (15 edições e 14 edições até 2019, respectivamente) na pesquisa de mestrado intitulada “Festivais e Mostras de Cinema na Bahia Contemporânea” (COTRIM, 2017). O trabalho tornou possível melhor compreender as condições que possibilitaram a realização e permanência desses eventos, compreendendo as condições materiais de realização, levando em consideração tanto os aspectos estruturais, políticos e econômicos do contexto social de surgimento, quanto os aspectos simbólicos, que dizem respeito aos processos de formação cultural.

Panorama Internacional Coisa de Cinema

O Panorama Internacional Coisa de Cinema surgiu em Salvador, em 2002, e completou 15 edições em 2019. Foi o primeiro festival que apareceu na cena cultural baiana nos anos 2000 e, por isso, tornou-se invariavelmente um parâmetro de referência para outros eventos de exibição que surgiram nos anos seguintes. Seu surgimento resultou da paixão de Cláudio Marques (2016)¹⁷ pelo cinema. O realizador do festival exercia a função de crítico de cinema, ofício que aprendeu de forma autodidata. Conta que, pela necessidade de publicar suas críticas, criou o jornal *Coisa de Cinema* em 1995, que, patrocinado pelos amigos, circulou até 2002, mesmo ano da primeira edição do Panorama Coisa de Cinema.

Segundo Marques, a ideia de fazer um festival de cinema veio, especialmente, em decorrência do incômodo a ele causado pelo fechamento das salas de cinema em Salvador nos anos 1990, principalmente o Cine Glauber Rocha¹⁸, situado no centro histórico de Salvador, e, em contrapartida, da expansão no número de salas que funcionavam em *shoppings centers*.

¹⁷ Entrevista concedida em 9 de novembro de 2016 em Salvador, no foyer do Cine Glauber Rocha.

¹⁸ O Cine Glauber Rocha, situado na Praça Castro Alves, no centro de Salvador. Fora aberto no ano de 1919 com o nome de Cine Guarani, sala de cinema que permaneceu mais tempo aberta a capital baiana e que foi o endereço de diversos debates promovidos pelo Clube de Cinema da Bahia, cineclubes comandado por Walter da Silveira, realizador do primeiro festival de cinema da Bahia e do Brasil em 1951.



Outro fator determinante para a realização do Panorama foi o interesse de Marques em festivais de cinema. Tal gosto se encaminhou para experiência prática quando surgiu a oportunidade de conversar com o diretor de cinema Walter Salles, que o apresentou a Adhemar Oliveira¹⁹, pessoa atuante nos circuitos dos cineclubes e festivais de cinema no Rio de Janeiro. Esse encontro viabilizou as negociações que possibilitaram a reabertura do Cine Glauber Rocha, em 2008, como Espaço Itaú de Cinema, atual sede do Panorama.

Até 2007, a realização do festival foi ancorada no esforço do realizador e na energia dispendida por ele para criar uma equação possível, diante das dificuldades principalmente financeiras, já que ele contava com o suporte de algumas pessoas ligadas ao cinema e no âmbito institucional com a Diretoria do Audiovisual - DIMAS, setor da Fundação Cultural do Estado da Bahia. No entanto, com a reconfiguração do campo cultural que delineou outras possibilidades de captação de recursos. mediante editais estaduais de fomento para atividades culturais, a experiência do festival alcançou as condições de continuidade.

Segundo Marques (2016), é a partir de 2009 que o festival, na sua 5ª edição, tendo como sede o Cine Glauber Rocha, começa a melhor delinear as características que dariam o caráter das competições entre os filmes. Entre 2010 e 2011, 6ª e 7ª edição do evento, Marques relata que consegue captar recursos por meio do edital de demanda espontânea do Estado da Bahia, e isso proporciona uma significativa ampliação na programação do festival, tanto na programação dos filmes, quanto na oferta de oficinas. Relata, ainda, outro fator para continuidade do festival, o patrocínio da Petrobrás – Petróleo Brasileiro S/A, por meio da Lei Rouanet, em 2011, com um valor de R\$ 100.000,00 por edição. A partir de 2012 o festival é classificado pelo edital dos eventos calendarizados da Bahia, recebendo inicialmente o valor de R\$ 130.000,00 e posteriormente cerca de R\$ 300.000,00, o teto do edital, permanecendo este valor até o ano de 2019. Com esse suporte de recursos, passa a acontecer concomitantemente na cidade de Cachoeira, levando não só uma parte de sua programação de exibição de

¹⁹ Adhemar Oliveira participou da criação do Cineclubes Estação Botafogo em 1985, embrião do Grupo Estação, complexo de cinemas de rua do Rio de Janeiro, além de fazer programações em diversos outros cineclubes. Posteriormente, ajudou no surgimento da Mostra Banco Nacional de Cinema, em 1989, que, ao se juntar com o Rio Cine Festival, outro evento que acontecia no Rio de Janeiro, tornou-se o Festival do Rio, até hoje realizado. Essa foi uma das primeiras experiências em que um banco patrocinou uma ação da seara cinematográfica e foi com esse *know-how* que Adhemar, em 1993, conseguiu criar o Espaço Unibanco de Cinema em São Paulo, seguindo para diversas outras capitais ao longo do tempo. Sua empresa hoje forma uma rede de cinemas, a Cinespaço ou Espaço de Cinema, que em 2008 totalizava 72 salas, ficando em sétimo lugar entre os maiores exibidores do país. (Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/distribuidor-exibidor/adhemar-oliveira>. Acessado em: 5 de dezembro de 2016).



filmes para o Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo – CAHL/UFRB, mas também, atividades de formação.

Mostra Cinema Conquista

A Mostra Cinema Conquista surgiu em 2004, em Vitória da Conquista, no Sudoeste da Bahia, e completou 14 edições no ano de 2019, segundo o seu realizador, Esmon Primo (2016)²⁰ – só não foi realizada em 2005 e 2016²¹, por falta de recursos financeiros. A Mostra, assim como o Panorama, concentra suas atividades de exibição e de formação, uma vez por ano, durante cinco dias. Também surgiu num contexto em que a política baiana para o cinema e audiovisual era praticamente inexistente. Se na capital já era difícil viabilizar um evento de exibição, no interior do estado o desafio era maior. A possibilidade de sua realização se deu na articulação institucional entre a Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista e a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, bem como do apoio de algumas empresas privadas da cidade e da fundamental contribuição de Cláudio Marques na elaboração e desenvolvimento do projeto.

A trajetória de Primo foi um importante fator para que se lograsse êxito na arrecadação dos recursos, uma vez que, desde os anos 1990, estava inserido no seio da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB, participando de projetos na área do cinema e audiovisual promovidos pelo Programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo e pela Produtora Universitária de Vídeos – ProVídeo.

Primo se estabeleceu em Vitória da Conquista em 1984, passando a trabalhar na UESB em 1991, cedido pela Secretaria de Agricultura do Estado, instituição em que ingressou via concurso público, à Secretaria de Educação. Através de amigas constituídas, logo estava inserido no meio artístico da cidade. Relata que ainda na década de 1970, enquanto morava em Salvador, esteve em algumas exposições que aconteceram na Sala Walter da Silveira, em edições da Jornada de Cinema da Bahia. Porém, não se pode analisar sua vinculação com o cinema sem tratar do seu encontro Jorge Luiz Melquisedeque²², um dos fundadores do Janela Indiscreta Cine-Vídeo e da

²⁰ Entrevistas feitas em 2 de setembro de 2016 e em 11 de outubro de 2016, em espaços diversos na cidade de Vitória da Conquista.

²¹ Em 2016, a Mostra Cinema Conquista não foi realizada em decorrência de certos desarranjos formais com relação à não adequação às exigências da Secretaria de Cultura do Estado para os eventos vinculados ao edital de calendarizados da Bahia. Todavia, participa desse edital lançado no mesmo ano e, por ter sido aprovado (com apenas mais um festival, o Panorama Internacional Coisa de Cinema), garante realização por mais três anos.

²² Jorge Luiz Melquisedeque da Silva, mesmo antes de se engajar no mundo da sétima arte, já era uma pessoa ativa na cena cultural conquistense, organizando projetos relacionados a literatura, poesia, música e teatro. Foi o primeiro funcionário efetivo da Faculdade de Formação de Professores de Vitória da Conquista (1972), núcleo educacional que deu origem à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Participou da experiência do Clube de Cinema Glauber Rocha (1975), e foi a partir dessa experiência que Melquisedeque estruturou o projeto Janela Indiscreta Cine-Vídeo (1992), com a programação de



Produtora de Vídeo da UESB (ProVídeo). Melquisedeque era um cinéfilo, que teve em seu percurso, diversas leituras especializadas de filmes, que remetem à experiência de participação no Clube de Cinema Glauber Rocha, criado em 1975 na cidade.

As atividades da ProVídeo e do Janela Indiscreta viabilizaram a movimentação do cinema e do audiovisual em Vitória da Conquista na década de 1990, criando na universidade importantes espaços para pensar cinema e audiovisual na região sudoeste da Bahia. É a partir do convívio entre Primo, Melquisedeque e de outras inúmeras pessoas que questões do cinema e do audiovisual são pautadas e acontecem na instituição e na cidade. A exemplo de um importante acontecimento em 1997, qual seja: a oportunidade de acompanhar as filmagens do filme *Central do Brasil*, lançado em 1998, filme que marcou, como outros, a reconhecida Retomada do cinema brasileiro (ORICCHIO, 2003). Walter Salles, o diretor do filme, estava na cidade com sua equipe. A Prefeitura, nesse momento sob a gestão do Partido dos Trabalhadores, e a Universidade, que também estava sob um reitorado vinculado ao PT, colaboraram com a produção do filme, viabilizando, entre outros apoios, as condições de hospedagem e alimentação da equipe envolvida nas filmagens. O registro feito desta ação resultou no vídeo *Central Conquista Brasil: os 7 dias da criação*, com roteiro de Marcelo Lopes (baseado nas crônicas feitas por Melquisedeque sobre o período) e direção de Esmon Primo.

Relata Primo (2016) que o projeto de fazer uma mostra de filmes na cidade surgiu em uma conversa entre Melquisedeque e Walter Salles naquela oportunidade. O formato de mostra para um evento de exibição de filmes foi sugerido por Salles, principalmente por considerá-lo mais barato e menos complexo. Entretanto, a morte prematura de Melquisedeque, em 2001, inviabilizou por um tempo o projeto de realização de uma mostra de filmes na cidade. O projeto só seria retomado quando foi apresentado a Cláudio Marques, no momento em que o Panorama Internacional Coisa de Cinema estava no início do seu percurso.

O projeto da Mostra Cinema Conquista saiu do papel a partir desse encontro entre Primo e Marques. Foi, naquele momento, início dos anos 2000, depois da realização da primeira edição do Panorama Internacional Coisa de Cinema, quando Marques se tornou uma referência na produção de um festival de cinema na Bahia. Contribuindo com sua experiência, principalmente no que diz respeito aos contatos que tinha com outras pessoas da área de exibição e com realizadores de obras audiovisuais regionais, nacionais e internacionais, viabilizou, a partir da atuação de Primo, especialmente no

sessões comentadas de filmes no campus da Universidade em Vitória da Conquista. O Janela Indiscreta completou, em 27 de novembro de 2021, 29 anos de atuação ininterrupta dentro e fora da universidade.



levantamento dos recursos, a parceria para a primeira edição da Mostra Cinema Conquista. Uma evidência dessa participação de Marques é o fato de a Mostra Cinema Conquista, nas suas duas primeiras edições, ter exibido também filmes estrangeiros. A partir da 3ª edição, em 2007, a mostra passou a focar nas produções nacionais e encontrou amplo respaldo especialmente no crescimento da produção cinematográfica brasileira, que também esteve presente majoritariamente desde a primeira edição. Nesse mesmo ano, o projeto da Mostra foi aprovado no edital de cultura da empresa de telefonia Oi, e recebeu o prêmio de 178 mil reais. Em função desse aporte, promoveu a exibição de oitenta e cinco filmes, entre longas e curtas-metragens, superando em muito as cinquenta obras exibidas na edição anterior (PRIMO, 2016).

A partir de 2013 a mostra consegue aprovação no edital dos eventos calendarizados, garantindo sua realização até o ano de 2019 e recebendo, desde 2016, o teto de recursos do edital, trezentos mil reais, fato que torna possível diversas ampliações, seja de número de sessões, número de títulos ou das atividades de formação. Acompanhando as programações da Mostra, percebemos que, a cada ano, ocorreu a realização das atividades de formação com a promoção de seminários, oficinas, palestras, mesas-redondas e lançamentos de livros. Em 2008, na sua quarta edição, ampliou as sessões de exibição para o *Cine-Tenda*, espaço montado em uma praça pública da cidade, e também deslocou parte da programação fílmica, com o *Cine-Cidadão Itinerante*, promovendo exibições nas escolas municipais dos dez distritos da região.

Analisando o percurso deste evento, conseguimos visualizar seu legado cineclubista e o investimento tanto na formação de público para o cinema brasileiro, como na realização de atividades de formação que pautaram inúmeras questões acerca do cinema no Brasil, suas histórias, memórias e suas perspectivas, bem como o papel das mostras e festivais na constituição de um circuito alternativo de exibição para a ampla produção fílmica brasileira e baiana.

Durante a realização da pesquisa, foi possível perceber uma importante relação entre as atividades desenvolvidas em Vitória da Conquista e os aprendizados de cinema vivenciados em Salvador, por um dos fundadores do Clube de Cinema Glauber Rocha²³,

O Clube de Cinema Glauber Rocha surgiu em Vitória da Conquista – Bahia, em 1975, a partir da iniciativa de um grupo de cinéfilos, entre os quais encontravam-se duas pessoas com experiências vivenciadas anteriormente em outros cineclubes. O primeiro deles foi Fernando Martins de Souza, que durante o seu período de formação na Universidade Federal da Bahia frequentou as sessões de cinema promovidas no Clube de Cinema da Bahia. O segundo, Pedro Bittencourt, trazia a experiência das sessões de cinema promovidas no Clube de Cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e também das sessões do clube de cinema da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). O Clube de Cinema Glauber Rocha juntou essas pessoas e possibilitou a participação de outras tantas, funcionando em Vitória da Conquista até 1980.



em 1975, que trazia no bojo da sua organização a experiência de Fernando Martins no Clube de Cinema da Bahia, durante o período em que cursava a Faculdade de Ciências Contábeis na Universidade Federal da Bahia. Martins fez amizade com Guido Araújo e André Setaro e os convidou para comentários nas sessões conquistenses de exibição do clube de cinema.

Posteriormente, Melquisedeque e Primo também viabilizaram as presenças de Araújo e de Setaro, seja nas sessões promovidas pelo Janela Indiscreta ou nas atividades de formação da Mostra Cinema Conquista. Tais interlocuções, entre agentes de distintas gerações envolvidos na promoção do cinema brasileiro e baiano, viabilizou encontros singulares. Esses encontros foram destacados no percurso reflexivo da pesquisa, pois referem-se às relações que estruturaram os processos de significação constitutivos de práticas e trajetórias sociais, reveladoras dos dispositivos de aprendizado e dos formatos de transmissão de conhecimentos que atuaram e continuam atuando nos circuitos de produção e de consumo audiovisual. Nesses circuitos, sociabilidades e expressões agenciam símbolos de pertencimento na interface de redes que promovem mediações entre agentes comprometidos com a realização dos eventos, que por sua vez só se tornaram possíveis a partir de ações do estado, em período específico, na formulação de políticas de fomento para difusão cinematográfica no país.

Considerações finais

As reflexões aqui apresentadas são tributárias da condição contemporânea que possibilitou a ampliação dos circuitos de exibição no país. Sua inspiração está respaldada na compreensão eliasiana que trata do processo de constituição do conhecimento (percepções, incorporações e instituições) como o saber social modulado em relações cotidianas e que desempenha papel decisivo na expressividade de grupos humanos, uma vez que a interpenetração dos relacionamentos informa as afetividades e os dispositivos de conhecimento e comunicação entre os indivíduos que apreendem e significam as suas experiências em processos de aprendizados intra e intergeracionais (ELIAS, 2006).

Em se tratando do percurso de realização dos festivais, jornadas e mostras de cinema na Bahia, compreendemos que esse constitui uma dinâmica que se estrutura no Brasil e também no mundo, mas que certamente se realiza a partir das condições singulares de encontros entre pessoas interessadas, que encontram respaldo nas figurações de cinema dos anos 1950/1960, período em que se concretiza a ocorrência do cinema moderno no Brasil, sendo a cidade de Salvador um dos principais ambientes para suas expressões. Além disso, uma nova onda da realização desses eventos de



exibição ocorre a partir dos anos 2000, quando se testemunha a Retomada da produção cinematográfica brasileira, mas também se constata a inegável atuação do Estado brasileiro e suas diferentes instituições (secretarias, bancos públicos, agências reguladoras) como um dos principais agentes que organizam e dinamizam as ambiências culturais no país, exatamente nas gestões dos baianos Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura e de Orlando Senna na Secretaria do Audiovisual – fator que coloca novamente a cidade do Salvador no centro das atenções nas questões que diziam respeito à cultura. Percebe-se, nesta teia relacional, como diria Norbert Elias (2006), uma ordem sequencial das experiências geracionais portando significados importantes para o padrão de aprendizagem transmitido de geração em geração, na qual se constata que saberes apreendidos em experiências anteriores foram reforçados nas gerações posteriores. Essa interdependência relacional é expressa nas vivências de cinema e nos processos de aprendizagem transmitidos pelas trajetórias e práticas nas redes compostas por organizações e instituições que estão ligadas a certos circuitos de produção e exibição, possibilitando formas de sociabilidade marcadas pela preocupação com os conteúdos formativos do cinema e do audiovisual. Em outras palavras, pode-se dizer, de forma mais direta, que há, nesse percurso específico de aprendizagem entre essas gerações, uma preocupação em criar espaços de formação onde seja possível outros aprendizados e manifestações culturais, bem como ações e discussões para formulação de políticas públicas que descentralizem a produção simbólica e assegurem a diversidade cultural.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 1996a.

COTRIM, Tamara Chequer. *Festivais e mostras de cinema na Bahia contemporânea: memória e processos de formação cultural*. 2017. Dissertação (Mestrado em Cinema, Memória e Processos de Formação Cultural) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. *Escritos e Ensaios: Estado, processo e opinião pública*. Vol 1. Organização e apresentação de Federico Neiburg e Leopoldo Waizbort. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.



GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol. II, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX a XXI*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

GUSMÃO, Milene. *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. Vitória da Conquista: UESB/ Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

MARQUES, Cláudio. *O Panorama Coisa de Cinema*. Entrevista. [19 de novembro de 2016]. Entrevistadora: Tamara Chéquer Cotrim. Salvador, 2016, 60 min.

NOGUEIRA, Cyntia (org). *Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil: Críticas; Artigos; Cartas; Documentos*. Salvador: EDUFBA, 2020.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PRIMO, Esmon Vieira. *A Mostra Cinema Conquista*. Entrevista [12 de setembro 2016 e 11 de outubro de 2016]. Entrevistadora: Tamara Chéquer Cotrim. Vitória da Conquista, 2016, 180 min.

VIEIRA, Mariella e GUSMÃO, Milene. “O mercado audiovisual brasileiro, o circuito alternativo de exibição, as mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea”. *Revista Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n.1, jan./abr. 2017, p. 36-45.

ZANNATO, Rafael Morato. “O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)”. *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 8, n 1, 2020, p. 101-130.

Submetido em 22 de julho de 2021 / Aceito em 08 de novembro de 2021.



Memória e ação com o CachoeiraDoc: um festival de cinema com e como política pública

Amaranta Cesar¹

Leonardo Costa²

¹ Professora associada da Universidade Federal da Bahia. Entre 2009 e 2021 foi professora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Possui graduação em Comunicação com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (1998), mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2002), doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III - Sorbonne-Nouvelle (2008) e Pós-doutorado na New York University (Capes / 2013-2014) e na Universidade Federal de Pernambuco (2018-2019). Foi curadora e organizadora da Mostra 50 Anos de Cinema da África Francófona (Ano da França no Brasil, 2009). Idealizou e coordenou (2010-2021) o Cachoeiradoc - Festival de Documentários de Cachoeira (BA). Coordenou o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário (2010-2021). Integrou a equipe de curadoria do Festival de Cinema Brasileiro de Brasília (2013, 2017, 2018). Tem participado de inúmeros festivais como júri, palestrante, conferencista.

Email: amaranta.cesar@gmail.com

² Diretor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (quadriênio 2021-2025). Professor Associado II da Facom (UFBA). Participante do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT/UFBA), da Rede de Pesquisadores de Políticas Culturais (REDEPCULT), do Observatório da Economia Criativa (OBEC-BA) e da Cátedra UNESCO de Políticas Culturais e Gestão. Editor-chefe do periódico Políticas Culturais em Revista. Já foi vice-diretor da Facom (2017-2021), coordenou o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT/UFBA), no período de 2017 a 2018, e o Colegiado da Graduação (Facom/UFBA), no período de 2013 a 2015. Visiting Scholar (CNPq) na University of Miami (2016-2017). Doutor em Cultura e Desenvolvimento pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA), com período sanduíche na Université Paris III (Sorbonne Nouvelle). Mestre em Cibercultura pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Graduado em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura (UFBA). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Organização da Cultura e Cibercultura.

Email: leo.fcosta@gmail.com



Resumo

Através de uma perspectiva descritiva e analítica endógena, o presente artigo oferece uma reflexão sobre o CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira, evento criado em 2010 pelo Grupo de Estudos e Práticas em Documentário (Gepdoc) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em parceria com a Ritos Produções, produtora cultural baiana, na cidade histórica do interior da Bahia. Pioneiro no gênero no Nordeste do Brasil, o CachoeiraDoc se relaciona, desde sua origem, com políticas públicas em educação e cultura, que foram fundamentais para descentralização dos investimentos estatais nesses setores e, conseqüentemente, para a recente dinamização dos pressupostos epistemológicos que têm organizado esses campos de produção de saber. A partir de uma abordagem socioantropológica do cinema, nossa intenção é relatar a experiência do festival, a partir da materialidade política que o tornou possível, enfatizando as relações estabelecidas com instrumentos públicos de fomento e financiamento. Nos empenhamos, ainda, em esboçar um quadro conceitual através do qual seja possível pensar os festivais de cinema *como* política pública, a fim de oferecer, assim, uma contribuição para o novo campo de estudos de festivais no Brasil.

Palavras-chave: Festival de cinema; Política pública; Documentário; Cachoeira.

Abstract

Through an endogenous descriptive and analytical perspective, this article offers a reflection on CachoeiraDoc - Cachoeira Documentary Festival, an event created in 2010 by the Group of Studies and Practices in Documentary (Gepdoc) of the Federal University of Recôncavo da Bahia (UFRB), in partnership with Ritos Produções, a cultural production company from Bahia, in the historic city of the Bahia countryside. A pioneer of its kind in the Northeast of Brazil, CachoeiraDoc has been related, since its inception, with public policies in education and culture, which were fundamental for the decentralization of state investments in these sectors and, consequently, for the recent dynamization of the epistemological assumptions that have organized these fields of knowledge production. Based on a socio-anthropological approach to cinema, our intention is to report the experience of the festival, based on the political materiality that made it possible, emphasizing the relationships established with public instruments of development and financing. We also strive to outline a conceptual framework through which it is possible to think of film festivals as public policy in order to offer a contribution to the new field of festival studies in Brazil.

Keywords: Film festival; Public policy; Documentary; Cachoeira.



Introdução

É possível pensar um festival de cinema a partir das suas relações políticas? Nesse artigo tentaremos elucidar as relações com as políticas públicas, tanto em cultura quanto em educação, que tornaram possível a existência do CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira, enfatizando os instrumentos governamentais que forjaram a sua materialidade. A partir dessa contextualização, tentaremos explorar conceitualmente a ideia de festival *como* política pública, abordando-o enquanto estratégia contra-hegemônica de difusão, agente de formação e catalisador de articulações políticas no campo cinematográfico. Através da consideração das forças políticas e formativas que configuram um festival de cinema mediador de relações não-comerciais, pretendemos contribuir para uma abordagem do cinema brasileiro contemporâneo para além dos estudos de filmes e autores. Apostamos no entendimento expandido e transdisciplinar dos festivais de cinema, como tem defendido a pesquisadora Marijke de Valck, para quem festivais “são lugares e ocasiões onde emergem os padrões discursivos que nos ensinam sobre cultura fílmica, estética, política, ativismo, cosmopolitismo e seus contramovimentos”³ (DE VALCK, 2016: 9, *tradução nossa*).

Por sua dimensão fundamentalmente acontecimental, os festivais podem ensejar abordagens metodológicas que consideram o cinema, para além de suas obras, como um “fato social total”, para usarmos o conceito clássico das ciências sociais. E, ao constituírem-se como objeto de pesquisa, permitem uma revisão do lugar historicamente desprivilegiado dos estudos dos contextos no campo do cinema – muito mais afeito aos estudos dos textos, quer dizer, dos filmes. Recentemente, a *Aniki - Revista Portuguesa em Imagem e Movimento* dedicou um dossiê temático justamente aos festivais e seus contextos socioculturais, que enfatiza o crescimento dos estudos de festivais (*festival studies*) e defende a importância das pesquisas sobre a influência das relações sociais que atravessam os festivais no tocante às “culturas cinematográficas que estes geram, modelam ou questionam” (LEÃO; VALLEJO, 2021: 81). Identificando que “o cânone cinematográfico do cinema mundial foi moldado pela seleção e reconhecimento de determinados filmes e cineastas em festivais de grande repercussão internacional” (LEÃO; VALLEJO, 2021: 84), as organizadoras do dossiê sustentam ainda a necessidade de se investigar a influência dos festivais na modelação de certas culturas cinematográficas, a partir da oferta de “histórias geolocalizadas”. Acrescentaríamos que, em suas heterogeneidades, essas narrativas geopoliticamente situadas nos permitem

³ No original: “are the sites and occasions where discursive patterns emerge that teach us about film culture, aesthetics, politics, activism, cosmopolitanism, and its counter-movements”.



ainda compreender a diversidade das culturas cinematográficas que surgem para além das fronteiras canônicas dos cinemas nacionais e mundial. E é nesse sentido que o relato que apresentamos aqui pode interessar.

Pioneiro no gênero documental no Nordeste do Brasil, o CachoeiraDoc surgiu em 2010 como um projeto de extensão vinculado ao Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Em pouco tempo, passou a integrar o calendário de eventos cinematográficos do país como uma referência nacional de festival dedicado ao cinema documentário. Ao longo de dez anos e nove edições, recebeu 3.459 inscrições de filmes para a seleção e exibiu 397 filmes nacionais e internacionais em suas mostras, reunindo na cidade de Cachoeira uma diversidade de agentes – realizadores, pesquisadores, críticos, estudantes, professores – em atividade no Brasil.

Se o CachoeiraDoc é o primeiro festival dedicado ao documentário do Estado da Bahia, é com a Jornada de Cinema da Bahia que guarda uma relação de aproximação, ou mesmo de filiação, no seu Estado natal. Como aponta Izabel Melo, o CachoeiraDoc tem muito em comum com a Jornada, o mais longo festival baiano, que teve sua primeira edição em 1972 e a última em 2012. Ao destacar as características partilhadas pelos dois festivais que apontam para uma continuidade no campo, tão afetado pelas descontinuidades, Melo cita a relação com universidades e o caráter formativo que forjam a identidade dos dois festivais. Segundo ela,

[a] Jornada e o CachoeiraDoc são exemplos de festivais que se propuseram a desviar a rota do circuito de exibição e debate sobre cinema no Brasil, explicitando e questionando, cada um à sua maneira, o entrave histórico do cinema brasileiro no que diz respeito à descentralização da produção, não só no sentido dos filmes, mas também do pensamento, escrita e reflexão. Em períodos diferentes, mobilizaram estratégias semelhantes para a realização desse intento: a partir de um suporte inicial construído com as universidades – a UFBA, no caso da Jornada, e a UFRB, no caso do CachoeiraDoc –, os seus organizadores estruturaram uma rede de articulação e solidariedade, mesclando apoios e presenças institucionais do Estado (seja o governo federal, estadual ou municipal), movimentos sociais, associações de classe, participação estudantil, outros festivais, consulados, associações culturais e relações pessoais para que as atividades ocorressem (MELO, 2020: 91).



No cenário nacional, por sua vez, o CachoeiraDoc encontra no Forumdoc.bh - Festival do Filme Etnográfico e Documentário de Belo Horizonte uma inspiração, e com o festival mineiro partilha a compreensão expandida do cinema documental e o investimento na expansão e questionamento do cânone do documentário brasileiro que um festival pioneiro e de grande porte como o É tudo verdade tem trabalhado para construir, como analisa Juliana Muylaert (2021). Efetivamente, reunir esforços para construir um espaço de cinema para exibição e recepção crítica de filmes na cidade histórica de Cachoeira e no interior da Bahia significou não apenas acompanhar de perto os filmes e realizadores que vão sendo inscritos na história contemporânea do cinema, mas também *intervir* nessa história, no momento mesmo de sua emergência (CESAR, 2020). Assim, o CachoeiraDoc foi assumindo-se como espaço para o questionamento de juízos estéticos e parâmetros de curadoria e programação⁴ que permitiram, ainda, o reconhecimento da produção de cinema e audiovisual do Bacharelado da UFRB em espaços diversos. Finalmente, podemos dizer que o festival é resultado de uma alquimia entre as formas inventivas e políticas do cinema que sempre buscou projetar com o território onde está fincado e ainda a universidade que o abriga.

Comemorar, celebrar, festejar: são palavras sempre presentes nos textos do CachoeiraDoc, verbos convocados insistentemente no catálogo das nove edições do festival de documentários de Cachoeira, como nota Fábio Rodrigues Filho (2020) no prefácio do livro *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Escrito “pela lente do amor”, como assim o assume, o texto de Rodrigues Filho ativa energias fundadoras e desvenda nuances que modulam este evento de cinema do interior da Bahia de um jeito singular, só possível a quem observa e analisa da distância de um abraço – o autor, além de realizador, crítico, curador e pesquisador em cinema, integrou o CachoeiraDoc em diversas funções. Seu prefácio parece, assim, confirmar a nossa crença de que é possível olhar com justeza quando se está implicado; que é possível investigar e, a um só tempo, participar; que é possível, ainda – e indo mais além –, comemorar, celebrar, festejar aquilo que constitui objeto de sua mirada analítica. E é essa a aposta deste texto. Estando fundamentalmente implicados na criação e construção do CachoeiraDoc, propomos aqui, a partir de uma perspectiva

⁴ Em texto dedicado à reflexão sobre os princípios curatoriais elaborados pela trajetória do CachoeiraDoc, aborda-se a participação ativa e estratégica do festival no contexto em que o cinema brasileiro se apresenta em disputa: “nos pareceu importante perguntar: quais filmes, que tipos de filmes são apagados da história do cinema? Quantos filmes são apagados da história porque o cinema, enquanto instituição que inclui e depende de circuitos de exibição e legitimação, nem sempre pode ou sabe responder às interpelações dos diversos sujeitos históricos e políticos que estão a filmar? Quantos filmes não têm sequer a sua existência reconhecida porque as instâncias de poder crítico no cinema nem sempre sabem decifrar nas imagens sinais de novas sensibilidades, apegadas que são a modos de produção que reproduzem sempre os mesmos modos de produção, colonizadas que são pela defesa de princípios universalizantes do juízo estético?” (CESAR, 2020).



endógena e interessada, uma reflexão a respeito do festival de documentários de Cachoeira em sua dupla articulação: por um lado, o abordamos enquanto evento que resulta de uma conjuntura sociopolítica e cultural específica, e, por outro, o consideramos como agente ativo no engendramento de um novo contexto de cultura cinematográfica surgido no Brasil, a partir dos anos 2010.

Sendo o imbricamento entre festival e universidade constituinte não apenas deste relato, mas também de seu objeto, a abordagem (auto) reflexiva proposta articula, ainda, os campos de pesquisas aos quais nos dedicamos enquanto pesquisadores universitários ao terreno prático de experiências fundado pelo CachoeiraDoc, projeto de extensão que coordenamos desde sua origem.

Dito isso, para finalizar esta introdução, nos parece produtivo voltar à ideia de festa. “Festa” é uma das noções basilares que atravessam o festival de documentários de Cachoeira, conforme sensivelmente observa Fábio Rodrigues Filho:

O grito ‘vamos festejar’ encerra o texto de apresentação no catálogo de 2010 (CESAR, 2010, p. 5). Nos anos seguintes, a mensagem continua: “[...] temos alguns motivos para celebrar, e um dos mais importantes deles é o conjunto de filmes que recebemos de realizadores do Brasil inteiro”. (RODRIGUES FILHO, 2020: 9)

Efetivamente, retrazar a trajetória do CachoeiraDoc, a partir das políticas públicas que o forjaram, implica no reconhecimento de que, sim, no momento de sua fundação, em 2010, pairava em Cachoeira, na Bahia, no Brasil, a vibração comemorativa de um horizonte de transformação em desenho. Mas, se testemunhamos o surgimento promissor de instrumentos governamentais de democratização da educação e da cultura, fomos também afetados pela maquinaria de desmonte que entrou em operação desde meados da década passada. No catálogo da edição de 2016, ano do golpe parlamentar contra a presidenta Dilma Rousseff, perguntávamos, diante dos retrocessos em gestão: “o que pode o cinema?”. E foi na paisagem histórica de Cachoeira, nas lições contracoloniais de sua “pedagogia das ruínas”, que encontramos pistas para enfrentar tal interrogação: “não há bem que sempre dure, não há mal que não se acabe”. Nesta cidade, em seu território ancestral, encontram-se, pois, os “sentidos possíveis para a ideia de festa” e aquilo que pode ser o fundamento deste festival, como sustenta tão precisamente Fábio Rodrigues Filho:

A festa, ali [em Cachoeira], sempre foi arma de luta (como no caso da festa d’Ajuda), produção de vida, preservação de legados, encontro entre diferenças, promessas de futuro,



reescrita do passado e produção de dignidade no presente. Foi pela festa, enfim, que por vezes se deram os levantes e resistências. A festa aparece também como um possível aprendizado com a cidade e, ao seu modo, um esboço de inserção na dinâmica do lugar (RODRIGUES FILHO, 2020: 10).

Trata-se, enfim, de reconhecer a força do território histórico-identitário onde está fincado o festival e disso decorre ressaltar, de saída, que todas as políticas públicas através das quais se garantiu a materialidade do evento, tanto na esfera estadual quanto na federal, foram desenvolvidas por um projeto político amplo de interiorização e descentralização dos investimentos em educação e cultura no Brasil. Do mesmo modo, não parece muito arriscado supor que nessa localização periférica, por assim dizer, reside também a explicação para o modo vanguardista, em relação a outros eventos situados nas capitais do país, com que fomos afetados pela escassez e corte de recursos, o que nos obrigou a uma pausa forçada nos anos de 2018 e 2019, assunto que trataremos mais adiante. Agora, parece importante remontar à gênese do festival, que está atrelada à criação da UFRB, uma das 18 universidades federais criadas pelos mandatos presidenciais do Partido dos Trabalhadores no Brasil.

O CachoeiraDoc em sua gênese: a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e o projeto de educação superior no interior da Bahia

Fundada em 2006, pelo então ministro da educação Fernando Haddad, a UFRB é uma universidade pública, gratuita e multicampi, e, junto com a Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), tem formado as primeiras gerações de universitários do Recôncavo da Bahia, região pobre, rural, ainda fortemente afetada pelas sequelas da escravidão e pelo racismo estrutural, e, no entanto, de reconhecida riqueza cultural e histórica, âmago da cultura afro-baiana e foco da resistência anticolonial e abolicionista no Estado. Na cidade de Cachoeira, lugar onde o legado rebelde e a riqueza cultural afro-diaspórica é pulsante, está localizado o Centro de Artes, Humanidades e Letras, campus que, desde 2008, sedia o Bacharelado em Cinema e Audiovisual ao qual está vinculado o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário (Gepdoc)⁵, que abriga institucionalmente o CachoeiraDoc.

⁵ “O Grupo de Estudos e Práticas em Documentário é um espaço de investigação teórico-prática que tem como objeto o gênero documental, em suas expressões contemporâneas. Através de suas duas linhas de pesquisa ‘Documentário e Cultura’ e ‘Prática e estéticas do documentário contemporâneo’, o grupo se dedica, desde 2010, a desenvolver metodologias de análise de obras documentais, produzir análises fílmicas, investigar práticas em documentário e as relações culturais que atravessam o domínio”. Disponível em: <https://www2.ufrb.edu.br/cinema/pesquisa>. Acesso em: 21 de junho de 2021.



Com a iniciativa de criar um curso de Cinema e Audiovisual com ênfase em Documentário, a UFRB sintoniza-se com os atuais propósitos do Governo Federal de promover a interiorização das Universidades Públicas e, conseqüentemente, a descentralização da produção e do saber especializados que, no Brasil, tem se restringido, em geral e tradicionalmente, às áreas metropolitanas (UFRB, [200-]: 8).

Com 12.500 estudantes espalhados por seis campi, sete centros de ensino, 64 cursos de graduação, 29 de pós-graduação e 904 professores, 93,2% dos estudantes da UFRB são da região Nordeste, 92% da Bahia, dos quais 79,6% do interior do estado. Tendo implantado integralmente o sistema de reserva de 50% das vagas da instituição para estudantes egressos de escolas públicas, considerando fatores de renda e cor (conforme determinações da Lei nº 12.711/2012), a UFRB possui 83,4% de estudantes afrodescendentes autodeclarados (contra 47,57% da média nacional), a renda média familiar per capita de seus estudantes é de R\$ 486,38 (contra R\$ 916,80 da média nacional)⁶. Esses dados de 2017 tornam a UFRB uma das universidades mais negras e populares do Brasil, “se não a mais negra e popular”, como destaca Osmundo Pinho (2019: 126). É de Pinho, professor e pesquisador de Ciências Sociais da UFRB, um diagnóstico preciso:

A presença negra na cidade e na universidade fazem assim da UFRB em Cachoeira um ponto de conexão crítico, nevrálgico e nervoso para a reflexão das relações entre integração e subversão social. O que se traduz em tensões e desafios. Notadamente no que se refere a políticas de permanência, mas também, o que é bastante relevante para nossa discussão, em postura crítica diante dos currículos eurocêntricos e de práticas pedagógicas e científicas tradicionais (2019: 128).

Nesse contexto precisamente descrito por Osmundo Pinho, a docência em cinema, em suas ações de ensino, pesquisa e extensão, é atravessada pelo imperativo da descolonização tanto das práticas pedagógicas quanto das perspectivas histórico-críticas sobre o cinema mundial e brasileiro. Já é amplamente reconhecido, hoje, o impacto positivo no campo do cinema causado pelo surgimento de novos cursos de cinema e audiovisual nas novas universidades públicas brasileiras, bem como pela transformação do perfil socioeconômico do corpo discente das universidades através da

⁶ Dados extraídos do *Portfólio UFRB, Perfil dos Estudantes - Julho de 2017*. Disponível em: <https://issuu.com/ufrb/docs/issuu>. Acesso em: 21 de junho de 2021.



implantação da política de cotas. Essa conjuntura, que se desenha desde o primeiro mandato presidencial do Partido dos Trabalhadores, tem provocado tanto novas possibilidades de práticas e experiências de cinema (com fundamental aporte dos sistemas de financiamento público para produção e difusão), quanto novas posturas críticas em relação a suas tradições hegemônicas/canônicas. Diversos segmentos do campo cinematográfico – realização, produção, crítica, curadoria, programação – têm sido afetados pela presença de uma geração formada nesses espaços educacionais novos ou renovados, e pelo imperativo do deslocamento epistemológico que ela reivindica. Ao longo da última década, testemunhamos de modo participante a construção de uma comunidade de cinema na UFRB em Cachoeira, atravessada por estas inflexões sociopolíticas, para a qual esta cidade e o território do Recôncavo não são meramente uma paisagem ou um repositório de personagens e narrativas, mas uma ancoragem histórica⁷.

Neste contexto, a prática extensionista, que forma o tripé da formação universitária junto com ensino e pesquisa, tem se revelado como aspecto favorecido da formação universitária, em virtude de sua potência integrativa com a sociedade, enquanto agente catalisador de dinâmicas dialógicas entre saberes populares, historicamente situados, e pressupostos acadêmicos. “[P]ropostas e produtos da extensão mantêm e se produzem em uma dinâmica de aprendizagem reflexiva, mútua e autônoma, em um vínculo entre sociedade e universidade” (COSTA et al., 2009: 352). Vale notar que, para uma universidade pública que investe na inserção da comunidade local como um fator definidor de sua identidade e missão institucional, a extensão assume papel fundamental, ainda que não esteja livre de tensões e negociações constantes, uma vez que engendra imbricamentos entre teoria e prática e permite a promoção de relações de fertilização mútua entre o campo profissional de cinema e uma comunidade de recepção em formação e ativação. “O CachoeiraDoc é um dos mais duradouros projetos de extensão do CAHL e foi concebido para atrair tanto a comunidade local, quanto a nacional, articulando-as” (MARQUES, 2020: 33). A cultura, desse modo, pode ser entendida como um possível vínculo entre as instituições de ensino superior e a sociedade. Cultura não apenas como um setor que promove eventos

⁷ Uma vez que é realizado por uma equipe de professores e estudantes desta que pode ser considerada como a mais negra e popular universidade brasileira, o CachoeiraDoc é pioneiro no debate das questões de raça e gênero nos espaços de cinema, como aponta o boletim “Raça e Gênero na Curadoria e no Júri de Cinema”, lançado pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa), que o destaca como festival responsável pela diversidade na representatividade em postos “de poder” em festivais brasileiros, através da participação de mulheres, de pretos e pardos, tanto na curadoria geral quanto no corpo de jurados oficial (MARTINS, 2018).



e atividades internas numa instituição, mas como um vetor estratégico para a intervenção no espaço para outros públicos⁸.

Assim, o CachoeiraDoc tem em sua gênese o espírito extensionista, que guiou a vontade de articular formação universitária com ação política e intervenção social, bem como o desejo de colaborar materialmente para a construção da UFRB em Cachoeira, captando recursos externos à universidade para consolidá-la como um lugar de produção de pensamento crítico, ponto de encontro para as artes, as humanidades e o cinema. “Mais do que proporcionar uma interação social, a extensão universitária vai se complexificando com as potencialidades desses encontros. Comunidade acadêmica e comunidade local convivem e trocam experiências e conhecimento” (MARQUES, 2020: 39).

Um festival com políticas públicas

Considerado como um “campo emergente”, os estudos sobre os festivais de cinema podem contribuir para a historicização do cinema, em pesquisas que abarcam diferentes noções e relações disciplinares, conforme aponta Dina Iordanova:

O estudo dos festivais de cinema está intimamente relacionado com ramos da sociologia cultural que lidam com redes vivas (Latour), fluxos (Castells), produção de gosto (Bourdieu), espaços de convivência (Oldenburg) ou economias de prestígio (...). E abrange não apenas o estudo dos filmes exibidos, mas também uma série de outras abordagens disciplinares que mantêm a esfera pública em foco: *política cultural*, diplomacia cultural, tradução⁹ (2016: xiii) [*grifo e tradução nossos*].

Assim como para os estudos dos festivais, uma das interfaces analíticas para o estudo da cultura é sua relação direta com a política. Segundo o antropólogo Néstor García Canclini, as políticas culturais podem ser definidas como: “(...) o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados, a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social” (2019: 56). Ou seja, trata-se de um modo de intervenção, através de formulações

⁸ Nessa direção, temos algumas instituições de ensino superior que na sua estrutura possuem uma Pró-Reitoria dedicada ou compartilhada sobre Cultura.

⁹ No original: “The study of film festivals is closely related to branches of cultural sociology that deal with lively networks (Latour), flow (Castells), production of taste (Bourdieu), places of conviviality (Oldenburg), or the economies of prestige (...). And it encompasses not only the study of the films screened, but also a host of other disciplinary approaches that keep the public sphere in focus: cultural policy, cultural diplomacy, translation”.



ou propostas, que deve reunir diversos atores com o objetivo de promover mudanças na sociedade através da cultura. A complexidade dessa definição depende ainda da relação das noções pretendidas de política e de cultura.

O pesquisador Albino Rubim elenca, para fins comparativos, uma série de dimensões analíticas relacionadas à abrangência das políticas culturais, e de que forma nela estão relacionadas: uma noção de política; uma noção de cultura; suas formulações e ações (através de planos, programas e projetos); seus objetivos e metas; a delimitação e caracterização dos atores (e a possibilidade de realização de debates e crivos públicos das políticas); os públicos pretendidos; os instrumentos, meios e recursos acionados (materiais, humanos, financeiros e legais); as suas interfaces (transversalidade); a sistematicidade e momentos do sistema cultural; e as interfaces pretendidas e acionadas pelo seu caráter transversal (2007a). Diferentes definições e noções de cultura e política, por exemplo, já dão um primeiro tom de possíveis variações de enfoque na construção de uma política cultural.

Desde a década de 1980, com a criação das leis de incentivo à cultura no Brasil, houve um aumento na oferta de espetáculos culturais, festivais de música, produção cinematográfica, entre outras produções artístico-culturais, com financiamento público e privado. As leis de incentivo à cultura representaram uma crescente injeção de recursos (SALGADO et al., 2010) – ainda que majoritariamente públicos – no mercado cultural, dando dinâmica ao setor, com o aumento do número de projetos, empresas e infraestrutura.

A realização de um projeto como o CachoeiraDoc nasce, de certo modo, no imbricamento das políticas da área da educação e das políticas culturais. A realização da primeira edição do CachoeiraDoc¹⁰ revela-se como uma ação que se ancora na política federal de interiorização e ampliação das instituições de ensino superior, e, ao mesmo tempo, se relaciona com as políticas culturais para o campo desenvolvidas em esfera estadual com vistas também à descentralização do investimento em cultura. As políticas culturais de territorialização criadas a partir de 2007, com o governo Jaques Wagner (PT) na Bahia, buscaram descentralizar e democratizar a formulação, o planejamento e a execução de programas e ações culturais, levando-os para o interior do estado. Trata-se de um esforço de construção de política pública que visa enfrentar a conjuntura longamente sedimentada na qual as mostras e os festivais de cinema estão concentrados na capital. Em 2019, segundo o relatório *Os festivais audiovisuais*

¹⁰ Um festival que se inicia numa cidade sem um equipamento cultural específico para a exibição de filmes – o cinema mais próximo nesse momento estava a 116 quilômetros de distância. Dados de 2018 mostram que essa realidade persiste na maioria das cidades do Brasil, com apenas 10% dos municípios que possuem uma sala de cinema#.



brasileiros em 2019: geografia e virtualização, de Paulo Vitor Luz Corrêa, a Bahia teve 15 mostras e festivais. Destes, sete aconteceram em Salvador e Região Metropolitana¹¹.

Em 2009, o CachoeiraDoc concorreu pela primeira vez em um edital público para o seu financiamento. O festival foi contemplado no Edital de Apoio à Realização de Mostras e Festivais Audiovisuais (nº 21/2009), gerenciado pelo Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (Irdeb), na época ligado à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (PIMENTA e COSTA, 2020: 67). Essa inscrição foi feita em nome de uma das coordenadoras do festival, como pessoa física, mas desde a gestação do projeto compreendemos a necessidade de uma parceria com uma produtora cultural¹² para administrar e organizar o festival.

Nos anos seguintes, o CachoeiraDoc foi contemplado pelo Governo do Estado da Bahia em diferentes editais nas áreas de apoio às linguagens artísticas: Apoio à Realização de Mostras e Festivais Audiovisuais, gerido pela Diretoria de Artes Visuais e Multimeios (Dimas) – edital de nº 8/2010; Edital Setorial do Audiovisual, gerido pela Funceb – a partir de 2012; e o Edital de Eventos Calendarizados, instrumento de política pública que trouxe uma importante novidade para os projetos que buscam longevidade no cenário cultural, e que contemplou o CachoeiraDoc entre 2013 e 2016. Cabe ressaltar a inovação trazida neste último modelo de fomento, que buscava conferir estabilidade à realização de eventos consolidados, com vistas à formação de calendário cultural que contemplasse diversos segmentos da cultura e diferentes regiões do estado.

Esse edital teve impacto significativo para a realização e a consolidação de importantes festivais e mostras de audiovisual que hoje compõem o calendário cultural da Bahia. [...] cinco importantes eventos obtiveram o apoio do referido edital, condição que possibilitou a realização de edições regulares: Panorama Internacional Coisa de Cinema, CachoeiraDoc, Mostra Cinema Conquista, Seminário Internacional de Cinema – Cine Futuro e Vale Curtas, totalizando um investimento de cerca R\$ 2.940.000,00, contribuindo, assim, para a garantia de três edições (2013, 2014, 2015) desses importantes festivais (VIEIRA; GUSMÃO, 2017: 42).

Ao mesmo tempo que o Edital de Eventos Calendarizados buscava inovar ao estabelecer um apoio financeiro de médio prazo aos projetos culturais, a transição

¹¹ Disponível em: https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/v0_-_os_festivais-mostras_audiovisuais_em_2019_-. Acesso em: 07 de junho de 2021.

¹² A Ritos Produções, que atua, desde 2007, na gestão e produção de eventos da área cultural, artística e acadêmica. Disponível em: <http://ritos.com.br/>. Acesso em: 21 de junho de 2021.



política do Governo do Estado da Bahia, ainda que para um mesmo partido político, trouxe um vazio inicial de proposições. Ao invés de numa possível e desejável continuidade de políticas, tendo em vista a manutenção do grupo político no poder, o que vimos foi uma descontinuidade de ações e a alteração do escopo do financiamento público na área cultural.

Em 2015, último ano previsto para o primeiro Edital de Eventos Calendarizados, a falta de uma posição dos então gestores da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia fez com que o grupo de projetos aprovados na primeira edição do edital se reunisse para pleitear o lançamento de um novo edital para apoio de médio prazo e /ou a prorrogação, por mais um ano, do financiamento. Na ausência do edital em 2015, a Secretaria optou pela prorrogação por mais um ano das propostas, lançando um novo Edital de Eventos Calendarizados em 2016, a última edição desse edital até o momento.

Além das políticas de financiamento à cultura, essenciais como base de sustentação da proposta, não podemos deixar de indicar a importância da atuação política do festival em outras frentes. Entre os anos de 2010 e 2013, a programação principal do CachoeiraDoc foi realizada no auditório do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da UFRB. Em 2014, vários esforços foram empreendidos para que o evento pudesse ser realizado no Cine-Theatro Cachoeirano, espaço tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e que teve investimento em torno de R\$ 6 milhões para ser reativado¹³, parte desse orçamento oriundo do Programa Monumenta¹⁴. As primeiras notícias sobre a reforma do espaço indicavam que em 2011¹⁵ ele seria entregue, mas no começo de 2014 o espaço, com sua obra finalizada, permanecia fechado. Foi necessária uma articulação com as lideranças políticas do município, da esfera estadual, com parlamentares federais e com os dirigentes da Universidade para que, finalmente, fosse possível inaugurar o Cine-Theatro Cachoeirano. Foi com a exibição da cópia restaurada de *Cabra Marcado para Morrer* (de Eduardo Coutinho, 1984), no ano do quinquagésimo aniversário da primeira e interrompida versão do filme, que o histórico cinema de Cachoeira foi reinaugurado, na noite de abertura do V CachoeiraDoc.

¹³ Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2014/06/cine-theatro-cachoeirano-na-ba-e-reinaugurado-apos-20-anos-fechado.html>. Acesso em: 08 de junho de 2021.

¹⁴ “O Monumenta é um programa estratégico do Ministério da Cultura. Seu conceito é inovador e procura conjugar recuperação e preservação do patrimônio histórico com desenvolvimento econômico e social. Ele atua em cidades históricas protegidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).” Disponível em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbetes=1457>. Acesso em: 08 de junho de 2021.

¹⁵ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/ba/noticias/detalhes/3025/iphan-da-inicio-a-restauracao-do-cine-teatro-de-cachoeira-na-bahia>. Acesso em: 08 de junho de 2021.



Infelizmente, ao contrário do que observamos na atuação do festival como agente político para a inauguração do Cine-Theatro Cachoeirano, não obtivemos êxito no esforço de institucionalização de políticas culturais na instituição de ensino superior que nos abriga. O passo mais promissor foi dado em 2014, quando o Ministério da Educação, em parceria com o extinto Ministério da Cultura, lançou o Programa Mais Cultura nas Universidades. Com um valor inicial de R\$ 20 milhões, as instituições que concorreram ao financiamento do programa precisavam inscrever um plano de cultura, documento basilar para o planejamento de uma política cultural.

“O projeto das universidades perpassa a construção de um projeto cultural que leva em conta a extensão na área da cultura, pesquisa e o fortalecimento dos cursos de arte das instituições, para pensá-las, inclusive, como espaços culturais abertos a toda comunidade”¹⁶.

A UFRB foi uma das 18 instituições inicialmente selecionadas do programa para receber o valor de R\$ 1.117.450,80 em duas parcelas, uma em 2015 e outra no ano de 2016¹⁷. A dissertação *Análise do Programa Mais Cultura nas Universidades: política e gestão cultural em instituições de ensino superior da Bahia*, de autoria de Tainana Andrade Marques, buscou narrar o processo de construção de duas propostas, a da UFBA e a da UFRB. “O grande desafio dos professores da UFRB na condução do processo de elaboração foi o de reunir todos os sete centros de ensino, os interesses de cada unidade” (MARQUES, 2018: 87). O processo de elaboração na UFRB contou com um grupo de professores responsáveis por reunir as informações e articular os 38 projetos interessados da universidade em fazer parte do plano. O CachoeiraDoc foi um deles.

O recurso financeiro não foi liberado para 12 das 18 instituições contempladas, e logo em seguida, em 2016, houve o golpe e a destituição da presidenta Dilma Rousseff. A partir desse momento, temos no Brasil a retomada de duas tristes tradições das políticas culturais brasileiras: as instabilidades e as ausências. O Mais Cultura nas Universidades acabou sendo abortado, sem ter conseguido implementar a maioria dos projetos contemplados e sem ter uma forma consistente de avaliar as suas ações e os possíveis benefícios do programa. Uma descontinuidade que infelizmente não é uma exceção, e sim uma regra no campo das políticas culturais.

¹⁶ Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/tag/programa-mais-cultura-nas-universidades/>. Acesso em: 07 de junho de 2021.

¹⁷ Disponível em: <https://ufrb.edu.br/portal/noticias/4079-ufrb-e-contemplada-no-programa-mais-cultura-nas-universidades>. Acesso em: 07 de junho de 21.



Nessa perspectiva de descontinuidade, o CachoeiraDoc, que foi produzido regularmente entre os anos de 2010 e 2017, em oito edições¹⁸, teve um momento de pausa nos anos de 2018 e 2019. Essa pausa está intrinsecamente relacionada à ausência de dispositivos de financiamento por parte do estado da Bahia para o setor, que, a despeito da continuidade de um mesmo grupo político no governo, sofreu com uma série de descontinuidades nas políticas culturais adotadas até então. A Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult) descontinuou o lançamento de editais setoriais para a área da cultura nos anos de 2017 e 2018, o que impactou sobremaneira a realização do festival. Apenas no ano de 2019 a Secult Bahia anunciou a retomada de editais setoriais, realidade que foi suspensa no ano de 2020¹⁹ e que ainda não tem previsão de retomada no ano corrente, 2021.

A última edição realizada do CachoeiraDoc, com recursos do edital setorial de 2019, aconteceu num momento de restrições sanitárias impostas pela pandemia da Covid-19. O planejamento do festival, iniciado no começo de 2020, tinha a previsão de realizar as ações presenciais no mês de maio do mesmo ano. Desse modo, antes mesmo das primeiras medidas de isolamento, já tínhamos 715 filmes inscritos de 23 estados brasileiros – maior número de inscrições até então – e 210 pessoas interessadas em participar da curadoria – primeiro ano que uma chamada neste sentido foi realizada. No mês em que ocorreria o evento presencial produzimos o CachoeiraDoc - Festival Impossível, Curadoria Provisória²⁰. A partir dessa experiência, de um festival que nos parecia impossível naquele momento, começamos as tratativas com a Secult para solicitar a liberação da mudança das metas do projeto aprovado do IX CachoeiraDoc presencial para uma edição remota²¹.

¹⁸ Nessas oito edições, cerca de 17 mil pessoas assistiram a mais de 345 documentários, muitos deles inéditos na Bahia e no Brasil, numa programação inteiramente gratuita. Além dos debates com os realizadores que vinham de todas as regiões do país, foram realizadas 20 oficinas e 26 mesas-redondas. Cada edição ocorreu numa média de sete dias.

¹⁹ Em 2020, com a pandemia da Covid-19, a principal fonte de financiamento para a cultura no estado da Bahia foi a Lei Aldir Blanc. Os editais tiveram inscrições de setembro a outubro de 2020 para realização dos projetos, inicialmente, entre janeiro e abril de 2021. Esse fato inviabilizou a inscrição do CachoeiraDoc, pois o festival ocorre no segundo semestre de cada ano, tendo a nona edição sido realizada em dezembro de 2020. Disponível em: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=325>. Acesso em: 15 de junho 2021.

²⁰ Integraram o evento exibição de filmes online e duas mesas de debates (ao vivo e de modo remoto) com os curadores. Foram mais de 6.300 visualizações dos nove filmes de curta-metragem exibidos durante 15 dias (entre 26 de maio e 07 de junho). Já as mesas com os curadores foram assistidas por mais de 1.200 pessoas. Disponível em: <https://cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/>. Acesso em: 18 de junho de 2021.

²¹ Tivemos, nos 17 dias de festival, mais de 28.000 acessos únicos no nosso site. Nosso canal do YouTube (<https://www.youtube.com/cachoeiraDoc>) atingiu mais de 1.250 inscritos, sendo que apenas a Celebração de Abertura foi assistida por mais de 4.300 pessoas. O encerramento foi visto por mais de 900 pessoas. Os 42 filmes das Mostras foram vistos mais de 19.000 vezes (dados extraídos da plataforma Vimeo, que hospedou as obras durante o festival), e os 12 debates foram assistidos por mais



No que concerne às políticas públicas federais para o financiamento da cultura, como a Lei de Incentivo à Cultura (popularmente conhecida como Lei Rouanet) ou os editais da Secretaria do Audiovisual (SAV), elas “seguem uma lógica comercial com retorno financeiro e/ou midiático que não condizem com a realidade de um festival de documentário na periferia do país (interior do Nordeste brasileiro)” (PIMENTA e COSTA, 2020: 69). O edital SAV/MINC/FSA nº 11 exigia, por exemplo, retorno financeiro das propostas contempladas²². “Como o evento que busca fomentar o documentário numa cidade do interior cuja metade da população vive com até meio salário mínimo (IBGE, 2017) conseguiria ter ao menos 50% de sua receita com bilheteria ou produtos relacionados?” (PIMENTA e COSTA, 2020: 70). Podemos afirmar que o “retorno” oferecido à sociedade por um festival como o CachoeiraDoc é mais fortemente de ordem simbólica, e dizem respeito à formação dialógica de diversos agentes do campo e à democratização do acesso à educação e à cultura, ainda que o festival contribua para a movimentação econômica do município, através da circulação de turistas e da contratação de serviços locais.

Para além de uma relação sociológica na política cultural – a expressão artística em sentido estrito –, observamos também na trajetória do CachoeiraDoc uma atuação política no sentido antropológico²³. Compreendemos aqui *cultural policies* como “(...) políticas públicas voltadas para a cultura implementadas por um Governo” e *cultural politics* como as “disputas de poder em torno dos valores culturais ou simbólicos que acontecem entre os mais diversos estratos e classes que constituem a sociedade” (BARBALHO, 2009: 2). Dimensões que não são independentes, e a atuação política do festival engloba as disputas institucionais e as relações de poder na produção, distribuição e recepção de bens e significados simbólicos.

Um festival como política pública

O CachoeiraDoc participa de uma história recente de fortalecimento dos festivais de cinema no Brasil, com a notável expansão desses eventos em termos quantitativos, bem como em termos de diversidade (territorial, de formatos e conceitos)

de 3.450 pessoas (dados extraídos do YouTube). Disponível em: <https://cachoeiradoc.com.br/festival/>. Acesso em: 18 de junho de 2021.

²² “Todas as ações/eventos objetos deste edital devem ter, obrigatoriamente, atividades/ações com perspectivas de geração de receitas para composição do lastro contratual e retorno do FSA, tais como: bilheteria, cursos/oficinas/workshops pagos, venda de espaço publicitário, locação de espaços físicos, venda de produtos (camisetas, bonés, livros, dvds, etc)”. Disponível em: http://mapas.cultura.gov.br/files/opportunity/1031/2018_09_18_edital_festivais_retificado.pdf. Acesso em: 15 de junho de 2021.

²³ “Na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001: 74).



e de reconhecimento dentro do campo cinematográfico enquanto agentes centrais de sua organização. Desde os anos 2000, conforme nota Adriano Garrett (2020), o país abriga o que pode ser chamado de um “boom dos festivais”, cuja causa mais evidente é o grande crescimento da produção cinematográfica nacional em números, mas também em diversidade (de agentes, geografias, estéticas, engajamentos). Há, no entanto, uma outra história a atravessar também o CachoeiraDoc: uma história de retração e descontinuidade que afeta e assombra muitos desses novos festivais brasileiros. Aparentemente avessas, uma o inverso da outra, a história do crescimento e a história da retração constituem, com efeito, duas faces de uma mesma narrativa política.

Uma política pública é feita de presenças e ausências. Uma vez que o Estado não atua em determinada área, imagina-se que esta seja secundária, não fazendo parte das prioridades das políticas implantadas; a inexistência ou supressão de instrumentos de política pública sendo, portanto, também um programa político. Na Bahia, a partir dos anos 2000, podemos destacar momentos de descontinuidade em todos os festivais mais longevos ou os “calendarizados” do Estado:

Em 2002, foi realizado o primeiro Panorama Internacional Coisa de Cinema, que até o ano de 2019 teve 15 edições: não aconteceu em 2006 e 2008. A primeira Mostra de Cinema Conquista, na cidade de Vitória da Conquista, sudoeste baiano, aconteceu em 2004 e, em 16 anos, contou com 14 edições: não foi realizada em 2005 e 2016. Em 2005, ocorreu o primeiro Seminário Internacional de Cinema da Bahia, que depois passou a se chamar Cine Futuro. O último ano do evento foi em 2015. Em 11 anos, ele não aconteceu em 2013 e em 2014. E em 2010, foi realizado o primeiro CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira, que em dez anos teve oito edições – à exceção dos anos de 2018 e 2019, retornando em 2020 (PIMENTA e COSTA, 2020: 63-64).

Essas interrupções podem ser atreladas, na maior parte dos casos, a uma instabilidade das próprias políticas culturais de fomento e financiamento do setor. Uma das tristes tradições identificadas no histórico das políticas culturais no Brasil pelo pesquisador Albino Rubim (2007b). Em 2018, momento em que o CachoeiraDoc foi afetado por esta dinâmica de instabilidade e interrupções, tornou-se explícito que o papel social de um festival não é apenas o de beneficiário de políticas públicas, mas é também o de agente ativo na organização política do campo em que atua. Por isso, quando a descontinuidade de editais de fomentos estaduais nos atingiu, nos pareceu inapropriado



buscar garantir a manutenção do festival através de recursos captados junto à sociedade civil, por sistemas de financiamento coletivo, por exemplo. Essa foi uma sugestão frequentemente recebida de nossos parceiros e, efetivamente, foi um instrumento a que se recorreu com frequência para assegurar a viabilidade de muitos projetos nesse período de retração de investimentos na cultura. Para o CachoeiraDoc, no entanto, esse caminho parecia pouco estratégico. Na nota pública que anunciava a interrupção do festival por falta de recursos, havia, então, algumas interrogações. Em seu título, entre parênteses, convocamos a reflexão: *Pausa (é luta?)*. Na sua conclusão, reverberava a pedagogia das lutas portada por muitos dos filmes projetados e conjurados pelo festival em suas oito edições: “Ao cinema negro e indígena, ao cinema das mulheres, ao cinema periférico e militante, para os quais a nossa tela se ergueu nesses oito anos, temos nos voltado para indagar: como resistir, reagir?”²⁴. Num rascunho mais melancólico desta nota, na sua versão não publicada, a reflexão (que fazia mais sentido ser feita internamente do que publicamente) estendia-se para os diversos agentes que garantiram o espírito e a materialidade do festival:

Em 2017, convocamos o fogo. Nas imagens de barricadas e coquetéis molotov das peças gráficas, desejávamos que ódios atávicos e investidas reacionárias fossem incendiados. Em 2018, parece que tomamos a forma dos personagens de Adirley Queirós, em *Era uma vez Brasília: o fogo não queima, a chama não arde, nada se move, a não ser na nossa já tão vilipendiada sensibilidade*.

Talvez uma pausa agora seja a ocasião para perscrutar não apenas os nossos desejos de (re)ação mas também os desejos daqueles com os quais contamos sempre – alunos e professores da UFRB, realizadores, pesquisadores, críticos de cinema e o povo da cidade de Cachoeira. Talvez seja preciso testar o que nos move, submetendo os desejos ao desatino do tempo, que, sim, segue sendo luta, sobretudo quando parece parar, retroceder (*acervo pessoal dos autores*).

As reações à nota (na sua versão publicada) foram diversas e intensas, e mesmo dirigentes públicos – da UFRB e da Secult Bahia – engajaram-se na tentativa de reversão prática da interrupção do festival. Como nenhuma das soluções sugeridas

²⁴ Disponível em: https://m.facebook.com/docachoeiradoc/posts/1857761224298619?locale2=pt_BR. Acesso em: 18 de junho de 2021.



dava-se pela via da retomada dos editais de fomento setoriais, atingindo, de modo coletivo, outros projetos, não houve mudança efetiva nos caminhos desenhados, e o CachoeiraDoc deixou de ser realizado nos anos de 2018 e 2019. A retomada do festival em 2020 deu-se, pois, juntamente com a retomada dos editais setoriais do Fundo de Cultura da Bahia, como anteriormente descrito.

A reflexão sobre o enfrentamento das discontinuidades na recente história dos festivais de cinema no Brasil pode nos encaminhar para um entendimento de que os festivais não apenas existem e se proliferam, em números e diversidade, em virtude de políticas públicas, mas eles podem ser considerados, em si mesmos, como políticas públicas, uma vez que são agentes formativos e organizadores políticos do campo.

Essa reflexão apareceu-nos, nestes termos, pela primeira vez, a partir de uma convocatória feita pelo Convergência Audiovisual DF, num evento intitulado Seminário Independente Convergência, dedicado a repensar o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (FBCB), no momento em que se vivia uma crise de continuidade no festival. Segundo os organizadores, ao longo de seus mais de cinquenta anos, o Festival de Brasília “esteve longe de ser um só”. Garantido como evento permanente do órgão de estado hoje denominado Secretaria de Cultura de Economia Criativa do Distrito Federal, que o produz, o festival pioneiro do Brasil, criado em 1965 por iniciativa de Paulo Emílio Sales Gomes, só foi interrompido entre 1972 e 1974, quando sofreu censura da Ditadura Militar. Nas décadas seguintes, as discontinuidades notadas são antes de ordem político-conceitual, e não de financiamento, uma vez que o corpo de curadores e os princípios norteadores da programação se alternam a cada nova gestão governamental. A história e a tradição do festival considerado como um dos mais importantes no Brasil não parecem ser suficientes para resguardar a sua forma conceitual contra as intervenções dos interesses conflitantes dos sucessivos governos que o produzem, a exemplo do que aconteceu a partir de 2019. E “se não é apenas a tradição que define a sua singularidade, então o que pode ser?”, interrogaram o coletivo Convergência Audiovisual DF. A pergunta, junto com o entendimento de que “ser um festival de cinema público significa muito mais do que oferecer uma janela de exibição para os filmes e vai muito além de um evento no calendário do governo local”²⁵, nortearam a mesa de abertura do seminário, sob o título de FBCB enquanto uma política pública²⁶, composta por Adirley Queirós, Amaranta Cesar e Janaína Oliveira, com mediação de Pedro B. Garcia.

²⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/casadearroz/posts/1370083426518878>. Acesso em: 21 de junho de 2021.

²⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/792074837577453/videos/2809826089248733>. Acesso em: 21 de junho de 2021.



Se a proposição de se pensar um festival de cinema enquanto política pública busca responder às descontinuidades de distintas ordens e implicações que afetam o campo dos festivais, ela parece se aplicar a um amplo espectro de eventos, que vai do Festival de Brasília de Cinema Brasileiro ao CachoeiraDoc-Festival de Documentários de Cachoeira. Nesse sentido, a trilha dos caminhos possíveis para o entendimento de um festival de cinema enquanto política pública começa, muito possivelmente, pelo reconhecimento da heterogeneidade dos festivais. Tal heterogeneidade parece dizer respeito aos modos diversos como cada um desses eventos responde a sua dimensão territorial e exercita, dessa localização, uma capacidade específica de articulação de forças diversas de dentro e de fora do campo cinematográfico. Se o Festival de Brasília pode ser entendido como um “importante *player* na indústria cinematográfica”²⁷, conforme acepção de Dina Iordanova (2015: 7, *tradução nossa*), o CachoeiraDoc define-se, contrariamente, à margem da indústria, como uma estratégia contra-hegemônica, um mediador de relações não-comerciais. É a partir dessa especificidade localizada que a ideia de festival como política pública forja-se aqui, no reconhecimento de duas dimensões fundamentais que nos parecem implicadas no impacto sociopolítico e cultural de um festival de cinema: (1) festival enquanto organizador político do campo; (2) festival enquanto agente de formação.

Os festivais são espaços para articulação política, que, em si mesmos, resultam de uma série de outras articulações entre agentes e setores diversos do cinema, implicados na tessitura de um acontecimento cuja corporeidade é múltipla. Notadamente quando se assume como uma estratégia contra-hegemônica, como um mediador de relações socioculturais não orientadas por princípios comerciais, um festival, como o CachoeiraDoc, engaja-se em mobilizar sujeitos e instituições para além do cinema, colaborando para a reorganização do campo através da provocação de sua expansão e do enfrentamento de seus autocentramentos, impasses, desigualdades e injustiças estruturais.

Um festival como política pública cultural precisa antes de tudo perguntar: o que pode o cinema pelo Brasil? E para responder o que pode o cinema pela sociedade brasileira nos parece necessário auscultar e escutar o que as lutas do povo brasileiro por justiça e bem comum podem pelo cinema. Trata-se, pois, de investir no festival não como um espaço fechado no cinema, e em princípios estéticos canônicos e universalizantes, mas como um terreno aberto para a sementeira de alianças e fabulações políticas que aliem o cinema à sociedade em sua diversidade. Esta orientação pode se espriar pela programação e curadoria, na lida direta com os filmes,

²⁷ No original: “(...) a key player in the film industry”.



considerando-os em suas singularidades formais, mas vislumbrando também criar vizinhanças entre estes e as vidas das pessoas. Uma programação e curadoria que, de modo propositivo, possam produzir “memória, deixando um legado de experiências – e não apenas de obras” (CESAR, 2020: 148).

Há aqui implicada uma dimensão/missão educadora que atravessa os festivais de cinema não-comerciais. O CachoeiraDoc, por ser um festival gestado e sediado em um curso universitário, porta uma tarefa formativa que lhe é intrínseca. Mas todo festival de cinema, ainda que não esteja atrelado a uma comunidade acadêmica, pode assumir-se como formador de uma teia diversa de sujeitos. Trata-se de um sentido ampliado de formação; de uma formação descentrada, necessariamente dialógica. No espaço-tempo de um festival, e nos rastros históricos que este lega, realizadores, produtores, técnicos, críticos, pesquisadores, estudantes, professores e público formam-se mutuamente e produzem conhecimento vivo e vivido, que atrela a atualidade e a história do cinema, e que engaja o cinema na vida social. A formação pode afirmar-se, nesse sentido, como um modo de *intervenção na história* (CESAR, 2020), como uma atuação política.

Considerações finais

Voltando à experiência do CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira, as trajetórias dos graduados da UFRB que trabalharam na construção do CachoeiraDoc parecem dar a ver, de modo material, a dimensão formativa ampla e transversal de um festival de cinema periférico e contra-hegemônico; um festival que porta “um sentido de formação que reside também na atenção à pedagogia das lutas e seus ensinamentos” (RODRIGUES FILHO, 2020: 12). São consideráveis os projetos de mostras e festivais de cinema empreendidos por estudantes egressos que estão atualmente em atividade no Estado da Bahia – muitos deles em cidades do interior do Estado. Esses eventos participam de um movimento fundamental de disseminação de espaços de exibição e formação em cinema; espaços múltiplos, vocacionados a romper com velhas barreiras de distribuição, a promover os cinemas não-canônicos e a diversidade de seus agentes, bem como a contribuir para formação qualificada e localizada de público.

São exemplos a mostra MAR – Mulheres, Ativismo e Realização²⁸, idealizada e coordenada por Camila Camila²⁹ e Letícia Ribeiro³⁰, em sua segunda edição (suspensa pela pandemia), que acontece em Cachoeira; a Mostra de Cinema Contemporâneo do

²⁸ Disponível em: <https://www.marderealizadoras.com.br/>. Acesso em: 21 de junho de 2021.

²⁹ Camila foi júri-jovem no V CachoeiraDoc e teve filme selecionado para a Mostra Competitiva do VI CachoeiraDoc.

³⁰ Ribeiro teve filme selecionado para a Mostra Kékó: Cinema e vida em curso do V CachoeiraDoc.



Nordeste³¹, localizada em Feira de Santana, e cuja quarta edição ocorreu em abril de 2021, sob coordenação geral e artística de Jessé Patrício³²; e o Festival Fluxo Fixo³³, cuja primeira edição ocorreu *online* também em abril de 2021, sob coordenação de Thamires Vieira³⁴ e Fábio Rodrigues Filho³⁵, todos eles com subvenção de verbas públicas outorgadas via edital público. E é de Rodrigues Filho uma reflexão que dá conta da amplitude do movimento de formação cinematográfica consolidada em Cachoeira, com a participação do CachoeiraDoc, que ultrapassa a multiplicação de uma experiência em produção cultural e ação para difusão e fomento dos cinemas da/na Bahia e que dá a ver a os impactos político-sociais que podem ser provocados por um festival de cinema. Após descrever o conceito do Festival Fluxo Fixo, que cria “uma cartografia interligando três linhas curatoriais tentando oferecer exemplos para a questão base desta edição: como continuar?”, Rodrigues Filho afirma:

[o festival] certamente dialoga com um repertório e uma linguagem que um festival como o CachoeiraDoc possibilitou, construiu e prossegue. Digo linguagem porque me recordo de um texto de bell hooks quando ela declara seu amor e admiração por Paulo Freire. Uma das justificativas que ela dá é isso: encontrar e ler Paulo Freire possibilitou um encontro com uma linguagem para lutar e transformar a realidade, uma linguagem que a permitiu continuar³⁶.

Para que o CachoeiraDoc pudesse articular uma linguagem, e encontrar vozes através das quais existir e se reinventar, um amplo e obstinado movimento político da sociedade civil brasileira, que engendrou políticas públicas em educação e cultura, precisou se constituir. Hoje, o festival parece depender também, para garantir sua continuidade, da reverberação de uma fabulação política semeada em seu próprio terreno.

Referências

³¹ Disponível em: <https://mostraccn.art.br/site/>. Acesso em: 21 de junho 2021.

³² Jessé foi monitor no I e IV CachoeiraDoc, integrou a curadoria da Mostra Competitiva Nacional no III CachoeiraDoc

³³ Disponível em: <https://fluxofixo.com/>. Acesso em: 21 de junho de 2021.

³⁴ Thamires foi monitora da cobertura videográfica no III CachoeiraDoc, assistente de produção no IV e V CachoeiraDoc, e fez a produção local e a mobilização no VI CachoeiraDoc.

³⁵ Fabio fez a mobilização e integrou a curadoria da Mostra Contemporânea no VII CachoeiraDoc, foi júri jovem e participou do projeto Cinema em Vizinhaça no VIII CachoeiraDoc, e integrou a curadoria no IX CachoeiraDoc.

³⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/anarosa.marques.3/posts/10208686838203790>. Acesso em: 21 de junho de 2021.



BARBALHO, Alexandre. "O papel da política e da cultura nas cidades contemporâneas". In: Políticas Culturais em Revista, v. 2, n. 2, 2009, p. 1-3.

BOTELHO, Isaura. "Dimensões da cultura e políticas públicas". In: São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, 2001, p. 73-83.

CANCLINI, Néstor García. "Políticas culturais e crise de desenvolvimento: um balanço latino-americano". In: ROCHA, Renata; BRIZUELA, Juan Ignacio (org.). *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões - Néstor García Canclini*. Salvador: Edufba, 2019, p. 45-86.

CESAR, Amaranta. "Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história". In: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo (org.). *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: Edufba, 2020, p. 137-155.

COSTA, Patrícia Maneschy Duarte da; SANTOS, Sonia Regina Mendes dos; GRISPUN, Miriam Paura Sabrosa Zippin. "Extensão Universitária e o Campo da Política Cultural". In: Meta: Avaliação. Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, set./dez. 2009, p. 352-368.

DE VALCK, Marikje. "What is a film festival? How to study festivals and why you should". In: DE VALCK, Marikje; KREDELL, Brendan e LOIST, Skadi (org.). *Film Festival: history, theory, method, practice*. Londres e Nova York: Routledge, 2016.

GARRETT, Adriano Ramalho. "A falta que me faz: as particularidades do CachoeiraDoc dentro da nova configuração de festivais brasileiros". In: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo (org.). *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: Edufba, 2020, p. 43-58.

IORDANOVA, Dina. "The film festival and film culture's transnational essence". In: DE VALCK, Marikje; KREDELL, Brendan e LOIST, Skadi (org.). *Film Festival: history, theory, method, practice*. Londres e Nova York: Routledge, 2016.

IORDANOVA, Dina. "The Film Festival as an Industry Node". In: Media Industries, v. 1, n. 3, 2015, p. 7-11.

LEÃO, Tânia; VALLEJO, Aida. "Introdução: Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais". In: Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 8, 2021, p. 219-244.

MARQUES, Ana Rosa. "Memórias de uma árvore empassarinhada: formação e extensão no CachoeiraDoc". In: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo (org.). *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: Edufba, 2020, p. 23-41.

MARQUES, Tainana Andrade. *Análise do Programa Mais Cultura nas Universidades: política e gestão cultural em instituições de ensino superior da Bahia*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares) – Programa de Pós-Graduação Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade, Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. "Percurso e convergências: caminhos de aproximação entre a jornada de cinema da Bahia e o CachoeiraDoc". In: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo (org.). *Desaguar em*



cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc. Salvador: Edufba, 2020, p. 83-95.

MUYLAERT, Juliana. “A Contribuição do Festival É Tudo Verdade ao Cânone do Documentário Brasileiro”. In: Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 8, 2021, p. 219-244.

PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo. “Política cultural, financiamento e gestão de um festival de cinema”. In: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo (org.). *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: Edufba, 2020, p. 59-81.

PINHO, Osmundo. “Integração e subversão – produção de conhecimento e transformação social”. In: Revista do PPGCS – UFRB – Novos Olhares Sociais, v. 2, n. 1, 2019, p. 119-134.

RODRIGUES FILHO, Fábio. “A festa de um abraço, a travessia de um encontro”. In: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo (org.). *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: Edufba, 2020, p. 7-20.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. “Políticas culturais: entre o possível e o impossível”. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org.). *Teorias & políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007a.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, jun. 2007b, p. 101-113.

SALGADO, Gabriel Melo; PEDRA, Layno Sampaio; e CALDAS, Rebeca dos Santos. “As políticas de financiamento à cultura: a urgência de uma reforma”. In: RUBIM, Albino (org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010.

UFRB. Curso de cinema e audiovisual com ênfase em documentário. Cruz das Almas: UFRB, [200-]. Projeto pedagógico. Disponível em: <https://bit.ly/3331fGv>. Acesso em: 11 de junho de 2021.

VIEIRA, Mariella Pitombo; GUSMÃO, Milene. “O mercado audiovisual brasileiro, o circuito alternativo de exibição, as mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea”. Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, v. 53, n. 1, 2017, p. 36-45.

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



Covid-19 e os impactos na produção de festivais de cinema brasileiros: estratégias cotidianas para migração online ¹

Eveline Stella de Araujo²

Sabrina Demozzi³

Resumo

¹ Texto com base no trabalho final apresentado na disciplina Cultura Digital e Sociedade Contemporânea, ministrada pela Profª Drª Myrian Regina Del Vecchio Lima, no âmbito do PPCOM-UFPR, em outubro de 2020, de modo remoto em função da pandemia de Covid-19.

² Doutora em Saúde Pública (USP) e Doutoranda em Comunicação pelo PPGCOM-UFPR, foi bolsista Capes-DS de agosto a dezembro de 2019. Pesquisadora no Grupo de Antropologia Visual (Gravi-USP), Centro de Estudos de Religiosidade e Cultura Negra (CERNe-USP) e Núcleo de Estudos em Ficção Seriada (Nefics-UFPR). Diretora do Cine Tornado Festival. Pósdoc na Cátedra Alfredo Bosi de Educação Básica, IEA-USP.

Email: evelinetornado@gmail.com

³ Jornalista e Mestre em História pelo PRPPG-UFPR.

Email: sabrinademozzi@gmail.com



No Brasil, as atividades culturais migraram para o sistema online em função da pandemia de coronavírus a partir de 2020. Desse modo, busca-se identificar as estratégias de virtualização das exibições cinematográficas no contexto dos festivais produzidos por brasileiros, a partir de pesquisa exploratória com aplicação de questionário e de consulta de dados estatísticos e georreferenciados, disponíveis na Internet, sobre o contexto da indústria cinematográfica referente ao Brasil. Dentre os achados, foi identificada a preocupação com a experiência do consumo; com a adequação da linguagem e dos processos de trabalho à nova realidade; bem como a adaptação dos contratos de direitos autorais. Há possibilidade de manter atividades no modo híbrido no cenário pós-pandemia para ampliar a presença social e digital da cultura. Conclui-se que a virtualização dos festivais desvelou a capacidade criativa da classe artística no contexto de crise para mobilização e engajamento social e digital com o público de cinema e tornou o circuito de festivais de cinema mais acessível em todo o território brasileiro.

Palavras-chave: Exibição de filmes; Cultura Digital; Pandemia de Covid-19; Cinema.

Abstract

In Brazil, cultural activities migrated to the online system due to the coronavirus pandemic. Therefore, we seek to identify the virtualization strategies of cinema programs in the context of festivals produced by Brazilians, based on exploratory research with the application of a questionnaire and the consultation of statistical and georeferenced data available on the Internet in the context of the film industry. Among the findings, we identify the concern with the consumption experience; with the adequacy of language and work processes to the new reality; as well as the adaptation of copyright contracts. There is a possibility of maintaining activities in hybrid mode in the post-pandemic scenario to increase the social and digital presence of culture. We concluded that the virtualization of festivals unveiled the creative capacity of the artistic class in the context of crisis for mobilization and social and digital engagement with the cinema audience.

Keywords: Film exhibition; Digital Culture; Pandemic; Cinema.

INTRODUÇÃO



"Assim como a crise de 1929 ou a Segunda Guerra fizeram, a Covid-19 marcará uma nova era do cinema. A reorganização de forças entre os players e a redefinição das formas de consumir, ver e sentir — transformações que estavam em curso, diga-se — passaram a ser involuntariamente postas em prática" (SOUSA, 2020)

A afirmação de Ana Paula Sousa extraída do texto "Coronavírus vai marcar o fim de uma era no cinema", publicado em 1º de maio de 2020, na *Folha de S. Paulo* não foi a primeira e nem será a última análise a respeito das transformações ocorridas no mercado audiovisual em decorrência da pandemia do Covid-19. Selecionamos esse trecho da matéria porque dialoga com a proposta deste artigo em identificar as estratégias adotadas pelos setores culturais frente as contingências impostas pela pandemia no contexto brasileiro, impactado em seu cotidiano por questionamentos políticos, sociais e estéticos de restrição da liberdade. Partimos, para isso, do conceito de cultura proposto por WILLIAMS⁴ (2011), nos Estudos Culturais de tradição anglo-americana, para o qual há uma relação intrínseca entre cultura, poder e economia, considerando as relações sociais e os aspectos históricos. Porém, para aplicá-lo ao contexto brasileiro, articulamos esse conceito às pesquisas provenientes da América Latina no mesmo campo, que ampliam a discussão sobre a cultura, propondo um olhar descentralizador do eurocentrismo na modernidade ocidental, com consequente visibilidade dos movimentos sociais periféricos (RESTEPRO, 2015). No campo da cibercultura, elemento mobilizador da migração para o online, nos apropriamos da compreensão de NAYAR⁵ (2010) ao analisar a cultura digital integrando-a aos processos políticos, históricos e sociais para compreendê-la no contexto cotidiano marcado por tensões, dinâmicas e conflito. Este autor defende que existem várias ciberculturas num espaço de disputa entre discursos e representações, referindo-se ao processo de controle do espaço cibernético por empresas conglomeradas norte-americanas e às resistências e práticas locais de existir no ciberespaço.

Fechando essa tríade conceitual necessária para o artigo, entendemos os festivais de cinema com uma complexa forma de interação cultural. Os festivais podem ser pensados como moduladores de hábitos de consumo ou como elementos de

⁴ O conceito de Cultura em Raymond Williams foi apresentado de forma simples e didática por AZEVEDO (2017) em língua portuguesa. E o artigo de RESTEPRO (2015) faz uma análise do surgimento e da tensão no estabelecimento do campo dos Estudos Culturais na América-Latina.

⁵ Esse autor é apresentado no Brasil por MARTINO (2014), na obra *Teoria das Mídias Digitais*, tendo grande influência na produção acadêmica pelo grande esforço de sistematização realizado no campo da comunicação digital.



convergência cultural, inseridos na circulação e exibição das obras cinematográficas. Os festivais são uma espécie de contrapartida à ocupação das salas de cinema comerciais pela indústria cultural, que pensa o filme como entretenimento, principalmente a indústria norte-americana (ROCHA; VACCARINI, 2015; DENNISON, 2019). Nesse sentido, os festivais de cinema, especialmente no Brasil, consolidam-se por seu perfil artístico e experimental referente às temáticas, narrativas sociais e aos processos criativos tecnológicos. Estão em alguns casos associados ao ativismo (ARAUJO, 2017), quando a arte manifesta as tensões políticas e econômicas que constroem a sua expressão. Os diversos festivais LGBTI+, festivais de Cinema Indígena, festivais de filmes sobre refugiados e imigrantes – como o promovido pelo GRIST (Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem Teto), que ocorreu em 2017, no Centro das Culturas Negras, no bairro do Jabaquara, São Paulo, capital – são alguns exemplos que apontam para a necessidade de um olhar atento para as narrativas do próprio festival enquanto um evento cultural, para além das narrativas dos filmes acolhidos pela curadoria na programação. Nesse sentido, a associação de obras inéditas de diretores consagrados com obras de iniciantes não só traduz os festivais como espaços democráticos de produção artística, que acolhe tanto curtas quanto longas-metragens, mas como um espaço de fala de si, de construção de si enquanto sujeito que deseja e almeja ser representado de forma satisfatória e não estereotipada. Esse caráter implica em inovações estéticas e narrativas a ser acompanhadas pelo mercado audiovisual (CIRINO; CANUTO, 2021). Os festivais têm um poderoso papel de protagonismo nos processos de transformação simbólica das sociedades, por seu aspecto midiático e de espetáculo (MATTOS, 2013). A esse aspecto acrescentamos os espaços de debate e participação do público em sessões que permitem trocas com os diretores, a votação nos filmes, ou a participação em *masterclasses* sobre o método de realização do filme, estimulando uma ambiência de protagonismo da audiência, dos curadores, dos realizadores de filmes e das distribuidoras. Esses espaços são janelas essenciais para a conexão entre eles. Leal e Mattos (2007), referindo-se à criação da carta do Fórum Festivais escrita em 2000, analisam que no Brasil, a partir dessa iniciativa, os festivais começaram a ser vistos por três dimensões: espaços de visibilidade (agentes de identidade); excelência nos projetos (muitas vezes relacionados com o turismo regional), e viabilização de modelos de negócios culturais (para além de patrocínio ou editais públicos), caracterizando os festivais como eventos culturais com calendário próprio. Já a pesquisadora Dennison (2019) faz um balanço da cultura cinematográfica brasileira dos últimos 20 anos apontando para a ampliação da visibilidade das minorias e grupos subalternizados, para os formatos criativos dos festivais brasileiros e para a inserção no



cenário internacional de festivais. Entretanto, a noção de curadoria dos festivais de cinema (GARRETT, 2020) como expressão de narrativas sociais ampliadas calcadas em práticas sociais, nos termos propostos por Araujo e Gallo (2017), é o ponto de inflexão, pois atua não só no acesso à cultura – previsto na Constituição Federal do Brasil de 1988, em seu artigo 215, como potência para a formação de público crítico, visto a característica de vanguarda e inovação –, mas, principalmente, como um espaço de resistência social, de construção da apropriação da linguagem e de políticas de visibilidade.

Para tratar especialmente do segmento dos festivais de cinema realizados no formato digital com transmissão online, por essa perspectiva, é preciso compreender algumas condições e características desse setor cultural, a sua importância e o papel dos festivais no contexto da pandemia, onde disputam espaço com programações *on demand* ofertadas por *streamings* de grandes corporações. Ainda que o formato de festival de cinema online ocorra desde 1991 em pequena escala e fundamentalmente com curtas-metragens, como o Festival do Minuto, por exemplo, não era até então a realidade da maioria dos festivais realizados no Brasil. O desafio está em compreender como, na cultura digital a partir dessa migração para o online, possa ocorrer a formação de comunidades virtuais (RECUERO, 2001) para engajamento imediato; quais os desafios para elaborar novas relações cotidianas no mundo das artes com a sociedade em geral no ambiente online, marcado principalmente pela ubiquidade e fragmentação da atenção (SANTAELLA, 2010; ARAUJO; GALLO, 2017). Compreender a complexa conjuntura cultural contemporânea implica perceber suas expressões multiculturais, a fluidez dos processos comunicacionais em culturas híbridas, como propõe CANCLINI (1998) – termo incorporado por SANTAELLA (2010) ao contexto da convergência midiática –, projetando esse aspecto também na cultura digital. Entretanto, devemos compreender que os processos de disputa comunicacionais levam a processos estruturantes de midiatização (LE MOS, 2020), eclipsados no termo ‘híbrido’ quando associado ao ambiente digital.

As relações no mundo dos festivais de cinema passam a ser compreendidas pela necessidade de criar comunidades virtuais integrada em uma cultura digital mais ampla. MALDONADO (2008) afirma que:

[a] *transformação tecnocultural* que a invenção e o funcionamento do *tempo/espço* digital têm tornado possível, suscitou, também, um desenvolvimento da *cultura das redes*, dado que as conexões entre nós e sujeitos apresentam-se factíveis e em condições de



intensificação, intercâmbio, cooperação e fluxo mais eficientes e dinâmicos que nos formatos atômicos” (2008: 4).

A realidade da pandemia impactou sobremaneira os modos de fazer e de organizar as ações dos eventos culturais – que antes tinham uma comunicação digital mais pontual, mais associada com a divulgação, pois em sua maioria os eventos eram presenciais – como shows musicais, peças teatrais e festivais de cinema. Diante da contingência e avaliando os prós e os contras, muitos festivais optaram pela realização em sistema virtual e entraram na disputa comunicacional na cultura digital, o mesmo ocorrendo com alguns cineclubes. Mencionamos esse aspecto pois essa relação entre promotores de festivais de cinema e cineclubistas é fundamental para o engajamento de público (NOLASCO, 2020). Para os festivais que possuem sistema de votação de público, é essencial um público crítico, para que a premiação seja feita motivada pela qualidade das obras e não só por engajamento dos diretores em redes sociais, visto que a atuação das pessoas envolvidas nos filmes exibidos em festivais com postagens nas redes sociais interfere no desempenho dos algoritmos e na programação por recomendação, como as existentes nos *streamings*.

Por que migrar, afinal? Para além da capacidade adaptativa que as circunstâncias exigem, vivemos em uma sociedade ocularcêntrica, na qual a imagem tem uma função epistêmica e simbólica (MACHADO PAIS, 2010), onde ser visto é uma questão de sobrevivência – ainda mais considerando que a cultura nacional convive com ataques sistemáticos, iniciados em 2013 (GUERRA, 2021)⁶, intensificado desde 2016, e culminando no atual governo com a desativação do Ministério da Cultura. Esse processo vem sendo marcado pelo desinvestimento em editais de cultura, de que é exemplo a suspensão das atividades da Cinemateca Brasileira, levando ao incêndio em um dos galpões que abrigava parte do acervo da instituição, em julho de 2021⁷. O desmonte da cultura do Brasil ganhou dimensão ainda maior principalmente pela paralisação da cena cultural por meio do desmantelamento da Lei Rouanet, da ineficiência da Secretaria Especial da Cultura, e da ausência de novos editais federais destinados ao setor de produção audiovisual, denunciada pela OAB em maio de 2021. Esses fatores, como já mencionado, desvelam como a cultura e a comunicação são os alvos iniciais de controle por parte da agenda política neoliberal brasileira,

⁶ GUERRA, Flávia. “Tragédia mais que anunciada da Cinemateca Brasileira”. *Jornal Unesp*, 6 ago. 2021. Disponível em: <https://jornal.unesp.br/2021/08/06/a-tragedia-mais-que-anunciada-da-cinemateca-brasileira/>. Acesso em: 8 de novembro de 2021.

⁷ O incêndio na Cinemateca Brasileira foi discutido na Câmara do Deputados, em audiência pública transmitida pelo YouTube, em 17 de setembro de 2021. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=c8gpmQt8EQE>. Acesso em: 8 de novembro de 2021.



marcadas pela extrema exploração econômica da máquina pública e pelo silenciamento de vozes contraditórias.

Os cotidianos do setor cultural e do cinema em particular são marcados por um processo contínuo de identificação das brechas oferecidas pelo sistema para expressar a resistência da produção cultural. Um cotidiano, nos termos de CERTEAU (1994), atualizado na convergência cultural em suas estratégias comunicativas já dominada pelas grandes corporações (JENKINS, 2008). O ciberespaço, caracterizado por várias ciberculturas, passa a ser disputado por novos agentes da produção cultural, como menciona NAYAR (2010). Entretanto, ALMEIDA (2020) considera algumas limitações para o protagonismo cultural em ambiente virtualizado, devido às restrições das habilidades sociotécnicas requeridas dos consumidores. No cotidiano digital da pandemia, essa habilidade sociotécnica (BENAKOUCHE, 1999) passa a ser demandada também dos organizadores de festivais de cinema, que agora devem entender de *lives*, *streaming*, plataformas, entre outros quesitos tecnológicos. O artigo aqui proposto, desta forma, apresenta dados parciais do cenário atual de festivais de cinema organizados por brasileiros, a partir de pesquisa exploratória sobre o efeito econômico gerado no setor pelo fechamento das salas de exibição, considerando os seguintes aspectos no processo de virtualização ou adesão ao sistema online: 1) adaptação para a realização do festival no formato online; 2) modos de participação do público; 3) desafios relacionados à migração para o formato online e ações bem-sucedidas no contexto digital – o que funcionou em termos de tecnologia, comunicação com o público e proteção dos direitos autorais das obras.

METODOLOGIA

Inicialmente, formulou-se um questionário online, testado com uma amostra reduzida de dois participantes do meio cultural e, na sequência, adaptado para aplicação em larga escala. Essa primeira etapa ocorreu em meados de agosto de 2020. Validado o questionário piloto, com perguntas abertas e fechadas, foi gerado o questionário em Google Forms⁸ para distribuição online, a ser respondido de forma voluntária por produtores de festivais de cinema. O período aceito para respostas foi durante todo o mês de setembro de 2020. O formulário foi distribuído por e-mail e divulgados nas redes e em grupos sociais da área de audiovisual e cinema desde o início de setembro de 2020. Consideramos um alcance de notificação de recebimento do formulário de 50

⁸ O questionário gerado em Google Forms é uma ferramenta oferecida para quem possui conta do gmail, permite gerar perguntas de múltiplas escolhas, perguntas abertas com respostas curtas, e perguntas abertas com respostas longas, muito utilizado em pesquisa quantitativa, por gerar gráficos e outras análises via tabela do *excel* associado ao questionário. (Andres *et. al.* 2020)



entidades organizadoras de festival, seja pela confirmação do recebimento do e-mail, seja por interação com o conteúdo nas redes sociais, de um universo geral de 350 festivais no Brasil. Entretanto, deste universo foram considerados os festivais que estavam em sua quarta edição em diante, para permitir a percepção do processo de adaptação para o ambiente virtual. A partir desse critério foram considerados válidos 31 dos 50 respondentes, sendo que um deles respondeu o formulário referente à organização de três festivais sob seu comando, totalizando 33 respostas. Os dados e as análises do Mapa de Mostras e Festivais (ANCINE, 2020) e do Guia de Festivais Kinoforum 2019 (CORREA, 2020) foram considerados como dados complementares da pesquisa.

Como parte do método, cabe-nos descrever brevemente, ainda, o contexto em que se configura o setor de festivais a partir da Economia do Audiovisual e Economia Criativa no que concerne aos novos cenários socioeconômicos. Os festivais de cinema do Brasil têm suas origens no início dos anos 1950 e vivem um contexto de maior expansão a partir dos anos 1990, especialmente com a criação do Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo e da Mostra Curta Cinema (RJ), além de festivais específicos como o Anima Mundi (animação) e o É tudo Verdade (documentários) (MAGER, 2021). A nossa análise parte de informações contemporâneas compiladas no Diagnóstico Setorial 2007/Indicadores 2006, analisadas por Mattos e Leal (2009), nas quais importa compreender a geração de emprego e renda no setor de eventos audiovisuais, relevantes para a análise abordada neste artigo:

Os dados revelados na área de geração de emprego e movimentação financeira são outra fonte reveladora da potencialidade dos eventos audiovisuais. Foram movimentados 60 milhões de reais em 2006, gerando um nível médio de postos de trabalho de 45,31 empregos por festival e 6 mil contratações. No campo econômico, foi possível perceber também que os orçamentos efetivos dos festivais estão, em sua larga maioria, limitados ao teto de 300 mil reais (MATTOS; LEAL, 2009).

O conceito de Economia Criativa é entendido como bens e produtos gerados por uma indústria "das ideias" e, no segmento audiovisual, contempla os produtos tangíveis, serviços intelectuais com conteúdo criativo e de valor econômico, capazes de estimular a geração de empregos e renda, com base em saberes artísticos, técnicos e culturais (UNCTAD, 2019). De acordo com o Mapeamento da Indústria Criativa (2019), a análise do crescimento do campo de produção de criatividade é feita sob duas



perspectivas: áreas de atuação dos profissionais criativos, e valor de produção gerado pelos estabelecimentos criativos, tendo como base dados oficiais do Ministério do Trabalho. As profissões são apresentadas em treze segmentos criativos: Arquitetura, Artes Cênicas, Audiovisual, Biotecnologia, Design, Editorial, Expressões Culturais, Moda, Música, Patrimônio e Artes, Pesquisa e Desenvolvimento, Publicidade e Marketing, e TIC.

Nesse sentido, os festivais de cinema situam-se no campo de produção de criatividade que expressa valor na interação com as áreas de exibição, distribuição de filmes de formatos heterogêneos, além de rodadas de negócios para novas produções. São caracterizados pela diversidade de temas, perfis, conceitos e objetivos inerentes a cada evento (MATTOS, 2013). Para além da promoção de filmes e artistas, homenagens e curadorias temáticas, os festivais configuram potenciais espaços para engajamento midiático, além do destaque de patrocinadores e apoiadores. Essa dinâmica e a possibilidade de programação especial confere aos festivais características específicas no mercado de exibição, como a democratização de acesso, a possibilidade de formação por meio de debates, oficinas e palestras com as realizadoras(es) dos filmes, e o ineditismo de algumas obras e divulgação de acervo audiovisual.

Muitas vezes, as mostras e festivais são a primeira porta de entrada de uma obra audiovisual, além de serem os principais canais de difusão de obras de novos realizadores, de curtas-metragens e de produções nacionais e estrangeiras não exibidas em circuito comercial. Além disso, o estímulo à exibição cinematográfica e a possibilidade de levar o cinema e a produção audiovisual até o público nas cidades mais distantes dos grandes centros são também objetivos de realizadores de mostras e festivais (Mapa de Mostras e Festivais, ANCINE, 2020).

No Brasil, em 2019, mais de 350 festivais de cinema atraíam em média 2,5 milhões de espectadores por ano, mais que o dobro de 2006, quando foram registrados 132 festivais, segundo dados do *Guia de Festivais Kinoforum 2019* (CORREA, 2020). Até março de 2020, por ocorrer de modo presencial, esse aumento movimentava a economia e o turismo. O cenário mudou drasticamente quando diversos eventos foram subitamente cancelados em decorrência da pandemia de Covid-19. O estado mais impactado foi São Paulo, onde ocorriam mais de 50% dos festivais (CORREA, 2020). Com isso, importa identificar e compreender as alternativas para a realização das mostras e festivais, e compreender quais as principais dificuldades e expectativas para



o setor no cenário digital, a partir da observação dos dados gerados pelo questionário aplicado aos 33 eventos participantes dessa pesquisa. Os dados de identificação dos informantes foram mantidos em sigilo atendendo a procedimentos ético na pesquisa qualitativa, compreendendo que a exposição dos nomes pessoais ou dos festivais poderia acarretar algum tipo de prejuízo, visto que estão em um campo de disputa por legitimação.

As categorias definidas para a análise das repostas do formulário procuraram atender a três grupos de interesse dessa pesquisa: 1) adaptações para a realização do festival no formato online – conjunto de procedimentos e táticas empregadas na reconfiguração das relações sociais inerentes ao evento e à experimentação de técnicas para se recriar experiências de exibição dos filmes; 2) modos de participação do público no formato online – refere-se a uma nova compreensão da estética da recepção no ambiente da cibercultura, e a noção de interatividade e engajamento; 3) desafios e ações bem-sucedidas no formato online.

A opção por apresentar os resultados em conjunto com as discussões nos permite correlacionar os dados com o referencial teórico mais prontamente, organizando a lógica de raciocínio para as considerações finais.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

1) Adaptação para a realização do festival no formato online

A realização dos festivais no formato online trouxe à tona alternativas e também problematizações sobre o alcance dos eventos para além das exibições dos filmes. Uma das problematizações foi a relação da realização dos festivais com o turismo nas cidades onde eles ocorrem, movimentando a cadeia de restaurantes e hotéis, esmaecida com a migração para o virtual. Outra área afetada foi a de rodada de negócios para parcerias em coprodução, que normalmente ocorriam em *pitchings*⁹ presenciais, e em alguns casos migraram igualmente para o online. Um ponto que emergiu de forma positiva foi o acesso facilitado permitido pelo sistema online às curadorias especiais temáticas ou por gênero cinematográfico, que fizeram frente ao consumo desenfreado de conteúdos ofertados pelas plataformas convencionais de *streaming*. Diante desse quadro ainda novo para ser avaliado, o setor encontrou, nesse período, algumas estratégias em comum de "invenção" do cotidiano (CERTEAU, 1994), principalmente em relação à reapropriação das ferramentas disponíveis no mercado digital para a criação de uma outra experiência de consumo de produtos audiovisuais "descentralizada" dos grandes

⁹ Pitching: Uma breve forma de apresentação de projetos utilizado no meio cinematográfico com o objetivo de conseguir investimento e/ou apoio cultural para o projeto de filme ou série (BALAKHONSKAYA *et. al.*, 2021).



mercados exibidores. A operação para adaptar um evento presencial em formato online abarca um conjunto de procedimentos e táticas empregadas para dois fins principais: a reconfiguração das relações sociais inerentes ao evento e a experimentação de técnicas para se recriar experiências objetivas, como a perfeita exibição dos filmes, e subjetivas, baseadas nos valores e sentimentos do público. As respostas à pesquisa apontam a predominância de algumas dessas articulações, assim classificadas: a) adaptação das experiências; b) readequação da linguagem para o digital; e c) mudanças no modelo de produção (gestão e trabalho em equipe). Foram identificadas as seguintes ações (Tabela 1):

Tabela 1 – Adaptação ao sistema online de exibição

(a) Adaptação das experiências	(b) Readequação da linguagem para o digital	(c) Mudanças no modelo de produção (gestão e trabalho em equipe)
Festival 100% digital e autorização de todas as produções para permitir a exibição online, o que não é praxe no audiovisual, pois a maioria dos festivais exige que as produções sejam originais e/ou não tenham sido veiculadas em nenhuma plataforma online.	Contratação de plataforma para se exibir as obras e as atividades propostas.	Reuniões online.
Adaptação para a forma virtual de projetar videodança em forma online e não presencial com oficinas e mesas temáticas.	Construção de site próprio para o Festival.	Monitoramento das exposições e análise do público presente nas redes sociais.
Mudanças no formato de exibição, realização de oficina online, show e festa online.	Criação de um modelo "híbrido" em que a abertura e o encerramento serão no modelo <i>cine drive-in</i> , enquanto as mostras e oficinas serão todas online, em plataforma própria (o que fomentou uma inovação na área de audiovisual dentro da instituição).	Mudança da abertura de inscrições de nível estadual para nacional.
Adiamento da e criação de braço online de curadoria	Maior demanda de uso das redes sociais para engajamento do público, mudança da	Criação de grupos de trabalho no <i>Whatsapp</i> .



expandida, com sessões de 2 curtas por semana + debate.	quantidade de atividades, como oficinas, palestras e filmes.	
Diminuição do tempo de duração do festival e realização de todas as atividades online, com foco em convidar mais pessoas de todo o Brasil e promover uma maior diversidade regional.	Uso extensivo de redes sociais para comunicação da equipe, divulgação e engajamento.	Desenvolvimento de plataforma de <i>streaming</i> para exibição dos filmes.
Filmes disponíveis por 24h e debate com as realizadoras,	Readequação de toda a estratégia de divulgação.	Investimento estratégico em marketing digital.
O evento em vez de local, passou a ser nacional. A negociação de direitos de exibição foi mais detalhada, com exigência de geobloqueio.		Distribuição de funções restrita às ferramentas online: redes sociais, assessoria de imprensa, site e arte.

Das 33 respostas válidas ao questionário, 22 indicaram mudanças efetivas na adaptação da experiência para o formato online, considerando principalmente as estratégias de comunicação e transição do cinema presencial para plataformas de *streaming*. Vale destacar que o meio predominante para a exibição de filmes, oficinas, debates e shows foi o YouTube (12), seguido de Facebook e Instagram pelos canais e perfis oficiais dos Festivais e Mostras (3), do Vimeo (3) e de plataformas próprias (1), além de canais próprios para exibição (10) e duas plataformas nacionais de serviços de streaming: Looke (1) e VideoCamp (1). Os dados revelam a heterogeneidade na escolha de canais para exibição, jogando luz às questões orçamentárias de adequação do perfil do evento aos serviços que melhor dialoguem com o público, mantendo algumas características centrais das mostras e dos festivais. As principais atitudes em relação à estratégia de comunicação dos festivais nas redes sociais em um contexto em que se observou a grande oferta de filmes e conteúdos gratuitos, foram: intensificar a presença digital por meio da produção de conteúdos, e a movimentação contínua nas redes, especialmente Facebook e Instagram. Para 22 respondentes foi preciso desenvolver planejamentos estratégicos com foco prioritário na divulgação de conteúdo online para gerar novas conexões para a comunicação em rede com o apoio de multiplicadores nas diversas esferas do setor produtivo da cadeia do audiovisual e também outros atores sociais. Destaca-se que muitos festivais optaram pela ressignificação da linguagem do evento para o ambiente virtual, mesclando conteúdos informativos e institucionais à própria dinâmica de entretenimento das redes, como o uso de memes, *lives* e humor, e também a uma melhor organização dos conteúdos nas redes sociais, o que não



acontecia quando os eventos eram presenciais. A segmentação do público e o investimento pago para anúncios foram apontados como formas de fazer com que os conteúdos chegassem às pessoas certas e interessadas nas especificidades de cada mostra/festival.

2) Modos de participação do público no formato online

Dentre as muitas reflexões possíveis sobre a relação do público com as mostras e os festivais online, destacamos duas principais: a primeira se refere a uma nova compreensão da estética da recepção no ambiente da cibercultura, e a segunda parte das noções de interatividade (MANOVICH, 2011; DA SILVA *et. al.*, 2020) e engajamento proposta pelos autores Jenkins e Ford (2014), em *Cultura da Conexão*. A recepção cinematográfica no ambiente virtual difere da experiência presencial do cinema, principalmente porque a lógica do "espectador-receptor" e o consumo de produção midiática operam por métricas de mercado diferentes, ainda que exista o esforço para "transportar" a experiência presencial para o ambiente online. Alguns recursos facilitadores permitem uma emulação do presencial, como a presença do apresentador antes das sessões online ou o bate-papo com diretores antes da exibição dos filmes. Entretanto, a própria experiência de cinema é modificada pelo poder dado à audiência de acelerar as falas, pular a parte institucional ou os créditos, tornando radical a noção do consumo de imagens na era hiperconectada. Deste modo, o espectador é entendido como uma variável interveniente, pois agora pode personalizar o que deseja assistir – afetando o que foi idealizado pela curadoria. A experiência fica mais próxima do modelo de *streaming*, no qual as plataformas funcionam por programação algorítmica dos gostos e preferências. Desse modo, ocorre a desconstrução da noção de sequenciamento de filmes existente em muitos festivais, principalmente os que aceitam curtas-metragens.

O outro ponto refere-se à participação e ao engajamento nas atividades culturais coletivas, que configuram o campo de construção de sentido a partir de interesses em comum. O engajamento configura, na experiência dos festivais online, a relevância do indivíduo no processo de constituição de sentidos deste ou outro evento audiovisual. Esse valor simbólico manifesta-se por meio das escolhas do que assistir, de quais mensagens incorporar e como isso se constitui a partir das construções culturais, temáticas, políticas e identitárias do espectador. A participação, portanto, não é somente assistir ao filme, mas comentar sobre os filmes nas redes sociais, escolher receber avisos no e-mail, compartilhar as preferências nas diversas plataformas e participar ativamente da promoção do festival ou mostra, a partir desse viés de criação e inteligência coletiva.



Essa foi uma das questões que trouxemos para averiguar quais os impactos da mudança dos eventos para o formato online considerando o engajamento e a interação com o público. Participar dos festivais online não foi somente uma experiência nova, mas um ato de inclusão digital para uma parte do público, e de inclusão cultural para outra parte, que antes não tinha acesso devido à distância geográfica e condições financeiras. Considerando as respostas que apontam transformações nessa dinâmica, organizamos a Tabela 2, na qual o aumento do engajamento está relacionado ao compartilhamento ou aos comentários em postagens sobre os festivais, por pessoas não diretamente ligadas ao evento (a); quais as especificidades das ações adaptadas para o virtual (b); pelos comentários nos chats durante as *lives* ou exibições virtuais dos eventos (c), também por pessoas não diretamente ligadas ao evento; e o modo como foram realizadas as votações em filmes nos festivais no ambiente online (d):

Tabela 2 – Modos de participação do público

(a) Aumento de engajamento graças ao envolvimento do público	(b) Atividades e ações adaptadas para o virtual	(c) Presença do público por meio de interações: chats e comentários	(d) Voto popular
Alcance em mais de 50 países.	Projeções online e público online.	A participação do público será online através da plataforma de <i>streaming</i> . Os cineastas vão ter acesso também a todos os comentários deixados pelos usuários.	Os votos do júri popular foram computados online através de cadastro em plataforma de <i>streaming</i> .
Aumento depois que o evento se tornou 100% online.	Filmes online, sem público presente.	Bate-papos entre profissionais de audiovisual do mercado e da academia e também uma Mostra de Curtas, mantendo o reconhecimento e promoção de produções universitárias, porém sem o caráter competitivo.	Ao término de cada sessão será disponibilizado o acesso para votação do público.
O público ajudou a divulgar mais do que	Incentivos à participação	Realização de <i>lives</i> aproximando o debate e	Antes nas sessões presenciais os



na versão presencial.	online.	exibição dos filmes junto ao público.	espectadores votavam em células físicas e agora seguirão votando, porém de modo virtual.
Além da ampliação da divulgação daqueles que inscreveram as obras, houve maior engajamento e difusão das redes sociais da entidade organizadora.	Diminuição de custos de produção de materiais como: cartazes, banner, camisetas e demais itens promocionais.	Este ano o festival foi realizado totalmente de forma digital, com exibições no YouTube e com chat aberto para interação e perguntas.	As mostras competitivas serão 100% online, com votação do público por meio de aplicativo desenvolvido pela entidade organizadora.
Aumento do público alcançado e manutenção do público local e regional que costumava acompanhar o festival.	Adequação para mostra online. Novas parcerias por conta da pandemia.	Esse ano não terá voto popular, mas terá oficinas de vídeodança abertas para interessados nacionais e internacionais e por ser em uma plataforma online, possibilidade de abranger novos públicos.	O voto popular se deu por meio de aplicativo anexado à página do festival no Facebook.
Aumento do público além da plateia regional.	Desenvolvimento de habilidades para melhor lidar com a comunicação digital.	A participação se voltou principalmente às redes sociais, com comentários e perguntas em <i>lives</i> das sessões.	Decidimos pela votação interna, disponível apenas para participantes cadastrados.
Maior engajamento de realizadores para divulgação do festival.	Direcionamento de conteúdos para público segmentado.	O público assistiu os filmes, que ficaram disponíveis por 24h, e puderam acompanhar a <i>live</i> de debate sobre os filmes ao vivo, participando através de chat.	Sistematizar o voto válido somente entre os cadastrados que assistirem a todos os filmes, pois é assim durante o festival quando é presencial.
Ampliação dos	Adaptação de	O público participará apenas	Necessidade de



espectadores para além do público contumaz de festivais.	cursos, oficinas e debates para o formato digital.	nos painéis temáticos – não haverá escolha do público para filmes.	fomentar o comprometimento do júri no ambiente digital.
--	--	--	---

Nesse processo de participação, podemos verificar que, quando viabilizada, houve maior preocupação com a qualidade e a seriedade dos organizadores dos festivais, para validar o processo mediado por uso de tecnologia remota. Nesse sentido, dialoga-se com PROULX (2010): ainda que os usos das tecnologias se deem em contextos heterogêneos e plurais, será por meio das regras e procedimentos inerentes aos festivais e mostras que esses usos vão se consolidar. A questão central parece ser o controle da mobilização digital passível de ser promovida pelos diretores participantes das mostras competitivas, o que falsearia o resultado das votações. Nesse aspecto, é sugestivo o controle das estratégias da participação de público. Ressaltamos, como indicado no início do artigo, a necessidade de engajamento com os cineclubes, como demonstrado na resposta “maior engajamento e difusão das redes sociais do Coletivo Audiovisual Negro Quariterê”, pois auxiliam na construção da criticidade da linguagem audiovisual por parte dos participantes. Dessa forma, pelas experiências mesmo no campo presencial constatada por uma das autoras – que é também diretora de festival e por questões éticas se absteve de responder o questionário –, já havia a indicação de necessidade de controle na votação, ou seja, não vemos emergir novos códigos gerando novas condutas, mas sim velhos hábitos em nova roupagem. A tecnologia social tem suas limitações tanto na direção de quem produz quanto na de quem utiliza.

3) Desafios e ações bem-sucedidas no contexto digital de cinema online

O principal objetivo de toda mostra ou todo festival audiovisual é fazer com o que público participe de modo interativo das atividades propostas e para validar a programação selecionada para o evento. Nesse sentido, Manovich (2011) projeta que o cenário típico do cinema no século XXI permitirá que o usuário possa ser representado como um avatar e experencie os filmes de dentro, interagindo com personagens ou afetando o curso dos eventos narrativos – o que já é uma realidade com os filmes 360º e com os de Realidade Ampliada. O quanto essas possibilidades aumentam com a migração dos festivais para o online? Qual a tendência dos filmes experimentais a esse respeito? O público, junto a outros agentes do setor, garante a continuidade e a relevância dos festivais, dando visibilidade para o cinema independente, para o audiovisual brasileiro e abrindo possibilidades na indústria criativa para cineastas



iniciantes e diversos profissionais do segmento. Nesse sentido, um dos grandes desafios é o de atrair o público e ampliar o alcance dos eventos. Categorizamos as respostas desse tópico em três tipos:

a) Interação e engajamento com o público

A dificuldade de interação e engajamento com o público foi apontada como uma das principais barreiras à efetiva experiência de participação nos festivais e mostras realizadas online, destacando principalmente o obstáculo de chegar até o público e/ou diversificá-lo. Dentre os pontos levantados, pontuamos a dificuldade colocada de se mapear e conhecer a "jornada de compra", por assim dizer, do indivíduo consumidor de conteúdos audiovisuais e contumaz frequentador de eventos de cinema, agora no ambiente online. Para organizadoras(xs) dos festivais, esse é um aspecto que precisa ser estudado, porque se notou um verdadeiro abismo entre a oferta do conteúdo e a decisão de compra/escolha. Aponta-se que a própria dinâmica da produção de comunicação dentro do mercado digital implica o conhecimento de algumas habilidades que escapam à formação de quem não é da área de marketing, por exemplo.

O caráter efêmero dos conteúdos postados nas redes sociais também apareceu como um ponto a ser observado no planejamento de comunicação dos festivais, uma vez que muito conteúdo acabou tendo baixo engajamento pelo excesso de informação inerente ao ambiente virtual.

A dificuldade de troca com o público ficou latente para 5 dos 31 respondentes ao questionário, que mencionaram as características das plataformas como empecilhos à fala ou troca de impressões sobre os filmes e debates. Isso traz à tona uma lacuna que pode ser até uma potencial área de atuação no audiovisual, qual seja, a necessidade de mapear profissionais da tecnologia que tenham visão específica para festivais, reclamação comum tanto do público – aqui representado pela outra autora do artigo –, quanto de quem estava envolvido na produção dos eventos.

b) Qualidade das exibições e dificuldade de acesso à internet

Para aquelas(es) que mencionaram o desejo de dar continuidade a uma ou mais atividades ofertadas pelos eventos na modalidade online, duas questões urgentes surgiram: a qualidade das transmissões e o acesso à internet. Sete respondentes consideram que esses são os maiores obstáculos para a realização dos eventos, visto que a qualidade da oferta de serviços de internet varia muito no Brasil, o que afeta ambos os aspectos. Parte do público que não tem acesso regular à internet fica impossibilitado de conhecer e participar de festivais online, o que descaracteriza a própria essência dos eventos, que é a de promover o cinema para diferentes públicos. Soma-se a isso que as interrupções e quebras no processo de comunicação tendem a afastar o espectador e



prejudicar a própria exibição de um filme, limitando a experiência, visto que uma transmissão de conteúdo depende da velocidade e qualidade da internet de quem emite a informação, mas também da velocidade e qualidade de quem recebe os conteúdos, principalmente em se tratando de audiovisual e cinema, e mais ainda se for no sistema “live/ao vivo” ou “streaming”.

c) Proteção aos Direitos autorais

Dentre as preocupações com os direitos autorais, quatro respondentes indicaram a necessidade de se ampliar o cuidado para proteger as obras de downloads e distribuição “ilegais”, por um lado, e de estudar as exceções relacionadas à exibição de algumas obras no formato online, considerando o futuro desses filmes no mercado audiovisual – com base na cultura de gratuidade e compartilhamento que se choca com a própria dinâmica de produção dos conteúdos audiovisuais à luz da indústria criativa. Um outro impasse, mencionado por outros quatro dos pesquisados, foi justamente decidir se os conteúdos das oficinas e *webinários* deveriam ser gratuitos, devido a prática habitual de youtubers em ofertar diversos materiais e aulas gratuitamente, em um primeiro momento, para depois oferecer conteúdo pago.

Algumas ações foram consideradas bem-sucedidas pelas organizadoras(es)(xs) das mostras e festivais no formato online. Na Tabela 3, apresentamos as práticas e os respectivos resultados, das estratégias mencionadas para a exibição na pós-pandemia, subdivididas em três tipos: a) ações para maior alcance do Festival/Mostra; b) intensificação da produção de conteúdo para maior presença digital; c) criação de um modelo híbrido do evento.

Tabela 3 – Estratégias híbridas para exibição Pós-Pandemia

(a) Maior alcance do Festival/Mostra	(b) Produção de conteúdo/ presença digital	(c) Modelo híbrido do evento
Compartilhamento e maior envolvimento do público nas redes sociais, principalmente o Instagram.	Alimentação constante das redes sociais antes, durante e após a realização do festival.	Criação de um evento híbrido de nível nacional. Difundir essa nova forma híbrida de arte para um novo público online e despertar o interesse de todos.
Facilidade tecnológica para o júri oficial trabalhar nas avaliações.	Criação da plataforma de streaming.	Criação de Oficina Virtual para alcançar pessoas de outros estados, além de São Paulo.



Tivemos 373 filmes inscritos, um aumento de 83% em relação ao ano passado, foi o maior número desde a primeira edição em 2016.	Manutenção do site. Mostras não competitivas menores.	<i>Lives</i> com diretores, o que ajuda a ter perto pessoas de outros estados que não poderiam estar presentes fisicamente.
Maior alcance do audiovisual de maneira geral. Em espaços fechados, de maneira presencial, atingimos número limitado de plateia.	Realização de <i>lives</i> com convidados negros/negras profissionalmente consolidados.	Realização de oficinas em ambiente digital.
Estávamos buscando e precisando de mudanças. A pandemia nos obrigou a sair e desapegar de formatos usuais.	Inscrição por plataforma de festivais, curadoria online.	As exibições atingiram maior quantidade de público. Mesmo que o festival tenha momentos presenciais novamente, o intuito é manter exibições também em paralelo de maneira online, e realizar digitalmente também a premiação.
Ampliamos o alcance dele a um nível nacional e não apenas local ou de proximidades.	Workshops, oficinas e mesas temáticas com a participação de pessoas do Brasil e exterior.	Seguir com oficina virtual destinada ao público fora das duas cidades atendidas fisicamente pelo festival (SP-RJ).
O festival pode e deve ter alcance nacional – no que concerne à exibição de filmes – e mundial, no que concerne aos painéis temáticos.	Transmissão ao vivo de debates e workshops pelo canal no YouTube.	Abrir convocatória para novos curadores de todo o Brasil, e com isso pretendemos furar a bolha de programação do Sudoeste.

A ampliação do escopo de participação de diretores de filmes e da audiência sofreu alguma dificuldade em função do excesso de oferta e da falta de mecanismos mais adequados em termos algorítmicos para atingir de modo mais efetivo o público que gosta de novidades no cinema, seja em linguagem ou temática. Entretanto, observou-se que ainda assim a maioria refere aumento e ampliação das atividades se comparadas as edições anteriores, o que indica a possibilidade de permanência de algumas ações



no período pós-pandemia, com a oferta de conteúdo ao longo do ano e atividades presenciais mais pontuais, favorecendo um engajamento de público mais perene.

Os *feedbacks* em termos de comentários, curtidas e compartilhamentos passaram a compor os indicadores de participação do público, sendo utilizados como dados estatísticos para justificar patrocínios e apoio cultural. Com o aumento da visibilidade cresce também a preocupação com a qualidade dos eventos, estimulando a abertura de chamada para novas curadorias e ofertas de oficinas e *masterclass*. É possível analisar essa relação mediada a partir das proposições de PRIMO (2013) e considerar que as customizações das interfaces de sites e plataformas que exibem festivais online são definidas para ampliar a participação do público, ou seja, a interatividade. Esse fator justifica que a maioria dos respondentes tenha optado pela plataforma do YouTube, em resposta ao Tópico 1 dos resultados, ainda que nenhuma plataforma esteja a salvo de downloads indevidos, o YouTube é a plataforma que convive com o maior número de mecanismos de download irregular, até por ser a mais acessada, por isso investe constantemente na área de segurança. A isso se soma a preocupação com os direitos autorais e de imagem de tudo que circula a partir dos festivais na internet. Nesse campo de disputas e de estabelecimento de uma presença cultural digital, como abordado por NAYAR (2010), percebemos que as estratégias adotadas procuraram criar experiências singulares de participação do público de cinema, evitando a padronização do processo. Isso permite a criação de diferentes comunidades virtuais de acordo com a adaptação ao modo de interação.

Essas mudanças, no contexto de consumo de filmes nos festivais online durante a pandemia do Covid-19, radicalizaram a experiência do cinema e projetam transformações para o setor para as próximas décadas. Um dos aspectos que mais ganharam relevância diz respeito aos impactos do formato online na curadoria, programação e exibição dos filmes. Alpendre (2020) aponta que as mudanças vão possibilitar maior independência para curadores, mais acesso para o público, e visibilidade para artistas e profissionais do audiovisual. Dentre os pontos colocados pelo autor, destacamos dois que dialogam com a discussão colocada a respeito de engajamento e da participação na construção coletiva de sentidos na cibercultura. O primeiro é sobre a acessibilidade. Uma pessoa que nunca participou de um festival de cinema pode participar de um evento sem sair de casa e ter acesso a filmes que dificilmente seriam disponibilizados de outra forma. O segundo ponto é sobre a opção dos festivais se tornarem híbridos, em que há a oferta dos filmes online, mas também há sessões presenciais. Essa última colocação é muito pertinente para o debate sobre a reinvenção dos festivais e o seu papel sociocultural na formação de plateia, no fomento



à produção audiovisual independente, e no lugar de capacitação para o fazer e o pensar cinema no Brasil. Frente aos incontáveis conteúdos disponibilizados online, há um espaço a ser ocupado pelos curadores e idealizadores de festivais de cinema, que é o de conectar a audiência aos filmes, que antes estariam restritos a um certo grupo de entusiastas, cinéfilos, estudantes e profissionais.

No Brasil, como argumentamos ao longo do artigo, os festivais são também expressão de resistências e práticas sociais, principalmente para os festivais que tratam de temáticas sociais, étnicas e/ou raciais, socioambientais. A ampliação da visibilidade desses festivais com a potência gerada pela migração para o online agrega possibilidades de desenvolvimento do repertório audiovisual para levar esses temas a um público mais abrangente.

CONCLUSÃO

O esforço realizado pelos diretores(as) de festivais de cinema para a adaptação a um sistema online desvela a preocupação com o mercado audiovisual bastante impactado com a pandemia e revela várias tentativas e formatos testados que servirão de base para aperfeiçoamento da experiência. A permanência dos festivais tem um sentido de ocupação de espaços sociais politicamente disputados e é um ato de resistência e defesa da Cultura Nacional e dos espaços de expressão artísticos. Dessa forma, ao apresentamos os dados do questionário, complementados por dados contextuais do cenário audiovisual no Brasil, procuramos identificar e descrever fatores e processos que possam ser abarcados nos novos editais de financiamento de festivais, bem como informar agentes do mercado sobre novos indicadores a serem construídos a partir do que foi trazido neste artigo. As respostas constituíram base das análises a respeito das adaptações feitas para a realização dos festivais no formato online, bem como um diagnóstico sobre os resultados e principais aprendizados desse processo. Além disso, a pesquisa sobre o setor considerou os aspectos de consumo e distribuição, o da participação do público, as plataformas utilizadas para exibição dos filmes, as dificuldades na migração do presencial para o virtual, e as estratégias de comunicação.

Para tratar especialmente do segmento dos festivais de cinema no Brasil, realizados no formato digital, foi preciso compreender algumas condições e características desse setor cultural, a sua importância e o papel dos festivais no contexto da pandemia. O esforço da migração dos festivais para o online foi uma das formas de manter o mercado audiovisual aquecido, com circulação de novos produtos e abertura para novos agentes. Demonstrou a importância da classe artística na atuação em um contexto de crise, revelando a capacidade de mobilização e engajamento social e digital



do setor audiovisual no Brasil. A pesquisa exploratória indica a necessidade de aprofundamento na análise desses dados e a ampliação com mais respondentes para uma representatividade maior dos achados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Marco Antonio de. "Fluxos rizomáticos: potencialidades e limites para a circulação, apropriação e criação cultural". *Texto Digital*, v. 16, n. 1, jan./jul. 2020, p. 36-54. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2020v16n1p36>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

ALPENDRE, Sérgio. "Formato on-line traz chance de festivais de cinema serem mais ousados e independentes". *Folha de S. Paulo*, 29 ago. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/08/formato-on-line-traz-chance-de-festivais-de-cinema-serem-mais-ousados-e-independentes.shtml>. Acesso: 2 de novembro de 2021.

ANCINE. *Mapa de Mostras e Festivais 2020*. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/mapa-de-mostras-e-festivais>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

ANDRES, F. da C.; ANDRES, S. C.; MORESCHI, C.; RODRIGUES, S. O.; FERST, M. F. The use of the Google Forms platform in academic research: Experience report. *Research, Society and Development, [S. l.]*, v. 9, n. 9, p. e284997174, 2020. DOI: 10.33448/rsd-v9i9.7174. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/7174>. Acesso em: 19 jan. 2022.

ARAUJO, E. S. de. "Lisboa como palco de Artivismo e Política". *NAVA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design: UFJF*, v. 2, n. 2, fev.-jul. 2017, p. 354-375. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/28091>. Acesso em: 4 de setembro de 2020.

ARAUJO, E. S. de; GALLO, P. R. "Etnocinema, Juventudes e Saúde Pública: a prática social do cinema e a abordagem interdisciplinar na pesquisa". *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia, [S. l.]*, v. 2, n. 1, 2017, p. 2525-3123. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/gis/article/view/129133>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

AZEVEDO, Fábio Palácio de. "O Conceito de Cultura em Raymond Williams". *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, v. 3, n. especial, jul./dez. 2017. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/7755>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

BALAKHONSKAYA, L. V.; BALAKHONSKAYA, V. V. L. V. Balakhonskaya and V. V. Balakhonsky, "Pitching as a Communication Technology and Pitch as a Tool for Investor Relations in the Digital Environment," 2021 Communication Strategies in Digital Society Seminar (ComSDS), 2021, pp. 166-172. Disponível em: doi: 10.1109/ComSDS52473.2021.9422852. Acesso em 19 jan. 2022.

BENAKOUCHE, T. "Tecnologia é sociedade: contra a noção de impacto tecnológico". *Caderno de Pesquisa*, n. 17, Florianópolis: PPGSP/UFSC, set. 1999, p. 1-28. Disponível



em: http://www.geocities.ws/ecdemoraes/texto_tamara.pdf. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CIRINO, N. N.; CANUTO, K. J. "Festivais de cinema pós-Covid-19: impactos e perspectivas". Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 48, n. 56, 2021, p. 268-284. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2021.176299. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/176299>. Acesso em: 8 de novembro de 2021.

CORREA, Paulo Luz (Org.). *Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais 2019*. São Paulo: Associação Kinoforum, 2020. Disponível em: <http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

DENNISON, S. *Remapping Brazilian film culture in the twenty-first century*. Londres: Routledge, 2019.

GARRETT, Adriano R. "A falta que faz: as particularidades do CachoeiraDoc dentro da nova configuração de festivais brasileiros". In: CESAR, A. et. al. (Orgs.). *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: EDUFBA, 2020.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. *Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Editora ALEPH, 2014.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tete (Org.). "Festivais audiovisuais: diagnostico setorial 2007: indicadores 2006". Fórum dos Festivais, 2007. Disponível em: <https://www.cena.ufscar.br/wp-content/uploads/forum-dos-festivais-diagnostico-20071.pdf>. Acesso em: 24 de agosto de 2019.

LEMOS, André. "Epistemologia da comunicação, neomaterialismo e cultura digital". *Galáxia*, São Paulo, n. 43 abr. 2020, p. 54-66. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532020000100054&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

MACHADO PAIS, José. *Lufa-lufa Quotidiana: ensaios sobre cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: ICS, 2010.

MAGER, Juliana Muylaert. "A Contribuição do Festival É Tudo Verdade ao Cânone do Documentário Brasileiro". *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 8, n. 1, 2021, p. 219-244. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/718>. Acesso em: 13 de dezembro de 2021.

MALDONADO, A. E. "Transformação tecnocultural, cidadania e confluências metodológicas". In: *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*.



Natal, 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0481-1.pdf>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

MANOVICH, L. *The language of new media*. Massachusetts: The MIT Press, 2011.

MAPEAMENTO da Indústria Criativa no Brasil. Rio de Janeiro: Firjan-Senai, 2019. Disponível em: <https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/downloads/MapeamentoIndustriaCriativa.pdf>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Teoria das Mídias Digitais: linguagens, ambientes, redes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MATTOS, Tetê. "Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros". In: Mohamed Bamba (Org.). *A Recepção Cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA, 2013, p. 115-130. Disponível em: https://www.academia.edu/27691073/Festivais_pra_qu%C3%AA_Um_estudo_cr%C3%ADtico_sobre_festivais_audiovisuais_brasileiros. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

MATTOS, Tetê; LEAL, Antonio. "Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor". In: V ENECULT, UFBA, maio 2009, Salvador. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19077.pdf>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

NAYAR, Pramond Kuldip. *An introduction to new media and cybercultures*. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.

NOLASCO, Igor. "Festivais e cineclubes virtuais: o cinema a um clique de distância". Revista Badaro, 3 set. 2020. Disponível em: <https://revistabadaro.com.br/2020/09/03/festivais-cineclubes-virtuais/>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

PRIMO, Alex. "Interações mediadas e remediadas: controvérsias entre as utopias da cibercultura e a grande indústria midiática". In: PRIMO, Alex. *Interações em Rede*. Porto Alegre: Sulina, 2013, p.13-32. Disponível em: https://www.academia.edu/12731813/Intera%C3%A7%C3%B5es_mediadas_e_remediadas_controv%C3%A9rsias_entre_as_utopias_da_cibercultura_e_a_grande_ind%C3%BAstria_midi%C3%A1tica. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

PROULX, Serge. "Trajetórias de uso das tecnologias de comunicação: as formas de apropriação da cultura digital como desafios de uma 'sociedade do conhecimento'". Trab. linguist. Aplic., Campinas, v. 49, n. 2, jul./dez. 2010, p. 443-453. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132010000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

RECUERO, R. C. "Comunidades virtuais: uma abordagem teórica". In: Seminário Internacional de Comunicação, 2001, Porto Alegre. *Anais eletrônicos*. Porto Alegre: PUCRS, 2001. Disponível em: http://www.anpad.org.br/diversos/down_zips/33/ADI-A1697.pdf. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

RESTEPRO, Eduardo. "Sobre os Estudos Culturais na América Latina". Educação, Porto Alegre, v. 38, n. 1, jan-abr. 2015, p. 21-31. Disponível em:



<https://revistaseletronicas.pucreb.br/ojs/index.php/faced/article/view/20325/12750>.

Acesso em: 20 de setembro de 2020.

ROCHA, Adriano. M.; VACCARINI, Emmanuelle D. "A difusão do cinema brasileiro e o Cine Festival Inconfidentes: o audiovisual verde amarelo conquistando o interior de Minas Gerais". *Experiência*, Santa Maria, UFSM, v. 1, n. 1, jan.-jul. 2015, p. 3-19.

SANTAELLA, Lúcia. *A ecologia pluralista da comunicação, mobilidade, ubiquidade*. São Paulo: Paulus, 2010.

SOUSA, Ana Paula: "Corona Vírus vai marcar o fim de uma era no cinema". *Folha de S. Paulo*, 1º mai. 2020. Disponível em:

https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/05/coronavirus-vai-marcar-o-fim-de-uma-era-no-cinema.shtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=twfolha.

Acesso em: 27 de setembro de 2020.

HOW the creative economy can help power development. UNCTAD, 8 de nov. 2019. Disponível em: <https://unctad.org/news/how-creative-economy-can-help-power-development>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011.

Anexo I:

Formulário aplicado:

<https://docs.google.com/forms/d/1t0Gg3XqlemOYDIBIn2LSd6CqZjjKFhxzJK3SCFxK0xM/edit#responses>

Submetido em 17 de junho de 2021 / Aceito em 25 de outubro de 2021.



Curta Taquary: o processo de reinvenção de um festival de cinema durante a pandemia da Covid-19

Edsamy Dantas da Silva¹

Cláudio Roberto de Araújo Bezerra²

Aline Maria Grego Lins³

Alexandre Figueirôa Ferreira⁴

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Indústrias Criativas da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap).

E-mail: samydantas@gmail.com

² Professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Indústrias Criativas da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Doutor em Multimeios (Unicamp), com pós-doutoramento pela Universidade do Porto.

E-mail: claudio.bezerra@unicap.br

³ Professora no Curso de Jornalismo e do Programa de Pós-graduação em Indústrias Criativas da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP).

E-mail: aline.grego@unicap.br

⁴ Professor no Curso de Jornalismo e do Programa de Pós-graduação em Indústrias Criativas da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Doutor em Études Cinématographiques et Audiovisuels (Université de Paris III – Sorbonne-Nouvelle) e pós-doutorado no Department of Film, Theatre & Television (University of Reading).

E-mail: alexandre.figueiroa@unicap.br

**Resumo**

O presente artigo se propõe a descrever o processo de reinvenção do Curta Taquary, festival de cinema do interior de Pernambuco que, durante a pandemia de Covid-19, foi um dos primeiros eventos do segmento audiovisual do Brasil a migrar sua edição presencial para o ambiente virtual, utilizando ferramentas online para exibição de produções cinematográficas em nível competitivo e não competitivo. Dentro dessa ótica, este trabalho apresenta os resultados obtidos por um festival de cinema online, tendo como referenciais teóricos os conceitos de criatividade e processo criativo de Ostrower (1993) e Predebon (2013), e os de festivais de cinema, de Araújo (2020). Em termos metodológicos, este artigo combina técnicas da pesquisa exploratória com estudo de caso. Busca-se desse modo contribuir com a reflexão sobre o futuro dos festivais de cinema, no período pós-pandemia.

Palavras-chave: Pandemia; Festival de Cinema; Curta Taquary; Criatividade.

Abstract

This paper proposes to describe the reinvention process of Curta Taquary, a film festival in the countryside of the Brazilian state of Pernambuco, that, during the Covid-19 pandemic, was one of the first events of the audiovisual segment in Brazil to migrate its face-to-face edition to the virtual environment, using online tools to exhibit film productions at competitive and non-competitive levels. Within this perspective, this paper presents the results obtained by an online film festival, having as theoretical references the concepts of creativity and creative process by Ostrower (1993) and Predebon (2013), and of film festivals, by Araújo (2020). In methodological terms, this article combines exploratory research techniques with case studies. It, thus, seeks to contribute to the reflection on the future of film festivals in the post-pandemic period.

Keywords: Pandemic; Film Festival; Curta Taquary; Creativity.



Introdução

Dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) apontam que o primeiro diagnóstico do novo coronavírus (Covid-19) foi confirmado em Wuhan, na China, em 31 de dezembro de 2019. A partir daí, os casos começaram a se espalhar rapidamente pelo continente asiático e, na sequência, por outros países do mundo.

Em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que a doença constituía uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional – o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional (OPAS, 2020). Pouco mais de um mês depois, em 11 de março, a Covid-19 foi caracterizada como uma pandemia, isto é, em nível de disseminação mundial, quando o surto de uma doença que afeta uma região se espalha por diferentes continentes com transmissão sustentada de pessoa para pessoa⁵ (SCHUELER, 2020).

Diversos protocolos começaram a ser adotados por cidades e países inteiros, como medidas para conter o avanço do novo vírus. Fechamento de aeroportos, fronteiras, escolas, parques, shoppings, comércio em geral. Todas as atividades envolvendo aglomeração de pessoas foram suspensas, impactando diretamente na rotina coletiva e individual. E o distanciamento social, por questões sanitárias, passou a ser defendido por especialistas, organizações de saúde e vários governos como estratégia eficiente para controlar a propagação do vírus.

No Brasil, segundo dados do Ministério da Saúde (MS), o primeiro caso da Covid-19 foi confirmado em 26 de fevereiro de 2020, em São Paulo. A primeira morte no país ocorreu no dia 17 de março, quando o número de pessoas contaminadas era de apenas 291. Até o dia 05 de agosto do mesmo ano, foram registrados em todo o Brasil 2.750.318 casos confirmados da doença e 94.665 mortes⁶.

Governadores e prefeitos brasileiros, seguindo uma tendência mundial, passaram a adotar atos legais para promover o distanciamento social. O estado de calamidade pública foi instaurado por todo o país e várias medidas de isolamento da população começaram a entrar em vigor, paralisando por completo diversos segmentos da economia, inclusive o setor criativo e cultural, com a inviabilização do funcionamento de equipamentos, eventos e todo tipo de atividade ou ação presencial com a participação de público.

⁵ À época, segundo dados da OMS, eram pouco mais de 118 mil casos confirmados da Covid-19 em todo o mundo e 4.291 mortes. Até o fechamento deste artigo, em 03 de novembro de 2021, são 246.951.274 pessoas contaminadas e 5.004.855 mortes, em decorrência da doença (WHO, 2021).

⁶ Dados atualizados até o fechamento deste artigo, em 03 de novembro de 2021: no Brasil, foram notificadas à OMS 21.810.855 pessoas contaminadas e 607.824 mortes, em decorrência da Covid-19 (WHO, 2021).



Uma pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), em parceria com a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo e Sebrae, aponta os impactos da pandemia da Covid-19 nos setores culturais e criativos no país. No Brasil, a economia criativa corresponde a 2,64% do Produto Interno Bruto (PIB) e é responsável por 4,9 milhões de postos de trabalho. O estudo, realizado entre os meses de maio e junho de 2020 e que contou com 546 entrevistados de todas as regiões do país nas áreas de Consumo, Cultura, Mídias e Tecnologias, indicou que 88,6% dos participantes afirmaram ter registrado queda de faturamento; 63,4% contaram que não era possível realizar atividades enquanto perdurasse as medidas que vetavam o contato físico; 50% tiveram projetos suspensos e 42%, cancelados. Com relação à captação de recursos, 38% informaram ter perdido patrocínios obtidos antes do início da crise sanitária (SEC, 2020).

Uma das áreas mais afetadas pela pandemia do novo coronavírus foi a do audiovisual, que é considerado o segmento mais estruturado da economia criativa, por corresponder, sozinho, a 1,67% do PIB brasileiro, movimentando mais de R\$ 20 bilhões por ano e gerando mais de 300 mil empregos diretos e indiretos (MUNIZ; VIEIRA, 2020). Com a suspensão das atividades no setor, toda a cadeia produtiva foi afetada, paralisando produções, impedindo o funcionamento de salas de cinema, inviabilizando lançamento de obras produzidas em todo o mundo. Nesse contexto, muitos festivais de cinema, enquanto relevantes espaços de vitrine para produtores, realizadores e distribuidoras, principalmente aqueles considerados independentes, tiveram que optar pela suspensão ou pelo adiamento de suas edições previstas para o ano de 2020.

Com a pandemia da Covid-19, o mundo precisou se adaptar, e no universo do audiovisual não foi diferente; houve a necessidade de se repensar produções tradicionalmente formatadas para o presencial, sob a ótica de novas formas criativas de manutenção e realização das atividades e eventos artísticos-culturais, principalmente com o uso das tecnologias digitais, a partir da internet, com ofertas de espaços abertos para debates, promoção e exibição dos produtos cinematográficos. Foi nesse contexto que os festivais de cinema, visando resistir à pandemia, passaram a observar o universo virtual como uma possibilidade experimental de reinvenção de seu formato habitual.

Este trabalho analisa o caso do Curta Taquary, festival de cinema independente realizado na cidade de Taquaritinga do Norte, no agreste de Pernambuco, e que foi um dos primeiros eventos de audiovisual no país a migrar sua edição presencial para o ambiente virtual, utilizando ferramentas online para a execução de sua grade de programação e exibição de suas mostras de curtas-metragens em nível competitivo e não competitivo. Observou-se, neste estudo, o processo de criação, reinvenção e



adequação do evento, e os resultados alcançados a partir da mensuração dos acessos, visualizações e repercussão midiática, servindo de modelo experimental para os próprios organizadores, que puderam explorar novas formas de produzir um festival de cinema.

Em termos metodológicos, este artigo combina técnicas da pesquisa exploratória com estudo de caso, a partir da coleta de dados e informações repassadas pela organização do Curta Taquary, entrevistas remotas e pesquisas na internet, com buscas correlacionando os termos chaves dentro da proposta de contribuição na literatura atual, quanto aos impactos provocados pela Covid-19 – suas consequências e oportunidades, ainda que preliminares, sobre ressignificação, reinvenção e inovação, na perspectiva criativa de pensar fora da caixa. Como observa Yin (2015), o estudo de caso é o método ideal para entender fenômenos contemporâneos que ainda estão em processo. O mesmo pode ser dito em relação à pesquisa exploratória, indicada para assuntos ainda pouco abordados (MARCONI; LAKATOS, 2010).

Para atingir seus objetivos, o artigo aborda os seguintes pontos: os festivais de cinema como importante vitrine de divulgação, sobretudo, da produção independente; as plataformas virtuais como tendência e oportunidade criativa da sociedade digital em rede; e o Curta Taquary como exemplo prático de atuação no ambiente virtual. O artigo finaliza com uma reflexão sobre o futuro dos festivais de cinema em um mundo pós-pandemia, a partir das experiências adquiridas durante o período de isolamento social. As vivências, os aprendizados e de qual forma a cadeia produtiva do audiovisual vai se comportar a partir de um novo cenário de atuação, chamado de “novo normal”, e todas as vantagens e desvantagens de eventos virtuais ou híbridos.

Festival enquanto vitrine

Historicamente, o surgimento dos festivais de cinema no Brasil se deu através de um processo de valorização do cinema nacional e da criação das primeiras cinematecas no país, a partir dos anos 1950 (MAGER, 2019). Partiu da necessidade emergente de se promover e propagar o segmento, sob a ótica de que era preciso criar novos espaços para movimentar e visibilizar obras comerciais e independentes.

De acordo com a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), a realização de festivais e mostras de cinema é uma das maiores vitrines da produção audiovisual brasileira independente. São estes eventos que acabam por se tornar importantes meios de divulgação no ambiente presencial, além de ser uma porta para novos cineastas se lançarem nesse mercado e exibirem seus trabalhos.



O Brasil possui hoje mais de 350 festivais audiovisuais, eventos dos mais variados portes e perfis, contribuindo para a circulação e difusão cinematográfica. É um circuito de cobertura nacional que atrai cerca de 2,5 milhões de espectadores por ano, segundo o Fórum Nacional dos Organizadores de Eventos Audiovisuais Brasileiros – Fórum dos Festivais. Ainda segundo a entidade:

[o]s festivais audiovisuais brasileiros possuem forte atuação cultural, social e econômica, estimulando a formação de plateias, garantindo espaço para os filmes brasileiros, atuando no intercâmbio com a cinematografia internacional, promovendo o acesso à população às telas e gerando emprego e renda em todas as comunidades onde atua. Os festivais são uma vitrine natural, eficiente e permanente para a difusão do produto audiovisual brasileiro: filmes de curta, média e longas-metragens, documentários, animações, ficções, experimentais, vídeos, internet, obras seriadas e outros suportes (...) Além disso, os festivais representam também um espaço de reflexão e organização da classe audiovisual. Diversos eventos abrigaram encontros que servem para o fortalecimento das entidades que atuam na condução das lutas do setor. (FÓRUM DOS FESTIVAIS, s.d.)

No âmbito da produção cinematográfica em si, é comum preservar uma nova obra para grandes momentos de lançamentos, evitando-se exibições que não estejam programadas dentro de uma estratégia de mercado mais ampla. No que se refere ao curta-metragem, o ineditismo é preservado em função da exigência da maioria dos festivais de cinema e ainda uma das poucas possibilidades de auferir algum rendimento em função das disputadas premiações. (ARAÚJO, 2020).

Mas o papel de um festival de cinema vai além de apenas promover as produções existentes ou em lançamento. Do ponto de vista social, o cinema pode ser levado a lugares distantes dos grandes centros urbanos, disseminando assim o audiovisual em todo território e democratizando o acesso a essa linguagem artística, despertando nos espectadores o interesse pelo cinema enquanto bem cultural.

Além disso, principalmente os de maiores proporções que possuem grande divulgação na mídia em geral, os festivais têm uma função notável no segmento do turismo cinematográfico, atraindo pessoas de vários lugares pelos mais diversos motivos, seja por curiosidade, participação direta nas diversas atividades ou,



simplesmente, para assistir aos filmes. Com isso, amplia-se a demanda por serviços locais, provocando um impacto econômico positivo na região (ARAÚJO et al., 2018).

Nos festivais de cinema, além da exibição de audiovisuais, há também formação, reflexão, promoção, intercâmbio cultural, diversidade, articulações política e setorial, reconhecimento artístico, ações de caráter social, geração de emprego e renda, além de um crescente ambiente de negócio. (LEAL; MATTOS; ARAÚJO; GRAÇA, 2013: 06)

Contudo, com a chegada da pandemia da Covid-19, em 2020, a adoção do distanciamento social e a suspensão dos eventos e atividades presenciais, o segmento do audiovisual precisou repensar e reconfigurar toda a sua dinâmica diante das restrições e limitações durante o período pandêmico.

Para Araújo (2020), o ser humano, a partir de sua necessidade de sobrevivência, tem sido, historicamente, levado a reinventar-se, a adaptar-se às novas condições impostas pelo meio, terminando por conduzir-se a um processo evolutivo que lhe proporcionou o domínio do conhecimento e da técnica e, ao mesmo tempo, a possibilidade de transmissão desse saber acumulado aos seus descendentes. Em outras palavras, em toda sua história o ser humano tem sido desafiado a ser criativo.

Para Fayga Ostrower, o processo de criação passa pela capacidade de compreender e de dar forma a algo novo.

Desde as primeiras culturas, o ser humano surge dotado de um dom singular: mais do que *homo faber*, ser fazedor, o homem é um ser formador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado. Nas perguntas que o homem faz ou nas soluções que encontra, ao agir, ao imaginar, ao sonhar, sempre o homem relaciona e forma. (OSTROWER, 1993: 9)

Diante do contexto da pandemia do novo coronavírus, os festivais de cinema tiveram que se aproximar ainda mais das novas tecnologias em 2020, a partir de um processo de enxergar possibilidades, de abertura e expansão de públicos e de utilizar o campo virtual como oportunidade para gerar um espaço democrático e acessível para as pessoas. À medida que estes festivais foram surgindo, migrando do formato *in loco* para as plataformas online, foi possível analisar os resultados, os alcances e as



repercussões da aplicabilidade deste novo formato, ainda que experimental, mas que pudesse dar continuidade à promoção do cinema e suas produções.

O online como tendência criativa

São nas situações adversas que o ser humano pode descobrir boas oportunidades. Podemos utilizar as palavras de José Predebon (2013) para ilustrar a reinvenção do audiovisual durante a pandemia da Covid-19.

O desenvolvimento do comportamento criativo também se estabelece quando os estímulos circunstanciais são “necessidade de solução”. Essa vertente é a mais comum no campo profissional. O ambiente das empresas, cada vez mais mutante, apresenta constantes problemas de adaptação, o que também explica por que a criatividade está sendo cada vez mais valorizada nas organizações. As soluções são um “novo obrigatório”, indispensável até para a sobrevivência no mercado. Fora essa vertente mais comum, as condições de mudança também estimulam o uso da criatividade na “descoberta de oportunidades”, que se constituem em uma especulação com o novo. (2013: 15)

Apesar do ambiente digital não ser uma novidade para produtores e realizadores do audiovisual – visto que muitos festivais de cinema já utilizam, há mais de uma década, em recursos como inscrições online e submissão de filmes por meio de links privados –, a situação posta pela pandemia, segundo Cirino e Canuto (2021: 272), forçou o apogeu de um percurso que já vem sendo trilhado. A relação dos festivais com as novas mídias consolida diversas novas perspectivas do cinema, e que prometem reconfigurar não só a forma de se fazer uma produção cinematográfica, mas de sua distribuição e exibição.

Diante dessa premissa, um dos primeiros exemplos de festival de cinema com registro de realização no ambiente virtual no Brasil, em 2020, foi o BIFF – *Brasília International Film Festival*, ou Festival Internacional de Cinema de Brasília, dedicado à produção de realizadores que começam a despontar no cenário cinematográfico mundial. Programada de início para ocorrer presencialmente, a sétima edição acabou migrando para as plataformas digitais, sendo realizada de 21 a 26 de abril de 2020 e conseguindo manter toda sua programação original, o que inclui as mostras competitivas. De acordo com os dados coletados e disponíveis no site do próprio evento, foram mais de 50 mil acessos à plataforma que exibiu os filmes, superando marcas



importantes como, por exemplo, a edição de 2018, que contou com a presença de 8 mil pessoas durante os dez dias de atividades *in loco*. Segundo reportagem do site da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, 60 pessoas em diferentes funções, todas em teletrabalho, auxiliaram na execução e produção do evento (SECEC, 2020). Além da participação do público que assistiu aos filmes em casa, foram mensuradas 800 mil visualizações nas postagens e interações realizadas nas redes sociais do BIFF, servindo de modelo experimental e referência para outros festivais brasileiros, como o caso do Curta Taquary, que analisaremos, para fins deste estudo, sob a ótica da inovação e dos processos que o levaram a realizar um evento totalmente virtual, na impossibilidade de sua edição presencial.

Curta Taquary: o exemplo que vem do interior nordestino

O Curta Taquary – Festival Internacional de Curta-metragem é um evento cultural realizado em Taquaritinga do Norte, na região agreste do estado de Pernambuco. A cidade, que fica a 164km da capital Recife, tem uma população de 29.127 habitantes (IBGE, 2020). A primeira edição do festival ocorreu em 2005, feita com recursos próprios, como resposta à necessidade de oferecer uma janela para a produção audiovisual local. A partir do ano seguinte, o evento passou a contar com patrocínios públicos, a exemplo do Governo do Estado, por meio da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – Fundarpe.

Ao longo das doze edições realizadas no formato presencial, o Curta Taquary exibiu mais de 1.600 filmes para um público superior a 70 mil pessoas, tornando-se um importante espaço para a difusão da produção audiovisual do Brasil e da América Latina (CURTA TAQUARY, 2020a). Além de mostras competitivas e filmes convidados, o evento também promove ações para a comunidade, por meio de oficinas em escolas, sessões itinerantes e incentivo à economia criativa local, através de atividades sociais de cultura, educação e cidadania.

Em 2020, porém, esse formato precisou sofrer alterações e é em cima desse processo de reconfiguração do evento que este estudo analisa as circunstâncias, os efeitos e resultados do Curta Taquary. Para fins desta pesquisa, todo o embasamento foi feito por meio de coleta de dados e informações a partir do site oficial do evento, de entrevistas remotas realizadas com o coordenador geral do festival, das análises de relatórios e de demais materiais disponibilizados pela equipe organizadora, e de buscas feitas em redes sociais, sites de notícias e vídeos com depoimentos disponibilizados na plataforma YouTube.



O Curta Taquary foi um dos primeiros festivais de cinema no país a realizar o evento totalmente online em 2020, assim como o Festival Internacional de Cinema de Brasília. Contudo, antes disso acontecer, a décima terceira edição do festival já estava marcada para ocorrer presencialmente em abril do mesmo ano. As produtoras Taquary Filmes e Tá Bonito Pra Chover, responsáveis pela produção executiva do Curta Taquary, já haviam redimensionado o evento devido às dificuldades orçamentárias e à captação de recursos.

Mesmo assim, segundo as produtoras, o festival aconteceria com todos os esforços para se manter com o mesmo nível das edições anteriores, almejando alcançar os objetivos de sempre: promover ações que pudessem despertar um maior envolvimento e pertencimento cultural da população com o evento; contribuir com a economia local através de uma maior movimentação na rede hoteleira e de serviços; levar o cinema de forma democrática e acessível para as pessoas da região. Com a confirmação do estado de calamidade e a suspensão de todas as atividades abertas e presenciais em função da pandemia da Covid-19, a execução da edição 2020 do festival se tornou ainda mais desafiadora.

De acordo com Alexandre Soares, idealizador e coordenador-geral do Curta Taquary, do instante em que os eventos presenciais estavam oficialmente suspensos até a realização do festival no formato online, foram exatos 40 dias. Houve pouco tempo para a produção pensar nas possibilidades existentes, nas consequências em cancelar ou adiar, nos desafios de se manter o cronograma original, e nas novas dinâmicas de execução e promoção de um evento cujo formato seria totalmente novo e experimental, e que pudesse manter a sua característica de levar o cinema às pessoas, agora através da internet.

Considerando principalmente o seu compromisso social de levar entretenimento às pessoas, em particular em um momento de inquietação e isolamento, a produção do Curta Taquary resolveu manter o evento e optou por realizá-lo integralmente no ambiente virtual.

Nesse momento de pandemia, quebrou-se tudo, toda aquela forma de produzir, de fazer, de exibir e distribuir. Quando a gente pensou em fazer o festival 2020, a ideia era nunca adiar, nunca cancelar, e sim utilizar, de certa forma, o festival como uma utilidade pública naquele momento em que todo mundo ia estar trancado em casa, as pessoas chorando por seus entes queridos. (...) E foi aí que a gente pensou em mudar a dinâmica do festival, mas sempre se questionando: o que a gente vai



exibir? O que a gente vai levar pra quem tá em casa? Acho que um dos trunfos da edição de 2020 foi a programação e a curadoria. A gente sempre tinha em mente levar histórias extraordinárias, de pessoas incríveis, para que quem estivesse em casa recebesse algo positivo, nesse período de isolamento social. A gente pensou em vários modelos, mas como não existia uma fórmula, a gente decidiu fazer o que quisesse, (...) então a gente saiu experimentando. E eu acho arretado, é muito massa experimentar. O bacana é que, experimentando, a gente vai conseguindo chegar numa coisa ideal. (SOARES, 2020)⁷

A experimentação, inclusive, faz parte do processo criativo intuitivo do indivíduo. Para Ostrower, “as diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente” (1993: 10). É a percepção do indivíduo acerca do meio em que vive que também faz gerar e estimular o ato de criar e de definir situações.

Nesse prisma, o ato intuitivo e de percepção do meio se fez presente na tomada de decisão da equipe organizadora do Curta Taquary, em 2020. Antes mesmo do evento deixar de ser presencial e passar a ser online, foram recebidas 744 inscrições de filmes para as sete mostras competitivas e uma especial, até o último dia de submissão, em 21 de fevereiro. Foram curtas-metragens enviados de todas as regiões do Brasil, além de outros países latino-americanos⁸, para um festival nordestino, de interior, longe dos grandes centros e da hegemonia de eventos detentores de alta publicidade e visibilidade. Esse quantitativo foi extremamente representativo e passou a ser visto como um símbolo de reconhecimento do trabalho desenvolvido em Taquaritinga do Norte, de sua aceitação pela comunidade do audiovisual e das possibilidades que essa janela oferece principalmente aos realizadores independentes. A percepção de tudo isso mostrou que era fundamental a manutenção do festival conforme seu cronograma original. A produção do Curta Taquary então passou a dar continuidade ao processo de seleção dos filmes, juntamente com as curadorias, e a partir daí iniciou-se concretamente o processo de reconfiguração do evento para o ambiente virtual.

⁷ Transcrição da fala de Alexandre Soares no webinar “O cinema de garagem: em defesa de um cinema possível”, atividade dentro da programação do 3º Festival de Cinema de Rua de Remígio, que aconteceu em maio de 2020 também na versão virtual, e que foi transmitido no canal da Universidade Estadual da Paraíba, no Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=e-X9GiqIG4M>).

⁸ Apesar do Curta Taquary ter recebido inscrições de curtas-metragens de países latino-americanos, somente produções brasileiras foram selecionadas, a partir da análise das curadorias envolvidas.



Dos 744 filmes inscritos, foram selecionados 82, que concorreram em sete mostras competitivas⁹ e uma especial. Foram elas:

- Mostra Brasil: com temática livre;
- Mostra Primeiros Passos: para diretores em seu primeiro trabalho;
- Mostra Dália da Serra: voltada para filmes produzidos em atividades pedagógicas, projetos de formação e oficinas;
- Mostra Universitária: direcionada para produções oriundas de alunos de graduação;
- Mostra Diversidade: filmes com questões de sexualidade e de gênero, em suas mais diferentes formas e perspectivas;
- Mostra Curtas Fantásticos: filmes de horror, ficção científica e fantasia;
- Mostra Criancine: filmes voltados para o público infanto-juvenil.

Produções de 14 estados brasileiros participaram do Curta Taquary 2020. Das 82 obras selecionadas, Pernambuco emplacou vinte e três filmes; São Paulo registrou onze selecionados; Rio de Janeiro contou com nove produções; e os estados da Paraíba e Santa Catarina tiveram seis obras no festival, cada. Distrito Federal, Alagoas, Rio Grande do Norte e Minas Gerais foram contemplados com quatro filmes; Bahia e Paraná participaram com três produções; Goiás e Ceará com duas; e o Rio Grande do Sul com um filme selecionado.

Em paralelo à seleção dos curtas-metragens, o processo criativo para a formulação da edição 2020 do evento continuou a partir dos desafios impostos pela pandemia, a começar pela dinâmica da produção do evento, que, por motivos diversos causados pelos efeitos do isolamento social, acabou tendo diminuição de profissionais na equipe executora. Todo o trabalho foi realizado de forma remota, por meio de reuniões virtuais em torno de discussões acerca das possibilidades de se criar um novo formato para o festival em tão pouco tempo.

Para Ostrower (1993), discutir possibilidades é um dos caminhos para se chegar na concretização de uma ideia.

Em cada função criativa, sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualizadas talvez, se tornam reais. Com isso excluem outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente, também existiam. Temos de levar em conta que uma realidade

⁹ Fonte: Site oficial do festival: www.curtataquary.com.br



configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que, no formar, todo construir é um destruir. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer. É um aspecto inevitável que acompanha o criar e, apesar de seu caráter delimitador, não deveríamos ter dificuldades em apreciar suas qualificações dinâmicas. (1993: 26)

Os principais desafios da produção do Curta Taquary que precisavam de soluções criativas a partir das possibilidades discutidas eram: criar uma plataforma digital em que fosse possível disponibilizar todos os filmes para o grande público, para livre acesso durante todos os dias do evento; garantir formas seguras deste mesmo público votar virtualmente, como júri popular, nas mostras competitivas; conseguir todas as devidas autorizações para a exibição das obras selecionadas e convidadas, que precisariam ficar disponíveis online; divulgar e publicizar a manutenção do evento, e informar de quais formas as pessoas poderiam acessar todo o conteúdo da programação – era preciso garantir uma linguagem simples, direta e objetiva.

É inerente a toda e qualquer equipe organizadora de um evento ter desafios e dificuldades durante o processo de produção. As tomadas de decisões, por vezes, resultam dos esforços criativos individuais, que perpassam pelo envolvimento que cada membro possa ter com os propósitos coletivos. Para Predebon (2013), o engajamento pessoal estimula a criatividade no sentido de gerar oportunidades de solução, rompendo os bloqueios e despertando o entusiasmo com as potencialidades de resultados. Segundo o autor,

[p]odemos exemplificar o engajamento pela determinação que uma pessoa apresenta a partir do momento em que ela descobre, de alguma forma, o prazer do ato de inovar, com um gratificante sentimento de estar interferindo no mundo, e assim passa a procurar melhor qualificação no campo da criatividade: pesquisa, leitura, cursos e, o que é mais importante do que qualquer outra coisa, tentativa, tentativa, tentativa. Não se desanimar com os insucessos ou erros rompe bloqueios e otimiza seu potencial. Adquire, por vontade própria, a capacidade de criar como um ato normal de exercício de sua personalidade. (2013: p. 13)



O processo de reinvenção do Curta Taquary se deu a partir dos esforços individuais e coletivos, e, segundo Soares, foi respaldado principalmente pelo incentivo dos realizadores e produtores audiovisuais.

Quando a gente pensou na curadoria de seleção dos curtas, tinha muitos filmes que eram estreias, que estavam recebendo prêmios, outros filmes que estavam começando aquela carreira em festivais (...) e a gente pediu para todos os realizadores e realizadoras dos 82 filmes selecionados autorizarem a exibição online. (...) Muitos tinham problemas de exibição, alguns estavam com contratos com TVs e não conseguiam essa liberação, (...) porém todos conversaram e pediram tempo pra tentar essas autorizações. E conseguiram! Todo mundo comprou essa ideia de experimentar no ambiente virtual. Muitos filmes eram estreias e tinha gente com medo de disponibilizar na internet. E o engraçado é que aquela galera que estava mais reticente em exibir online, depois falou: continua fazendo online, foi muito bom (SOARES, 2020).

No perfil do festival no Instagram, uma postagem datada de 17 de abril confirmava a realização do evento em suas datas originais já divulgadas antes da pandemia.

Quem pensou que a 13ª edição do Festival Curta Taquary não iria acontecer, se enganou. Ela vem toda repaginada, e pela primeira vez acontecerá entre os dias 22 e 25 de abril de forma virtual. Com o isolamento/distanciamento social por causa da pandemia da Covid-19, decidimos manter a data e assim oferecer conteúdo diferenciado para quem está em casa. Esse é um período que consideramos ideal para a realização do festival. Entendemos que o isolamento/distanciamento social é a melhor maneira de diminuir a velocidade de contágio do coronavírus, por isso mudamos a dinâmica do festival e, assim, seremos úteis para a população que está em casa e terá acesso a todo conteúdo. (CURTA TAQUARY, 2020b).

O Curta Taquary aconteceu, de fato, entre os dias 22 e 25 de abril de 2020. A partir da criação e desenvolvimento do site oficial do evento (curtataquary.com.br), foi possível a disponibilização de todos os filmes participantes do festival, por meio da



tecnologia *streaming*, onde o espectador assiste ao vídeo diretamente na internet, sem a necessidade de download.

Todos os curtas concorrentes ou convidados ficaram liberados para visualização da 0h01 do primeiro dia de evento (22/04) até às 16h59 do último dia (25/04). Dentro do site, era preciso clicar na aba PROGRAMA 2020 e selecionar uma das mostras competitivas. Na sequência, o espectador podia escolher o filme, ler sua sinopse e ter acesso ao *link* para assisti-lo online, além de informações gerais sobre o festival e votação popular. A plataforma ainda apresentava abas para a programação geral, notícias, equipe, contato e júri, com a menção dos 21 profissionais do audiovisual (entre atores, diretores, jornalistas e técnicos) escolhidos para avaliarem os curtas das sete mostras competitivas.

A partir do gerenciador de visualizações do site, a produção conseguiu mensurar os números de acesso, de visitantes e os cliques para a votação popular das mostras competitivas. Com isso, foi possível confirmar o registro de mais de 100 mil visualizações de filmes durante todo o período. Isso representa o dobro do número de acessos divulgado pelo Festival Internacional de Cinema de Brasília, que aconteceu basicamente no mesmo período também no formato virtual. Não compete a este trabalho fazer uma análise comparativa sobre os resultados do Curta Taquary e do Festival Internacional de Cinema de Brasília; porém uma das hipóteses que podemos levantar sobre os números de visualizações que cada evento obteve diz respeito ao trabalho de mobilização das assessorias de comunicação com seus públicos, principalmente nas redes sociais. Além da própria rede de contatos, pessoal e profissional, de cada membro da equipe organizadora, doando-se para executar o chamado ‘trabalho de formiguinha’ de compartilhar conteúdo, de pedir apoio na divulgação, de explorar as listas de email para divulgação dos parceiros e colegas de outros festivais de cinema.

Uma outra hipótese para explicar o aumento de audiência do Curta Taquary é o fato de que cada realizador participante das mostras competitivas tentou fazer a sua própria mobilização com os seus contatos, para assistir e votar no seu curta-metragem. Quando o evento é presencial e a votação é *in loco*, essa articulação fica difícil de ocorrer. No ambiente virtual, o processo se expande e cada diretor, produtor, realizador de um filme concorrente torna-se um engajador de novos públicos para o evento.

O Curta Taquary, além do site oficial, utilizou as redes sociais de maneira intensa para divulgação, promoção e engajamento do público com o festival. No Instagram, a atividade “Bate papo com realizadores” ocorria através de transmissões ao vivo (*lives*), com a participação de um mediador e de realizadores e produtores dos filmes competidores desta 13ª edição. Contudo, ressalta-se que estas *lives* não ficaram



disponíveis no perfil do evento no Instagram, ao término de cada atividade. Observou-se que a inexperiência com esse recurso da rede social prejudicou a mensuração do quantitativo de participantes nessas atividades virtuais.

Assim como os bate-papos com realizadores, outras atividades também ocorreram com transmissão ao vivo, dentro do Instagram. O anúncio dos vencedores das mostras competitivas, momento final do evento, revelou as escolhas do público e do júri oficial. Por meio do site, foi possível contabilizar um total de 45.151 votos nas sete mostras competitivas, dentro da categoria de votação popular – uma marca consideravelmente expressiva para um festival que, em seu formato presencial, contabilizava uma média de mil votos por edição (CURTA TAQUARY, 2020b).

As produções mais votadas foram: *Ana Terra* (direção coletiva, de Alagoas), com 7.153 votos; *Os Últimos Românticos do Mundo* (direção de Henrique Arruda, de Pernambuco), com 2.425 votos; e *Rebento* (direção de Vinícius Elizário, da Bahia), com 2.373 votos (CINE VITOR, 2020). A figura 1 detalha os números da votação popular, por mostra.

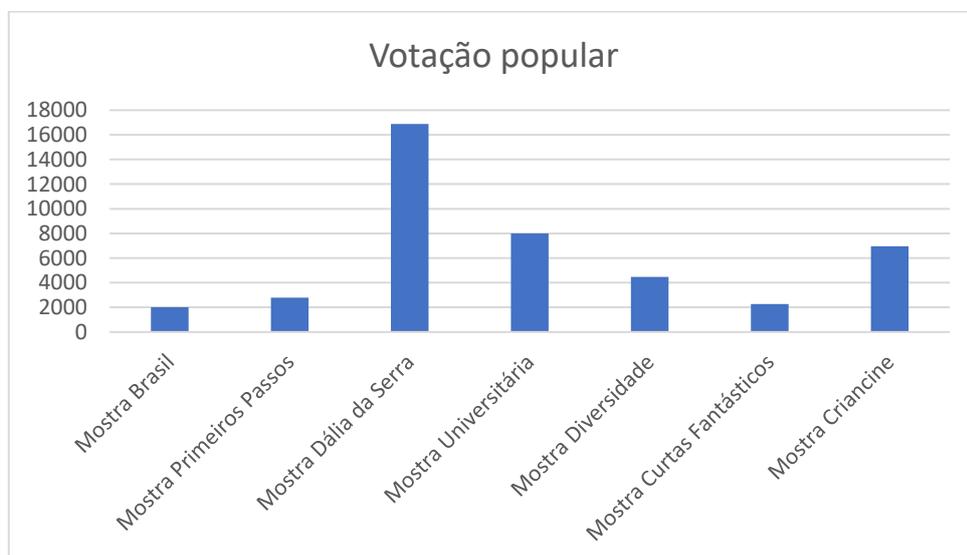


Figura 1: Votação popular por Mostra.

Fonte: Cine Vitor (www.cinevitor.com.br).

Considerações finais

É fato que a pandemia da Covid-19 causou impactos estruturais em todos os segmentos da sociedade. A economia, a educação, a cultura, tudo foi afetado direta ou indiretamente. No campo do audiovisual, a não realização presencial dos festivais de cinema despertou, em seus realizadores, a inquietação em ter que pensar fora da caixa.



A criatividade passou a comandar as ideias, os planos de trabalho e produção, as iniciativas e as escolhas por caminhos, talvez, nunca trilhados.

O uso das novas tecnologias, apesar de já acompanhar o segmento há um tempo, trouxe em 2020 novas oportunidades de experimentação. Se, por um lado, a pandemia distanciou as pessoas, por outro, a internet as aproximou. Realizar um festival de cinema totalmente online, no período inicial do isolamento social, reservou para as primeiras – e pioneiras – produções brasileiras muito mais do que o teletrabalho. Trouxe aprendizados, experiências, acertos, e muitos erros. O Festival Curta Taquary, que se lançou no desconhecido, conseguiu ter um maior alcance que em todas as suas doze edições anteriores. Públicos que nunca tinham ouvido falar sobre o evento, puderam conhecer, prestigiar e compartilhar conteúdos gerados nas redes sociais. Um alcance jamais imaginado, uma feliz marca dentro de uma tragédia de saúde pública sem precedentes para a nossa geração.

Contudo, o risco que se corre para acertar é o mesmo que para errar. A inexperiência – ou a falta da prática – com as novas ferramentas do ambiente virtual causou algumas perdas de registro e memória para evento. Além das transmissões ao vivo realizadas no Instagram não terem sido salvas ou postadas no perfil do festival, problemas de ordem técnica no pós-evento fizeram com que o site oficial saísse do ar antes do *backup* ser feito; conseqüentemente, o *layout*, os conteúdos e, principalmente, os números de acesso e perfil dos visitantes foram perdidos. Ficaram apenas os relatórios e anotações feitas manualmente. Porém, as falhas não diminuem o alcance e a repercussão positiva do Curta Taquary, que foi executado como um modelo experimental e passou a ser considerado, para a própria equipe organizadora, um formato bem interessante para ser explorado e ajustado para outras edições do evento.

Há de se ressaltar que sem os festivais de cinema presenciais perde-se o contato físico, as pessoas na praça ou na sala de exibição, a troca de experiências entre profissionais, o burburinho e os aplausos no fim de cada sessão, a aproximação com artistas, produtores, realizadores. Mas, por outro lado, dentro das possibilidades de um mundo abalado por uma pandemia, ganha-se a abertura para novas plateias, o acesso irrestrito e o alcance para todo o planeta, a interação com números impensáveis para a realidade de eventos culturais. O cinema, através da internet, pode chegar em todos os lugares de uma maneira rápida e prática.

O sucesso na realização dos festivais de cinema online não pode ser meramente vislumbrado pelos números de acesso e visualizações. Óbvio, há de se dar os méritos para quem trabalha, principalmente na divulgação e na “venda” da ideia; em tempos de competitividade virtual, é preciso saber chamar a atenção do público que se



quer alcançar. Porém, o que é necessário se discutir, de fato, é o futuro do audiovisual. E como será o mundo pós-pandemia.

Fala-se muito de um novo normal onde a humanidade não será mais a mesma. Consequentemente, assim também deverá ser no universo do audiovisual. Toda a cadeia produtiva deverá se organizar e aprender a lidar com um mundo em que o presencial é importante, para as relações sociais, mas o ambiente virtual já não pode mais ser considerado como um coadjuvante. Haverá de se aprender a viver de forma híbrida, em todas as escalas. Nesse contexto, nascerão os primeiros festivais de cinema que utilizarão ferramentas tecnológicas para promover seus eventos para quem está ali, de corpo presente, na praça, comendo pipoca, mas também para quem estiver em casa, no seu sofá, e todos podendo prestigiar e acompanhar uma programação feita para todos os públicos. É um caminho que será bastante trilhado ainda, aperfeiçoado, adequado a várias realidades. Mas que já teve o seu processo iniciado, de forma histórica e que servirá de referência e inspiração para outros segmentos culturais e criativos.

Referências

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. “A importância dos Festivais e Mostras de Audiovisual”. Disponível em: <https://ancine.gov.br/conteudo/importancia-dos-festivais-e-mostras-de-audiovisual>. Acesso em: 09 de julho de 2020.

ARAÚJO, Sérgio Onofre Seixas de. Proposta de adequação do Circuito Penedo de Cinema ao mundo pós-Covid-19. 2020. Não publicado.

ARAÚJO, Sérgio Onofre Seixas de; *et al.* “O Festival de Cinema Universitário de Alagoas: o olhar da comunidade e do turista”. Revista Extensão em Debate: 4ª Edição Especial de Cinema, Maceió, 2018, p. 1-20. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/6259>. Acesso em: 08 de julho de 2020.

ARAÚJO, S. O. S. D.; GRAÇA, A. D. S. D. “Os festivais de cinema de Penedo (1975-1982): impactos para o turismo local”. XXVII Simpósio Nacional de História, 2013, Rio Grande do Norte. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371158946_ARQUIVO_ArtigoAndelli-SergioOnofre-Revisado_09-04-2013_01.pdf. Acesso em: 8 de julho de 2020.

CINE VITOR. “Conheça os vencedores do Festival Curta Taquary 2020”. 2020. Disponível em: <http://www.cinevitor.com.br/conheca-os-vencedores-do-festival-curta-taquary-2020/>. Acesso em: 05 de julho de 2020.

CIRINO, N. N.; CANUTO, K. J. Festivais de cinema pós-Covid-19: impactos e perspectivas. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 48, n. 56, 2021, p. 268-284. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2021.176299. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/176299>. Acesso em: 29 de outubro de 2021.



CURTA TAQUARY. 2020a. Disponível em: <https://www.curtataquary.com.br/>. Acesso em: 29 de maio de 2020.

CURTA TAQUARY. “Quem pensou que a 13ª edição do Festival Curta Taquary não iria acontecer, se enganou”. Taquaritinga do Norte. 17 abr. 2020b. Instagram: @curtataquary. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_GPJignbsL/. Acesso em: 29 out. 2021.

FESTIVAL Internacional de Cinema de Brasília. 2020. Disponível em: <https://www.biffestival.com/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

FÓRUM DOS FESTIVAIS. Disponível em: <https://www.forumdosfestivals.com.br/>. Acesso em: 10 de julho de 2020.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (org.). “Pesquisa Conjuntura do setor de Economia Criativa”. 2020. Disponível em: <http://www.cultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/07/Pesquisa-FGV-Impacto-pandemia.pdf>. Acesso em: 12 de julho de 2020.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. “Taquaritinga do Norte”. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pe/taquaritinga-do-norte.html>. Acesso em: 21 de junho de 2021.

MAGER, Juliana Muylaert. *É tudo verdade: Cinema, memória e usos públicos da história*. 2019. 221 f. Tese (Doutorado em História) – Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/2106.pdf>. Acesso em: 28 de outubro de 2021.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 2010.

MATTOS, Tetê; LEAL, Antonio. “Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor”. 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19077.pdf>. Acesso em: 10 de julho de 2020.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. “Painel Coronavírus”. 2020. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 05 de agosto de 2020.

MUNIZ, Alexandre; VIEIRA, Luciana. “Política audiovisual em tempos de COVID-19: arte e indústria em confinamento”. Disponível em: <http://anesp.org.br/todas-as-noticias/2020/5/22/politica-audiovisual-em-tempos-de-covid-19-arte-e-industria-em-confinamento>. Acesso em: 08 de julho de 2020.

OPAS – ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE. “Folha informativa - COVID-19”. 2020. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19>. Acesso em: 07 de julho 2020.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

PREDEBON, José. *Criatividade, abrindo o lado inovador da mente*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2013.



SCHUELER, Paulo. "O que é uma pandemia". 2020. Disponível em: <https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/noticias/1763-o-que-e-uma-pandemia>. Acesso em: 07 de julho de 2020.

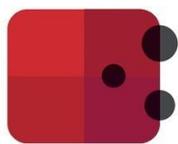
SEC – Secretaria de Cultura e Economia Criativa. "Pesquisa aponta impactos da pandemia no setor cultural e da economia criativa". 2020. Disponível em: <http://www.cultura.sp.gov.br/pesquisa-aponta-impactos-da-pandemia-no-setor-cultural-e-de-economia-criativa/>. Acesso em: 12 de julho de 2020.

SECEC – Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal. "Festival de cinema on-line, experiência inédita no Brasil, recebe mais de 50 mil acessos". 2020. Disponível em: <https://www.cultura.df.gov.br/festival-de-cinema-on-line-experiencia-inedita-no-brasil-recebe-mais-de-50-mil-acessos/>. Acesso em: 27 de outubro de 2021.

SOARES, Alexandre. 3º Festival de Cinema de Rua de Remígio – Webinar O cinema de garagem: em defesa de um cinema possível. 2020. Rede UEPB, YouTube. Disponível em [youtube.com/watch?v=e-X9GiqIG4M](https://www.youtube.com/watch?v=e-X9GiqIG4M). Acesso em: 29 de outubro de 2021.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. "WHO coronavirus disease (Covid-19) dashboard". 2020. Disponível em: <https://covid19.who.int/>. Acesso em: 05 de agosto de 2020.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2015.



**Plataformização dos festivais de cinema e audiovisual:
a experiência do MixBrasil**

João Massarolo¹

Dario Mesquita²

André Fischer³

Claudia Erthal⁴

¹ Professor Associado do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS). Coordenador do Grupo de Pesquisa GEMInIS/UFSCar. E-mail: massarolo@terra.com.br

² Professor do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutor em Design pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Membro do grupo de pesquisa GEMInIS/UFSCar.

³ Criador e diretor do Festival MixBrasil, coordenador do Centro Cultural da Diversidade da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar.

⁴ Doutora, jornalista, pesquisadora de pós-doutorado em plataformização cultural e economia da atenção pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Membro do grupo de pesquisa GEMInIS/UFSCar



Resumo

O presente artigo discute o processo de plataformação das práticas culturais, que alteraram o modelo tradicional de curadoria dos festivais de cinema e audiovisual, durante a pandemia da Covid-19, com o uso de ferramentas que possibilitaram a entrega de conteúdos online – como foi a experiência do *Festival MixBrasil* e da *Mostra Internacional de São Paulo*, em 2020. Para as análises sobre a plataformação das práticas culturais são utilizadas como referências Poell, Nierbog, Van Dijck (2019), Steinberg (2019) e d'Andréa (2020), e para o estudo de novas práticas de cinefilia, Obrist (2014) e Martel (2015). A pesquisa evidencia que os espaços de socialização e trocas de experiência, que caracterizam os festivais presenciais, foram profundamente modificados pela ausência do caráter informal que constitui essas atividades. No entanto, constatou-se que os festivais online apresentam potencial de inovação através da criação de ambientes de interação com o público para trocas subjetivas, circulação de informação e ampliação de canais de comunicação.

Palavras-chave: Plataformação; Festival; Cinema; Audiovisual; Curadoria.

Abstract

This article discusses the process of platform cultural practices, which changed the traditional curatorship model for film and audiovisual festivals, during the Covid-19 pandemic, with the use of tools that enabled the delivery of online content – as the experienced by the MixBrasil Festival and by the São Paulo International Exhibition, in 2020. For the analysis on the platform of cultural practices, Poell, Nierbog, Van Dijck (2019), Steinberg (2019) and d'Andréa (2020) are used as references, and for the study of new cinephilia practices, Obrist (2014) and Martel (2015). The research shows that the spaces for socialization and exchange of experiences, which characterize the in-person festivals, were profoundly modified by the absence of the informal character that constitutes these activities. However, it was verified that online festivals have potential for innovation through the creation of environments with public interaction through subjective exchanges, circulation of information, and the expansion of communication channels.

Keywords: Platform; Festival; Cinema; Audiovisual; Curatorship.



Introdução

O processo disruptivo do *streaming* impactou a produção audiovisual, provocando um rearranjo da cadeia de distribuição, exibição e circulação, no qual o tempo de janela do cinema, por exemplo, foi reduzido ou abolido, com lançamentos simultâneos em plataformas como *Disney+* e *HBO Max* (SHARF, 2021). Essas transformações também afetaram os festivais de cinema que, em razão da pandemia COVID-19, são realizados nas plataformas de *streaming*, a exemplo de casos brasileiros, como a tradicional Mostra Internacional de São Paulo⁵ e o Festival MixBrasil de Cultura da Diversidade⁶ – este, voltado para a produção audiovisual sobre identidade de gênero e orientação sexual. Deste modo, a inserção do Festival MixBrasil no movimento de plataformização dos festivais deve ser visto de forma positiva e deve se tornar permanente, pois “trata-se de uma questão de visibilidade”, bem como de acessibilidade; “os festivais, assim, se democratizam mais um pouco, faltando agora o segundo passo: boa internet para todos” (ALPENDRE, 2020).

Nesse cenário, emerge a problemática sobre como o processo de plataformização altera de forma permanente o modelo tradicional de distribuição e curadoria audiovisual dos festivais – que passam por uma operação de hibridização que permite o uso potencial de recursos participativos e de entrega online de filmes, peças teatrais e performances ao público. A plataformização implica a adoção de funcionalidades online integradas em nível econômico e de infraestrutura (DUFFY; POELL; NIEBORG, 2019), que afeta as estratégias de organização dos festivais como um todo. Associado a esse processo, encontra-se a noção de economia da atenção/economia da informação e “a subsequente reorientação de usuários como produtores ativos da cultura” (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2019), o que pode afetar o futuro híbrido dos festivais audiovisuais.

Encontra-se em andamento, portanto, uma mudança na maneira de produzir os festivais de cinema, como possível espaço para captação de dados do público a fim de apoiar curadorias futuras e ações permanentes, o que tornariam suas atividades mais dinâmicas e relevantes. São possibilidades latentes que a plataformização permite e que podem ser verificadas nos principais festivais nacionais ocorridos em 2020 e 2021, durante a pandemia, como os festivais citados anteriormente e em outros, como a Mostra Internacional de Cinema, É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários, FAM - Florianópolis Audiovisual Mercosul e Festival MixBrasil,

⁵ Disponível em: www.44.mostra.org. Acesso em: 20 de julho de 2021.

⁶ Disponível em: www.mixbrasil.org.br. Acesso em: 20 de julho 2021.



considerando quais estratégias foram adotadas e como elas se colocam como inovadoras, ou apenas como replicações de modelos tradicionais de sala de cinema.

A plataformização de práticas culturais redimensiona o entendimento dos festivais de cinema como modelo de entrega de conteúdo online da produção cinematográfica brasileira. Para compreender o potencial dessas transformações, neste artigo é analisada a experiência do Festival MixBrasil, criado em 1993, com a realização de entrega de conteúdos audiovisuais a partir de 2018. Essa estratégia foi consolidada em 2020, com a exibição de produtos audiovisuais originários de diferentes suportes (cinema, teatro, performances). Busca-se refletir sobre as possibilidades dos festivais e mostras de atraírem a atenção dos espectadores e fortalecerem sua relevância junto à sociedade como um todo, bem como de ampliação a diferentes públicos.

O referencial teórico-metodológico utilizado para o estudo da plataformização das práticas culturais são de Poell, Nieborg, Van Dijck (2019); Steinberg (2019); d'Andréa (2020), sobre curadoria de festivais, de Martell (2015) e Obrist (2014), e as novas práticas de cinefilia, de Leão e Vallejo (2021). As análises de festivais, em especial a experiência do Festival MixBrasil, evidenciam o uso de recursos de plataformas para apresentação de outras expressões artísticas, além do cinema. Nas considerações finais, realiza-se um diagnóstico crítico sobre o processo de plataformização dos festivais de cinema e audiovisual no contexto brasileiro, que sinaliza para o potencial de inovação e de estabelecimento de relações dialógicas com a audiência, porém limitados pelos recursos entregues pelas plataformas utilizadas. Compreende-se que o processo de plataformização de festivais de cinema e audiovisual, além da entrega de conteúdo online, se apresenta como uma importante ferramenta para a captura da atenção do espectador, colhendo dados estratégicos para a curadoria e a realização de diferentes atividades para o fortalecimento de público em torno de festivais.

Plataformização das práticas culturais e do audiovisual

O pesquisador Marc Steinberg (2019) comenta que, no período de popularização da internet, na década de 1990, 'rede' era a palavra-chave do momento no campo da comunicação, diante do crescente processo de digitalização. O termo 'rede' sintetizava a ideia descentralizadora e rizomática da internet, tornando-a um espaço de poder sem amarras hierárquicas e aberto para a exploração da indústria da computação nos diversos setores da comunicação, canalizando para si o papel de mediação das informações e das principais formas de expressão. Atualmente, com o mercado e as práticas de comunicação tendo um contato mais simbiótico com a computação, o consumo e a distribuição midiática foram progressivamente sendo



modificados, afetando os processos de práticas culturais, bem como atualizando o entendimento sobre mídia (em dimensões institucionais, de linguagem e consumo). Com a consolidação do processo de digitalização, a formatação tradicional entre o meio e a mensagem foi perdendo sua especificidade e suas fronteiras técnicas – por exemplo: a sala de cinema deixa de ser o único espaço privilegiado para a exibição de filmes, em alguns casos, ou a programação televisiva passa a ser acessível pela internet por múltiplas janelas, entre outros. Esse processo inaugura a convergência não somente tecnológica, mas de conteúdos, que transitam por múltiplas telas, e de práticas de consumo do público, que acessa um mesmo conteúdo por diferentes dispositivos.

Neste contexto, Steinberg (2019: 35) aponta que o termo *conteúdo* se populariza “como uma resposta à necessidade de um novo vocabulário capaz de descrever objetos de mídia de maneira agnóstica, e para uma época em que o pacote meio-mensagem não está mais ancorado” em uma única materialidade (como o negativo de um filme), ou aparatos de (re) produção (como uma filmadora e o projetor de 35 mm), nem mesmos a locais para exibição (como a sala de cinema). Na visão do autor, o conteúdo pode ser entendido como o “valor da mercadoria de um bem cultural em um mundo digital” (idem: 26), que pode transitar por diferentes suportes, podendo estar disponível sob demanda, tal como um filme no YouTube ou na Netflix, e ser acessado por televisores, tablets, laptops, dentre outros.

Segundo o autor, a partir da década de 2010, quando a ideia de conteúdo já tinha se estabelecido comercialmente, houve uma mudança de foco da estratégia econômica para o que se convencionou chamar de plataformas, ambientes baseados na conectividade de conteúdos. As plataformas, segundo Nick Srnicek, seriam aplicações que “provêm uma infraestrutura básica para a mediação entre dois grupos diferentes”, funcionando como mediadoras entre agentes diversos, tais como “consumidores, publicidade, prestadores de serviços, produtores, fornecedores, e ainda objetos físicos” (2017: n.p.), além de prover ferramentas para que os usuários criem seus próprios produtos e serviços.

Desse modo, as plataformas são capazes de agregar diferentes modos de comunicação e modelos de negócio, englobando complexas dimensões de participação e controle sobre o conteúdo circulante pelos diferentes suportes midiáticos. Uma lógica que, na visão de Steinberg, rompe com a ideia original da internet como um espaço descentralizado de livre circulação, pois a plataforma operacionaliza “‘jardins murados’ que impedem o fluxo livre de arquivos digitais e permitem a monetização do conteúdo digital” (2019: 68).



No audiovisual, o exemplo mais popular desse fenômeno encontra-se nas plataformas de vídeo sob demanda, que tornam ubíqua a forma de acesso aos conteúdos audiovisuais através da internet, por múltiplas telas e a qualquer momento, num contexto distinto daquele da lógica tradicional de grade de horários. Na perspectiva dos estudos de televisão, a pesquisadora Amanda Lotz compreende que a plataformização da TV estaria materializada pela noção de *portal*, não como os primeiros portais de internet (centrais de conteúdos de entretenimento e jornalismo), mas "organizado de forma não-linear e distribuído no formato longo, o mais próximo da 'televisão' e financiado por assinatura" (2017: 246) – a exemplo de Netflix, Amazon Video Prime e Globoplay, que oferecem conteúdo audiovisual editorialmente selecionado a partir de mecanismos de financiamento (acesso gratuito com publicidade, ou pago por assinatura), organizados de formas distintas, em que não é requerido um "tempo específico para visualização" (idem: 366) de seus conteúdos.

Como comentam Duffy, Poell e Nieborg, as plataformas contemporâneas estão reconfigurando a forma como produzimos, distribuímos e monetizamos o conteúdo cultural, o que conduz ao questionamento sobre como refletir sobre a natureza dessas transformações "nas indústrias culturais através de gêneros e geografias, abrangendo indivíduos e organizações" (2019: 1). Os autores defendem que uma abordagem sobre a *plataformização* seria importante para compreender as mudanças e suas implicações em diferentes níveis.

Nesse sentido, a plataformização seria "a penetração das infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais de plataformas em diferentes setores econômicos e esferas da vida", sendo a plataformização das práticas culturais compreendida como uma "reorganização das práticas culturais e imaginários em torno das plataformas" (POELL, NIEBORG, VAN DIJCK, 2019). Essas práticas articulam diferentes aspectos da plataformização por meio da noção de cultura participativa, nas palavras de Jenkins e Green, "(uma versão contemporânea da cultura popular), à medida que os consumidores tomam as mídias em suas mãos" (2008). A plataformização das práticas culturais, segundo Carlos d'Andréa, reconfigura processos técnicos e criativos da cultura e do entretenimento com os recursos de dataficação⁷, num "processo de adaptação de antigos modelos de produção e de negócios culturais, quanto da rápida popularização de projetos nativos da internet, isto é, de iniciativas radicalmente atreladas – e dependentes – das lógicas das plataformas" (2020: n.p.).

⁷ José van Dijck define que a dataficação "é a transformação da ação social em dados quantificados online, permitindo assim o rastreamento em tempo real e a análise preditiva" (2014: 198).



As novas estratégias de produção e entrega de conteúdo audiovisual, envolvendo o uso coordenado de mídias e plataformas, incorporam a participação do público como fator crucial para o seu funcionamento – o que gera dados para a tomada de decisões que retroalimentam a cadeia de conteúdo audiovisual, a exemplo do processo de curadoria automatizada em serviços de vídeo sob demanda. Recentemente, o Grupo Globo anunciou uma parceria com o Google Cloud de mudança do *core business* da empresa. O objetivo principal é transformar o conglomerado em uma *mediatech* (GLOBO..., 2021), agregando serviços para além da comunicação de mídia convencional, setor em que atua desde a década de 1960. Desse modo, a plataforma Globoplay, do Grupo Globo, envolta na ‘guerra do *streaming*’ com empresas globais/transnacionais, faz uso das bases de dados na nuvem pública e aplicações de inteligência artificial “para personalizar os serviços da Globo para sua audiência” (GLOBO..., 2021). A nova infraestrutura de dados das empresas do Grupo Globo transforma a TV numa plataforma de comunicação, produção e entrega de conteúdo.

Essa parceria pode ser interpretada como um trunfo do conglomerado brasileiro ou como um sinal de deficiência do mercado nacional de tecnologia para a comunicação. Como afirma Dal Yong Jin, as plataformas “tornaram-se alguns dos meios mais importantes para a acumulação de capital e domínio de um punhado de países ocidentais” (2015: 12). Embora seja relevante a força dos produtos culturais e de entretenimento de países antes considerados periféricos, como o Brasil, há uma grande concentração de plataformas tecnológicas nas mãos corporações transnacionais e startups norte-americanas (JIN, 2015). O imperialismo de plataforma é o resultado de uma cultura econômica e política relacionada a questões “como direitos de propriedade intelectual, que são alguns dos componentes mais significativos do imperialismo de plataforma, exclusão digital global e hegemonia espiritual do empreendedorismo com base nos Estados Unidos” (idem: 13).

O debate sobre a plataformação é realizado no campo da comunicação, mas nos estudos de cinema o tema permanece relativamente inédito, refletindo-se no âmbito dos festivais como um aspecto importante para a cadeia produtiva do cinema e o ecossistema audiovisual brasileiro como um todo – dada a sua relevância para o mercado midiático, atraindo novas audiências, formando novos públicos, e servindo também como um espaço para encontros de cinéfilos, além de ser uma plataforma para novos talentos. Apesar da mais nova crise da produção⁸ nacional, e comparado com o

⁸ Como explicam Schirigatti e Kutiski (2021: 119) “em abril de 2019, Christian de Castro, o diretor presidente da Agência Nacional do Cinema desde 2018, determinou a suspensão do repasse de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual para projetos aprovados, alguns já em fase de produção. Desde então, com exceção de séries que foram compradas por algum canal, não há novas produções sendo



campo televisivo, o processo de plataformação do cinema brasileiro se fez presente especialmente nos festivais audiovisuais, associado a experimentações do teatro online. Esse processo foi intensificado com o uso de plataformas online por festivais regionais, como um novo espaço para experimentações.

Festivais de cinema e audiovisual nas plataformas

Nesse contexto de transformações aceleradas, iniciadas em 2020 em consequência da pandemia COVID-19, o teatro foi um setor cultural impactado pela transição de peças exibidas online e ao vivo, a exemplo de iniciativas do grupo Satyros⁹, o festival #EmCasaComOSesc¹⁰, a Cia Mungunzá¹¹, a Cia. Repentistas do Corpo¹², dentre outras. Como declara a atriz Fernanda Nobre em entrevista a Pedro Galvão, o “trabalho é completamente feito na presença, mas descobrimos um novo lugar de criação com a tecnologia, de pensar dramaturgia, narrativas, em que fosse possível apresentar algo on-line”. Complementa: “[n]ão é cinema, não é TV, não é performance, mas uma nova linguagem que surgiu e dentro da qual tivemos que criar enquanto ela surgia” (2020).

Nas experiências de teatro online, os palcos são fragmentos em um mosaico de imagens captadas pelas webcams dos atores, a exemplo do que ocorre no software de videoconferência ZOOM, numa espacialidade visualmente organizada para propósitos dramaturgicos, com a possibilidade de manipulação das imagens em tempo real pelo uso de programas terceiros (como o programa Cyberlink Youcam), exibidos para o público através de plataformas como Facebook, Youtube e Instagram, muitas das vezes com acesso controlado através da venda de ingresso por serviços como o Sympla.

Por sua vez, festivais de cinema tradicionais, como a Mostra Internacional de São Paulo¹³, É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários¹⁴ e FAM-Festival de Cinema Florianópolis Audiovisual Mercosul¹⁵, realizados em 2020, contaram com o suporte de diferentes plataformas. Tânia Leão e Ana Vallejo comentam que os festivais foram testando soluções heterogêneas: desde o cancelamento inicial dos eventos, a sua recalendarização, a celebração presencial com medidas especiais adaptada aos

financiadas ou coproduções com outros países”. Esse cenário foi agravado com a chegada da pandemia que fechou cinemas, adiou estreias e paralisou gravações.

⁹ Disponível em: <http://satyros.com.br/>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

¹⁰ Disponível em: <https://m.sescsp.org.br/acompanhe-a-programacao-do-sescaovivo/>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

¹¹ Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/user/Repentistasdocorpo>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

¹³ Disponível em: <https://44.mostra.org/>. Acesso em: 17 de julho de 2021.

¹⁴ Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/br>. Acesso em: 17 de julho de 2021.

¹⁵ Disponível em: <http://www.famdetodos.com.br/>. Acesso em: 17 de julho de 2021.



protocolos de segurança [...], até a decisão de oferecer uma programação exclusivamente online, em regime híbrido (online e presencial), ou apenas presencial. (2021: 80)

A Mostra Internacional de Cinema, por exemplo, envolveu o uso das plataformas Sesc Digital¹⁶ e Spcine Play¹⁷ para exibição gratuita, e de uma plataforma própria para o aluguel de filmes – chamada Mostra Play, foi viabilizada tecnicamente pelas empresas estrangeiras Festival Scope e Shift72¹⁸. Nessas plataformas foram disponibilizados um total de 198 filmes durante os dias de realização do festival, entre 22 de outubro e 4 de novembro de 2020, com um número limitado de visualizações (ou ingressos) para cada obra – variável entre 1.000 e 2.000 visionamentos (CRUZ, 2020). Em paralelo ao festival, também foram realizados debates online sobre temas diversos pelo YouTube, além da publicação de entrevistas curtas com os realizadores na mesma plataforma¹⁹.

Por outro lado, a edição 2021 de *É Tudo Verdade* - Festival Internacional de Documentários disponibilizou seu catálogo de forma gratuita através das plataformas Spcine Play (entre os dias 8 de abril e 8 de maio), Sesc Digital (entre os dias 11 e 18 de abril) e Looke (entre os dias 8 e 18 de abril). Nessa última plataforma, foi exibida a mostra competitiva de longas e curtas metragens nacionais e internacionais, em um modelo no qual cada obra tinha data e horário específico de exibição – assemelhando-se ao modelo tradicional de grade de horários das salas de cinema. Tal como na Mostra Internacional de Cinema, os filmes também possuíam um limite de visualizações, que variava entre 1.000 e 2.000 visionamentos. Além disso, foram realizadas transmissões ao vivo pelo YouTube²⁰ dos debates com os realizadores de filmes exibidos no festival.

A edição de 2020 do Festival de Cinema de Florianópolis - FAM possuiu um modelo ainda mais próximo à programação das salas de cinema. Realizado entre os dias 24 e 30 de novembro, os filmes foram oferecidos pela plataforma brasileira

¹⁶ O Sesc - Serviço Social do Comércio, instituição mantida por empresários do comércio de bens e serviços com atuação em âmbito nacional, atua mais fortemente em São Paulo no patrocínio de atividades culturais. Sesc Digital é a plataforma de conteúdo do Sesc São Paulo lançada em 2020. Disponível em: <https://sesc.digital/>. Acesso em: 22 de julho 2021.

¹⁷ Plataforma de acesso público da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, lançada em 2017 pela Spcine, com foco na cinematografia paulistana e brasileira, mantida dentro da infraestrutura da plataforma brasileira Looke. Disponível em: <https://www.spcineplay.com/>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

¹⁸ A empresa francesa especializada em eventos, Festival Scope, e a especialista neozelandesa em streaming online, Shift72, fecharam uma parceria em 2020 para venda de serviços de streaming para festivais que foram forçados a serem realizados de modo online (GOODFELLOW, 2020).

¹⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PL0-A1A0dcl6GzJJOh1dUWFuUuu8_SBbzd. Acesso em: 17 de julho de 2021.

²⁰ <https://www.youtube.com/c/festivaletudoverdade/playlists>



Innseai.TV²¹, com exibições diárias, a partir de 17h, de mostras organizadas em 28 sessões (com curtas, videoclipes e longas-metragens), acessadas mediante a compra de ingressos – que eram limitados. No âmbito do festival também foram realizados debates online com realizadores pelo YouTube²².

Como fica evidenciado, há uma variedade de modelos de festivais de cinema em experimentação no país, compreendendo modelos pagos e gratuitos, em parceria com plataformas terceiras ou contratação de serviço para hospedagem de uma plataforma própria, organização de programação em um catálogo, com período flexível de acesso durante os dias do festival, ou extremamente restrito, assemelhado a uma exibição nas salas de cinema convencionais com dia e hora marcada. Em todos os festivais, é imposto um limite de acesso a cada obra, replicando um modelo de lotação das salas de cinema, o que vai na contramão da lógica de rede das plataformas, que buscam sempre agregar mais e mais usuários para produzir valor. No mais, a própria ideia de conteúdo sob demanda, acessado quando e onde o usuário deseja, está comprometida frente um modelo de grade de programação com dias e horários – como ocorre de forma mais explícita em *É Tudo Verdade* e no FAM.

Esses dados ilustram o caráter experimental que se observa na plataforma dos festivais, seja no cinema ou no teatro online, especialmente no contexto brasileiro, desconsiderando exemplos internacionais – que não estão no escopo do presente trabalho, mas possivelmente apresentem as mesmas dinâmicas estratégicas de exibição. Em síntese, a noção de *portal* da Lotz (2017), vista anteriormente, ajuda a compreender a forma como o conteúdo audiovisual online é disponibilizado e acessado pelo público. Ou seja, a forma de organização não-linear de conteúdos e sem a fixação de um período delimitado para visualizá-los não é apropriada para classificar os modelos de festivais analisados como plataformas de vídeo sob demanda (VOD, na sigla em inglês) – a exemplo das plataformas comerciais pagas (Looke) ou mesmo gratuitas (Sesc Digital). Deste modo, esses modelos de festivais de cinema online não se configuram como plataformas VOD e, apesar de usarem sua infraestrutura técnica de *streaming*, são limitados por condicionarem o acesso dentro de um modelo herdado do cinema – vagas limitadas, horário determinado, dia certo para ser exibido.

Embora nos festivais online a dimensão geográfica seja ampliada – pois o catálogo é oferecido em todo território nacional (com acesso à internet de qualidade), com restrição para acesso fora do país –, os eventos seguem modelos tradicionais,

²¹ Plataforma lançada em 2020 voltada para conteúdo independente brasileiro, entre filmes, séries e shows musicais. Oferece também recurso para exibições ao vivo, com prestação de serviço para hospedagem de festivais, com acesso gratuito ou pago. Mais informações: <https://innseai.tv/>

²² https://www.youtube.com/playlist?list=PLVljk-AfmB3_53Nkc4711Dja4YKkhwoOY



replicando a programação de debates com realizadores para transmissões ao vivo, com participação limitada a chats, ou entrevistas disponibilizadas online. Há inicialmente, portanto, uma adaptação do modelo presencial para o online. Como apontam Leão e Vallejo, reflexões sobre essas mudanças são ainda recentes no campo de estudos dos festivais, sendo necessário novas pesquisas empíricas, compreendendo outras dimensões de análise crítica sobre os festivais, em especial a participação, "uma vez que as medidas de confinamento e a limitação da mobilidade implementadas em resposta à pandemia da COVID-19 levaram a que grande parte da interação social que ocorre nos festivais se transpusesse para as redes sociais" (2021: 86).

Curadoria de festivais e novos hibridismos

Entre outras questões para serem abordadas sobre os processos de plataformização da cultura e do audiovisual, encontram-se as implicações da dataficação do consumo dos festivais no modo como sua curadoria é realizada. Aspectos específicos como as motivações do público que frequenta festivais de cinema e os efeitos da adesão da submissão online de filmes já vêm sendo estudados desde o início da década passada (ARAUJO, 2013) – questões com implicações diretas na curadoria de conteúdo. Para Hans Obrist, um curador no campo cultural seria uma figura predominantemente autoral,

que usa a arte para ilustrar sua própria teoria. Artistas e suas obras não devem ser usados para ilustrar uma premissa curatorial à qual estão subordinados. Em vez disso, é melhor gerar exposições por meio de conversas e colaborações com artistas, cuja contribuição deve conduzir o processo desde o início. (OBRIST, 2014: 47)

Embora essa noção de curadoria trazida por Ulrich Obrist esteja diretamente relacionada às artes plásticas, ela apresenta uma ideia estabelecida sobre o papel do curador de maneira geral nas diferentes manifestações artísticas, pois se amplia no século XX e está presente em projetos de festivais audiovisuais. No caso dos festivais de cinema, como explicam Leão e Vallejo, eles se apresentam "como espaços fundamentais para se refletir sobre as relações de poder – não só no campo cinematográfico, mas também no acadêmico" (2021: 84), pois a seleção de filmes e cineastas em importantes festivais moldaram o cânone cinematográfico do cinema mundial. Por isso, tornou-se comum os festivais serem vistos como espaço de uma "elite cultural de críticos, diretores e programadores [...] tradutores e 'guardiões' (*gatekeepers*) que decidem a entrada de cinematografias de todo mundo no circuito dos festivais"



(idem: 87). Para Cleber Eduardo (2007), a curadoria de um festival é conceitual: “o curador, além do conceito, tem de estabelecer os seus critérios, ele vai se responsabilizar. Em uma comissão de modo geral, não se vê ela se justificando, dizendo por que escolheu ou porque não escolheu”.

No processo de plataformação, a utilização de serviços de vídeo sob demanda associado aos recursos de algoritmo permite que os festivais de cinema abram caminho para incorporar recomendações automatizadas para seu público, além de poder ter acesso às práticas de consumo deste em seus mínimos detalhes quantitativos (tempo total assistido, em que parte o filme deixou de ser assistido, que filmes cada usuário assistiu e em qual ordem, a localização de cada usuário, etc.). Dados esses que podem ser interpretados de forma automatizada, de modo a elaborar uma curadoria inteligente, algo que na perspectiva de Martel é “uma recomendação que se vale ao mesmo tempo da força da internet e dos algoritmos, mas também do tratamento humano e de uma prescrição personalizada feita por ‘curadores’”. Essa função de duplo filtro é indispensável” (2015: 311).

A mecânica de recomendação surge em um ambiente saturado por informações disseminadas em rede, e, conforme ocorre a expansão desse cenário, a curadoria automatizada é utilizada para organização de dados de forma mais eficaz – porém sem as nuances que um olhar humano pode trazer ao objetivismo da máquina. Assim, a curadoria inteligente consideraria a pluralidade de gostos, em um trabalho humanizado e de máquina, criando diferentes esferas de julgamento, sem a arbitrariedade hierárquica de um curador. Desse modo, o papel da curadoria insere os festivais em uma nova realidade cada vez mais participativa e inclusiva dos diferentes interesses do público – incentivando aos festivais explorarem novas práticas cinéfilas (LEÃO; VALLEJO, 2021), reconhecendo os diferentes perfis do público, em um diálogo mais transparente com questões culturais que o circundam.

Essa relação com o público poderia se revelar uma nova forma de curadoria, que explora noções de cultura da atenção, transcendendo a noção de seleção de filmes por critérios indicados pelo curador, considerando-se, assim, dados participativos do público em edições anteriores – uma coleta de dados limitada em comparação ao contexto da modalidade presencial. É o que afirma Natália Machiavelli, idealizadora da plataforma MIT+²³ de teatro online, em debate realizado no dia 24 de junho de 2021 sobre festivais online²⁴, acerca das possibilidades e limites da curadoria em festivais online em relação à modalidade presencial:

²³ <https://mitmais.org/>

²⁴ No mesmo debate, intitulado *Plataformização dos Festivais: o futuro é híbrido*, também participaram Lyara Oliveira, da Spcine, e André Fischer, do MixBrasil. Disponível em:



Concordo plenamente que essa possibilidade de conectar pessoas em vários lugares amplia de alguma forma o conceito de curadoria. Quando você vai pensar no evento, o que é possível, existe uma gama de possibilidades nessa questão online. Porém elas são limitadas àquelas pessoas que têm acesso à internet suficiente para ver um filme, que às vezes vai consumir toda a banda que a pessoa tem.

Além disso, Machiavelli também destaca as possibilidades de como programações de festivais podem associar-se através de plataformas digitais de modo a explicitar uma diversidade de olhares e perspectivas culturais. O principal exemplo nacional disso é a Spcine Play, que atua como um espaço agregador de diferentes festivais brasileiros, com acesso gratuito. A curadoria nessa plataforma assume um viés de pluralidade e segmentação, em detrimento de um foco na recomendação automatizada dos serviços comerciais de vídeo sob demanda. Machiavelli comenta:

Eu fico muito feliz quando eu vejo as estantes da Spcine, porque a Netflix tem aquelas estantes com montes de filmes americanos. É uma vitória para o cinema nacional poder ter toda essa disponibilidade. O que que significa ter estantes de vários festivais? Significa ter curadoria de vários festivais, visões de várias pessoas que selecionaram aquele material e que são a potência de um festival. Os festivais se fazem do encontro de pessoas que são sensibilizadas por determinados conteúdos, seja de teatro ou cinema, que assistiram junto com outras pessoas.

Conforme Lyara Oliveira, diretora de inovação e políticas do audiovisual da Spcine, durante o mesmo debate online, a Spcine Play teve em 2020 um aumento de acesso na ordem de 1.233,4%, ao passo que o festival Mostra Internacional de Cinema teve um aumento de 436% no acesso ao seu conteúdo na plataforma em relação ao ano anterior. É importante destacar que os festivais possuem um público fiel que, no caso das ocorrências presenciais, convive e vive os dias do evento na condição de um pacto afetivo (BALTAR, 2007), em engajamento com os conteúdos exibidos e as subjetividades construída por eles.

Os festivais têm seu nicho de público e, mais especificamente, a exemplo do festival MixBrasil, a cultura da diversidade torna-se central para abordagem de seu

<https://www.facebook.com/611585822301193/videos/220483183253610>. Acesso em: 17 de julho de 2021.



público e das linguagens presentes em sua programação – que busca debater temas sobre pertencimento, empoderamento e visibilidade identitária. O MixBrasil se diferencia dos demais citados festivais até o momento por agregar não somente filmes, mas também teatro, performances e shows musicais. Ele se encaixa em uma tendência que a jornalista C. Hackt aborda como uma nova perspectiva identitária para festivais.

Filmes podem nos encantar, informar, provocar e curar, assim como a realidade virtual e videogames. Se a pandemia nos ensinou algo, foi que narrativas e arte se metamorfosearam novamente em novas dimensões e mídias. Reconhecer isso é o futuro dos festivais. (2020)

A perspectiva identitária se configura como uma estratégia de sobrevivência pelo fato de incorporar a curadoria de narrativas provenientes de linguagens diversas, como o teatro online. O Festival de Cinema de Veneza, por exemplo, em sua edição de 2020, selecionou pela primeira vez uma obra de áudio chamada *Double*, peça dramática inglesa produzida pela Darkfield Radio (2020). Esse exemplo nos faz discutir outros desdobramentos possíveis dos festivais de cinema, que abrangeriam outras manifestações audiovisuais.

Festival MixBrasil: teatro e cinema em plataformas

Na primeira edição, em 1993, o Festival MixBrasil de Cultura de Diversidade apresentou no MIS - Museu da Imagem e do Som de São Paulo um total de 56 vídeos da curadoria do MIX – New York Lesbian & Gay Experimental Film Festival (SILVA, 2012). Desde aquela edição e até 2015, o evento se tornou itinerante, formando públicos locais que passariam a acompanhar o MixBrasil²⁵. Em período anterior à relativa abertura, hoje presente na sociedade, para discutir assuntos ligados à diversidade sexual, e à disposição de patrocinadores privados e de entidades públicas de cultura de apoiarem a produção cultural sobre essa temática, o evento teve que buscar alternativas para financiar suas atividades.

Para tanto, em agosto de 1994, o MixBrasil iniciou sua presença online, quando foi criada uma comunidade digital em torno do *BBS MixBrasil*²⁶, cujos membros assinavam o serviço de para ter acesso a informações e chat. Em 1996 o festival se

²⁵ O Festival MixBrasil teve edições em um total de 51 cidades no Brasil e enviou curadorias de programas de curtas nacionais para 43 festivais de cinema em 25 países. Em 2016 a diretoria do festival decidiu encerrar as itinerâncias e concentrar-se na ampliação das atividades em São Paulo.

²⁶ *Bulletin Board System*, antecessor da internet e das redes sociais, era um sistema informático que permitia a conexão de computadores via linha telefônica e interação com o sistema e outros usuários (PIROPO, 2015). *BBS MixBrasil* foi a primeira rede social direcionada à comunidade LGBTQIA+ da América Latina e uma das primeiras do mundo.



torna um portal na internet, com produção diária de conteúdo com foco em política, entretenimento, cinema, teatro de temática LGBT. No ano seguinte, assina contrato de parceria com UOL e o conteúdo passa a ser disponibilizado para assinantes e usuários daquele portal (SILVA, 2012). Esses fatos fizeram com que a base de usuários do site formasse parte considerável dos frequentadores do festival, e que houvesse desde o início uma forte sinergia entre os conteúdos online e a programação do evento. Na virada do século a URL www.mixbrasil.com.br já era um dos maiores sites da internet brasileira, chegando em julho de 2003 a ter mais de 20 milhões de páginas visitadas e 1,93 milhão de visitantes únicos por mês, segundo relatório de audiência do *Universo On Line*.

A partir de 2001, o aumento no número de peças teatrais de temática LGBT com relativo sucesso de bilheteria gerou uma demanda maior de espaço na programação dos teatros de São Paulo. A ausência de eventos que destacassem essa produção levou o Festival MixBrasil, em 2002, a agregar espetáculos em sua programação para além do cinema e vídeo. Nesse ano, shows de bandas e artistas LGBT da cena alternativa da música também passariam a compor a programação do MixMusic, braço musical do festival (SILVA, 2012). Em 2016, foi realizada a primeira edição da Conferência MixBrasil, com 20 painéis discutindo questões sociais e políticas relacionadas à comunidade LGBT – a partir de 2019, todas os debates foram gravados e disponibilizados integralmente para acesso por *streaming* (CONFERÊNCIA..., 2019).

Em 2018, é criado o MixLiterário para agregar à programação do festival palestras e encontros de escritores e escritoras LGBT. Nas edições de 2018 e 2019 houve mostras de games, as BIG Mix Diversity²⁷, realizadas em parceria com a Associação Brasileira de Desenvolvedores de Jogos Eletrônicos (Abragames) e o Brazil Independent Games Festival (BIG Festival). Vários fatores concorreram para a incorporação dessas manifestações artísticas à curadoria do festival, além do *boom* destas produções e o crescente interesse do público por essas linguagens. O fato de ser um evento voltado a um nicho, no caso gays, lésbicas, bissexuais e pessoas trans, não necessariamente cinéfilos, fez com que a curadoria dos programas de filmes desde o início fosse realizada pela temática abordada e não se ativesse a determinadas linguagens ou suporte.

Dessa forma, programas com duração média entre 75 e 90 minutos continuam, dentro de uma mesma seleção, videocliques, curtas metragens de ficção e documentários e videoarte, misturando 16mm, 35mm, VHS e Beta. Essa mistura, que consistia em

²⁷ Mais informações: ABRAGAMES. Newsletter Abragames #27, 14 dez. 2018. Disponível em: <http://www.abragames.org/newsletter-abragames-27/big-diversity>. Acesso em: 22 jul. 2021.



pesadelo para os projetoristas até a recente padronização com DCP²⁸, foi uma decisão curatorial para reforçar a diversidade da produção e materializar nas telas das salas de exibição o 'mix' que dá nome ao festival. Desde o início do MixBrasil, a produção cinematográfica brasileira de temática LGBTQIA+ cresceu exponencialmente. Dos oito vídeos de curta-metragem exibidos 1993 (sendo quatro realizados especialmente por amigos para compor a seleção, e quatro em décadas anteriores), em 2019 foram inscritos para seleção do 27º MixBrasil 176 curtas e 34 longas produzidos no país nos 12 meses anteriores. Esses números tornaram o Brasil um dos maiores produtores audiovisuais de temática LGBT e com a maior presença em festivais de cinema²⁹.

Festivais durante a pandemia

Mesmo antes de 2020, várias pressões já estavam colocadas sobre o circuito de festivais de cinema. A alta de custos de produção, a redução de apoio público e de patrocínios do setor privado, além do número potencialmente excessivo de eventos e as mudanças nas estratégias de divulgação da indústria cinematográfica já sinalizavam uma certa perda de relevância nos últimos anos (BRASIL, 2019). Com o advento da pandemia do coronavírus e o consequente fechamento das salas de cinema, muitos festivais de cinema foram forçados a ser cancelados (como Rio, Cannes, Locarno, Bafici, Tribeca, Telluride) ou adiados (como Brasília, Gramado, InsideOut, indieLisboa). A maioria dos eventos optou por transferir a programação, em grande parte reduzida significativamente, para plataformas digitais, como já visto. Dados divulgados pelo relatório *Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros - Edição 2020* documentam as movimentações dos festivais e mostras do país, incluindo dilemas quanto a critérios para exibição dos filmes, como a espacialidade dos eventos.

No caso dos festivais/mostras que se deslocaram para o formato online excepcionalmente em 2020, a realização é um paradigma; a edição online do Festival de Gramado faz menção ao evento-físico Festival-de-Gramado que por sua vez acontece na cidade-Gramado. Não é mais uma relação de associação de troca-mútua (um se associa ao outro de

²⁸ O DCP (*Digital Cinema Package*) é uma tecnologia de padronização dos formatos digitais para a distribuição e a exibição de filmes em festivais de cinema e nos circuitos comerciais dotada de uma chave numérica de segurança que pode ser disponibilizada online em qualquer parte do mundo.

²⁹ Em 2018, na *Berlinale Bixa Travesty* (2018) e *Tinta Bruta* (2018) venceram os prêmios Teddys nas categorias melhor documentário e melhor longa ficção, e *O Orfão* (2018) venceu o *Queer Palm* de curta em Cannes. Em 2019, o documentário *Indianara* (2019) foi destaque em Cannes, e a coprodução Brasil-Argentina *Breve História do Planeta Verde* venceu o Teddy em Berlim.



forma equânime), a edição online do Festival de Gramado leva o nome de Gramado sem acontecer em Gramado, mas faz menção aos acontecimentos que nela se deram historicamente. (CORREA, 2021: 13)

Alguns poucos festivais conseguiram realizar versões híbridas, com programação baseada em plataformas digitais e algumas sessões em salas, como a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival MixBrasil, aproveitando a janela de relaxamento de medidas sanitárias restritivas em vigor na Grande São Paulo, entre outubro de 2020 e janeiro de 2021³⁰. Como ambos acontecem respectivamente anualmente em outubro e novembro, tiveram também a possibilidade de acompanhar erros e incorporar acertos experimentados pelos festivais na migração do presencial para o digital, acompanhando inclusive a evolução tecnológica das plataformas que aconteceu no segundo semestre de 2020. Como resposta à demanda por parte do público por conteúdos, o MixBrasil criou em junho de 2020 a plataforma MixBrasil Play³¹, disponibilizando gratuitamente mais de 150 curtas, longas-metragens e espetáculos teatrais exibidos em edições anteriores do festival.

A 28ª edição do Festival MixBrasil aconteceu em novembro de 2020 em formato híbrido e totalmente gratuito, exibindo 101 filmes, 6 espetáculos teatrais, 5 shows de música, 12 encontros literários e 10 palestras, além das cerimônias de abertura e encerramento. Foram utilizadas quatro plataformas digitais e uma sala de cinema com sessões presenciais. Na Spcine Play foram disponibilizadas 35 produções brasileiras e latinas de longa e curta metragem. As mostras competitivas de longas e curtas brasileiros aconteceram no SESC Digital. Filmes estrangeiros com pretensões comerciais, cujos distribuidores demandavam uma série de questões relacionadas à segurança – como DRM³² –, foram exibidos na plataforma Innsaei³³. Palestras, mesas de literatura e conversas com diretores ocorreram no canal do festival no YouTube. O

³⁰ Em outubro de 2020, a região da Grande São Paulo entrou na fase verde do Plano SP, que monitora e coordena ações contra a propagação do COVID-19 no estado. Com isso, foi possível reabertura parcial de atividades como o cinema e o teatro (MATTOS, BATISTA, 2020). Entretanto, no final de janeiro a Grande São Paulo regressou para a fase laranja do plano, com maiores restrições para atividades culturais (MORENO, 2021).

³¹ Disponível em: www.mixbrasil.org.br/play. Acesso em: 22 de julho de 2021.

³² Siga para *Digital Rights Management*, que pode ser traduzido livremente gestão de direitos digitais, uma tecnologia voltada para a proteção de cópia de conteúdos digitais, coibindo distribuído indiscriminada.

³³ Em 2020 havia duas plataformas no Brasil oferecendo serviços de hospedagem e gestão de conteúdo para festivais de cinema: Looke, que administra a Spcine Play, e Innsaei. Além do MixBrasil, outros 12 festivais e mostras foram realizados dentro da Innsaei, tais como o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul, Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul, Festival Kinoarte de Cinema, FIM – Festival Internacional de Mulheres no Cinema, CINEfoot – Festival de Cinema de Futebol, Festival Primeiro Plano, Festival de Cinema de Vitória, Mostra Ciranda Cirandinha de Filmes, Mostra de Cinema infantil de Florianópolis, Sitirycine Mostra Cine Bijou Digital e Festival de Cinema de Trancoso.



acesso a todas as plataformas era agregado nas páginas do site oficial do 28º Festival MixBrasil de Cultura da Diversidade³⁴. Os acessos no Sesc Digital, no Innsaei e na Spcine Play tiveram desbloqueio geográfico expandido para todo território brasileiro, o que permitiu espectadores de outras regiões do país (42% dos usuários), para além do estado de São Paulo.

Foram realizadas também seis sessões presenciais no CineSesc – todas tiveram lotação máxima, seguindo os critérios de distanciamento, e totalizaram 432 espectadores. O MixBrasil, assim como outros festivais, teve um aumento consistente no número de espectadores online. De 34,6 mil presentes em todas as sessões e espaços na edição de 2019, saltou para 186 mil pessoas que assistiram a filmes e atividades quatro nas plataformas em 2020, um crescimento de 350%.

Até 2019, a seção de teatro do MixBrasil, chamada de Dramática, era composta de uma ou duas estreias e outras peças de temática LGBT que já haviam estado em cartaz e que aconteciam no Teatro Jardel Filho, sala com 321 lugares no Centro Cultural São Paulo. Em 2020, houve uma mudança na proposta curatorial e foi aberto edital a partir do qual foram selecionados seis textos inéditos. A Dramática aconteceu no teatro do Centro Cultural da Diversidade, com transmissão ao vivo dos espetáculos pelo YouTube para 8.695 espectadores, com um total de 240 pessoas no presencial, seguindo todas as normas sanitárias e de distanciamento. Entre os espetáculos selecionados estava *O Armário Normando*³⁵, do Grupo XIX de Teatro. O espetáculo da diretora, atriz e dramaturga Janaína Leite, expoente de uma nova geração que vem fazendo experimentações cênicas que reforçam a convergência de mídias, recebeu o prêmio do júri de melhor espetáculo. A ação se desenvolve como encenação em palco de teatro com uso de projeções para público presencial e também com transmissão online pelo YouTube. Além disso, é requerido do público, tanto presencial quanto remoto, o uso de aplicativos adicionais para acesso consecutivo de parte da ação que se desenvolve no site de *streaming* ao vivo de conteúdo adulto Cam4³⁶ – onde é possível burlar as restrições de imagens impostas pelas políticas do YouTube.

Ainda que as outras cinco peças exibidas no Dramática em 2020 tivessem no palco montagens mais próximas das tradicionalmente realizadas por espetáculos teatrais, é possível considerá-las como produtos audiovisuais interativos, enquanto

³⁴ Disponível em: <https://www.mixbrasil.org.br/28/programacao/programacao-11-a-22-de-novembro/>. Acesso em: 22 de julho de 2021.

³⁵ *Armário Normando* foi posteriormente considerado pela diretora Janaína Leite como abertura de processo de uma pesquisa que, em 2021, foi desenvolvida e finalizada, ganhando o novo nome de *A História do Olho*.

³⁶ <https://pt.cam4.com>



mediados por tecnologia para transmissão e participação do público em chat paralelo durante suas exibições. Essa nova compreensão da atividade teatral desenvolvida através de plataformas digitais vem sendo apontada como um tensionamento ontológico da própria forma de existir do teatro (MUNIZ; ROCHA, 2018), e tem potencial de ser incorporada a festivais audiovisuais.

Considerações finais

Tempos pandêmicos são períodos propensos a rupturas e a profundas reestruturações políticas, culturais e econômicas (HAN, 2020). Nesse contexto, o fechamento provisório das salas de cinema e o aumento de consumo de conteúdo nas plataformas de vídeo sob demanda, acelerou o processo de plataformação das práticas culturais e ditou uma nova organização da exibição cinematográfica, provocando mudanças estruturais no sistema de produção e distribuição de filmes. Adicionalmente, o espectador possui a opção de assistir ao lançamento de um filme numa sala de cinema ou na sua casa, pelo *streaming*. Essa é uma das inovações provocadas pela transformação das empresas de tecnologia em estúdios de cinema e as empresas de televisão em *mediatech*, especializadas na produção de conteúdos específicos, em diferentes formatos e para múltiplas telas, buscando atingir públicos diversos.

Ao inovar no tradicional modelo de produção e distribuição cinematográfica, promovendo a dissolução das fronteiras de exibição restritas anteriormente às salas de cinema, a plataformação dos festivais estimulou o surgimento de formatos híbridos, que compreendem o presencial e o online, o que permitiu a acessibilidade do catálogo de obras para públicos de diferentes regiões do país, conferindo uma maior visibilidade aos eventos e reduzindo custos com deslocamentos para o espectador poder participar de eventos nos grandes centros do país. Assim, de um ano para outro, os recursos do *streaming* tornaram os filmes acessíveis, dispensando as antigas ferramentas de aferição de bilheteria, fazendo da economia da atenção uma *commodity* valiosa para a formação de novas gerações de público para o cinema.

Vale destacar que um bem cultural não é criado apenas pelas plataformas, mas também pela força criativa dos produtores culturais que delas participam, considerando os interesses do público e a governança da plataforma (DUFFY et al., 2019). Nesse sentido, a plataformação das práticas culturais desencadeou um processo de centralização da produção audiovisual nos grandes centros do país, haja visto que as capitais concentram as forças criativas que atuam junto às produtoras, dotadas de infraestrutura para atender as demandas das empresas de *streaming*, quer seja



local/regional ou globalizadas. Recentemente, a plataforma O2Play³⁷ passou a oferecer serviços de distribuição e de auto-distribuição da produção independente brasileira, numa iniciativa pioneira de contraposição ao domínio das empresas de *streaming*.

Cabe, pois, ao formato dos festivais online a criação de espaços para a exibição da produção de baixo orçamento, produzida fora dos grandes centros e sem apoio dos incentivos públicos. Desse modo, por meio dos festivais de cinema online, a produção independente brasileira poderá criar espaços de distribuição e lançamento multiplataforma, representativos da diversidade cultural brasileira. Por esse motivo, é importante a criação de políticas públicas voltadas para as plataformas, bem como o marco regulatório do vídeo sob demanda, e que iniciativas dos festivais e produtores independentes desenvolvam um modelo alternativo de exibição.

No capítulo *TV Online no Brasil: estratégias dos serviços de distribuição da Rede Globo* (2020), João Massarolo e Dario Mesquita comentam sobre a importância da regulamentação do serviço de vídeo sob demanda no Brasil. Tal política atende as demandas da produção e da entrega de conteúdo audiovisual nacional, além do planejamento estratégico de fomento e da inovação na criação de plataformas para o cinema e audiovisual brasileiro, especialmente produções que não são contempladas pelo circuito comercial das salas de cinema e de grandes serviços de *streaming* estrangeiros que monopolizam o atual mercado.

Uma das conclusões que emerge sobre o estudo da plataformização dos festivais de cinema e audiovisual é que os modelos híbridos pós-pandemia, incorporados à programação dos eventos, reservam um espaço para os encontros presenciais, a discussão de novos arranjos produtivos e as ações socioeducativas. Para que essa configuração se torne possível, é necessário aprofundar os estudos sobre os 'portais' de festivais que utilizam, em sua grande maioria, a infraestrutura técnica de plataformas transacionais terceirizadas para entrega de conteúdos – restritos ao evento do festival. Essa estratégia limita a oferta de serviços pelos festivais, condicionando o acesso dos usuários dentro de um modelo derivado da grade da programação das salas de cinema – com vagas limitadas, hora marcada e data de exibição.

Com a plataformização das práticas culturais, os festivais de cinema se tornaram um espaço de experimentação e inovação. Atualmente os serviços de *streaming* que são contratados para exibição de filmes, a exemplo dos canais online no YouTube, não contemplam demandas de um festival como o MixBrasil, com sua diversidade de atividades além da exibição de filmes (teatro online, performances ao vivo, *games*, debates e palestras, shows musicais). Desse modo, as estruturas de

³⁷ Disponível em: <https://o2play.com.br/>. Último acesso: 25 set 2021.



plataformas utilizadas pelos festivais analisados replicam modelos tradicionais de exibição presencial, com venda de ingressos limitados e grade de programação fixa.

Essa estrutura atende as demandas de um público habituado a frequentar festivais (cinéfilos), mas também, ao realocar as atividades do festival para espaços online, oferece a possibilidade de ampliar o público e expandir o alcance de audiência. No entanto, os espaços de socialização e trocas de experiência, que caracterizam os festivais presenciais – através de cursos, oficinas, palestras e debates – são prejudicados ausência do pacto afetivo que constituem essas atividades. Em contrapartida, os festivais online contribuem para levar a cultura da cinefilia a novos públicos, ampliando o repertório cultural em diferentes regiões do país.

Os festivais online contemplam a criação de espaços socioeducativos através das redes discursivas criadas pelos fãs, materializadas pelo fenômeno da cultura participativa, responsável pela socialização do público e das obras no ambiente online. Marilha Naccari, diretora de programação do Festival FAM - Florianópolis Audiovisual Mercosul, reforçou em debate online³⁸ a importância da preservação dos espaços de socialização e das práticas socioeducativas:

A plataforma dos festivais funciona no sentido de que a gente compreende que a tecnologia agora está aceita e que a gente pode utilizar e ver os pontos que realmente otimizam os processos e que melhoram a qualidade, a possibilidade de interação das pessoas dentro de certas limitações. Mas a gente não pode perder a essência que do que é a socialização, do que é um espetáculo, do que é de fato um evento. Você vai lá encontrar pessoas, discutir, rir, ver a reação do outro.

Nesse sentido, as plataformas de festivais projetadas a partir de parâmetros próprios, desprendidas de modelos presenciais de exibição, manteriam ativo o fluxo sob demanda através de um serviço de *streaming* – fortalecendo e complementando a experiência presencial. Esses serviços fazem o uso da coleta sistêmica de dados, a partir de métricas que favoreçam e enriqueçam a experiência imersiva do público, através de recursos para participação inclusiva – fora da lógica linear da programação presencial.

A curadoria atual de festivais online restringe o acesso aos dados dos usuários, pois a exibição é limitada por parâmetros estabelecidos pelos contratos de licenciamento

³⁸ Realizado no dia 24 de junho de 2021, de título *Plataformização dos Festivais: o futuro é híbrido*. Disponível em: <https://www.facebook.com/611585822301193/videos/220483183253610>. Acesso em: 17 jul. 2021.



de exibição de filmes, com limitação de ingressos por sessões de cada obra. Essa metodologia prejudica o uso de métricas segundo os interesses de curadoria, fornecendo dados da experiência e do comportamento do espectador, com o objetivo promover um maior engajamento do público.

As plataformas dedicadas para festivais podem contribuir também para a captura e retenção da atenção do público, através dos recursos de dataficação. Esses ambientes estabelecem um movimento: ao utilizar as redes sociais o público colabora na criação e aperfeiçoamento da curadoria do festival. Assim, a captura da atenção do usuário potencializa melhorias do ambiente comunicacional dos eventos online.

Nesse contexto, os festivais são incorporados na vida cotidiana, diversificando seu público, contribuindo para o desenvolvimento de novos modelos de negócio e para a atualização da equipe de produção, diferente daquela pré-pandêmica. As conclusões apontadas neste artigo são provisórias, pois se trata de uma pesquisa em seus primeiros estágios, se fazendo necessário aprofundar os estudos sobre esse fenômeno e o escopo dos objetos de análise.

Referências

ABRAGAMES. "Big Diversity". Newsletter Abragames #27, 14 dez. 2018. Disponível em: <http://www.abragames.org/newsletter-abragames-27/big-diversity>. Acesso em: 22 de julho de 2021.

ALPENDRE, S. "Formato on-line traz chance de festivais de cinema serem mais ousados e independentes". *Folha de S. Paulo*, 29 ago. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/08/formato-on-line-traz-chance-de-festivais-de-cinema-serem-mais-ousados-e-independentes.shtml>. Acesso em: 29 de junho de 2021.

ARAUJO, M. *Motivação da audiência de festivais de cinema: estudo exploratório em Portugal*. 2013. Dissertação (Mestrado em Economia) – Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa, Lisboa.

BALTAR, M. "Engajamento afetivo e as performances da memória em Um Passaporte Húngaro". *Revista ECO-PÓS*, v. 10, n. 2, jul./dez. 2007, p. 96-112.

BRASIL, A. "Começo do fim ou novo começo do cinema e de seus grandes festivais?". *Observatório de Imprensa*, 21 mai. 2019. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/cinema/comeco-do-fim-ou-novo-comeco-do-cinema-e-de-seus-grandes-festivais/>. Acesso em: 22 de julho de 2021.

CONFERÊNCIA 'Agora é que são elas: uma conversa de mulheres para mulheres' | Festival MixBrasil. *Gay Blog*, 14 jan. 2019. Disponível em: <http://gay.blog.br/gay/conferencia- agora-e-que-sao-elas-uma-conversa-de-mulheres-para-mulheres-festival-mixbrasil/>. Acesso em: 22 de julho de 2021.



CORREA, P. *Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros - Edição 2020*. São Paulo, 2021. Disponível em: https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/v1_-_panorama_dos_festivais-mostras_audiovisuais_b. Acesso em: 22 de julho de 2021.

CRUZ, E. "Reinventada, Mostra de Cinema vai apresentar 198 filmes de 71 países". *Agência Brasil - EBC*, 10 out. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-10/reinventada-mostra-de-cinema-vai-apresentar-198-filmes-de-71-paises>. Acesso em: 19 de julho de 2021.

D'ANDRÉA, C. *Pesquisando Plataformas online: conceitos e métodos*. Edufba: Salvador, 2020. Ebook.

DUFFY, B. E.; POELL, T.; NIEBORG, D. B. "Platform Practices in the Cultural Industries: Creativity, Labor, and Citizenship". *Social Media and Society*, v. 5, n. 4, 2019, pp. 1-8.

EDUARDO, C. "Configurando um panorama – a curadoria da Mostra de Tiradentes". Entrevista concedida a Francis Vogner dos Reis e Lila Foster. 2007. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistatiradentes1.htm>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

GALVÃO, P. "Sem previsão de volta do teatro, cresce oferta de peças on-line". *Estado de Minas*, 07 out. 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/10/07/interna_cultura,1192282/sem-previsao-de-volta-do-teatro-cresce-oferta-de-pecas-on-line.shtml. Acesso em: 30 de maio de 2021.

GLOBO e Google firmam parceria para desenvolver produtos digitais em nuvem. *G1 - Economia*, 07 abr. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/google/amp/economia/negocios/noticia/2021/04/07/globo-e-google-firmam-parceria-para-desenvolver-produtos-digitais-em-nuvem.ghtml>. Acesso em: 18 de julho de 2021.

GOODFELLOW, M. "Festival Scope, Shift72 join forces as online film festivals proliferate". *ScreenDaily*, 8 abr. 2020. Disponível em: <https://www.screendaily.com/news/festival-scope-shift72-join-forces-as-online-film-festivals-proliferate/5148899.article>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

HACKT, C. "The Future of The Film Festival". *Forbes*, 17 nov. 2020 <https://www.forbes.com/sites/cathyhackt/2020/11/17/the-future-of-the-film-festival/?sh=18670b4b4d8a>. Acesso em: 17 de julho de 2021.

HAN, B. "La emergencia viral y el mundo de mañana". In: AMADEO, P. (Org.). *Sopa de Wuhan: pensamiento contemporaneo en tiempos de pandemias*. Barcelona: ASPO, 2020.

JENKINS, H.; GREEN, J. "The Moral Economy of Web 2.0 (Part Two)". *Confessions of an Aca-Fan*, 18 mar. 2008. Disponível em: http://henryjenkins.org/blog/2008/03/the_moral_economy_of_web_20_pa_1.html. Acesso em: 17 de julho de 2021.

JIN, D. *Digital Platforms, Imperialism and Political Culture*. In *Digital Platforms, Imperialism and Political Culture*. Nova York: Routledge, 2015.



LEÃO, T.; VALLEJO, A. "Introdução: Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais". *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 8, n. 1, 2021, p. 80–100.

LOTZ, A. *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*. Lansing: Michigan Publishing Services, 2017.

MARTEL, F. *Smart - O que você não sabe sobre a internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MASSAROLO, J.; MESQUITA, D. "TV Online no Brasil: estratégias dos serviços de distribuição da Rede Globo". In: MASSAROLO, J.; MESQUITA, D. (Orgs.). *Produção de Conteúdo: audiovisual multiplataforma*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2020.

MATTOS, L.; BATISTA, E. "São Paulo entra na fase verde e reabre museus, Sesc, cinemas e centros culturais". *Valor Econômico*, 09 out. 2020. Disponível em: <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2020/10/09/so-paulo-entra-na-fase-verde-e-reabre-museus-sesc-cinemas-e-centros-culturais.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2022.

MORENO, A. "Regras atuais da fase laranja do Plano SP são compatíveis com critérios da fase amarela do ano passado; veja o histórico". *G1*, 23 jan. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/01/23/regras-atuais-da-fase-laranja-do-plano-sp-sao-compativeis-com-criterios-da-fase-amarela-do-ano-passado-veja-o-historico.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2022

MUNIZ, M ; ROCHA, M. "A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral". *Pós: Belo Horizonte*, v. 6, n. 12, 2016, p. 242-254.

OBRIST, H. U. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PIROPO, B. "BBS". *Techtudo*, 5 jun. 2015. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2015/06/bbs.html>. Acesso em: 22 de julho de 2021.

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. "Plataformisation". *Internet Policy Review*, v. 8, n. 4, 2019. Disponível em <https://policyreview.info/concepts/platformisation>. Acesso em: 16 de julho de 2021.

SCHIRIGATTI, E. L.; KUTISKI, C. "COVID-19 e a economia criativa: impactos e tendências na produção e exibição de animação". *Diálogo com a economia criativa*, v. 6, n. 18, set./dez. 2021, p. 94-113.

SHARF, Z. "Warner Bros. Strikes First Deal to Return Films to Theaters Only in 2022 with New 45-Day Window". *IndieWire*, 23 mar. 2021. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2021/03/warner-bros-theaters-only-releases-2022-1234625378/>. Acesso em: 23 de abril de 2021.

SILVA, M. *Territórios do Desejo: performance, territorialidade e cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.



SRNICEK, N. *Platform Capitalism (Theory Redux)*. Cambridge: Polity Press, 2017. Ebook.

STEINBERG, M. *The Platform Economy - how Japan transformed the consumer internet*. Minneapolis: University of Minisota Press, 2019.

VAN DIJCK, J. Datafication, dataism and dataveillance: Big Data between scientific paradigm and ideology. *Surveillance & Society*, n. 12, v. 2, 2014, pp. 197-208.



**Resistência, necropolítica e fantasias de vingança:
Bacurau (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles**

Carolin Overhoff Ferreira¹

José Lingna Nafafé²

¹ Professora Associada-Livre Docente do curso de História da Arte da Unifesp. É autora de *Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes* (2019), *Decolonial Introduction to the theory, history and criticism of the arts* (2019), *Cinema português – Aproximações à sua história e indisciplinaridade* (2013), *Identity and difference - Postcoloniality and transnationality in Lusophone films* (2012), *Diálogos Africanos - um Continente no Cinema* (2012) e *Vom Töten alter Wunden - neue Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas* (1999). Organizou os livros *O cinema português através dos seus filmes* (2007 e 2014), *Dekalog - On Manoel de Oliveira* (2008), *Terra em Transe - Ética e Estética no Cinema Português* (2012), *Manoel de Oliveira – Novas perspectivas sobre a sua obra* (2013) e *África - um continente no cinema* (2014).

Email: carolinoverferr@yahoo.com

² Professor Associado da Universidade de Bristol. Foi diretor do mestrado em “Black Humanities” (Humanidades Negras). É autor de *Lourenço da Silva Mendonça and the Black Atlantic Abolition Movement in the Seventeenth Century* (no prelo) e *Colonial Encounters: Issues of Culture, Hybridity and Creolisation, Portuguese Mercantile Settlers in West Africa*. Publicou diversos capítulos e artigos sobre cultura e história africana e lusófona, e imigração, entre eles sobre o cineasta guineense Flora Gomes, em periódicos como *Portuguese Studies*, *European Journal of Social Theory*, *Hispanic Research Journal* etc.

Email: jose.lingnanafafe@bristol.ac.uk



Resumo

Bacurau (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, foi o filme brasileiro mais polêmico de 2019. Estreou no Festival de Cannes 2019, onde obteve o Prêmio especial do Júri, e depois ganhou mais distinções nacionais e internacionais. Foi elogiado e criticado como filme de resistência contra o atual governo de Jair Bolsonaro, seu discurso sexista, racista e homofóbico. Este artigo procura analisar três aspectos centrais do filme: 1) a maneira como se dá essa resistência contra os invasores norte-americanos que utilizam o povoado de Bacurau para um videogame real, valendo-se de sua população como alvos vivos; 2) o emprego da necropolítica, que possui historicamente uma dimensão mais violenta no Brasil devido ao tráfico de escravizados e à escravidão, e que está atrás da venda da vila pelo prefeito Tony Júnior; e 3) a fantasia de vingança relativamente a essa opressão e à qual o filme dá expressão por meio de um banho de sangue violento quando o povoado se defende contra os invasores. O maior objetivo deste artigo e da análise desses aspectos consiste em compreender se o filme contribui para o debate sobre racismo no Brasil, no sentido de promover a discussão acerca da necessária decolonização das mentes para enfrentar o fundamental problema da desigualdade nacional e de seu ainda vigente poder colonial, ou se é apenas uma válvula de escape para as frustrações políticas, oferecendo um momento catártico muito pontual aos espectadores.

Palavras-chave: Bacurau; cinema brasileiro; cinema contemporâneo; resistência; necropolítica

Abstract

Bacurau (2019), by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, was the most controversial Brazilian film of 2019. It debuted at the Cannes Festival 2019, where it won the Special Jury Prize, and later won more national and international distinctions. It was praised and criticized as a film that promotes resistance against the current administration of Jair Bolsonaro, its sexist, racist, and homophobic discourse. This article seeks to analyze three central aspects of the film: 1) the way in which this resistance occurs against the American invaders who use the village of Bacurau for a real videogame with its population as living targets; 2) the use of necropolitics, which historically had a violent dimension in Brazil due to the trafficking of enslaved people and slavery, and which is behind the sale of the village by its mayor Tony Júnior; and 3) the fantasy of revenge for this oppression, to which the film gives expression through a bloodbath when the town defends itself against the invaders. The main objective of this article in analyzing these aspects is to understand whether the film contributes to the debate on racism in Brazil by promoting a debate about the necessary decolonization of the minds so as to face the fundamental problem of inequality given the still existing colonial power, or if it is just a vehicle for the current political frustrations, offering viewers a momentary cathartic experience.

Keywords: *Bacurau*; Brazilian cinema; contemporary cinema; necropolitics



Introdução

Quando assistimos *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, estreado em 2019, pela primeira vez no cinema, saímos bem desapontados. A discussão na mídia acerca de suas dimensões política – resistência – e estética – mistura inteligente de gêneros em filme autoral – havia criado grandes expectativas, mas a história do povoado no nordeste sendo atacado por gringos para eliminá-los parecia pouco sofisticada. Ao rever *Bacurau* agora, em junho de 2020, em plena pandemia do coronavírus, o vimos sob o impacto da morte violenta do afro-americano George Floyd, assassinado sem o mínimo de humanidade por um policial nos Estados Unidos, no dia 25 de maio. A leitura que dele fazemos ganhou novos contornos.

O asfixiamento sem piedade de George Floyd, filmado por uma jovem mulher corajosa durante longos 8 minutos e 48 segundos, que tornou inegável essa prática policial recorrente, levou a protestos antirracistas em mais de 2.000 cidades, primeiro na América do Norte e depois na Europa, acompanhados por enfrentamentos com a polícia. Desde maio 2020 têm sido arrancadas estátuas de escravagistas e de outros representantes do imperialismo e colonialismo em vários países, e iniciaram-se reformas exigidas há décadas para conter a violência do Estado por meio da polícia nos EUA. No Brasil, a discussão da supremacia e dos privilégios brancos, apesar dos incontáveis assassinatos de afrodescendentes e seu encarceramento maciço, não despertou a mesma revolta maciça nas ruas.³ Pode-se especular que isso se deve à tradição de silenciamento do racismo e de seu pouco reconhecimento no debate público, ambos baseados no falso mito da democracia racial, que conseguiu apagar e abafar a violência do Estado, praticada contra a população afrodescendente desde a abolição da escravidão através da Lei Áurea de 1888 até hoje. Vale lembrar que no Brasil a legislação tentou restringir ao longo de décadas a participação afrodescendente na sociedade, e que a reversão dessas leis foi conquistada com muita luta, porém sem que tenha conseguido eliminar o racismo estrutural profundamente enraizado.⁴ Após a morte

³ Em 2018, 75,7% das vítimas de homicídios no Brasil eram negras, um aumento de 11,5%. Dados de <https://brasil.eipais.com/brasil/2020-08-27/numero-de-homicidios-de-pessoas-negras-cresce-115-em-onze-anos-o-dos-demais-cai-13.html>.

⁴ Um pequeno e incompleto histórico demonstra a implementação do racismo estrutural brasileiro e a difícil passagem dos afrodescendentes de objeto para sujeito de lei: “Durante quase quatrocentos anos o negro foi objeto útil de compra e venda, sujeito à hipoteca. Conforme classificação de Teixeira de Freitas, Consolidação das Leis Cíveis (1858), os escravos pertenciam à classe dos bens móveis, ao lado dos semoventes.” (PRUDENTE, 1988) O Código Criminal (art. 179) definia a redução de pessoa livre à escravidão como crime, mas as disposições Filipinas foram mantidas para garantir os interesses econômicos dos senhores. Em decreto de 1837 foram proibidos a frequentarem escolas: “A reforma da instrução primária realizada em 1837 na província do Rio de Janeiro, por exemplo, proibia a frequência à escola daqueles que sofressem de moléstias contagiosas, dos escravos e dos pretos africanos, ainda que livres e libertos.” (ALMEIDA et al., 2016). Em 1850 a “lei de terras” impedia compra de terreno. O Decreto 847 de “Vadios e Capoeiras” proibiu expressões culturais e religiosas afro-brasileiras, levando ao encarceramento. Por outro lado, em 1911 foram garantidas terras e educação aos imigrantes



de George Floyd aumentaram debates e *lives*, mas não houve adesão sólida da população aos protestos como aconteceu nos EUA.⁵

Com esse novo contexto surgiu a pergunta central para o nosso estudo se o racismo não seria um dos temas principais em *Bacurau* (2019), assunto que devido ao enfoque na dimensão de resistência contra o atual governo de Jair Bolsonaro passou sem comentário na imprensa. Suspeitamos, no entanto, que a questão é tão velada no filme como a é no contexto sociopolítico brasileiro, em que tanto o racismo estrutural como a violência do Estado contra a população afrodescendente são historicamente negados, nomeadamente no governo bolsonarista que as incentiva através de um discurso racista, além de sexista e homofóbico.⁶ Será que nossa nova leitura com enfoque no racismo seja apenas projeção, como eram as leituras dos críticos na altura da estreia?

Lembramos rapidamente a sinopse do filme. Em um futuro próximo, uma jovem mulher mestiça, Teresa, retorna para sua vila, Bacurau, no interior de Pernambuco. Ela volta para atender o funeral de sua avó, Carmelita, uma matriarca negra, organizado pelo seu pai, o professor negro Plínio. Após esse rito em comunidade, com participação de todo o povoado, coisas estranhas começam a acontecer que colocam as pessoas em alerta: um casal de motoqueiros gaúchos aparece, chamando atenção à falta de sinal de internet. Cavalos de uma das pequenas fazendas surgem em bando à noite e, quando são retornados por dois jovens, eles descobrem que todos os seus habitantes foram assassinados de forma brutal. Os motoqueiros interceptam e matam os jovens para que a informação não chegue até Bacurau. Saberemos depois que o prefeito do município autorizou um esquema internacional, executado pelo casal gaúcho, que tirou a vila do mapa para que sirva como playground de um grupo de turistas estadunidenses, possibilite que vivam seu desejo perverso de supremacia branca, e façam um videogame que migrou do virtual para o real: caçar e matar os nativos. Quando Pacote, um jovem que tem um namorico com Teresa e atua como justiceiro na tradição do

européus (Lei 9.081) e em 1934 é incluída a ideia da Eugenia na Constituição, visando o branqueamento da nação. Ao mesmo tempo, traz pela primeira vez o direito ao voto à população afrodescendente, exclusiva aos analfabetos. Mas já em 1937 o órgão que articulava a luta por mais direitos e igualdade, a Frente Negra, é proibido. A legislação que tentou contornar essa discriminação histórica e estrutural é recente: a Lei 7.716, chamada Lei Caó, de 1989, declara racismo crime, o artigo 140 do código penal regulamenta injúria racial e a Lei 12.288 de 2010 instituiu o Estatuto da Igualdade Racial.

⁵ Talvez porque o país tenha no momento outra agenda política, relacionada aos 44 pedidos de impeachment contra o atual presidente Jair Bolsonaro e à cada vez menos possível cassação da chapa dele devido à manipulação das eleições por *fake news*. Um resumo do processo em curso pode ser encontrado, por exemplo, para não usar um veículo de imprensa nacional, na BBC: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52824346>.

⁶ Para uma análise crítica acerca do discurso de Bolsonaro veja <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/01/veja-falas-preconceituosas-de-bolsonaro-e-o-que-diz-a-lei-sobre-injuria-e-racismo.shtml>.

cangaço⁷, encontra seus amigos mortos e descobre também a matança na fazenda, ele pede ajuda a outro homem ambíguo, mas procurado pela polícia. Esse outro cangaceiro contemporâneo, de nome Lunga, possui um projeto político mais definido: enfrentou o poder local quando cortou a água encanada. Desde então, teve que abandonar a vila e vive com mais dois amigos na barragem local que deixou de funcionar. Homem de gênero fluido,⁸ organiza então a defesa de Bacurau e mata os atacantes gringos em uma carnificina gráfica. No desfecho vemos o povoado unido e vitorioso. Livra-se do prefeito, que é amarrado – nu, com apenas uma máscara na cabeça – em um burro e levado sertão afora. O chefe do grupo supremacista norte-americano, um alemão, é, por sua vez, enterrado vivo em uma espécie de bunker. Antes disso, as cabeças cortadas dos outros invasores foram expostas em frente da igreja, em uma citação e ressignificação da clássica foto das cabeças cortadas e mumificadas do mais famoso cangaceiro, Lampião, sua amante Maria Bonita, e alguns de seus jagunços.



Figura 1: Exposição das cabeças dos gringos invasores no final de *Bacurau*.

Fonte: Vitrine Produções.

O cangaço como “banditismo social” no final do século XIX e início do XX é visto como sendo ambíguo na literatura, porque possuía duas faces, tendo sido tanto uma

⁷ O cangaço foi um fenômeno de banditismo violento na sociedade brasileira novecentista como protesto diante das injustiças sociais no nordeste, que havia perdido sua importância ainda durante a colônia com o deslocamento da capital para o sudeste, na cidade do Rio de Janeiro. Durante o Império a situação não melhorou, e a população local nordestina ficou insatisfeita, principalmente diante do poder dos latifundiários que se apropriavam das melhores terras, explorando a população no cultivo delas, sobretudo na pecuária.

⁸ Os diretores queriam inicialmente que fosse uma mulher trans, mas o ator, Silvero Pereira (JUCÁ, 2019), declinou essa possibilidade e deu outra caracterização. O ator explica: “O que mais interessa é algo que está no filme inteiro. É que a comunidade não se importa se uma mulher trans vive com dois homens, se a médica vive com outra mulher, que por sua vez se relaciona com um michê. A comunidade não se incomoda com absolutamente nada, então porque os espectadores iriam se incomodar com a sexualidade de Lunga?” (PEREIRA apud JUCÁ, 2019). Como dito anteriormente, não temos tanta certeza que o filme é tão isento sobre as relações sexuais como o ator sugere. Seria bom se alguém dedicasse um estudo a isso.



vertente de resistência contra a canga dos latifundiários – ou seja, o jugo carregado pela população pobre, cabocla e afrodescendente, e assim uma defesa contra as injustiças sociais –, como parte da opressão e apenas outra forma de violência, seja através de pilhagens, assassinatos e estupros, cometidos pelos cangaceiros independentes ou os jagunços a mando dos oligarcas:

Ele nasce da revolta diante da desigualdade social, mas não se constitui agente transformador. Ele se insere na comunidade, eventualmente rouba dos ricos e dá alguma coisa aos pobres, mas monta uma rede de cumplicidade em geral baseada tanto no terror como na troca de favores. Funcionava um pouco como os atuais chefões do tráfico de drogas ou os *capi* mafiosos. Protege, presta favores, beneficia a comunidade. Mas aí de quem não se submeter às suas regras e desejos. O cangaceirismo entra, como hoje o crime organizado e tráfico, onde o Estado não entrava. Ele ocupava essa fresta do Estado, de maneira ostensiva, até que acabou, com o declínio do coronelismo, ao qual prestava seus bons serviços. (ORICCHIO, 2005: 52)

Degolar era uma honra praticada tanto pelos cangaceiros como pelos seus opositores, os volantes e policiais a serviço dos latifundiários e do governo. Quem matava o adversário era “considerado herói da sangrenta façanha” e podia lhe cortar a cabeça (MELLO, 2018: 20). As cabeças de Lampião e seus jagunços foram expostas após o assassinato deles pela polícia em 1938, no contexto de um “mundo de despotismos incríveis” (MELLO, 2018: 42). Na época “as condições naturais (...), exacerbadas pelo mandonismo aldeão e seus instrumentos de maior valia, a guerra e a vingança privadas, [davam] vida a uma cultura que inculcava a violência, [e] o banditismo grassou de alto a baixo em nosso território” (MELLO, 2018: 56).



Figura 2: Cabeças cortadas do bando de Lampião.

Fonte: <https://wikimedia.common.org>.

A violência no filme dialoga obviamente com o cangaço histórico. Mas enquanto o Estado matou os cangaceiros, *Bacurau* (2019) cita o gesto de decapitação, invertendo o acontecimento histórico: agora é o povoado marginalizado e vitimizado que degola os representantes do poder, nomeadamente os turistas gringos que pagaram o político brasileiro para poder caçá-los. Reage, portanto, com violência contra a violência do Estado, procurando justiça social. Isso não ocorre no exemplo dado por *Oriccho* (2005) em relação ao tráfico de drogas, embora é preciso levar em consideração que a subalternização na favela e o tráfico de drogas são reflexos de uma longa história de marginalização da população descendente dos escravizados e do racismo institucional. Lembrar o fim do cangaço com um gesto que o ressignifica procura oferecer uma visão sobretudo positiva dele como resistência, como defesa contra a necropolítica do Estado.

Embora seja uma inversão, esse ato brutal e simbólico não deixa de fazer parte da ambiguidade da violência nacional. Não surpreende que a violência justiceira como parte necessária da resistência à violência do Estado brasileiro foi o tema central abordado pelos críticos de cinema em suas resenhas. Como *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), produção anterior de Kleber Mendonça Filho, *Bacurau* (2019) foi lido no contexto político e interpretado ou como filme visionário (BENTES, 2019), ou como propaganda da esquerda (MAGNOLI, 2019). Essa vez o pano de fundo da discussão não foi o impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2016 (cf. FERREIRA 2017), mas o governo atual e as ações e o discurso de seu presidente contra a população indígena, negra e LGBT+. Novamente as críticas eram ou contra, ou a favor, tecendo elogios ao



diagnóstico de uma necessária resposta à altura da violência verbal e do espírito miliciano bolsonarista de um lado, ou fazendo duras críticas ao maniqueísmo do filme de outro. Enquanto uns viam o maniqueísmo como parte de uma estratégia didática (ARAÚJO, 2019b; NUNES, 2019) para falar da revolta dos marginalizados unidos, válido para o cenário nacional e internacional, outros o interpretaram como visão simplificadora do imperialismo norte-americano (MAGNOLI, 2019). A estética do filme foi vista na mesma chave: a mistura de gêneros – filme B, faroeste, *nordestern*⁹, ficção científica e filme de terror – ganhou tanto comentários favoráveis (BENTES, 2019; NUNES, 2019; PITANGA, 2019), quanto críticas depreciativas acerca da suposta imitação de padrões hollywoodianos, sobretudo de Quentin Tarantino (MAGNOLI, 2019) e sua estetização da violência, fascinação com a “subcultura e sublitteratura”. Criticou-se, ainda, a linguagem televisiva e a falta de atenção à cultura regional do sertão (FORLIN, 2019).

Em um país que radicalizou, desde o impeachment em 2016, cada vez mais suas posições políticas entre direita/ultradireita e esquerda – retomando a ideia da existência de “dois demônios”¹⁰ implementada durante a ditadura militar (1964-1985), agora em termos de uma esquerda corrupta e uma direita militarista –, o que pensar dessa polarização politizada na leitura do terceiro longa de Kleber Mendonça Filho? Será que *Bacurau* (2019) é “um testemunho de nossa miséria intelectual, ou, mais precisamente, da extinção de qualquer traço de vida inteligente na esquerda brasileira” (MAGNOLI, 2019)? Ou é “um filme claro e direto”, “a síntese do Brasil brutal” (BENTES, 2019), de uma “clareza alegórica” (ARAÚJO, 2019a), sendo que “é da ordem da evidência que ‘Bacurau’ é um filme sobre resistência e de resistência” (ARAÚJO, 2019b)?

Para responder a essas indagações, perguntaremos se a narrativa sobre a defesa de Bacurau contra os turistas gringos invasores, que supostamente inverte o mote dos faroestes clássicos – *cowboys* contra nativos – em chave melodramática,

⁹ O *nordestern* é um desdobramento do gênero americano *western* no Brasil em filmes sobre o cangaço: “O neologismo *Nordestern* é uma criação do pesquisador potiguar-carioca, Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2000). Há quem o atribua, também ao crítico baiano-carioca, Antônio Moniz Viana. (...) Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (...) (1963), ele escreve: ‘Se o tema da aventura esteve presente na obra de Humberto Mauro e em outras experiências do antigo cinema brasileiro, sua definição como gênero de cangaço, hoje habilmente batizado por Salvyano Cavalcanti de Paiva como *nordestern*, aparecia somente em 1953, no polêmico filme de Lima Barreto.’”(CAETANO, 2005: 11)

¹⁰ Edson Teles (2018: 29) explica que “os militares utilizaram o discurso dos ‘dois demônios’, cuja tese argumentava sobre a existência de setores radicalizados: os militantes da luta armada e os agentes dos porões da ditadura. Tentava-se igualar a luta de resistência com a barbárie da tortura e dos assassinatos comandados pela cúpula das Forças Armada. Sob esta lógica, autorizava-se o surgimento da ficção de uma posição de consenso, comprada por setores conservadores da oposição, que supostamente reconheceria a história recente do país, mas prioritariamente com o intuito de superar seus excessos.” Esse discurso foi replicado na democracia, sugerindo que houvesse dois polos: um que queria lembrar as vítimas de forma revanchista, e outro que queria esquecer violentamente. E o encontramos nas resenhas dos filmes, confrontando a “ultradireita feroz, caricata, lunática (...) a imagem espelhada de nossa esquerda anacrônica, primitiva e mistificadora” (MIGNOLI, 2019).



vitimizando o povoado, é efetivamente uma narrativa de resistência. Perguntaremos também se, no contexto de nossa sociedade de consumo do capitalismo tardio, o filme usa elementos desse e de outros gêneros cinematográficos para atingir o grande público com um tema político sobre o qual ainda existente poder colonial e a violenta opressão de pobres e marginalizados pelo Estado para os quais a única resposta acaba sendo a violência. Em outras palavras, indagaremos se ao inventar uma narrativa sobre a autodefesa contra o poder maquiavélico dos governantes e uma estética de excesso¹¹ o filme procura falar sobre algo que “não é palatável”, sendo que no Brasil “resistência causa horror” e *Bacurau* (2019) “ousa discutir algo bastante incômodo para nossa cultura: o uso da justa violência do oprimido contra a injusta violência do opressor” (ORICCHIO, 2019).¹²

Dada a polarização, nosso objetivo principal consiste em entender em termos antropológicos, cuja “realidade interior e exterior” (SEEL, 2013) *Bacurau* (2019) de fato reflete, o que e quem ele quer mobilizar, e o que isto diz sobre nós e o nosso atual estado político-cultural, bem como sobre a nossa relação com a violência. Os conceitos chaves para essa discussão provem de diversos campos disciplinares: da filosofia política e da sociologia emprestamos a “biopolítica” (FOUCAULT, 1999; 2000), a “necropolítica” (MBEMBE, 2016), a “supremacia branca”, o “racismo” e o “quilombismo” (NASCIMENTO, 2016), o “poder colonial” (QUIJANO, 2006), e a ideia de que “decolonização” é sempre um fenômeno violento (FANON, 2006); da psicologia, a “fantasia de vingança” (HOROWITZ, 2007; GOLDNER et al., 2019); e da estética, dos estudos de cinema e das mídias, a “catarse” (ARISTOTELES, s.d). Abordaremos, para tal, primeiro a narrativa e seus personagens, nomeadamente a composição do povoado e o significado dele, a resistência dele e como essa se desenvolve. Depois entraremos

¹¹ Entendemos como estética de excesso um estilo que amplifica e realça certos elementos – no caso do filme, a violência. Esse tipo de excesso possui uma longa tradição na história das artes, sobretudo desde a contrarreforma, no Barroco, em que servia para aumentar a experiência do espectador no sentido de intensificar seus sentimentos. Na estética contemporânea e do cinema, é discutido nesse contexto, por exemplo, por Alain Badiou (2013).

¹² Em 2016, Carolin Overhoff Ferreira escreveu um artigo sobre o segundo filme de Kleber Mendonça Filho, *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) comparando-o com *Terra em Transe* de Glauber Rocha, onde perguntou se os dois filmes poderiam ser vistos como diagnósticos do Brasil, como isso se dava e o que implicaria. (FERREIRA, 2017). O mote do diagnóstico perpassa também a nossa pergunta sobre as dimensões político-estéticas de *Bacurau* (2019). Por isso, lembramos rapidamente a definição antropológica do cinema por Martin Seel (2013), que considera que o audiovisual compartilha com qualquer outra forma de arte a possibilidade de enfrentarmos tanto com nós mesmos como com o que nos rodeia. Para o autor, o audiovisual apresenta variações e variantes das nossas vidas e das nossas esperanças acerca dela: “joga com as possibilidades e impossibilidades da experiência e expectativa humanas” (SEEL, 2013: 234). Ver um filme significa ver uma versão alternativa da nossa vida interior e da nossa realidade exterior que nos pode mover e, eventualmente, fazer mover, no sentido de nos fazer sentir, pensar e eventualmente agir conforme seu posicionamento perante o status quo sócio-político (FERREIRA, 2017).

na questão do conflito para pensarmos a violência, a resposta a ela e sua estetização cinematográfica.

Bacurau – o drama da violência

Brava gente sertaneja

Um pássaro bravo do sertão¹³ dá o título ao filme, servindo como analogia para o povo pobre mas resistente que mora nessa vila. Bacurau é, por certo, um povoado cuidadosamente pensado pelos dois cineastas. Por situar a narrativa e seu conflito em um futuro próximo, ele possui algumas características que exageram ou até substituem aquelas que encontraríamos na realidade exterior no atual Nordeste – a ausência do Estado em termos de infraestrutura médica e educacional –, embora a realidade interior – as necessidades e os desejos dos habitantes – não diferem muito. Tanto a vila como os gringos possuem tecnologia de ponta (carros com imagens em LED, celulares e tablets, uma câmara em formato óvni), mas algumas privações e problemas sócio-políticos são mais hiperbólicos, como a total negação de água pelo poder público. Ao mesmo tempo, a vila é caracterizada pela diversidade em termos de identidade de gênero e liberdade sexual, e se utiliza de tecnologias menos visíveis, sendo a sua relação com seus ancestrais, bem como os conhecimentos de plantas dois exemplos que marcam a narrativa.



Figura 3: Entrada do povoado em *Bacurau*.

Fonte: Vitrine Produções.

Quem habita então essa vila, que inclui algumas fazendas pequenas e sítios ao redor? O velório é aproveitado para mostrar que em Bacurau moram homens e mulheres

¹³ A dimensão metafórica do nome Bacurau procura caracterizar o povoado como sendo pequeno, mas valente. A ave mede menos de 30 centímetros, mas suas grandes asas a tornam ágil para caçar insetos à noite.

simples, de todas as faixas etárias, cor de pele, orientação sexual, etc. Juntam-se em comunhão no cortejo de despedida de uma figura homenageada pelo filho. É uma comunidade pobre, parda e negra, de afrodescendentes e caboclos, que se reúne para celebrar um rito que introduz o tema central do filme: a morte. Não por acaso, inicia com uma morte natural, um destino que as circunstâncias políticas – a venda dos habitantes da vila – pretendem alterar de forma mais radical, marcando a população com a morte certa, como acontecia historicamente com os escravizados.



Figura 4: Cortejo para Dona Carmelita.

Fonte: Vitrine Produções.

No dia após o funeral, o filme passa a caracterizar a vila através de seus afazeres cotidianos: tem uma feira, o museu da cidade é aberto, crianças estudam na escola. É ressaltado que, para a vila, cultura e ensino possuem grande importância. Tanto museu (que conta a história do cangaço) como escola são resultado dos esforços comunitários da população e terão papel importante na narrativa como lugares destacados na resistência. O Estado está obviamente ausente, pois nos primeiros minutos do filme já vemos que os governantes deixaram a escola municipal em ruínas.



Figura 5: Escola municipal em ruínas.

Fonte: Vitrine Produções.

O povoado conseguiu driblar até certo ponto a escassez material, embora a dependência de doações seja reforçada na visita do prefeito em relação a alimentos, medicamentos e livros. Uma dimensão da modernidade desse lugar pobre e abandonado é justamente a escola, onde se usa tecnologia de ponta para um ensino apaixonado e lúdico até sumir o sinal e o povoado desaparecer do mapa geográfico com o intuito de erradicá-lo. Em outras palavras, o filme faz questão de mostrar que o lugar é moderno e humanista no melhor sentido: leigo, diverso, desconhece racismo ou homofobia e preocupado com educação e cultura, ou seja, justamente tudo o que a ultradireita e o atual governo bolsonarista atacam. Além disso, todos estão conectados ao mundo, possuem celulares e tabletes, e a cobertura de internet parece boa, até os gringos utilizarem a sua supremacia também tecnológica para acabar com os avanços, tanto tecnológicos como humanos, que este lugar simples representa. Em suma, em Bacurau vivem pessoas que, procurando sobreviver dentro do possível, criaram uma comunidade. Há apenas pequenos conflitos, porém, como um todo, é um lugar onde se vive e se deixa viver.

O prefeito, Tony Júnior, cujo nome indica que é filho de alguma linhagem provavelmente oligárquica, o que o destaca das pessoas mais que vivem na vila, é a caricatura clássica de um coronel e político corrupto e interesseiro, isto é, da classe dominante que, no tempo do filme, possui o referido monopólio sobre a água.¹⁴ Há um pormenor importante que demonstra a consciência da vila em relação aos abusos de

¹⁴ Caricatura é modo de dizer, porque, desde o impeachment televisionado da presidente Dilma Rousseff, pode-se dizer que nenhuma caricatura consegue traçar de forma suficientemente grotesca alguns políticos oligarcas que apresentaram suas razões toscas, baseadas no poder da família e da propriedade, alheios de ideias republicanas e democráticas.

seu prefeito. Quando ele chega – e ele é anunciado pela mulher trans por walkie-talkie logo depois de termos conhecido o cotidiano da vila –, todo mundo some e se esconde. Ele descarta livros velhos e aparentemente pouco utilizáveis de um caminhão, deixa alimentos, muitos já com a data de validade vencida, bem como medicamentos de tarja preta. O desprezo desse governante pela educação e pela saúde da população não poderia ser mais visível. No final de sua visita, pega uma das prostitutas e vai-se embora. Ela voltará mais tarde, visivelmente maltratada, mas ninguém faz nada.

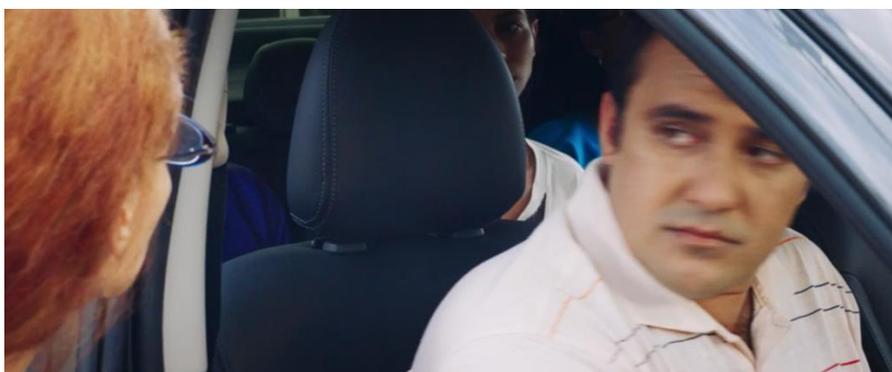


Figura 4: Tony Júnior leva a prostituta Sandra embora contra sua vontade.

Fonte: Vitrine Produções.

Se Bacurau foi pensada como habitada pelos brasileiros médios – que são claramente covardes quando ele chega e quando a prostituta retorna –, Tony Júnior é seu político médio – dá migalhas para ficar com o resto. Exagerando ainda mais essa atitude do poder, bem conhecida na realidade, Tony Júnior vendeu a população da vila como antigamente os senhores das fazendas vendiam os escravizados. Só que dessa vez não para trabalharem, mas para serem abatidos como animais.

Ao girar em torno de uma premissa pouco provável porém hiperbólica, a narrativa vitimiza a população por meio de uma estrutura melodramática, aliando o realismo na caracterização do povoado a uma situação de ataque para intensificar o dramatismo e assim aumentar o envolvimento do público, mas aponta também para a covardia dela. Bem nos primeiros minutos sabemos que a vila está sendo privada de água e que Lunga foi o único a oferecer resistência. Teve troca de tiros e ele vive desde então na torre da barragem. A vila claramente despreza o prefeito, mas aceita os livros e os alimentos, afirmando assim sua dependência, não se rebelando contra ela, como o faz Lunga. A única forma de demonstrar seu desagrado consiste em deixar Tony Júnior falar sozinho sobre as próximas eleições. Somente Domingas mostra algum caráter ao enfrentá-lo quando ele sequestra a prostituta.



Antes do ataque, a maioria dos habitantes é pacífica, ou melhor, passiva, dependendo do ponto de vista. Aqui vale lembrar o filme anterior de Mendonça Filho, *Aquarius* (AQUARIUS, 2016). É um dos poucos filmes brasileiros que oferece um personagem resistente, cujo papel, não por acaso, foi representado por Sonia Braga, que reencontramos em *Bacurau* como Domingas (cf. FERREIRA, 2017).¹⁵ Curiosamente, a narrativa de emancipação de Clara, a crítica de música abastada, se repete em *Bacurau* (2019). Mas, desta vez, é toda a vila liderada por homens de identidade de gênero não binário que realiza a resistência. Ao contrário de *Aquarius* (2016), não se trata de uma situação que podemos reconhecer facilmente em nossa realidade, porque em vez de especulação imobiliária, problema universal do capitalismo tardio, temos agora uma situação bem mais hipotética, para não dizer fantasiosa: a venda de toda uma vila a pessoas bastante comuns norte-americanas – entre babás e policiais – para o prazer perverso deles.

Questões de raça e de gênero

A abertura do filme sugere que a vila é autossuficiente em termos de educação, possui cultura própria e não é adepta de nenhuma religião, pois a igreja matriz serve apenas como depósito de mesas escolares, além de outra tralha. Vemos que as pessoas vivem sua cultura não somente no funeral, que é liderado por um repentista e o filho da falecida – um educador, em vez de alguma autoridade religiosa –, mas também ao praticarem capoeira – arte marcial de origem africana –, justamente quando começam a se organizar para a autodefesa contra os invasores. A vila apresenta assim diversos tipos de pessoas com variadas agendas políticas. Plínio representa a educação, Lunga desde o início a resistência, Pacote a resistência velada e anárquica, e Domingas a questão da saúde. É feito uso de diferentes epistemologias, conhecimentos e tecnologias, algumas delas provendo das culturas afro-brasileira e ameríndia, e que participam na luta de resistência, ajudando para que a vila saia vitoriosa. As pessoas, por conhecerem a natureza, utilizam uma semente alucinógena para se protegerem psicologicamente, praticam capoeira para se fortalecerem fisicamente, e veneram os

¹⁵ A protagonista de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) enfrenta a elite oligárquica, que trocou as fazendas pela especulação imobiliária e quer privá-la de seu apartamento para construir mais um condomínio de luxo. O filme não se interessa muito pela população dita humilde, que serve somente como coadjuvante. Mas, mesmo assim, o filme também foi interpretado como incitando resistência ao apresentar uma heroína que, embora enfrente a classe dominante, da qual de certa forma faz parte, na verdade luta apenas pela própria causa. No entanto, essa resistência, que termina com um ato de vingança – ela leva os cupins que estão infestando seu prédio para a imobiliária, já foi vista como razão para jubilo no contexto do impeachment de Dilma. Por outro lado, comparado com *Terra em Transe*, por exemplo, filme 50 anos mais velho, *Aquarius* se opõe à clássica conciliação entre classe dominante e média, mantendo, ao mesmo tempo, a ausência do povo, apontada por Jean-Claude Bernadet em seus estudos do cinema brasileiro.



seus mortos e ancestrais. Na crítica muito apreciativa do *The New York Times* (DARGIS, 2020), a comunidade é considerada um quilombo, citando uma entrevista com os diretores que chamam Bacurau um “quilombo *remix*”.

Contudo, apesar da valorização de elementos afro-brasileiros e indígenas, essa atitude *remix* participa no esvaziamento daquilo que o quilombismo representa historicamente e o que ele poderia significar como resistência na contemporaneidade. Desenvolvendo a ideia de resistência dos escravizados fugitivos que se uniram em quilombos durante o colonialismo – sendo o mais famoso o de Palmares, no século XVII, na então capitania de Pernambuco, ou seja, no estado onde também Bacurau é situado –, Abdias Nascimento (2019: 289-290) desenvolveu a ideia do quilombismo como uma ciência histórico-humanista cujo papel consistiria na recuperação da memória, cultura e conhecimento afro-brasileiros: “Quilombo não significa escravo fugitivo. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. Repetimos que a sociedade quilombola representa uma etapa no progresso humano e sócio-político em termos de igualitarismo econômico.” O que está em causa é o conhecimento e a resistência ao branqueamento e apagamento da cultura afro-brasileira. *Bacurau* (2019) começa com a valorização do protagonismo negro, o professor Plínio e sua mãe Carmelita, possui os referidos elementos da cultura afro-brasileira, mas depois muda o rumo com a liderança da resistência por Lunga, de pele mais clara e associado ao cangaço. Há, assim, um certo aproveitamento da ideia do quilombismo, para depois ofuscá-la com a forma mais violenta de resistência dos cangaceiros. Assim, o sertão, classicamente visto como lugar de fanatismo religioso e violência ambígua na literatura, no cinema e nas artes plásticas, surge moderno e diverso, mas mestiço e não negro. Os sertanejos são retratados, ainda que robustos e resistentes, ao contrário das características atribuídas por Euclides da Cunha (2020: 67-68), como nada “retrógrados” e “religiosos”.

Consequentemente, o “*remix*”, a mistura de elementos quilombolas com o cangaço faz com que o filme apresente o problema da comunidade não como uma questão racial, mas sobretudo como de classe – Tony Júnior faz o negócio pelo dinheiro e não como racista – e de gênero – os homens de gênero fluido são ultra violentos. O problema do racismo é desconectado do Brasil e atribuído aos norte-americanos. Com efeito, a única cena que aborda racismo mostra que a supremacia branca é usada para humilhar os motoqueiros gaúchos. Esses querem ocupar a mesma posição que os gringos para sair de sua situação de subalternos, apesar de demonstrarem insegurança e certo complexo de inferioridade, o que contrasta com a soberbia com que lidam com o povo de Bacurau. Assim, os verdadeiros racistas do filme são os brancos americanos do Norte. Ao abordar o complexo de inferioridade dos brancos brasileiros, quem sofre



racismo não é o povo de Bacurau, mas os euro-descendentes do Sul do país.¹⁶ Mantêm-se assim a tradição brasileira de não encarar o problema do racismo de frente, compreendido mais uma vez apenas como problema de classe, o que “subestima o papel dos fenômenos raciais e étnicos na análise de sociedades plurirraciais e multiétnicas [tendendo] a ofuscar o que há de específico na opressão racial” (HASENBALG, 1982: 78).

Subestimar o racismo é a primeira falha política do filme. A segunda falha consiste na maneira como substitui não só o racismo pelo problema de classe, mas também a liderança feminina pela masculina efeminada. Isso vem mascarado atrás da ideia de liberalismo sexual. O filme sugere o progressismo da vila através da já referida diversidade das orientações e práticas sexuais, além da também referida ausência de qualquer dogma religioso. No primeiro dia, antes de abrirem a feira e o museu e de conhecermos a igreja e a escola, chega um caminhão com três prostitutas, duas mulheres e um homem. A prática de sexo é visível, as prostitutas desfilam pela vila oferecendo seus corpos, transas acontecem de janela e porta abertas na luz do dia diversas vezes. Há uma mulher trans que vive com dois homens na entrada da vila e que serve também como informante sobre quem chega. Os rebeldes que organizarão a defesa da vila e farão boa parte da matança usando facões, são homens de gênero fluido, ou seja, não são nem trans nem travesti, mas, apesar de serem rebeldes armados e assim com sua masculinidade à mostra em gestos e comportamentos, pintam as unhas, usam apliques no cabelo e joias de gambiarra ou de ouro, lembrando a estética rebuscada dos cangaceiros.

Tudo isso para demonstrar que Bacurau não discrimina ninguém, que todos vivem sua identidade como querem. No entanto, a sexualidade feminina é tratada com menos apreço. Um primeiro exemplo em que isso se manifesta é o pequeno incidente no velório causado pela médica Domingas, que aparece bêbada, insultando a falecida.

¹⁶ Há, ainda, outra ambiguidade em relação aos motoqueiros. Após os gringos terem assassinados os dois na reunião, por ordem superior através dos fones de ouvido que usam, é revelado o fato do homem ser assistente de desembargador, ou seja, trabalha no judiciário. Não fica claro se isto é uma crítica ao poder judicial eventualmente aliado aos vilões, possibilitando o seu trabalho, ou se indica uma investigação em curso. Não faz sentido, além de tornar os motoqueiros mais ambíguos e menos ruins.



Figura 5: Domingas fazendo escândalo no velório de Carmelita.

Fonte: Vitrine Produções.

Essa disputa de atenção com a morta não é esclarecida, e saberemos mais tarde que foram amigas quando jovens. Domingas se desculpará, mas não conseguirá ocupar o lugar vago de matriarca. Por quê? Os diretores criaram uma personagem bem ambígua com essa figura vivida por Sônia Braga. Apesar de possuir mais consciência e coragem quando enfrenta Tony Júnior, sua sexualidade é vista com suspeita. Ela é lésbica, mas sua companheira é mostrada tendo relações com um prostituto. No final há um beijo entre elas, mas é mostrado bem de longe. A homossexualidade feminina é de fato abordada com dificuldade por Mendonça Filho e Dornelles. Em vez da liderança feminina – também Teresa some na narrativa dando lugar a Pacote –, os machos cangaceiros assumirão, mesmo que de unhas pintadas. Dessa feita, é misturada mais uma luta política ao quilombismo e ao cangaço: a de pessoas de gênero fluido. A luta feminista ou lésbica, por sua vez, não parece ter lugar nesse *remix* masculinizado, para não dizer machista.

Morte certa, biopoder, necropolítica

A resistência do povoado surge porque a convivência pacífica dessa brava gente sertaneja é contrastada com o desejo de morte vivido pelos gringos e administrado pelo prefeito. Ou seja, a desumanização da qual Bacurau consegue se libertar em seu cotidiano está fatalmente à espreita. Sem que isso esteja associado à racialização das pessoas, o filme baseia seu conflito no tratamento dos descendentes dos escravizados pelo Estado e sua história como objetos de troca, agora mera carne para ser abatida. Mas os diretores, em vez de contextualizarem a história e a realidade interior e exterior da população afrodescendente atual, a usam para dramatizar e radicalizar a situação dos brasileiros médios do sertão e a morte certa deles.



José Lingna Nafafé (2019) mostra como essa expressão, “a morte é certa”, foi utilizada já no século XVII durante o primeiro movimento abolicionista da história. Não é portanto uma ideia nova, mas, mais importante ainda, uma ideia que fora pensada primeiro por um intelectual africano três séculos atrás. O príncipe angolano Lourenço da Silva Mendonça, cujo reino Ndongo havia sido destruído em Angola pelos conquistadores portugueses, foi primeiro exilado no Brasil e depois em Portugal, onde recebeu uma educação ocidental. Depois, tornou-se procurador internacional das Irmandades dos Pretos e foi até o Vaticano, abrindo um caso jurídico no qual advogado pela abolição da escravidão no Atlântico. Mendonça encabeçava um movimento ativista que englobava os Cristão Novos e os Ameríndios, e ganhou em primeira instância seu caso apresentado ao papa Inocêncio XI, no dia 6 de março de 1684. A carta de referência do Núncio português para liderar o primeiro movimento transatlântico de abolição trazia esse lema da morte certa e ela fez parte de sua argumentação, na qual ressaltou a violência e a miséria da existência humana dos escravizados. Enfatizava que, ao escravizar, os países colonialistas estavam quebrando todas as leis: natural, cívica, eclesiástica e divina. A certeza da morte removia dos escravizados, africanos e ameríndios, sua condição humana. É justamente essa condição – que igualmente quebra todas as leis existentes – que os diretores atribuem agora ao povoado de Bacurau, cujo prefeito do município faz valer novamente o poder colonial.

Ao dar essa importância à morte e ao combate dela, o filme inverte um de dois traços que Frederico Pernambuco de Mello (2018: 58) descreve como sendo típicos do sertão tardiamente feudal durante o cangaço: “o da indiferença do homem em face da morte e o de sua insensibilidade no trato com o sangue.” Voltaremos para essa permanência da “insensibilidade no trato com o sangue” – vista como sendo resultado da atividade pecuária – e expressa no filme através de sua violência gráfica. Enquanto a “indiferença (...) em face da morte” – explicada através do fatalismo religioso – é substituída por um nova sensibilidade humanista e a resistência à morte certa em um contexto onde a religiosidade foi substituída por uma sociedade sem credo oficial cuja espiritualidade se expressa no culto aos mortos.

No atual contexto da pandemia da COVID-19, a ideia da poderosa ameaça pela morte como pano de fundo do filme ganhou, como a questão racial, novos contornos de atualidade. A construção dessa ideia de que a decisão sobre vida e morte está de fato nas mãos dos políticos é introduzida logo nos primeiros minutos, através de caixões que caíram de um caminhão, destinados, como saberemos depois, aos mortos que o jogo dos gringos irá causar.



Figura 8: No caminho para Bacurau. Fonte: Vitrine Produções.

Depois do velório onde vemos o corpo de Carmelita sendo velado, diversos membros da comunidade morrem de forma violenta: primeiro dois jovens que descobrem os corpos assassinados de uma família e depois uma criança. Apesar da situação de ataque, há sempre tempo para homenagear os falecidos, destacando assim a humanidade do povoado, a importância que atribui aos seus e ao rito de passagem. No final do filme, todos os caixões que foram trazidos durante o ataque por um caminhão da prefeitura são expostos ao lado da igreja, sem que seja necessário seu uso pela população. Essa exposição do intento de morte realça o fato de que conseguiram quebrar o ciclo de violência por meio da resistência. Em outras palavras, o filme mostra que o poder é instável e que o povo pode vencer. É o discurso sedutor do filme: a resistência teve sucesso e a presença dos caixões que ficaram sem uso serve como lembrança e monumento do atentado à vida. O desejo de viver do povo ganhou sobre o desejo de matar dos turistas internacionais e dos políticos nacionais perversos. Curioso e importante observar que neste lugar supostamente laico a igreja ganha, assim, no final, lugar de destaque na comemoração. Além de ser o centro da cidade, muito sutilmente, e provavelmente inconscientemente, isso mobiliza uma série de ideias, tanto políticas como morais: a salvação dos justos, a vitória da vida sobre a morte no sentido da ressurreição prometida, e a absolvição do pecado de matar por uma causa justa.



Figura 9: Exposição dos caixões não utilizados.

Fonte: Vitrine Produções.

A morte declarada ao povo, que não se cumpre, é resultado do jogo mortal dos gringos supremacistas. No triângulo do poder, eles são apontados como os mais agressivos. A escravidão, como já dito, não é abordada de forma direta. Como na cena final em frente à igreja, há somente indícios sutis que são, no entanto, suficientes para mobilizar o inconsciente coletivo brasileiro referente à sua história violenta. Entre esses indícios estão uma cena na qual o vilão principal norte-americano perambula pela fazenda onde estão hospedados, e outra no museu da vila que reúne relíquias várias da história do Nordeste, entre fotografias e artefatos. Ambos os espaços são explorados como territórios fantasmagóricos de uma história não contada, mas presente. São cenas muito significativas para assinalar para a escravidão, mas sem se comprometer muito, uma estratégia que Kleber Mendonça Filho usou em filmes anteriores por meio de personagens fantasmas negras. Em *Bacurau* (2019) a estratégia ganha ares de evasão porque, ao contrário de estratégias cinematográficas sofisticadas como nos filmes anteriores (cf. FERREIRA, 2017), o filme opta por uma linguagem bastante clássica. Além de referenciar o imaginário do cangaço e filmes de violência, não possui interlocução com o cinema de terror como em *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) e *O Som ao Redor* (O SOM AO REDOR, 2012), que tinham uma densidade estética maior.

A fazenda, onde se organiza a invasão dos estadunidenses, volta a ser novamente a casa grande a partir da qual parte a violência contra os supostos Outros, baseada na supremacia branca personificada por eles, e só. Porém, ela é ressignificada como sendo agora responsabilidade norte-americana. Tem um momento em que o vilão toca em uma máquina de uma empresa com nome em inglês, atribuindo também por essa via a responsabilidade pela escravidão e o racismo ao mundo anglo-saxônico.



Figura 10: Máquina americana, na fazenda que serve como base dos gringos.

Fonte: Vitrine Produções.

Visto por olhos estrangeiros, sobretudo norte-americanos, o filme possui uma dimensão de diagnóstico interessante, sobretudo quando lembramos o acima referido assassinato de George Floyd. Mas isso talvez também indique que o filme foi pensado desde o início para um mercado global e não nacional, ou para uma mentalidade que não vê o racismo como problema nacional. Explica, mas não justifica que o racismo brasileiro é convenientemente substituídos pelo gringo.



Figura 6: O chefe dos gringos a caminho da vila para matar a população.

Fonte: Vitrine Produções.

Na lógica do filme, não é por racismo que Tony Júnior vendeu a vila, mas por ganância e suposta legitimidade de exercer a violência de estado. Michel Foucault chamou esse tipo de violência famosamente de biopoder, querendo com esse conceito descrever, em 1976, a prática do estado moderno de ter o direito sobre a vida de seus



súditos, mas também sobre a morte deles através do “direito de morte [que] tenderá a se deslocar ou, pelo menos, a se apoiar nas exigências de um poder que gere a vida e a se ordenar em função dos seus reclames.” (FOUCAULT, 1999: 148) Mais recentemente, o filósofo camaronês Achille Mbembe (2016) ampliou o conceito foucauldiano, que considera insuficiente, e cunhou o conceito da “necropolítica”. Com ele, procura revelar melhor como o estado soberano age na contemporaneidade, e como ele, ao contrário do modelo imaginado na filosofia do ocidente,¹⁷ que vislumbrava que os indivíduos se tornassem sujeitos, “instrumentalizou a existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2016: 125). O autor considera que hoje em dia a necropolítica não atinge somente a população afrodescendente, mas que o problema se generalizou. Através de Mbembe podemos perceber que há uma prática que vai bem além do discurso da filosofia da modernidade e que faz com que a população seja desprovida de seu “status político e reduzidos a seu corpo biológico” (2016: 125).¹⁸ Como comentamos, isso já era evidente nas primeiras lutas abolicionistas contra a escravidão no século XVII e possui raízes históricas que devem ser lembradas no contexto do Brasil.

No contexto latino-americano, essas observações também não são novas. Foram formuladas de forma mais crítica ao mundo ocidental por autores latino-americanos. Aníbal Quijano (2006), Walter D. Mignolo e Rolando Vazquez (2013), e Rita Segato (2012), entre diversos outros, têm alertado que não vivemos em uma situação pós-colonial. O poder colonial é constantemente perpetuado e sua ferramenta fundamental foi sempre o racismo:

Com o tempo, os colonizadores codificaram como cor os traços fenotípicos dos colonizados e a assumiram como a característica emblemática da categoria racial. Essa codificação foi inicialmente estabelecida, provavelmente na área britânico-americana. Os negros eram ali não apenas os explorados mais importantes, já que a parte principal da economia dependia de seu trabalho. Eram, sobretudo, a raça colonizada mais importante, já que os índios não formavam

¹⁷ A ideia de Mbembe da filosofia ocidental talvez seja simpática demais se pensarmos na participação dela em diminuir os Outros, suas epistemologias e suas histórias.

¹⁸ Vale lembrar que os autores europeus começaram a pensar a questão do racismo após o Holocausto dos judeus. Além de Foucault, que afirmou que o racismo de Estado fazia com que “a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal) é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura” (FOUCAULT, 1999: 305), Mbembe (2016) lembra Hannah Arendt, que foi a primeira a discutir isso após o extermínio judeu na Alemanha. Perante os campos de concentração, ela refletia sobre a “experiência demolidora da alteridade e sua afirmação que a política da raça está relacionada com a política da morte” (op. cit: 128).



parte dessa sociedade colonial. Em consequência, os dominantes chamaram a si mesmo brancos. (QUIJANO, 2006)¹⁹

Escrevendo mais cedo ainda, em 1980, Abdias Nascimento – que não é conhecido pelos autores supracitados – entendia ser imperativo lembrar que o estado foi sempre violento contra os africanos e afrodescendentes no Brasil. Ou seja, que a racialização foi a base do colonialismo:

Para os africanos escravizados, assim como para os seus descendentes ‘libertos’, tanto o Estado colonial português quanto o Brasil – colônia, império e república – têm uma única e idêntica significação: um estado terror organizado contra eles. Um Estado por assim dizer natural em sua iniquidade fundamental, um Estado naturalmente ilegítimo, porque tem sido a cristalização político-social dos interesses exclusivos de um segmento elitista, cuja aspiração é atingir o status ário-europeu em estética racial, em padrão de cultura e civilização. (NASCIMENTO, 2019: 286)

O poder colonial contemporâneo, ou a necropolítica, travaram, de certa forma, uma guerra sem fim que prolonga a ideia da morte certa inaugurada pela escravidão. E é essa guerra que Bacurau enfrenta, mas, como mencionado, sem abordar a sua base – o racismo – e sua história – a escravidão –, que delega aos norte-americanos. Sem mostrar de onde vem o mal além de ubicá-lo no político corrupto, não participa na decolonização da mentalidade escravocrata. Participa, pelo contrário, no apagamento dessa história, bem como no branqueamento, na comercialização e na folclorização da cultura afro-brasileira (GONZALEZ, 2020, NASCIMENTO, 2019), como veremos a seguir.

Fantasia de vingança e vitória

Quando os gringos começam a atacar Bacurau, a população está preparada para combater. Algumas mortes acontecem antes da resistência ser efetiva. Em termos narrativos, justificam a violenta resposta à perversidade dos gringos, que chegam a matar uma criança, ato até reprovado por alguns deles. Antes da carnificina em que a

¹⁹ Mbembe (2016) compartilha desse pensamento ao dizer que a “raça” tem um lugar proeminente na racionalidade própria do biopoder mas não a identifica como motor senão como sombra: “Afinal de contas, mais do que o pensamento de classe (a ideologia que define história como uma luta econômica de classes), a raça foi a sombra sempre presente sobre o pensamento e a prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou dominá-los.”



população, que tomou um psicotrópico – parte da tecnologia ancestral, mas também estratégia para isentá-los da responsabilidade pela violência –, não só se defenderá mas também tomará vingança, há três cenas interessantes, porém parcialmente ambíguas. Mostram a superioridade da vila em termos éticos e também de conhecimento, mas fazem isso ou dentro da lógica de uma naturalização da violência, ou de forma apenas superficial.

Na primeira, um casal de idosos, ele negro e ela obesa, que cultiva plantas (responsáveis pelos psicotrópicos) e vive nu em seu sítio, é atacado por dois gringos, um homem e uma mulher. Despídos como eram os índios e os africanos escravizados, já mais velhos e assim aparentemente vulneráveis, não possuem apenas conhecimento ancestral das plantas, mas também instinto pelo perigo. Quando os gringos atacam, eles percebem sua presença e respondem com suas armas de fogo, matando o homem – vemos ele depois no chão, de modo bem gráfico, com um enorme buraco na cabeça e sem cérebro – e ferindo a mulher, que não resistirá depois de levada à vila. A cena indica a tecnologia superior deles – a percepção de barulho – e cria imagens de excesso – as imagens dos corpos mutilados violentamente. O excesso da imagem desses corpos atingidos está em acordo com a estética de excesso do filme, porém parece desnecessário dentro da narrativa. Há uma tendência na estética contemporânea de alertar que esse tipo de exagero do cinema popular não deve ser desprezado como clichê:

O filme de ação, prosperando na vulgaridade, carnalidade e apelo sensual, é um caso paradigmático de filme popular. É também manifestamente um exemplo de arte. Se quisermos entender toda a gama do que os filmes podem fazer, faremos bem em parar até mesmo um gênero desprezado como o chopsocky ou o festival de armas. Criar entretenimento fascinante a partir de dezenas de sutilezas bem avaliadas não é uma tarefa pequena. (BADIOU, 2013: 181)

No caso de *Bacurau* (2019), é claramente uma tentativa de usar estratégias do cinema de gênero no cinema autoral, o que fez com que tivesse, de fato, muito sucesso com o público. Não vamos entrar no mérito da estratégia estética de excesso, pois o nosso principal ponto de enfoque é a questão étnico-racial e até que ponto o filme a compreende como sendo o motor do poder colonial necropolítico, exercitado por Tony Júnior e os gringos.

A segunda cena convence mais e, vale observar, não precisa de excessos para tal. Domingas montou uma mesa para receber os gringos em um ato de resistência pacífica. Quem aparece é o mais perverso deles, o gringo natural da Alemanha. Ela



oferece comida e bebida que são violentamente desprezados pelo homem através de um gesto de desconfiança. A cena reencena os primeiros contatos coloniais e, assim, a tentativa de uma abordagem amigável, baseada na hospitalidade de matriz indígena, solução essa impossível na guerra travada pelos supremacistas estrangeiros. Mostra, assim, uma questão chave que é sempre esquecida nas narrativas de colonização: que os forasteiros europeus que chegaram insalubres e famintos na costa brasileira (e antes nas costas africanas) foram recebidos de braços abertos. Essa hospitalidade fez com que os povos originários ficassem vulneráveis perante o interesse dos colonizadores de explorarem os recursos e as pessoas que encontraram. A reação do chefe dos gringos é de uma agressividade passiva: rejeita a comida, mas não mata Domingas, alegando seu código de ética do qual seus pares não compartilham – não matar mulheres e crianças. Vale ressaltar que o encontro o desestabiliza: ele agora matará seu próprio grupo em vez dos integrantes da vila.



Figura 7: Domingas tentando apaziguar os gringos oferecendo comida.

Fonte: Vitrine Produções.

Na terceira cena vemos o chefe dos gringos após ele ter percebido que perderam. Ele coloca um revólver na boca, mas antes dele poder atirar, Carmelita aparece para ele. Surpreso com essa aparição – embora somente o espectador saiba que é sobrenatural – ele desiste e é preso. A ancestral voltou para garantir que justiça seja feita, pois ele será responsabilizado e enterrado em um ato simbólico que comentaremos a seguir.

O chefe dos gringos é de fato o único que sobrevive para sofrer uma humilhação pública em frente da igreja. Antes disso ocorre a invasão da vila, para a qual os bacurauenses estão preparados: cavaram um buraco que dá acesso a um espaço subterrâneo, tipo bunker, onde se escondem. Lunda está escondido no museu com seus

homens, e a grande maioria da população, na escola. Todos estão armados com as armas de fogo e machetes do museu, relíquias de outras resistências: do cangaço. Na defesa, o protagonismo vai para Lunda, que fica banhado de sangue ao dar machetadas violentas cheio de raiva. É nesse momento que a resistência vira vingança, ao contrário da defesa do casal de idosos ou da tentativa de Domingas.



Figura 8: Lunda dando machetadas em um gringo já morto.

Fonte: Vitrine Produções.

Há consenso entre os psicólogos (GOLDNER et al., 2019; HOROVITZ, 2007) de que fantasias de vingança são importantes para a economia psíquica e que podem ser elemento central em um processo de cura ao oferecerem efeitos emocionais positivos. A vítima se sente bem ao adquirir um sentido de poder e controle perante o agressor. Além disso, essa fantasia fornece sentimento de prazer ao imaginar o outro sofrer sem que isso aconteça de fato. Participa, assim, na construção de uma subjetividade que vai além da vítima frágil e impotente. Porém, uma terapia costuma apontar a diferença entre fantasia e realidade, e, eventualmente, mostrar a futilidade das fantasias, incentivando a pessoa vingativa a procurar outras formas para construir sua autoestima, coerência e autocontrole para enfrentar sentimentos de humilhação, de injustiça e para ultrapassar eventos traumáticos.

Para o que serve a vingança violenta em *Bacurau* (2019)? Nos filmes que lidam com o cangaço, pelo menos no auge do gênero entre 1953-1965, era mostrada violência, porém de forma crítica, pois trataram muito mais do desejo de abandoná-lo do que de glorificá-lo; apesar de quase todos apresentarem a ideia de que os representantes do governo – os policiais, volantes e soldados – eram os verdadeiros vilões (cf. BERNARDET e RAMALHO JR, 2005). Depois, no Cinema Novo, “cuja estética de violência trilhava no viés da politização, a espetacularização da violência nos filmes

de cangaço da Retomada, no que se insere o *remake* de *O Cangaceiro*, adquire uma expressão de naturalidade cotidiana, colocando o espectador como um *voyer* do sofrimento alheio” (FREIRE, 2005: 71). Diríamos que aqui encontramos uma mistura do Cinema Novo e da Retomada: a ideia é a politização – a resistência –, mas ela passa pelo espetáculo – guiado pelo desejo de atingir o grande público que aprecia filmes de gênero com violência vingativa e seu prazer catártico.

Há de fato uma politização? Poderíamos dizer que *Bacurau* (2019) lida com violência porque o Brasil é um país violento. Franz Fanon (2006) já sabia que em situações de opressão é preciso pegar em armas. Já falamos detalhadamente que o cangaço foi um dos exemplos dessa violência como resposta. Mas o que isso diz sobre a capacidade de resistência da sociedade brasileira, convidada a se espelhar na comunidade fílmica que é brava contra os gringos e covarde quando deveria enfrentar o prefeito?

Vamos olhar para o final e sua economia de vingança. O gringo-alemão é preso e levado para o centro da vila, onde os habitantes estão expondo as cabeças dos outros gringos na já referida citação da fotografia das cabeças de Lampião, Maria Bonita e seus jagunços. Os caixões expostos permanecerão vazios, ou serão utilizados para os invasores e os mortos da vila. Em outras palavras, as imagens mostram que a necropolítica de Tony Júnior não vingou. De fato, o prefeito perdeu todo seu poder, que explorava através de seu cargo. No sentido de “o rei está nu”, é banido, visivelmente reduzido à sua humilde condição humana, despojado de sua capacidade de vender para deixar matar. O filme opta por expô-lo, humilhá-lo, não matá-lo. Depois da violência espetacular, o ato é brando e algo folclórico. Acabou-se a vingança sangrenta, voltamos ao cordel.



Figura 14: Tony Junior recebe máscara e será levado para o Sertão.

Fonte: Vitrine Produções.



O gringo-líder também não escapa, mas seu fim é a morte, mesmo que menos violenta: ele é enterrado vivo dentro do esconderijo da população. Seu grito, “isto só foi o começo”, é abafado. Seu enterro é tão simbólico como a nudez do prefeito e as cabeças expostas. No entanto, deixa perceptível que a vingança se dirige apenas aos estrangeiros e, de forma violenta, apenas aos de baixo escalão. Os chefões, tanto nacional como internacional, não são despedaçados. A eles não se dirige a ira da população. São tratados politicamente. O filme inventa mais uma justificação: o gringo-chefe não matou ninguém da vila, somente aqueles que trabalham para o prefeito e alguns dos seus. Ambos são vistos como cínicos, mas não são diretamente responsabilizados pelos mortos de Bacurau. Os verdadeiros responsáveis são, assim, parcialmente isentados. Após a explosão de violência contra os gringos de baixo escalão, há um final moralista: eles são humilhados. Expostas as cabeças e enterrado vivo, para os gringos não haverá velório, suas mortes não serão celebradas como um rito de passagem. São punidos com a falta de dignidade de suas mortes e, conseqüentemente, de suas vidas.

Conclusão

Bacurau (2019) certamente possui uma narrativa de resistência. Mas há muitas ambigüidades em sua oposição à necropolítica do Estado brasileiro, o que faz com que não seja uma alegoria clara da situação atual. São várias as incongruências e problemas que apresenta. O filme não vincula a morte diretamente aos políticos nativos no país das milícias, dos altos índices de tudo o que é assassinato: de índios, jovens afro-brasileiros, mulheres, pessoas trans; o racismo e o desejo de matar vem de fora como se não fosse um assunto nacional; o filme isenta os chefões da responsabilidade de matar a população e se vinga apenas do baixo escalão, oferecendo um final dentro dos padrões do moralismo cristão para os verdadeiros responsáveis.

Em sua construção hiperbólica para vitimizar a vila e justificar sua resposta violenta e vingativa, os gringos são necessários porque servem um propósito: isentar o Brasil do racismo de acordo com os velhos mitos da democracia racial, da naturalização do racismo e das políticas de branqueamento devido à miscigenação. Assim, o filme perpetua a mentalidade brasileira de que somente os Estados Unidos realmente conhecem a supremacia branca e a segregação racial, pois aqui havia brandos costumes e luso-tropicalismo, ou seja, a inclinação para se misturar. Adocica assim a necropolítica brasileira, evitando mais uma vez de enxergar o racismo como causa do poder colonial ainda vigente. O prefeito, por mais absurdo que possa parecer, não é associado ao racismo que está em sua base. Ele é um traficante, um corrupto que



“apenas” vende a população como eram vendidos os escravizados, ato naturalizado e esquecido depois da abolição. Sua punição é ser exposto; não precisa morrer porque nessa lógica não é tão ruim quanto os gringos, esses sim racistas e supremacistas.

Parte dessa lógica é a substituição da liderança negra pela dos rebeldes mestiços que defendem a população plurirracial. Há certamente uma valorização dos elementos afro-brasileiros e indígenas e uma visão de que sua tecnologia – conhecimento da natureza e viver em harmonia com ela, respeito aos ancestrais e mortos, tentativa de mediação e solução pacífica através de hospitalidade – é superior à tecnologia de ponta dos supremacistas (apesar de participarem também desses aparelhos da modernidade). Mas em vez de valorizar o quilombismo e, assim, a luta histórica negra de forma plena, o filme recorre ao cangaço, que é livrado de sua ambiguidade histórica através da vitimização melodramática do povoado. Isso possibilita o uso da violência gráfica e a catarse infantil da fantasia de vingança. A substituição da liderança feminina pela liderança dos homens de gênero fluido ainda pega carona na luta política deles, mas desrespeitando a luta feminista e de mulheres lésbicas. No imaginário já estabelecido através do culto aos travestis em programas televisivos e esteticamente mais aceito do que mulheres emasculadas, a opção pelos homens efeminados possibilita aos diretores uma repaginada contemporânea e pop aos exóticos, perfumados e lindamente vestidos cangaceiros de outrora.

Consequentemente, *Bacurau* (2019) faz muitas concessões à nossa sociedade de consumo. Em termos gerais, a narrativa é filmada de fato, de forma muito convencional, próxima ao televisivo: além de utilizar referências aos filmes de cangaço e B americano, e à estética da violência de filmes cult, exotizar seus personagens masculinos ou inferiorizar os femininos tem muitos ingredientes para agradar o grande público. No entanto, não o faz para apresentar um assunto pouco palatável – a resistência –, porque sua estrutura melodramática e o esvaziamento histórico o tornam facilmente digerível. Seria mais correto dizer que usa uma estética palatável baseada no prazer da fantasia de vingança para iludir o público que esteja participando de um ato de resistência que, de fato, esconde mais uma vez aquilo que é de fato nada palatável – o racismo brasileiro.

Ignácio Araújo (2019a), da *Folha de S. Paulo*, compara *Bacurau* (2019) com outros filmes brasileiros contemporâneos, observando a sua pouca sofisticação política:

Temos muitas obras mais sutis do que “Bacurau”, sem dúvida. “O que se Move”, de Caetano Gotardo, “Branco Sai, Preto Fica”, de Adirley Queirós, “Sinfonia da Necrópole”, de Juliana Rojas, “Gabriel e a Montanha”, de Fellipe Barbosa. Todas obras bastante ignoradas pelo público e que não



mereceram comentário algum de sociólogos, médicos, engenheiros, etc. (ARAÚJO, 2019)

Mesmo assim, Araújo considera como grande mérito do filme ter suscitado tanto debate no que diz respeito à sua agenda: contra o racismo, contra a supremacia do Sudeste sobre Nordeste, pela vontade de viver contra a vontade de matar. Um filme para o grande público, não hermético como os grandes clássicos do cinema brasileiro, por exemplo os de Glauber Rocha. São argumentos bonitos, mas a nossa análise mostra que na verdade o filme perpetua um pensamento simplificador e até falsificador acerca dessas questões.

Se ver um filme significa ver uma versão alternativa da nossa vida interior e da nossa realidade exterior (SEEL, 2013), ficou evidente que *Bacurau* (2019) ainda está longe de realmente reconhecer os mecanismos da necropolítica do país, sua base histórica e a relação ambígua com a violência que isso gerou, ao mesmo tempo que atende às fantasias de vingança dos que se sentem vitimizados e impotentes. Para quem é o filme? Para aqueles que acreditam que é preciso enterrar os supremacistas, que vêm de fora, e mandar no deserto os nossos políticos corruptos e folclóricos que estão cá dentro. O que o filme procura mobilizar? Uma fantasia de vingança que não chega a ser parte de um processo de cura porque evita, mais uma vez, enfrentar o fato de que a necropolítica está baseada no racismo interno. Os Estados Unidos estão acordando para essa realidade e isso, de fato, está provocando resistência e, com ela, violência. As imagens na televisão mostram melhor o biopoder de origem colonial e seu mecanismo do que *Bacurau* (2019), que o ofusca. Afinal, o filme alia o cinema de gênero ao cinema autoral para alimentar a fantasia de vingança sem apontar para outras formas para construir autoestima, coerência e autocontrole. Vem revestido de um sonho de resistência branca que precisaria de um embasamento mais sólido no racismo como motor do poder colonial para termos um verdadeiro diagnóstico da necropolítica reinante no Brasil e que possa decolonizar as nossas mentes por meio das discussões geridas. O sonho de resistência branca é resultado da história do Brasil, tanto quanto são as estratégias estéticas de *Bacurau* (2019). Demonstra que o país ainda é um lugar sobretudo de exportação – como indica a narrativa sobre a chegada dos gringos –, pois sua elite que produz cinema ainda não está suficientemente integrada ao sofrimento que resulta do colonialismo e do racismo que foi seu motor, no passado e no presente.

Referências:

ALMEIDA, Marco Antonio Bettine de; SANCHEZ, Livia. “Os negros na legislação educacional e educação formal no Brasil”. *Revista Eletrônica de Educação*, v. 10, n. 2, 2016. p. 234-246. Disponível em:



<http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/download/1459/500>. Acessado em: 30 de junho de 2020.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção de Saïd Ben Saïd. Recife: Cinemascópio, 2016. DVD, 146 min.

ARAÚJO, Inácio. “Réplica: Críticos dizem que ‘Bacurau’ é um filme de propaganda; e daí?”. *Folha de S. Paulo*, 16 de setembro de 2019a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/criticos-dizem-que-bacurau-e-um-filme-de-propaganda-e-dai.shtml>. Acessado em: 2 de junho de 2020.

ARAÚJO, Inácio. “‘Bacurau’ é feito com raiva e troca a sutileza pelo ataque direto”. *Folha de S. Paulo*, 24 de agosto de 2019b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/bacurau-e-feito-com-raiva-e-troca-a-sutileza-pelo-ataque-direto.shtml>. Acessado em: 2 de junho de 2020.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Disponível em: https://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=144. Acessado em: 2 de junho de 2020.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produção de Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Recife: SBS Productions, Globo Filmes, Cinemascópio, 2019. 132 min.

BADIOU, Alain. *Cinema*. Cambridge e Malden: Polity Press, 2013.

BBC BRASIL. “Inquirido do STF sobre fake news: entenda as polêmicas da investigação que provoca atrito entre Bolsonaro e a Corte”. *BBC News Brasil*, 27 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52824346>. Acesso em: 2 de junho de 2020.

BENTES, Ivana. “Bacurau e a síntese do Brasil brutal”. *Cult*, 29 de agosto de 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/>. Acessado em: 2 de junho de 2020.

BERNARDET, Lucília Ribeiro; RAMALHO JR, Francisco. “Cangaço – Da vontade de se sentir enquadrado”. In: CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005, p. 33-50.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Jandira: Principis, 2020.

DARGIS, Manohla. “‘Bacurau’ Review: Life and Death in a Small Brazilian Town”. *The New York Times*, 5 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/03/05/movies/bacurau-review.html>. Acessado em: 2 de junho de 2020.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2006.

FERREIRA, Carolin Overhoff. “Refletindo sobre golpes duros e brandos: uma comparação de ‘Aquarius’ de Kleber Mendonça Filho e ‘Terra em Transe’ de Glauber Rocha”. *Rebeca*, v.6, n.1, 2017, p. 1-43. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/412>. Acessado em: 2 de junho de 2020.



FOLHA DE S PAULO. “Veja falas preconceituosas de Bolsonaro e o que diz a lei sobre injúria e racismo”. *Folha de São Paulo*, 26 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/01/veja-falas-preconceituosas-de-bolsonaro-e-o-que-diz-a-lei-sobre-injuria-e-racismo.shtml>. Acesso em: 2 de junho de 2020.

FORLIN, Miguel. “A baixeza de Bacurau”. *Estado de São Paulo*, 30 de agosto de 2019. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-baixeza-de-bacurau/>. Acessado em: 2 de junho de 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*, vol. I. Rio de Janeiro: A Vontade de Saber, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREIRE, Alberto. “Remake de O Cangaceiro: nova versão, velhas leituras.” In: CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005, p. 69-74.

GOLDNER, Limor; LEV-WIESEL, Rachel; SIMON, Guy. “Revenge Fantasies After Experiencing Traumatic Events: Sex Differences”. *Frontier in Psychology*, v.10, n.886, 2019, s.p. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6520653/>. Acessado em: 2 de junho de 2020.

GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HASENBALG, Carlos. “Raça, Classe e Mobilidade”. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HOROWITZ, Mardi J. “Understanding and Ameliorating Revenge Fantasies in Psychotherapy”. *American Journal of Psychiatry*, v.164, n.1, 2007, p. 24-27. Disponível em: <https://ajp.psychiatryonline.org/doi/pdf/10.1176/ajp.2007.164.1.24>. Acessado em: 2 de junho de 2020.

JUCÁ, Beatriz. “Silvero Pereira: ‘Há uma revolução LGBTQ+ no sertão’”. *El País*, 27 de outubro de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/23/cultura/1569265659_610072.html. Acessado em: 2 de junho de 2020.

MAGNOLI, Demétrio. “‘Bacurau’ é testemunho da extinção de vida inteligente na esquerda brasileira”. *Folha de S. Paulo*, 15 de setembro de 2019. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/bacurau-e-testemunho-da-extincao-de-vida-inteligente-na-esquerda-brasileira.shtml>. Acessado: 2 de junho de 2020.

MBEMBE, Achille. “Necropolítica”. *Arte e Ensaios*, n. 32, 2016, p. 123-151. Disponível em: <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>. Acessado em: 2 de junho de 2020.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Apagando o Lampião – Vida e Morte do Rei do Cangaço*. São Paulo: Global Editora, 2018.

MIGNOLO, Walter; VAZQUEZ, Rolando. “Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings.” *Social Text Journal*, 2013. Disponível em



https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/. Acessado em: 2 de junho de 2020.

LINGNA NAFAFÉ, José. “Lourenço da Silva Mendonça: The first Anti-Slavery Activist?”. Disponível em: <https://mmppf.wordpress.com/2019/03/12/lourenco-da-silva-mendonca-the-first-anti-slavery-activist/>. Acessado em: 13 de julho de 2020.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-Africanista*. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro - RJ: Ipeafro, 2019.

NUNES, Rodrigo. “‘Bacurau’ não é sobre o presente, mas o futuro”. *El País*, 05/10/2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/05/cultura/1570306373_739263.html. Acesso em: 2 de junho de 2020.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “O Cangaceiro Paradoxal – Corisco em ‘Deus e o Diabo na Terra do Sol’”. In: CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005, p. 51-54.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “A força de Bacurau é simbolizar nossa falha trágica”. 12 de setembro 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/a-forca-de-bacurau-e-simbolizar-nossa-falha-tragica/>. Acessado em: 2 de junho de 2020.

PITANGA, Filippo. “Porque Bacurau foi o melhor filme de 2019”. *Carta Capital*, 8 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniaio/porque-bacurau-foi-o-melhor-filme-de-2019/>. Acessado em: 2 de junho de 2020.

PRUDENTE, Eunice Aparecida de Jesus. “O negro na ordem jurídica brasileira.” Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/viewFile/67119/69729>. Acessado em: 30 de junho de 2020.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006.

SEEL, Martin. *Die Künste des Kinos*. Frankfurt: S. Fischer, 2013.

SEGATO, Rita. “Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial”. *e-cadernos CES*, n. 18, 2012, p. 106-131.

SOM ao redor, O. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Recife: Cinemascópio, 2012. 1 bobina cinematográfica (131 min), son., color., p&b., DCP.

TELES, Edson. *O Abismo na História. Ensaio sobre o Brasil em tempos de Comissão da Verdade*. São Paulo: Alameda, 2018.

VASCONCELOS, Caê. “Número de homicídios de pessoas negras cresce 11,5% em onze anos; o dos demais cai 13%”. *El País*, 27/08/2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-27/numero-de-homicidios-de-pessoas-negras-cresce-115-em-onze-anos-o-dos-demais-cai-13.html>. Acesso em: 2 de junho de 2020.



El papel de Sonia Braga en *Doña Clara*: Análisis de personajes y localizaciones en la obra de Kleber Mendonça Filho

Matías López Iglesias¹

¹ Profesor en la Universidad Europea Miguel de Cervantes de Valladolid desde 2006. Director del Departamento de Ciencias Sociales. Doctor en Publicidad y RR.PP. por la Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación de la Universidad de Valladolid. Licenciado en Publicidad y RR.PP. por la Universidad Complutense de Madrid. *uropean Animation Masterclass en prácticas avanzadas de Animación, de la Fernseh Akademie Mitteldeutschland e.V.*



Resumen

En este trabajo se disecciona la obra *Doña Clara* (2016), obra del director de cine Kleber Mendonça Filho, como muestra de análisis identificativa del cine de personajes. De metodología cuantitativa, los datos se analizan centrándose en la aparición de personajes y localizaciones. El estudio analiza estadísticamente las correlaciones de planos, escenas y secuencias, averiguando una prevalencia de un personaje y localización principal que determina la existencia narrativa semejante al cine hipermoderno. La protagonista representada por Doña Clara e interpretada por Sonia Braga ejerce una posición predominante que sostiene toda la obra, el resto de los personajes a modo de coreografía, encarnan el resto de la sociedad. Las conclusiones presentan el cine como arte visual que representa fielmente el momento histórico por el que pasa la sociedad.

Palabras clave: Cine hipermoderno; personaje; Doña Clara; Kleber Mendonça Filho.

Abstract

This article aims to analyze the movie *Doña Clara* (2016), by Kleber Mendonça Filho, as a sample of identification analysis of character cinema. Based on a quantitative methodology, the data have been analysed focusing on the appearance of characters and locations. The correlations of scenes and



sequences were analysed statistically. It is founded a prevalence of a character and main location which belong to a narrative that looks like the hypermodern cinema. The main character represented by Doña Clara and interpreted by Sonia Braga exerts a predominant position that sustains the whole work. The other characters, as a choreography, embody the rest of the society. The conclusions present the cinema as a visual art that faithfully represents the historical moment by which we observe society.

Keywords: Hypermodern cinema; character; Aquarius; Kleber Mendonça Filho.



En este estudio, se analiza la película *Aquarius* (SAID, Y MENDONÇA FILHO, 2016) como muestra cinematográfica en la que los personajes determinan la narrativa audiovisual. Los personajes y las localizaciones ayudan al espectador a comprender la sociedad descrita en la obra.

Para efectuar el análisis se parte de recogida estrictamente cuantitativa de datos. El fin es estudiar y comparar los distintos ítems con el modelo específico de análisis de personajes. Más que buscar una fórmula de éxito, se toma como mecanismo para detectar modelos narrativos propios. (DITTUS, 2017). En concreto este trabajo se enfoca en el tratamiento narrativo de los grandes temas hasta las historias mínimas, personales, culturales, éticas y genéricas. Estos aspectos identifican al cine como hipermoderno (LIPOVETSKY y SERROY, 2011).

Para comprender el presente estudio no es imprescindible visionar la obra analizada. Se ha evitado en todo momento valorar cualitativamente la obra. No por ello debemos obviar la buena acogida del público y jurados en festivales. Como fin, el objeto de esta investigación es precisar los aspectos coincidentes entre público, crítica y premios. Aceptaremos su relativa coincidencia como paradigma de partida (WEISSMANN, 2008). De cualquier forma, por el propio deleite del lector de este estudio, recomendamos fervientemente ver la obra *Doña Clara*.

1.1. La figura del director: Kleber Mendonça Filho

El director de cine es el máximo responsable del estilo que confiere a su obra. Para determinar las referencias estilísticas del cine contemporáneo debemos mirar hacia el cine clásico (ZAVALA, 2005). En el caso de la película *Doña Clara*, el director de la película Kleber Mendonça Filho busca contar una historia de ficción a la vez que representa una realidad. No es estrictamente la estructura de un documental y tampoco es la presentación de hechos de la ficción. Si bien busca denunciar un hecho, lo hace con una estructura narrativa clásica de ficción; hace una clara y directa crítica de la sociedad y la deshumanización de los valores que la representan.

Mendonça Filho es considerado uno de los directores emergentes, especialmente en la primera parte de este siglo. La investigadora Carolin Overhoff Ferreira (2016) contextualiza perfectamente la Obra de Mendonça Filho comparándola con la que Glauber Rocha aplica a su obra *Terra em Transe* (1967) como película



canónica del cine brasileño. Ambas obras, *Terra em Transe* y *Aquarius*, representan un diagnóstico de la sociedad brasileña. También recogen un profundo análisis de la obra Carvalho y Vasconcelos (2017) analizando su repercusión internacional.

2. Marco teórico y/o revisión de literatura

El marco teórico de este estudio se centra en la narrativa audiovisual. Desde el ámbito general se usan las teorías de García y Rajas y la obra *Narrativas Audiovisuales: el relato* (2011). Se basa en los estudios desarrollados por Rajas Fernández en *Tesis sobre La poética del plano-secuencia* (Rajas, 2008) y posteriores estudios (2012). Para el análisis cuantitativo de las dimensiones e indicadores usaremos a Joan Ferrés i Prats (2007).

Para el análisis de personajes se usa principalmente a Linda Seger, quien divide las funciones de los sujetos narrativos en cuatro categorías: personajes principales, incluye al protagonista, antagonista y el personaje de interés romántico, papeles de apoyo, con el confidente, el catalizador y otros que proporcionan masa y peso, personajes que añaden otra dimensión de contraste y personajes temáticos (SEGER, 2000).

3. Metodología

La metodología se centra en el análisis cuantitativo de actos, escenas, secuencias, planos, personajes y localizaciones. Todos estos constituyen ítems de entidad medible por su presencia en la pantalla. Los ítems son recogidos en una muestra cinematográfica y se parte de un apunte unitario para favorecer estrictamente el análisis cuantitativo de los datos y sus respectivas correlaciones. Este método busca estudiar y comparar los distintos apartados e identificar el modelo de cine utilizado, atendiendo a la realización fílmica. Para ello se ha realizado una Selección de la muestra, una Recogida de datos de dicha muestra y el posterior análisis y discusión.

3.1. Selección de la Muestra

La selección de la muestra para este estudio no puede ser mayor que la de una obra audiovisual, en este caso, una película. Otros investigadores establecen la



comparación de dos obras, lo que es muy válido. Sin embargo, en esta clase de estudios se pierde el análisis al tener unidades de medida distinta. Siguiendo las indicaciones de Ferrés Prats (2007) partiremos de las dimensiones básicas, considerando desde el lenguaje audiovisual a la estética artística, para finalizar con los indicadores tradicionales del cine. Para cuantificar los planos, escenas, localizaciones, y demás ítems ha sido necesario ver la película decenas de ocasiones.

Como valor adicional tenemos el palmarés logrado por la película. Veremos que ha sido galardonada con 33 grandes premios y ostentado otras 36 nominaciones. Entre ellas el premio a la Mejor edición de 2017 en el *ABC Cinematography Award*. Destaca el dilatado palmarés obtenido por Sonia Braga, como Actriz principal. Tranchini (2007) pone de relieve la globalización del mundo de la cultura analizando el estado del cine. Hoy en día los festivales muestran cine de distintas partes de mundo. Las coproducciones, y distribuciones transnacionales han transformado la industria cinematográfica. Escudero y González (2017) insisten en la necesidad de este aspecto. Otro autor de obligada lectura, para comprender la adaptación del cine en la era digital, es Enrique Bustamante, E. (2008).



Figura 1: Cartel, de la película Doña Clara en su verión Inglesa Aquarius. Fuente IMDB.

<https://www.imdb.com/title/tt5221584/>

3.3. Recogida de datos

A continuación, se procedió a visionar la película *Doña Clara*, recogiendo en sucesivos visionados los distintos ítems a analizar: Actos, secuencias, escenas, planos, localizaciones y, cómo no, personajes. El proceso de recogida de datos empieza enumerando o listando el ítem a analizar. En el caso de actos, escenas, secuencias y planos, fue recogido y codificado con un código alfanumérico las letras para identificar el ítem a analizar *A-S-E-P* y el número, sucesión de ítems aparecidos *1,2,3,4 ... n*. En el caso de personajes y localizaciones se creó un listado de sucesos. A continuación, se procedió a anotar en una base de datos el momento en que cada ítem tenía lugar. El talonado se realizó en segundos como unidad cuantitativa de tiempo. Aunque para una mejor comprensión del estudio, a posteriori, se recodificó a horas minutos y segundos *HH:MM:SS* tal como se recomienda en distintos estudios (PÉREZ, GARCÍA & FERNÁNDES, 2002).



Existen datos automáticos, como localización y planos que, con un par de visionados, se bastan para recoger los datos. Sin embargo, en elementos narrativos complejos como son los actos y secuencias, es necesario ponerlos en contexto para su comprensión. La finalidad de estos ítems es necesaria para analizar el contexto narrativo (RAJAS, 2012).

La parte más compleja comprende a los personajes, como es lógico. Diversos personajes aparecen en un mismo momento y comparten presencia en pantalla. Se parte desde los títulos de crédito y se etiqueta cada uno de los personajes con momento de presencia en escena, tomando especial cuidado con los personajes principales. Diversos personajes como los extras se agruparon para determinar la presencia. Es, por lo que aparecen *Grupo de obreros* en plural, *Extra* en singular y *Grupo de extras* en plural.

3.4. Análisis de los datos

Una vez que el investigador tuvo en sus manos todos estos datos cuantificados se procedió a un análisis estadístico. Algunos datos se reformularon como es el caso de la organización implícita de la secuencia. También en el de la duración de cada ítem. Afortunadamente este aspecto fue automático al aplicar unas fórmulas simples de entrada y salida del ítem en la línea de tiempo. También es cierto que, para el correcto análisis se hizo un sumatorio de presencia. Este es el caso de cada personaje y cada escenario. A modo de simplificar y facilitar la lectura correcta de la información recabada.

Con toda la información cuantificada se procede a una correlación comparativa lineal en función de la variable tiempo. Se calcula la R^2 cuadrado y se apoya el análisis gracias a la elaboración de unas gráficas de presencia.

4. Resultados

Los resultados son amplios, al encontrarnos con 8751 segundos de metraje, es decir dos horas, veinticinco minutos y cincuenta y un segundos, lo que se traduce en filas de entrada. En un total de 72 ítems distintos que conforman las columnas, todos



ellos suman más de medio millón de datos independientes. Exactamente 630.072 inputs imposibles de analizar sin la apropiada técnica estadística.

La película se divide en los 3 actos clásicos. El A_2 , segundo acto, titulado *Parte 2. O amor de Clara*, es el más extenso. Cada parte está claramente diferenciada por un título y el espectador es consciente en todo momento en que acto se encuentra. No existen escenas que cohabiten en los distintos planos, aunque sí escenarios que se alternan según la narrativa.

4.1. Correlaciones S-E-P: Secuencia, escena y plano

Lo más interesante de este estudio es el análisis S-E-P entre secuencias, escenas y planos. Encontramos treinta y una secuencias " $S_1, S_2 \dots S_{31}$ ", cuarenta escenas " $E_1, E_2 \dots E_{40}$ " y 1210 planos " $P_1, P_2 \dots P_{1210}$ ". Existe una fuerte correlación entre secuencias y escenas. La correlación es total en la mayor parte de las escenas y secuencias, siendo de interés la tercera secuencia, S_3 , que ¿copa? ocupa casi la totalidad del primer acto, A_1 . Kebler usa el cumpleaños de la *Tía Julia* para presentar a los personajes en el pasado. Hay varias escenas E_4, E_5 y E_6 que lo complementan.

El segundo acto, A_2 parte de la presentación de un personaje secundario que aparecerá durante el resto de la trama *Roberval*, el socorrista, utiliza la localización de la *Playa* como representación de la sociedad litoral brasileña. El resto del acto se encuentra más fragmentado. El director usa el nudo para desarrollar completamente la trama. Si bien la correlación continúa, la duración de escenas y secuencias es menor. Lo más destacable es la que, justo a mitad de metraje, hay una secuencia larga S_{16} . Esta secuencia coincide con la escena E_{24} , va precedida de una dilatada conversación familiar en la casa de *Clara* donde los hijos muestran preocupación por la protagonista. La secuencia termina emotivamente con la reconciliación entre *Clara* y su hija, *Ana Paula*. El segundo acto A_2 termina cual empieza; en la misma localización. La variación radica en cómo se presenta la preocupación por la familia y su evolución al crecer con nietos y nuevas incorporaciones.

El último acto: A_3 , *O câncer de Clara*, tiene una duración intermedia. Hay también bastante correlación entre secuencias y escenas. El final de la película se cierra con otras dos secuencias S_{23} y S_{25} de corta duración que se sincronizan a la perfección



con las escenas E_{32} y E_{34} . Correlación amplia que sólo es igualada por los títulos de crédito. Los títulos, como no puede ser de otra forma, se correlacionan totalmente.

Es importante destacar que, las duraciones de plano están muy equilibradas durante toda la película. En la figura 3 se puede observar cómo la línea de número de plano es bastante recta. La función sobre la línea de tiempo sería: $y = 0,14x - 5,5$. Si calculamos su coeficiente de determinación es casi perfecto $R^2 = 0,9988$. Esto que quiere decir que, la duración de plano es relativamente constante al no percibirse cambios o giros dramáticos de guión. El promedio de cada plano es de 7,23 segundos. Los planos largos son en su mayoría los referentes al desenlace seguidos de la presentación y los planos más cortos pertenecen al nudo de la secuencia. Si eludimos los títulos de inicio y final, que obviamente son mucho más largos, y analizamos los planos largos vemos que el P_{417} del *Coche* acompañado de trayectos por la ciudad y la *Playa* es de los más largos. Pero en un cómputo global la *Casa*, como localización, favorece una duración amplia de planos. Se trata pues de una película de poca acción sostenida en planos que busca deleitarse en diálogos y detalles como recursos narrativos.

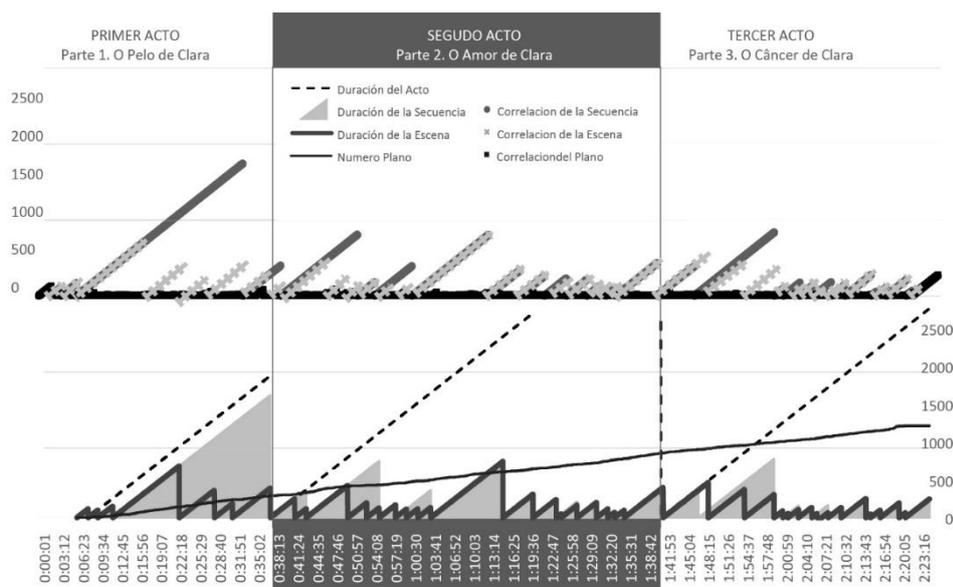


Figura 2: Comparativa Lineal de S-E-P y Correlación de S-E-P secuencias, escenas y planos. Fuente elaboración propia.



Otro dato interesante, a la hora de comprender la correlación marcada en la gráfica, es la recta de regresión lineal del número de plano, variable dependiente, sobre el número de secuencia, variable independiente. Esta correlación viene dada por la ecuación: $y = 38,67x + 139,29$ con coeficiente de determinación $R^2 = 0,9352$. Otorgándonos un ajuste muy bueno. Si atendemos a la relación entre plano y escena obtenemos la ecuación: $y = 29,329x + 77,74$ con $R^2 = 0,9485$. por lo tanto, el ajuste es aún mejor. El peor ajuste *S-E-P* es el obtenido con la regresión lineal del número de escena sobre el número de secuencia cuyo coeficiente de determinación $R^2 = 0,9373$ atendiendo a la ecuación $y = 1,2855x + 2,4986$ con. Por lo tanto, la menor correlación es la existente entre secuencia y plano. Todos los casos son bastante homogéneos.

4.2. Los personajes

Si atendemos a la clasificación jerárquica de personajes, no es una sorpresa desvelar que en *Doña Clara* hay dos niveles; el superior interpretado por Sonia Braga y un segundo nivel formado por el resto del elenco. La acción coreográfica de los personajes secundarios es indispensable para la narrativa, pero el pegamento que los une es constantemente *Clara*.

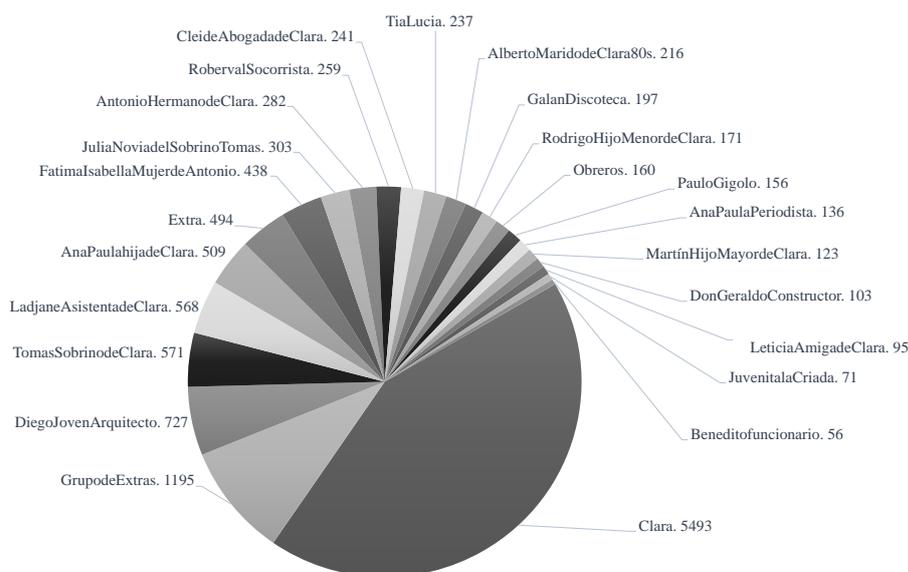


Figura 3: Aparición de personajes: Tiempo total en pantalla, expresado en segundos. Fuente: elaboración propia.

En cuanto al sentido de la acción, podemos identificar un grupo de héroes y otro de villanos. Ambos son necesarios para mantener la trama. Como antagonista principal encontramos a *Diego*, un joven arquitecto que quiere hacerse con el control del edificio de *Clara*. *Diego* es, después de la protagonista, el personaje que más tiempo acumulado está en pantalla: más de 12 minutos. Vemos que hace su aparición durante los 3 actos, siendo el personaje que dadas sus acciones, condiciona toda la trama narrativa. Este personaje antagonista va acompañado de *Don Geraldo* en ocasiones, constructor, familiar y jefe de *Diego*. Otros personajes antagónicos son *Juvenita*, la criada y el *Galán* que conoce en la discoteca. En un grupo intermedio están aquellos personajes que, si bien no son malvados, se han considerado personajes antagónicos por la repercusión narrativa en la obra. En él encontramos al *Grupo de obreros* de la constructora, el antiguo vecino. En cualquier caso, la presencia en pantalla de estos personajes es menor.

El grupo de personajes con una clara vocación de ayuda, héroes, está liderado por la protagonista, quien, en los momentos de flaqueza, se hace de rodear por personajes secundarios que apoyarán su causa hasta el final. Podemos destacar el cuarteto formado por *Tomas* el sobrino, *Martin* el hermano Mayor, *Ana Paula* la hija y *Cleide* la abogada. Todos ellos tienen partes en las que aparecen acompañando a *Clara*, pero su importancia cobra interés en el tercer acto; acompañaran a *Clara* en el desenlace final S_{26} y E_{35} .

De entre el resto de Personajes Secundarios destacaríamos a *Ladjane*, la asistente, que representa a la clase social trabajadora brasileña. Aparece al lado de *Clara* durante toda la película aportando episodios de gran emoción. Del mismo modo *Ana Paula*, interpretada por Maeve Jinkings, es de los 3 hijos, la que mantiene una trama más constante a lo largo de los 3 actos. *Tía Julia*, *Clara* y *Ana Paula* representan perfectamente tres generaciones de mujeres luchadoras que, a su modo y dentro de su momento social, defienden y luchan por sus valores. Mendonça Filho se apoya en el personaje de *Isabella*, mujer del hermano de *Clara* y amiga íntima de la protagonista. *Isabella* ejerce de confidente, amiga y apoyo constante. Los valores tradicionales de *Isabella* se complementan con el grupo de amigas. Una de ellas, *Leticia*, presenta a



Clara y *Paulo*, el gigoló, quien, con una breve aparición a mitad de la obra *S₁₁*, sirve de importante punto de inflexión.

4.3. La presencia de los personajes.

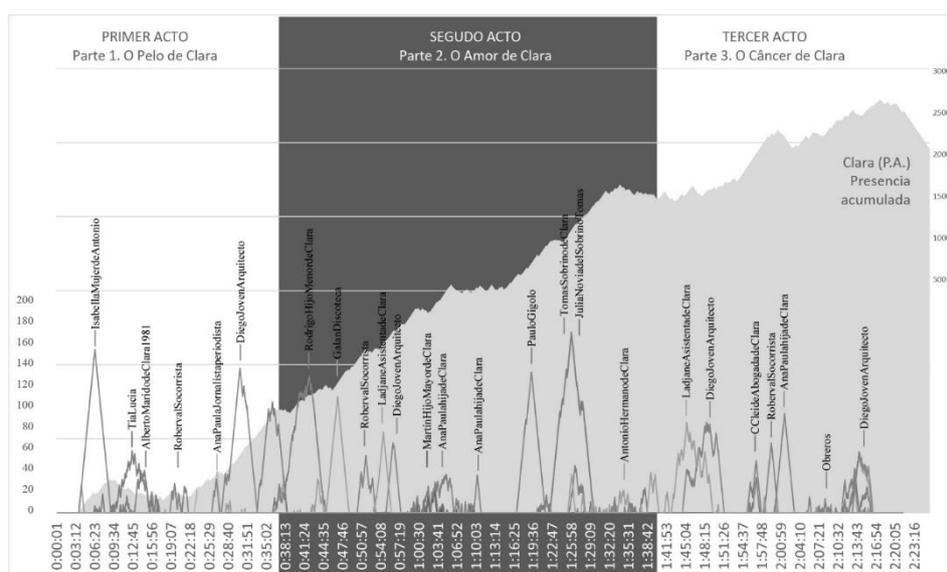


Figura 4: Apariciones de los personajes por su presencia acumulada según trama y acto. Fuente: elaboración propia.

El cálculo de presencia acumulada, *P.A.*, se basa en una sumatoria del tiempo que permanece en plano el personaje, restándole presencia tantos segundos después de salir de plano. Para poder representar una gráfica la *P.A.* se han tenido que indicar mediante dos escalas. Por un lado, a la izquierda, la de los personajes secundarios de 0" a 200" representados en línea y por otro, la de *Clara* mucho mayor ya que roza los 3000 segundos de *P.A.*. Al aparecer tanto tiempo en pantalla, *Clara* acumula presencia durante todo el metraje. Por el contrario, los secundarios surgen y desaparecen según las escenas. Es importante destacar que la distribución de personajes es equilibrada durante los 3 actos. El momento donde *Clara* cede algo de protagonismo es en el primer acto *A₁*, cuando, la *Tia Lucia* y una joven *Isabella*, parecen cobrar algo de protagonismo. También es interesante destacar otros momentos como en la escena *E₂₄* donde *Clara* conversa con *Ladjane* y reciben a los pintores. *Ladjane* le dice a *Clara* que los *Obreros* de la constructora han venido a limpiar el desaguisado y la escena acaba con un plano lento de los operarios de la constructora limpiando las escaleras. Durante esta escena el personaje principal pierde momentáneamente un poco de presencia acumulada.



Obviando los títulos de créditos, donde no aparecen personajes, *Clara* cede protagonismo al edificio. Amplios planos de las paredes infestadas y caras de desolación e incredulidad de secundarios como *Cleide*, *Ana Paula* o *Roberval* cobran protagonismo al final de la obra.

4.4. Los personajes versus los Actores

El casting de la obra es importante. Los títulos de créditos enumeran en orden a los 28 actores más importantes, encabezados por Sônia Braga. La disposición de los tres siguientes son: Maeve Jinkings como *Ana Paula* e Irandhir Santos en el papel de *Roberval*. Si bien que, al analizar el tiempo en pantalla, vemos que la presencia no coincide con el orden de la productora en los títulos de crédito. Tras Sonia Braga es *Diego*, el joven arquitecto interpretado por Humberto Carrão, el que más presencia tiene un total de 727 segundos. Le seguiría Pedro Queiroz en el papel del sobrino *Tomas* con 571 segundos y *Ladjane* interpretada por Zoraide Coletto se situaría con 568 segundos por delante de Maeve Jinkings. Entendemos que la decisión de la productora, al no poner a estos 3 actores por delante en los créditos, dependió de condiciones de contrato.

Como anécdota interesante vale señalar la doble interpretación de Daniel Porpino quien representa dos personajes distintos, por un lado, a *Adalberto*, marido de *Clara* en el primer acto y a *Rodrigo*, su hijo menor en la actualidad en los dos actos restantes.

No hemos olvidado a la actriz principal. Indispensable señalar la importancia de la carismática Sonia Braga. Sin ella no se podría mantener una obra de este tipo. Desde que interpretó *El beso de la mujer araña* (1985), Sonia Braga atesora experiencia internacional con directores como Robert Redford o Clint Eastwood. En 2014 recibe el primer Premio *Platino de Honor del Cine Iberoamericano*, en reconocimiento a su trayectoria profesional. Todos estos hechos preceden al rodaje de *Doña Clara* en 2016. Mendonça Filho apuesta por ella y le ofrece un tipo de papel que no está exento de compromisos. Sonia Braga arriesga fuerte al interpretar, la que probablemente sea una de las mejores actuaciones en su carrera.

4.5. Las localizaciones. El lugar como personaje



El título original de la película fue *Aquarius*. Esta denominación hacía referencia al nombre del edificio donde se desarrolla la historia. El director pone el foco en el tremendo problema inmobiliario de la costa brasileña y la perversión urbanística que sufren las grandes ciudades. Esta es la causa por la que las localizaciones son parte fundamental en la trama narrativa. Los porcentajes de aparición de estas localizaciones son parejos a las de los personajes. Hay un escenario principal la *Casa*, hogar de la protagonista, que ocupa casi la mitad del metraje de la película, un 44%. Para *Clara* su hogar es lo más importante y luchará por mantenerlo a salvo de aquellos que quieren demolerlo.

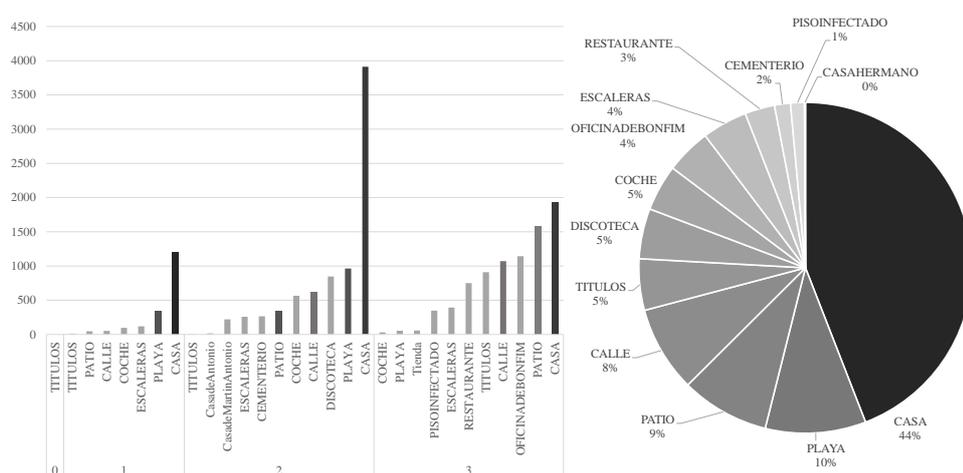


Figura 5: Uso de las localizaciones por acto y porcentaje totales. Fuente: elaboración propia.

Quando la acción no se desarrolla en la *Casa*, los alrededores son la parte más importante. Al tratarse de una ciudad volcada al mar, la *Playa* es la segunda localización en importancia con aproximadamente un 10%. La *Playa* es un espacio espiritual que le ayuda a pensar. *Clara* acude a él en busca de paz y consuelo. La película empieza y termina en la *Playa* de Boa Viagem, y es su principal avenida la que se ve desde el propio inmueble. Por lo que está presente durante infinidad de planos. El mar casi tiene la misma presencia que el *Patio* y zonas comunes del inmueble como son las *Escaleras* y el *Patio*, y la *Calle*, localización global atribuida a las calles de la ciudad de Recife en el estado de Pernambuco, lugar donde se desarrolla íntegramente la historia.

La *Casa* es la primera localización en todos los actos, siendo en el A_1 y A_2 la *Playa* el segundo espacio que más aparece, perdiendo casi completamente la importancia en el tercer acto, A_3 , donde queda relegado a un décimo lugar. Es, en este



tercer acto titulado *O câncer de Clara*, en el que aparecen otros escenarios donde conocemos el resto del inmueble con los *Pisos infectados* el *restaurante*. Las *Oficinas Bonfim*, sede de la Constructora, son el último escenario de importancia en que los personajes atraviesan distintas estancias hasta la sala de reuniones donde desenlaza la película.

No podemos terminar sin señalar la cándida escena post créditos de 2:21:29 a 2:22:38, es decir de apenas 70 segundos de duración donde *Clara* aparece en su casa escuchando música, como intencionado colofón de la historia.

5. Discusión y conclusiones

Queda ampliamente demostrado que *Doña Clara* ha conseguido infinidad de premios. La taquilla le refrenda dentro y fuera de su país, Brasil. Obtiene gran repercusión tanto dentro como fuera de Iberoamérica. Este arquetipo relega a un tercer plano al autor. Si público y crítica van de la mano el autor se verá empujado a seguirles. Ya dijo Oscar Wilde “la crítica tiene que educar al público y el artista, tiene que educar a la crítica”. Es por ello que obras tan bien construidas como *Doña Clara*, ofrecen al resto de cineastas un ejemplo de buen cine.

El cine iberoamericano tiene políticas próximas al de otras zonas geográficas como el cine europeo (SÁNCHEZ-TABERNEIRO, 2012) y más alejadas del modelo americano por la optimización de recursos económicos. Es por ello que los creadores audiovisuales han de competir por espectadores ensalzando los valores de Autor. Rocha (como se citó en González, 2016) lo ejemplifica al hablar de la obra cinematográfica de Hitchcock y Rohmer, ambos paradigmáticos cineastas occidentales con gran influencia. Especialmente la norteamericana como modelo en la industria del cine. Se calcula entre el 60% y el 90% de distribución estadounidense (Sánchez-Tabernero, 2012) pero esto no implica que sea un modelo a seguir. Es primordial identificar y reivindicar un modelo propio distinto al americano. Este sería, partiendo de las palabras de González “el mismo estilo básicamente hecho de desnudar ejemplarmente a los personajes y sumergirlos en el universo abstracto de sus pasiones.” (2016, p.132). 60 años más tarde estas palabras cruzan el Atlántico para encontrar en Iberoamérica el perfecto caldo de cultivo donde identificar el cine hipermoderno.



Mendonça Filho parte en el primer acto de la representación de la historia, usando el personaje de *Tía Julia*, como paradigma de la lucha del pasado que ha dejado ¿poso? y sirve de referencia para los actuales. Gracias al primer acto se nos narran pequeñas historias representativas de la sociedad iberoamericana. Y a la vez, convertirse casi en una historia en sí misma. Afinando narrativamente, el cumpleaños de *Tía Julia*, podría identificarse como una obra independiente. El director usa magistralmente como musa que presenta al personaje principal y sirve para contextualizar la trama del total de *Doña Clara*. Mendonça Filho en calidad de guionista es un buen modelo reflejando las relaciones y correspondencias entre los viejos cines y nuevos cines.

Como todo análisis cuantitativo de los más de setenta ítems analizados queda demostrado que las correlaciones entre planos, escenas y secuencias es muy poderosa. De esta forma determinamos que es una película bien armada. Que, al menos numéricamente, no ofrece sorpresas ni giros bruscos de guión. En ningún caso sería malo tener otro tipo de resultado. Simplemente sería de un estilo distinto. La conclusión de la duración de plano demuestra que es extremadamente estable, manteniéndose los planos en torno a los 7 segundos de duración. Podríamos decir que no se trata de una película de acción, pero tampoco lenta. Presenta un inquebrantable ritmo y cadencia de estudiados planos.

Definitivamente *Doña Clara* es una película donde el personaje principal fagocita la pantalla. El personaje interpretado por Sonia Braga, roza casi la mitad del metraje. Sin embargo, la presencia del resto del elenco es ineludible y son necesarios para dar cohesión narrativa a la película. El uso de las localizaciones en la película es similar al de los personajes. El director se apoya en una localización principal, la Casa, y el resto de los lugares sirven para completar la trama. Tanto la Casa como *Doña Clara* tienen una presencia en pantalla similar de aproximadamente el 44%. Cuantitativamente es muy destacable.

Por ello concluimos que, dado el uso de personajes y localizaciones hay una amplia correlación entre planos escenas y secuencias. Dada la estructura de estos códigos sintácticos, técnicos y artísticos definidos como una globalidad que “los textos fílmicos tengan una base universal occidental desde la que se debe partir en el momento de analizar el resto de las manifestaciones” (GARCÍA GÓMEZ, 2015). Público y crítica han laureado esta obra como una de las más representativas de la última década. Encontramos elementos narrativos en la estructura rítmica. *Doña Clara* entra dentro de



lo que podríamos llamar cine de personajes. La obra aúna el imaginario cinematográfico posmoderno (ESTEBAN, 2013) de la sociedad brasileña. Esta estructura narrativa cumple la visión de Lipovetsky sobre la pantalla global en la sociedad hipermoderna. (LIPOVETSKY y SERROY, 2011) donde la identidad multicultural se ve fragmentada por la sociedad de consumo.

Referencias

BUSTAMANTE, E. "Comunicación y Cultura en la Era Digital: Construir el Espacio Iberoamericano". [*Communication and Culture in the Digital Age: Building the Ibero-American area*]. E-Compós, 7, 2008. Disponible en: doi:10.30962/ec.v7i0.101 [Acceso el: 12 agosto de 2020].

CARVALHO, A. S. de, & VASCONCELOS, A. L. O. "Um filme brasileiro, uma trilha musical e muita repercussão mundial: análise do filme aquarius, de kleber mendonça filho". Revista Trama, 8(3), 2017. Disponible en: doi:10.5935/2177-5672/trama.v8n3p142-159 [Acceso el: 10 agosto de 2020].

DITTUS, R. "El guionista chileno: análisis cuantitativo sobre el oficio de escribir para cine". [*Chilean scriptwriter: quantitative analysis on the job of writing for cinema*]. Cuadernos.Info, (41), 2017. 193-207. Disponible en: <https://doi.org/10.7764/cdi.41.1139> [Acceso el: 05 Junio de 2020].

ESCUADERO NAHÓN, A., & GONZÁLEZ CALDERÓN, D. E. Escenarios y desafíos de la comunicación y la cultura en el espacio audiovisual iberoamericano. [*Scenarios and challenges of communication and culture in the Ibero-American audiovisual space*]. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. 2017.

ESTEBAN, J. L. El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna. [*The cinematographic imaginary and the hypermodern society*]. Valladolid: Universidad Europea Miguel de Cervantes. 2013.

FERREIRA, C. O. "Refletindo sobre golpes duros e brandos: uma comparação de Aquarius de Kleber Mendonça Filho e Terra em Transe de Glauber Rocha". [*Reflecting on hard and soft blows: a comparison of Aquarius by Kleber Mendonça Filho and Terra em Transe by Glauber Rocha*]. Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 6(1), 2017.

FERRÉS-I-PRATS, J., & PISCITELLI, A. "La competencia en comunicación audiovisual: dimensiones e indicadores". [*Media Competence. Articulated Proposal of Dimensions and Indicators*]. Comunicar, 19(38), 2012, 75–82. Disponible en: doi:10.3916/c38-2012-02-08 [Acceso el: 28 mayo de 2020].

GARCÍA GÓMEZ, F. J. "Estructura y narrativa en el texto fílmico. La construcción del relato frente a los intereses comerciales". [*Structure and narrative in the filmic text. The construction of the story against commercial interests*]. En Esteban Ortega, J. (Editor) *El Imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna* [*The cinematographic Imaginary and the hypermodern society*]. Valladolid: Universidad Europea Miguel de Cervantes, 2013. 111-127.



GARCÍA GÓMEZ, F. J. (2015) Metodología crítica de análisis textual en la realización fílmica. [*Critical methodology of textual analysis in filmmaking*] Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/29486/1/T35957.pdf> (pp. 148, 185-187 y 192) [Acceso el: 12 de abril de 2021]

GARCÍA, F., & RAJAS, M. “El relato: una aproximación interdisciplinar”. [*Audiovisual Narratives: the story*]. En García, F., & Rajas, M. (Coord.) en Narrativas Audiovisuales: el relato. [The story: an interdisciplinary approach]. Madrid: Icono 14. (9), 2011.

GONZÁLEZ, J. C. “Hitchcock/Truffaut, el libro y la película”. [*Hitchcock / Truffaut, the book and the movie*]. Revista Universidad de Antioquia, (323), 2016.

IMDB palmares de Aquarius / Doña Clara . *Internet Movie Data Base* 2016. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt5221584/awards> [Acceso el: 20 junio de 2020].

LIPOVETSKY, G., & SERROY, J. La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. [*The global screen. Media culture and cinema in the hypermodern era.*]. Cuadernos.Info, (24), 2011. Disponible en: <https://doi.org/10.7764/cdi.24.61>[Acceso el: 08 mayo de 2020].

PÉREZ, A. M., GARCÍA, M. A., & del CARMEN FERNÁNDEZ, M. La imagen de Iberoamérica en la televisión de España. [*The image of Ibero-America on Spanish television.*]. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación, (78), 2002.

RAJAS FERNÁNDEZ, M. La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad. [*The poetics of the plane-sequence: analysis of filmic enunciation in continuity*]. (Doctoral dissertation). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones. 2008.

RAJAS FERNÁNDEZ, M. “Introducción al análisis retórico del texto fílmico”. [*Introduction to the rhetorical analysis of the filmic text.*]. Revista ICONO14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes, 3(1), 59, 2012. Disponible en: [doi:10.7195/ri14.v3i1.429](https://doi.org/10.7195/ri14.v3i1.429) [Acceso el: 08 mayo de 2020].

ROCHA, G. Revisión crítica del cine brasileño (Vol. 4). [*Critical review of Brazilian cinema*]. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.

SAID, S. (productor) & MENDONÇA FILHO, K. (director). . Doña Clara [*Aquarius*]. [Película cinematográfica]. Intérpretes: Sonia Braga; Maeve Jinkins; Irandhir Santons; Humberto Carrão; Zoraide Coletto, et al. Recife: 146 min. Brasil: CinemaScópio Produções. 2016.

SÁNCHEZ-TABERNERO, A. “Lo que viene en Europa”. [*What comes in Europe*]. Cuadernos.Info, (7), 32-45, 2012. Disponible en: <https://doi.org/10.7764/cdi.7.328> [Acceso el: 08 mayo de 2020].

SEGER, L. Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas. [*How to create unforgettable characters: practical guide for the development of characters in film, television, advertising, novels and short stories.*]. Paidós Ibérica, 2000.



TRANCHINI, E. "Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo". El cine argentino de hoy: entre el arte y la política. [*Tension and globalization in the forms of representation of contemporary Argentine cinema. Argentine cinema today: between art and politics.*]. 2007. 119-35.

WEISSMANN, V. "¿Es la crítica un predictor del éxito de una película? Determinantes del nivel de audiencia de cine en Argentina". [*Is criticism a predictor of a movie's success? Determinants of the cinema audience level in Argentina.*]. Palermo Business Review (2). Buenos Aires: Biblo, 2008. 33-44.

WILDE, O. El crítico artista. [*The Critic as Artist*]. Domínguez Alcántara R. [traducción al castellano] Biblioteca Oscar Wilde. Valencia, España: Ediciones 74, 2014.

ZAVALA, L. "Cine clásico, moderno y posmoderno". [*Classic, modern and postmodern cinema.*]. Razón y palabra, 10(46), 2005. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520647003> [Acceso el: 18 septiembre de 2020]

Submetido em 17 de maio de 2021 / Aceito em 23 de agosto de 2021.



**A Modernidade Contra as Lágrimas:
O Melodrama e o *Nuevo Cine Latinoamericano***

David Ken Gomes Terao¹

Henrique Rodrigues Marques²

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Mídias, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Mestre pela mesma instituição. Graduado no curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará. Realizou os curtas “Casa do Barão” e “Passos Tortos”. Ministrou em 2020 o curso online “Um percurso pelo melodrama de Fassbinder” pela Escola de Cinema.

E-mail: davidterao@gmail.com

² Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Mídias, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Mestre pela mesma instituição. Graduado no curso de Bacharelado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Além de pesquisador, atua como curador, tendo trabalhado em festivais como a MOSCA - Mostra Audiovisual de Cambuquira, RECIFEST – Festival de Cinema de Diversidade Sexual e de Gênero de Recife e Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo (Kinoforum).

E-mail: henrique.rodriguesm@hotmail.com



Resumo

Ao longo de manifestos políticos, livros de revisão crítica e entrevistas, alguns cineastas-teóricos do *Nuevo Cine Latinoamericano*, grupo de diretores ligados a uma estética moderna e revolucionária transnacional, manifestam clara recusa ao melodrama, gênero narrativo de maior sucesso de público no continente e que formou a linguagem cinematográfica dos cinemas nacionais. No entanto, essa recusa não se deu sem contradição, o desejo de eliminar o melodrama das filmografias latino-americanas não se concretizou, e o gênero seguiu sendo reapropriado até os dias de hoje, sendo inclusive encontrado na obra de cineastas deste mesmo grupo. O presente artigo, primeiramente, identifica os conflitos entre os ideais modernos e revolucionários do NCL com as matrizes melodramáticas, ao mesmo tempo em que localiza ambiguidades na própria relação dos autores com o gênero, reconhecido positivamente por eles em outros contextos. Em seguida, abordaremos a virada para o cinema de gênero na América Latina a partir da década de 1970, em que essa oposição binária "cinema revolucionário/melodrama alienante" se reverte em uma tendência à incorporação das matrizes melodramáticas a diversos filmes de temática política. O que se percebe a partir da oposição veemente ao melodrama pela parte dos cineastas do NCL e da própria história do cinema latino-americano é a maneira como o melodrama, apesar da visão pejorativa que o cerca, se mantém como elemento central e constitutivo da identidade do continente, criando diálogos prolíficos entre perspectiva crítica e linguagem popular.

Palavras-chave: História do Cinema Latino-Americano; Melodrama; Nuevo Cine Latinoamericano.

Abstract

Throughout political manifestos, critical review books and interviews, some theorists-filmmakers from the *Nuevo Cine Latinoamericano*, a group of directors linked to a transnational modern and revolutionary aesthetic, manifest a clear refusal to melodrama, the continent's most successful narrative genre, which formed the cinematic language of its national cinemas. However, this refusal was not without contradiction and the desire to eliminate melodrama from Latin American filmography did not materialize as the genre continued to be reappropriated until nowadays, being found even in the work of filmmakers of this same group. The present article firstly identifies the conflicts between the modern and revolutionary ideals of the NCL and the melodramatic matrices, at the same time that it locates ambiguities in the authors' own relationship with the genre, positively recognized by them in other contexts. Then, we address the turn to genre cinema in Latin America from the 1970s onwards, in which this binary opposition "revolutionary cinema/alienating melodrama" reverts into a tendency to incorporate melodramatic matrices into several films with political themes. What can be seen from the vehement opposition to melodrama by the NCL filmmakers and from the history of Latin American cinema itself is the way in which melodrama, despite the pejorative vision that surrounds it, remains a central and constitutive element of the identity of the continent, creating prolific dialogues between critical perspective and popular language.

Keywords: Latin American Film History; Melodrama; New Latin American Cinema.



Introdução

O melodrama foi o gênero de maior sucesso da indústria cinematográfica na América Latina nas décadas de 1930 e 1940. Importando as matrizes narrativas dos filmes de Hollywood, as várias indústrias nacionais do continente desenvolveram fórmulas próprias populares, também incorporadas à televisão e ao rádio. Apresentando narrativas com características e símbolos próprios, facilmente reconhecidos pelo público, essas produções formaram um robusto mercado interno, lotando salas e consolidando uma linguagem fílmica, comenta Silvia Oroz. Ou, de maneira resumida: “o melodrama ensinou o cinema latino-americano a falar” (1999: 14).

Ana Lopez relata o desenvolvimento da indústria cinematográfica latino-americana em consonância com o melodrama a partir do enfraquecimento do cinema hollywoodiano no continente com a chegada do som nos anos 30:

Embora o interesse pela novidade dos *'talkies'* fosse a princípio muito forte, Hollywood teve sérias dificuldades com a dublagem e conseguiu alienar uma grande porcentagem de seu público latino-americano por sua falta de discriminação na seleção de seu pessoal de dublagem. Embora nos estúdios fosse eficiente ter mexicanos, argentinos, cubanos e chilenos dublando os mesmos filmes, as diferenças de dialeto eram tão ridículas para o público de língua espanhola que esses filmes foram vaiados nos cinemas de toda a América Latina. A chegada do som abriu, assim, um espaço temporário que uma indústria cinematográfica nacional latino-americana poderia aproveitar: o público latino-americano estava lá; tudo o que era necessário era um produto que eles aceitassem. (1991: 597, nossa tradução)³

Disso, surgiram as duas maiores indústrias nacionais de cinema do continente, na Argentina e no México. Lopez lembra que o sucesso maior do cinema argentino foram os filmes de tango, carregando a forte referência melodramática de suas canções, enquanto que no México, na “Era de Ouro” de suas produções, tanto melodramas

³ Although the novelty interest of the talkies was at first very strong, Hollywood experienced serious difficulties with dubbing and succeeded in alienating a large percentage of its Latin American audience by its lack of discrimination in selecting its dubbing personnel. Although in the studios it was efficient to have Mexicans, Argentines, Cubans and Chileans dubbing in the same films, the differences in dialects were so ludicrous for Spanish speaking audiences that these films were actually booed in theaters throughout Latin America. The coming of sound thus opened a temporary space that a Latin American national film industry could take advantage of: the Latin American audience was there; all that was needed was a product they would accept.



familiares, como a sua versão de cabaré (*cabareteras*) deram o tom das grandes produções. Oroz destaca a força do cinema mexicano para além de suas fronteiras no caso do cinema cubano, uma vez que este foi ajudado pelo negócio de coproduções com o México e assim desenvolveu boa produção de filmes, formando técnicos e elenco próprios do país. Embora as duas nações fossem as responsáveis pela maior parte das produções do continente, o cinema industrial e a consequente produção de melodramas como títulos de maior sucesso se espalhou por vários outros países, tendo no Brasil a significativa — embora de vida curta — filmografia dos estúdios Vera Cruz como exemplo de um esforço de desenvolver um cinema de estúdios aos moldes do que ganhava força à época nos países vizinhos. No entanto, a presença do melodrama na produção cinematográfica brasileira se faz notar mesmo antes do surgimento da Vera Cruz. Como relata Darlene J. Sadlier (2009), o período do cinema silencioso no Brasil foi rico na produção de melodramas, muitas vezes inspirados em clássicos da literatura local, como é o caso da adaptação de *O Guarani* (1911), dirigida por Salvatore Lazzaro.

Apesar da indústria cinematográfica latino-americana no período ter se concentrado majoritariamente no México, Argentina e Brasil, Sadlier sublinha a produção de melodramas em países nos quais “a infraestrutura cinematográfica era bastante frágil ou até mesmo inexistente, como na Venezuela, Bolívia, Peru e Porto Rico” (2009: 4, nossa tradução).⁴ Na Venezuela, uma experiência similar ao projeto da Vera Cruz foi a produtora Bolívar Films, que, como relata Luisela Alvaray (2009), pretendia fazer filmes de qualidade técnica e potencial comercial. Criada pelo produtor Luis Guillermo Villegas, a Bolívar Films produziu entre os anos de 1948 e 1953 nove longas-metragens através de coproduções com a Argentina e o México. Desses nove filmes, seis eram melodramas (ALVARAY, 2009: 38). Em razão dos contratos de coprodução, todos os filmes feitos na Bolívar Films contavam com diretores estrangeiros. Nesse período, um dos maiores sucessos comerciais na Venezuela foi o melodrama *La Balandra Isabel Llegó Esta Tarde* (1950), dirigido pelo então aclamado cineasta argentino Carlos Hugo Christensen (que também viria a dirigir melodramas no Brasil). Além de agradar imensamente o público local, *La Balandra Isabel Llegó Esta Tarde* foi o primeiro filme venezuelano a receber um prêmio em Cannes, ganhando assim projeção internacional. Por esta razão, muitos críticos da época atribuem ao trabalho de Christensen o efeito de aprimorar a qualidade artística e técnica do cinema venezuelano, causando “uma mudança radical” (ALVARAY, 2009: 40) na produção cinematográfica do país.

⁴ in places where the cinematic infrastructure was especially fragile or even nonexistent, including Venezuela, Bolivia, Peru, and Puerto Rico.



O exemplo da Bolívar Films revela uma faceta central da produção de melodramas na América Latina ao longo dessa Era de Ouro: o transnacionalismo. Como reconhece Sadlier (2009), os melodramas proporcionaram um forte e consistente intercâmbio de diretores, estrelas, técnicos e artistas musicais entre os países latino-americanos. Um exemplo dado pela autora, é o da *rumbera* cubana María Antonieta Pons cantando “Aquarela do Brasil”, composta pelo brasileiro Ary Barroso, na produção mexicana *Konga Roja* (1943), de Alejandro Galindo. Em alguma medida, o melodrama cinematográfico não apenas contribuía para a constituição de uma identidade latino-americana, mas também fornecia um terreno fértil para se estabelecer e reforçar laços culturais entre os países da região.

No entanto, como pontua Lopez (op. cit.), essa produção dominante na América Latina encontrou uma forte oposição a partir do final da década de 1950 com a geração do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). O NCL, comenta Ignacio Del Valle Dávila (2013), foi um projeto a nível continental que propunha uma aliança das diferentes experiências de renovação cinematográfica desenvolvidas nos diversos países da América Latina, sem, no entanto, abandonar a preocupação com a dimensão nacional.

Nos filmes e nas reflexões teóricas dos cineastas implicados nesse projeto de descolonização cultural estabeleceram-se estratégias subversivas de produção, distribuição e exibição que buscaram desequilibrar, a seu favor, as relações de poder no campo cinematográfico, onde o modelo hollywoodiano detinha uma posição hegemônica. Esse processo estava atrelado a um posicionamento em prol de uma revolução política, que os cineastas procuraram acompanhar e potencializar com suas obras. (DÁVILA, 2013: 173-174)

Dávila reconhece, no entanto, a dificuldade de dar uma definição categórica ao conceito de *Nuevo Cine Latinoamericano*, uma vez que lida com uma amplitude de experiências a partir de diversas cinematografias, e de circunscrever este projeto cinematográfico a um limite temporal bem demarcado. A solução que o autor encontra é diferenciar o conceito simples de cinema latino-americano a partir da ideia de “novidade” que a expressão *Nuevo Cine* carrega, relacionando tal noção àquela comum aos novos cinemas modernos, mas também ao ideal revolucionário de seus cineastas.

Fabian Nuñez (2009) observa que, tal como no caso do pequeno número de textos dedicados à chanchada pelos autores do Cinema Novo, há textos escassos dentro do NCL a respeito do melodrama — embora haja uma crítica direta ao “*Viejo Cine*”, em que o gênero figura em destaque ao lado da comédia — e cita como exemplo



o texto *Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano* (1972), de Enrique Colina e Daniel Díaz Torres, em que os autores analisam a ligação entre a consolidação do gênero com as transformações das sociedades dos países do subcontinente. O argumento é o da penetração colonial e neocolonial no terreno ideológico-cultural da América Latina, cujos efeitos se reproduzem na “cultura de massa”, reproduzido por sua vez nas cinematografias desses países a partir da influência direta da hegemonia comercial e estética de Hollywood, e assim, finalmente, reproduzindo uma moral covarde e burguesa.

No entanto, caracterizar a rejeição de uma geração de realizadores ao melodrama apenas a partir desse texto crítico em específico, ou homogeneizar essa posição como uma mera pausa na história do melodrama na América Latina é se perder de todas as nuances dos processos e discussões internos ao *Nuevo Cine Latinoamericano*. É preciso um entendimento polifônico das vozes deste cinema e, para isso, transcender os apontamentos de sua crítica e historiografia. Nesse sentido, recorreremos aos próprios escritos dos cineastas que compuseram seus quadros.

Este artigo pretende percorrer o caminho muitas vezes apenas sugerido a respeito do pensamento dos cineastas do NCL em relação ao melodrama, de modo a entender as motivações pelas quais este “cinema das lágrimas” da América Latina, tão caro ao seu povo, foi deixado de lado por essa geração. Este entendimento, porém, não pode se dar sem observar as ambiguidades contidas nas falas desses cineastas-autores-teóricos, e sem pensar *a posteriori* a resposta que o próprio cinema latino-americano deu a essas duas direções da história de seu melodrama. Para tal, dividiremos a discussão em duas etapas. Em um primeiro momento, olharemos para o *Nuevo Cine Latinoamericano* a partir do ponto de vista de seus cineastas, executando uma revisão historiográfica de seus escritos e posicionamentos em relação ao melodrama. Já na segunda etapa, pensaremos os desdobramentos do cinema que os sucedeu com base no que se escreveu sobre as obras, não mais pensadas por meio de uma teoria sistematizada por seus cineastas, mas criadas organicamente no contato com os anseios de um público que sempre se comunicou com o cinema popular, sem que isso significasse perder o senso crítico. Atando as duas etapas, propomos uma análise fílmica do longa-metragem *Cinema de Lágrimas* (1995), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, como meio de demonstrar as aproximações entre o NCL e melodrama.

O melodrama pelos cineastas teóricos do *Nuevo Cine Latinoamericano*

O *Nuevo Cine Latinoamericano* foi um cinema da modernidade cinematográfica, não apenas devido aos dados formais que seus filmes apresentavam, mas sobretudo



por ser um cinema de manifestos, de cineastas-teóricos que pensaram maneiras de fazer cinema a partir do alinhamento com uma política revolucionária de mundo e de proposições estéticas diametralmente opostas àquelas do cinema hegemônico de Hollywood, que dominavam os mercados de exibição nos países do subcontinente e eram replicadas como linguagem nas produções industriais dos cinemas nacionais latino-americanos.

O que nos interessa não é abordar de maneira homogênea uma estética dos cineastas do NCL, uma vez que a grande diversidade de formas e pensamentos empregadas em seus muitos filmes mostra o limite de tal abordagem. Nem será o objetivo a comparação entre o discurso e a forma desses filmes em relação à produção do melodrama, uma vez que a prática cinematográfica de grande parte dos cineastas não era voltada a um cinema narrativo que pudesse ser diretamente aproximado ou distanciado do melodrama, mas a produções que misturavam outros domínios como o documentário, o experimental e o ensaio, que sequer faziam menção a esse gênero, por eles descartado. A relação que o NCL estabelece com o melodrama é teórica e crítica. Em textos de alguns dos cineastas há menções diretas ao gênero, em chave de recusa, ao mesmo tempo em que surgem proposições de estéticas alternativas a ele. Neste primeiro momento, então, discutiremos como as ideias de “novidade” trazidas por esse cinema se chocam diretamente com o “velho” cinema feito na América Latina. Tomaremos a liberdade de interligar reflexões provenientes de diferentes países, mas pertencentes a um mesmo contexto, uma vez que para além das particularidades do nacional, havia uma consciência continental nesse cinema latino-americano que partilhava experiências comuns, como lembra Dávilla (op. cit.).

A experiência cubana é um bom ponto para iniciarmos as discussões, uma vez que, como afirma Nuñez, o cinema de Cuba é exemplar do desejo de uma estética moderna do cinema, bem como de uma “radical negação de seu passado cinematográfico” (2009: 225). No entanto, a imersão em uma série de experimentações estéticas que refletissem um profundo engajamento político com os ideais da Revolução dos cineastas cubanos não foi isolada. A partir do final da década de 1960, uma vez que se buscou uma articulação em termos do subcontinente latino-americano, a influência entre Cuba e os realizadores dos demais países foi mútua, de modo que houve uma “cubanização” dos “cinemas novos” nacionais, comenta Nuñez.

No texto *Realidades y perspectivas de un nuevo cine*, Alfredo Guevara (1960), recém-nomeado diretor do Instituto del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC), faz uma série de reflexões a respeito da forma artística do cinema e de seu alto papel de alcançar corações e mentes com a mensagem que suas imagens carregam. Mostrando clara oposição a uma estrutura mercantilista, responsável pelo que acredita ser a



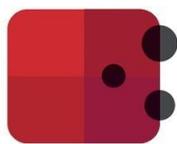
escravização da arte na sociedade, Guevara faz a negação de todos os filmes que precederam as produções do ICAIC, chamando a filmografia anterior de “pré-história” do cinema cubano, um cinema que não tem antecedentes para se espelhar na busca de um “cinema da liberdade”. Na falta de uma tradição cinematográfica nacional, Guevara faz uma retrospectiva dos movimentos do cinema moderno, com atenção especial ao Neorrealismo Italiano (que, como lembra Nuñez, é a herança pela qual o *Nuevo Cine Latinoamericano* processa as inovações estéticas dos “cinemas novos”), e propõe um cinema que se fizesse livre dos fardos que impediam a expressão da originalidade no cinema, dentre os quais cita o melodrama:

Códigos e censuras, acusações e calúnias, "macartismos" e clichês do anticomunismo convencional e da religiosidade melodramática se encarregaram de encobrir com um manto moralizante e preconceituoso o que nada mais é do que repressão e escravidão da arte. Em tal atmosfera, a presença de autocensura e prostituição intelectual, consequências ideológicas que são diferentes em sua estrutura moral e iguais em resultados, é lógica⁵. (GUEVARA, 1960: 2, nossa tradução)

Guevara propõe para Cuba um cinema que não vire as costas às possibilidades comerciais do cinema, tendo em vista a grande difusão de filmes de língua espanhola não só nos países que falam a língua, como nos Estados Unidos. No entanto, pensa em um cinema que não se adeque cegamente às exigências dos produtores, mas que seja propositivo dos ideais da Revolução, e nisso rejeita as formas comerciais dominantes, dentre elas os “velhos clichês de melodrama choroso” (1960: 9), em uma referência às grandes produções de sucesso na América Latina, sobretudo aquelas vindas do México.

Por sua vez, Tomás Gutiérrez Alea (1984) desenvolve de maneira ainda mais clara e aprofundada os problemas do melodrama nos termos do espetáculo cinematográfico e sua relação com o espectador. Em um de seus vários ensaios teóricos dedicados a pensar o espectador de cinema, Alea faz críticas ao melodrama enquanto espetáculo. Tratando o espetáculo como fenômeno essencialmente contemplativo, o cineasta pensa em duas posturas possíveis para aquele que se coloca diante de tal fenômeno: a posição de passividade e fascinação acrítica; e a postura de espectador ativo, que faz da contemplação do espetáculo um processo de compreensão crítica da

⁵ Códigos y censuras, acusaciones y calumnias, «maccarthismos» y clichés de anticomunismo convencional y religiosidad de melodrama se han encargado de cubrir con un manto moralizante y prejuicioso lo que no es otra cosa que represión y esclavizamiento del arte. En una atmósfera así resulta lógica la presencia de la autocensura y la prostitución intelectual, excrecencias ideológicas diferentes en su estructura moral e iguales en los resultados.



realidade e uma prática transformadora. Nisso, o espetáculo também pode se oferecer de duas formas: como objeto em si, ou seja, como simples objeto de consumo; ou como espetáculo “aberto”, que questione a realidade, transmita inquietações e faça interrogações. Tal espetáculo pela abertura, caracterizado por uma dimensão crítica marcada, teria como exemplos o “*happening*” e sobretudo o teatro épico de Bertold Brecht. Já no caso do espetáculo diante do qual o espectador se aliena na contemplação, o melodrama — citado junto com a comédia ligeira — é apontado como o típico espetáculo cinematográfico de consumo, tendo o *happy end* como elemento invariável, “uma arma ideológica de certa eficácia para alentar e consolidar o conformismo entre os grandes setores do povo” (ALEA, 1984: 49). A partir da figura de um herói, seriam encarnados os valores estáveis da sociedade, tidos como sagrados — a pátria, a religião, a moral burguesa —, de modo que a narrativa os colocaria em ameaça apenas para depois salvá-los, dando a impressão de que tudo está bem e não há nada a ser mudado.

Em Cuba, a recusa ao melodrama se deu de maneira categórica e sistematizada. A forma era tida como escapista e moralista demais para servir à nova consciência revolucionária e já era tomada como superada neste novo cinema. À regra, no entanto, fez-se exceções na obra de Humberto Solás. O cineasta, como lembra Mariana Martins Villaça, “aderiu a uma ‘chave’ de relacionamento com a política cultural do governo, produzindo melodramas exuberantes e optando por abordar a história sobre o prisma do olhar feminino” (2006: 195). A pesquisadora observa, no entanto, que a tentativa de “dar um passo além” das restrições da política cultural do governo cubano encontrou perseguição e censura. Não obstante, dentro do ICAIC Solás encontrou a amizade e a proteção de Guevara, que, embora tenha rejeitado o melodrama, chegou a declarar que o colega era seu cineasta preferido, afrontando assim seu desafeto no instituto: Alea, que supostamente teria uma concordância crítica em relação ao gênero. As indisposições entre Solás, com sua predileção pela forma melodramática, e o ICAIC chegaram aos extremos em 1982 com o lançamento do filme *Cecilia*, que representava uma nova direção do cinema cubano na maior proximidade de um cinema popular. Villaça comenta que a repercussão do filme no instituto foi tão negativa que resultou na transferência de Guevara do meio cinematográfico para o diplomático.

A defesa indireta de Guevara do melodrama a partir da obra de Humberto Solás é apenas uma das contradições que os cineastas teóricos do NCL encontraram dentro de suas propostas revolucionárias de cinema. Os choques entre o cinema consumido pelo povo e os ideais de um novo cinema que carregava a pretensão de dialogar com o mesmo ocorreram na obra de diversos cineastas de toda a América Latina e mostram que o desejo de apagar o melodrama da consciência do continente não se concretizou.



No Brasil, Glauber Rocha, cineasta que reivindicava um cinema *latinoamericanista* e que criou ligações diretas com o cinema de Cuba, traz igual rejeição da tradição cinematográfica brasileira anterior ao Cinema Novo e põe o melodrama na mira de sua crítica a todo o cinema comercial produzido à época no país. Esses filmes, lembra Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), imitavam os *westerns* e os filmes de gângster na representação do cangaço e da favela. O melodrama, por sua vez, seria a forma artística ideal do cinema comercial: o personagem patológico característico do gênero seria oposto ao personagem histórico consciente. Diante de seus mecanismos de identificação, aos quais as classes se submetiam, o melodrama seria, pois algo a ser exterminado (2003: 38).

No texto *Estética da Fome*, que compõe o livro *Revolução do Cinema Novo* (2004), por sua vez, Rocha elogia a estética da violência revolucionária no Cinema Novo e associa tal violência não ao ódio ou ao “velho humanismo colonizador”, mas a uma ideia de amor, “que não é de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação” (2004: 66). Desta forma, o Cinema Novo traria noções de amor distantes daquelas da utopia romântica dos filmes hollywoodianos e por isso teria valores completamente opostos àqueles reproduzidos pelos melodramas, “dada a impossibilidade de amar com fome” (Ibid.).

A recusa do melodrama por Rocha, no entanto, também se mostra apenas em relação a uma forma específica de melodrama, aquele realizado em Hollywood, enquanto parece não desprezar de todo algumas produções nesse tom realizadas no Brasil. Sua *Revisão Crítica* foi dedicada a Humberto Mauro, que realizou, dentre outros, o filme *Argila* (1940) — que segundo Cláudio Aguiar Almeida (1999) unia enredos melodramáticos a uma estratégia de propaganda do Estado Novo. Ismail Xavier (2003) lembra que foi por meio de adaptações de obras de Nelson Rodrigues que o Cinema Novo acessou o melodrama, o que é o caso do filme *Boca de Ouro* (1962), dirigido Nelson Pereira dos Santos, que seguiu mantendo forte interesse no gênero ao longo da sua carreira, e que foi citado enfaticamente por Rocha em sua *Revisão Crítica* como figura fundamental para a formação estética e política do Cinema Novo. O elogio de Rocha a temas nacionais, e à forma melodramática dos filmes desses cineastas mostra que o melodrama não necessariamente pauta os ideais ditos imperialistas do cinema norte-americano, e sim que o gênero se adequa perfeitamente à realidade brasileira e latino-americana.

Para um último exemplo de como os escritos teóricos dos cineastas do NCL trouxeram a problemática da assimilação das matrizes melodramáticas pelas classes populares — encontrando contradições tanto no próprio cinema que servia de referencial à prática revolucionária, quanto nos meios que de fato encontravam os olhos e ouvidos



dessas mesmas classes —, é interessante notar como essas ambiguidades se fazem presentes não apenas no cinema de ficção, mas também na prática documental.

Buscando realizar documentários que não apenas se aproximavam superficial e genericamente do povo, mas que visavam sua participação direta na feitura do filme, Marta Rodríguez e Jorge Silva, em entrevista (1988), comentam o questionamento que recebiam dos camponeses com quem realizaram o filme *Campesinos* (1975) e a ética de escolher as imagens na montagem. Silva em particular relata os perigos de simplificar a relação dos setores populares com o cinema em uma forma de “populismo de esquerda”, de modo que é necessário encontrar uma forma de narrar que seja compreensível por todos, mas também lembra que nem tudo que o povo traz deve ser tomado como verdade no cinema que ele e Rodríguez estavam propondo. Um episódio é muito interessante, pensando a ambiguidade do cinema revolucionário e do melodrama como forma popular. Quando Rodríguez e Silva sugeriram uma reconstrução junto com os camponeses, os trabalhadores propuseram diálogos que se assemelhavam àqueles das telenovelas e radionovelas que consumiam, o que trouxe o dilema para os realizadores de inserir os camponeses na criação do filme, mas de lidar com aquela proposta de uma maneira crítica. O melodrama como discurso massivo se torna popular na boca do povo e coloca em xeque as intenções e métodos do cinema revolucionário.

Pensar a dimensão massiva do melodrama e sua articulação popular é a chave para entender ao mesmo tempo sua rejeição pelos cineastas do NCL e sua permanência no cinema do continente. O que estava em pauta, além dos ideais estéticos e do desejo de fortalecer uma revolução transnacional na América Latina, era uma disputa entre ideias de cinema popular. Os cineastas do NCL reivindicavam uma noção revolucionária marxista de popular, como algo surgido do povo, construído junto a ele. No entanto, o melodrama enquanto forma que prevaleceu não só no cinema comercial, mas também dentro desses cinemas novos, aciona o que Jesús Martín-Barbero pontua como “a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa (1997: 304). A isso não se pode escapar: o reconhecimento do povo a partir das mediações culturais.

Apesar de todo o esforço de reduzir o melodrama e toda ideia de cinema como espetáculo popular a pura alienação — a contemplação passiva sobre a qual Alea alertava —, o cinema latino-americano em sua veia mais política e combativa não conseguiu escapar à voz melodramática que o conduziu em períodos anteriores ao *Nuevo Cine Latinoamericano*. A partir de meados da década de 1970, o melodrama foi reapropriado na América Latina, bem como o cinema de gênero como um todo, incorporando em diversos momentos o tom de denúncia política.



Politizando o melodrama latino-americano

Ao longo das décadas seguintes, diferentes teóricos e cineastas latino-americanos passam a relocalizar o papel do melodrama na filmografia regional, assim como sua relação com o cinema politicamente engajado. No Brasil, Ismail Xavier publica em 1993 o seminal artigo *Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática*. Logo no primeiro parágrafo do texto, Xavier emprega uma breve reflexão sobre as ambições e fracassos da geração de cineastas latino-americanos dos anos 1960. Segundo o autor, o que unificava o pensamento cinematográfico de cineastas de diferentes países era a produção de um cinema que criasse consciência política e crítica, através de linguagens e estruturas narrativas libertas de clichês, buscando ativamente uma ruptura com o cinema comercial de entretenimento e seus “gêneros tradicionais consolidados no mercado”. Esse gesto de rompimento se nota com precisão na declaração feita por Glauber Rocha de que a chanchada seria a principal inimiga do Cinema Novo (2003: 131), ou na associação feita pelos cubanos Enrique Colina e Daniel Díaz Torres entre o melodrama e a ideologia pequeno-burguesa (1972). Enquanto Rocha acreditava que o entretenimento carnavalesco da chanchada era essencialmente alienante, Colina e Díaz Torres definiam o melodrama como um gênero que não exige o menor esforço intelectual para compreensão do espectador, que por sua vez desfruta o filme através de reações emocionais mecânicas e condicionadas. Em resumo, os cinemas novos da América Latina dos anos 1960 buscavam um cinema capaz de “fazer pensar”.

Como argumenta Xavier, o cinema hollywoodiano já apresentava uma longa tradição de representar em cena problemas sociais e inquietações de um determinado tempo, porém sempre através de uma abordagem sentimentalista, que priorizava soluções fáceis, maniqueístas, almejando a catarse de um final feliz ou ao menos uma resolução. Como sintetiza o autor, um cinema no qual as denúncias eram apresentadas de maneira domesticada e reconfortadora, o que não seria o bastante para uma geração de cineastas mais “analíticos” que “procuravam oferecer uma compreensão iluminadora da experiência histórica da América Latina.” (1993: 116). Para Xavier (e para os cineastas dos anos 1960), o cinema político não seria possível exclusivamente através da exposição temática de questões sociopolíticas; o cinema político demandava uma outra forma, a construção de uma linguagem que acarretasse uma nova pedagogia de conscientização do povo. No entanto, tal projeto foi frustrado justamente pela incapacidade de comunicação entre esse novo cinema e o grande público. É a esse esquema “grandes autores/pouco público” que Xavier atribui um movimento crescente



de retorno aos modelos tradicionais dos gêneros cinematográficos a partir da década de 1970.

Através da análise fílmica do argentino *La Historia Oficial* (1985), de Luis Puenzo, Xavier defende que, apesar da habilidade em cativar grandes audiências, a utilização do gênero melodramático se apresenta insuficiente para uma boa pedagogia política, já que sua estrutura narrativa tende a esvaziar sentidos e a evitar posicionamentos ideológicos. Para o autor, o filme não cumpre o importante papel político de especificar quais eram os valores dos guerrilheiros militantes contra a ditadura militar e quais projetos de país foram destruídos no período: “Tais conteúdos ideológicos, tais projetos destruídos, uma vez especificados como fonte de valor, trariam uma definição do papel histórico concreto da ditadura que fica difícil introduzir; ou melhor, não há interesse em introduzir” (1993: 120).

Desta maneira, Xavier se apresenta mais inclinado a abordar os *limites* ao invés da *força* da matriz melodramática, posicionando-se em um claro alinhamento ao texto escrito por Enrique Colina e Daniel Díaz Torres mais de vinte anos antes. Assim como a dupla de cubanos, Xavier acredita que o melodrama privilegia valores individualistas em detrimento da experiência coletiva, reforçando uma ideologia burguesa que compreende a moral como a nobre autenticidade do herói e que reduz crimes aos direitos humanos como o Mal maniqueísta imposto por vilões canhestros.

Malgrado a frustração expressa por Xavier sobre a incorporação de gêneros tradicionais no cinema político latino-americano pós-moderno, marcado por uma certa nostalgia dos ideais transgressores do *Nuevo Cine Latinoamericano* — assim como pela melancolia de reconhecer seus fracassos —, seria um equívoco entender tal posicionamento como um consenso no panorama continental. Muitos teóricos e cineastas, inclusive alguns diretamente associados ao NCL, vão estabelecer outras relações com o gênero. Sadlier, por exemplo, nos relata que uma edição da revista mexicana *Artes de México: Nueva época* publicada em 1990 foi inteiramente dedicada a refletir sobre a História do cinema mexicano, em função da proximidade do centenário do cinema, comemorado no ano de 1995. O dossiê convidou cineastas, teóricos, historiadores, críticos, atores, roteiristas e demais técnicos da indústria cinematográfica para lembrar seus filmes favoritos do cinema mexicano, assim como refletir sobre as tendências do presente e as promessas do futuro. Participantes de diferentes gerações, os entrevistados citam repetidamente melodramas clássicos como filmes fundamentais para sua vinculação com o cinema mexicano. Sadlier destaca as obras *María Candelaria* (1944) e *Enamorada* (1946), ambas dirigidas por Emilio Fernández e carregadas de forte teor político e histórico, como as citações mais recorrentes. A edição da revista ainda conta com a apaixonada declaração de amor de um jovem Guillermo Del Toro pelo



gênero, criticando a desvalorização de melodramas clássicos e aconselhando cineastas novatos a se apropriarem de elementos melodramáticos em seus filmes; com a pioneira cineasta Matilde Landeta, única mulher a dirigir um longa-metragem durante a Era de Ouro do cinema mexicano, exaltando a sensibilidade estética de *Enamorada*; e ainda com o canonizado cineasta moderno Arturo Ripstein proclamando o melodrama como seu gênero favorito (SADLIER, 2009: 1).

O caso de Ripstein é importante de se destacar por ser, como define Paulo Antonio Paranaguá, *peculiar*. O cineasta mexicano foi um grande entusiasta do Cinema Novo, chegando a declarar que o movimento brasileiro representava “o cinema mais importante feito até então na América Latina” (PARANAGUÁ, 1996: 11, nossa tradução).⁶ O fascínio de Ripstein era tanto que, no auge do Cinema Novo, veio ao Brasil filmar seu episódio do filme antológico *Juego Peligroso* (1966). No entanto, ao mesmo tempo em que se alinhava ideologicamente ao *Nuevo Cine Latinoamericano*, Ripstein ganhava a vida dirigindo novelas televisivas. Essa ambiguidade presente em sua obra coloca Ripstein, como sintetiza Paranaguá, na posição de “herdeiro e questionador do cinema mexicano clássico” (1996: 12, nossa tradução).⁷ Analisando a filmografia do cineasta, especialmente suas parcerias com a roteirista Paz Alicia Garcíadiego, Paranaguá argumenta que seus filmes partem de elementos clássicos do melodrama (a família, a nação, a religião), para subverter os valores do velho cinema mexicano. Para Paranaguá, Ripstein foi um cineasta capaz de conciliar os anseios intelectuais dos anos 1960 com seu interesse pelo cinema de gênero, oriundo de sua formação técnica na televisão. “Um diálogo peculiar entre passado e presente” (PARANAGUÁ, 1996: 13, nossa tradução).⁸ Sem menosprezar a importância do clímax ou de um bom tempo dramático do cinema clássico, a produção cinematográfica de Ripstein consegue se manter fiel à busca da linguagem moderna do cinema político, rebelando-se contra as normas hegemônicas, porém sem deixar de estabelecer um diálogo com a matriz melodramática. Nas palavras do próprio diretor, “a reavaliação do melodrama me parece importante porque ele determina o sangue e a carne das pessoas que vejo cotidianamente. O melodrama é uma espécie de ‘destino manifesto’ nacional; o gosto pelo melodrama é ancestral, praticamente inevitável⁹” (RIPSTEIN apud PARANAGUÁ, 1996: 13, nossa tradução).

⁶ “el cine más importante que se había hecho hasta ese momento en Latinoamérica.”

⁷ un heredero y un cuestionador del cine mexicano clásico.

⁸ un diálogo singular con el pasado y con el presente.

⁹ la reevaluación del melodrama a mí me parece importante porque determina la sangre y la carne de las personas con las que yo me topo cotidianamente. El melodrama es una especie de ‘destino manifesto’ nacional; el gusto por el melodrama es ancestral, prácticamente inevitable.



Além de Arturo Ripstein, outros cineastas diretamente envolvidos com o *Nuevo Cine Latinoamericano* apresentam, em algum momento de suas carreiras, filiações com o melodrama. Paranaguá (1996) cita como exemplos Román Chalbaud da Venezuela, Arnaldo Jabor do Brasil, e o supracitado Humberto Solás de Cuba. Uma notável ausência dessa lista é o próprio Tomás Gutiérrez Alea, que em 1993 dirige o indicado ao Oscar *Fresa y Chocolate*, seu penúltimo filme. Em artigo publicado na revista *Jump Cut*, John Hess define *Fresa y Chocolate* como “não apenas um filme de arte enraizado no Novo Cinema Latino-americano. É também um filme de apelo popular e um melodrama”, assim como aponta a ausência “das ferramentas brechtianas de distanciamento de *Memorias del Subdesarrollo* (1968)” (1997, nossa tradução).¹⁰ Em seguida, Hess cita uma entrevista do próprio Alea defendendo a necessidade de o cinema adotar uma linguagem que atinja o maior público possível. Bastante alinhado ao artigo de Ismail Xavier ao demonstrar o fracasso de representação da memória da ditadura militar em *La Historia Oficial*, Hess argumenta que ao escolher o melodrama como uma via para abordar questões sociais (no caso, a repressão da homossexualidade no regime político de Fidel Castro), o filme de Alea privilegia o sentimentalismo e a reprodução de clichês para reconfortar o grande público, ao passo que reduz as complexidades da experiência homossexual e reforça ideologias sexistas e homofóbicas. Para além das leituras sobre a eficácia política de *Fresa y Chocolate*, o que nos interessa é notar como mesmo Alea — cineasta que, como mencionamos anteriormente, entendia o cinema de espetáculo como arma ideológica que consolida o conformismo do povo — acabou se rendendo aos recursos da matriz melodramática.

Não obstante o exemplo de todos esses cineastas, é Nelson Pereira dos Santos quem nos oferece o mais instigante caso para pensar a relação entre o *Nuevo Cine Latinoamericano* e o melodrama. Considerado o precursor do Cinema Novo, Pereira dos Santos foi convidado pelo Instituto Britânico de Cinema a dirigir um filme sobre a América Latina como parte da comemoração do centenário do cinema. Com carta branca para escolher qualquer tema, fosse em uma obra de ficção ou documentário, o cineasta opta por fazer um filme sobre o melodrama na América Latina. Sobre essa escolha, em entrevista cedida a Paulo Roberto Ramos, Pereira dos Santos nos conta que:

Da mesma forma como nós, brasileiros, temos a imagem da África como cultura única, assim pensam também os americanos e ingleses em relação à América Latina. Não reconhecem as diferenças culturais entre os países deste

¹⁰ STRAWBERRY AND CHOCOLATE is not just an art film with roots in New Latin American Cinema. It is also a readerly film and a melodrama. It has none of the Brechtian distancing devices of MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT (1968).



continente. Impossível contar em noventa minutos toda a história do cinema brasileiro. Imaginem contar também a história dos cinemas argentino, mexicano, cubano e... Como tinha liberdade de escolha entre documentário e ficção, optei por esta. O argumento do filme, baseado no livro *O cinema de lágrimas da América Latina*, uma análise do melodrama. Minha intenção foi a de fazer uma homenagem ao momento de ouro do cinema latino-americano dos anos 1950, quando os filmes mexicanos e argentinos competiam com o cinema americano, tanto em produção quanto em distribuição. Na Avenida São João, por exemplo, de um lado, passavam os filmes americanos e, do outro, os argentinos e mexicanos. (RAMOS, 2007: 343)

É curioso perceber que, embora tenha sido da geração de cineastas que se propôs a pensar um cinema latino-americano que não apenas almejava a construção de uma identidade local, mas que também unificasse culturalmente os países da América Latina através de uma mesma proposta de Cinema, político e revolucionário, Pereira dos Santos tenha reivindicado justamente o melodrama — e mais especificamente o melodrama do velho cinema latino-americano — como maneira de condensar o cinema da América Latina.

Com argumento inspirado no livro de Silvia Oroz (1999), *Cinema de Lágrimas* (1995) conta a história de Rodrigo (Raul Cortez), ator e diretor teatral que, após um retumbante fracasso profissional, decide viajar para o México para descobrir qual filme sua mãe assistiu pouco antes de se suicidar quando ele era criança. Para o ajudar na tarefa, Rodrigo contrata o estudante de cinema Ives (André Barros). Ao definir para o jovem pesquisador seu interesse na produção de melodramas clássicos da América Latina, Rodrigo declara querer ver filmes que sua mãe, suas tias e as amigas delas também gostavam. Essa fala sintetiza o papel que o melodrama ocupa no imaginário latino-americano como elemento onipresente de proximidade afetiva. É o cinema que todos nós crescemos assistindo através de nossas mães, tias e as amigas delas.

Em sua ida ao México, Rodrigo e Ives concentram a pesquisa no acervo da UNAM – Universidade Nacional Autônoma do México. Na cena em que se apresenta a Universidade para o público, a câmera focaliza sua atenção em um cartaz que anuncia em letras garrafais: *EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO*. Logo nos primeiros minutos de filme, Pereira dos Santos nos insinua uma relação que se estabelecerá ao longo de toda a narrativa.



O filme segue uma estrutura bastante simples. A maior parte de sua duração é composta por cenas em que Rodrigo assiste a melodramas clássicos do cinema latino-americano, enquanto Ives lhe explica conceitos teóricos sobre o gênero, citando diretamente trechos do livro de Oroz. Durante essas cenas, nós também assistimos, diegeticamente, a trechos dos filmes assistidos por Rodrigo e Ives. Entre uma sessão e outra, vemos os dois protagonistas desenvolverem uma complicada relação que também é marcada por elementos de melodrama. Rodrigo se demonstra apaixonado pelo jovem estudante que, por sua vez, comporta-se de maneira errática e misteriosa, aparentando esconder um segredo que lhe causa muito sofrimento. Ao final da trama, insinua-se que a mazela que aflige Ives é ser portador do vírus HIV, demonstrando a tendência histórica do melodrama de utilizar em suas narrativas a experiência doméstica e individual para tratar de questões “universais” do *zeitgeist* em que está inserido. A cada dia de trabalho, enquanto chegam na Universidade e caminham pelos corredores, a câmera se detém por alguns segundos nas aulas sobre *El Nuevo Cine Latinoamericano*. Da mesma maneira que Ives explica para Rodrigo (e para o espectador) teorias sobre o melodrama, professores anônimos nos fornecem informações sobre a formulação do terceiro cinema, sobre sindicatos na indústria cinematográfica mexicana, sobre o cinema de Alea. Reforçando essa relação com o NCL, tanto os corredores da UNAM quanto os do MAM no Rio de Janeiro (instituição na qual o protagonista desempenha sua pesquisa enquanto está no Brasil) são ostensivamente decorados com pôsteres de filmes essenciais dos cinemas novos, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *La hora de los Hornos* (Fernando Solanas, 1968), *El Principio* (Gonzalo Martínez Ortega, 1973) e *Reed, México Insurgente* (Paul Leduc, 1973). Na mesma medida, Pereira dos Santos constantemente destaca as cartelas de título dos melodramas assistidos pela dupla. Esse movimento de repetição que sempre intercala a História e a teoria desses dois períodos do cinema latino-americano constrói uma ponte, uma aproximação entre o Novo Cinema Latino-americano e o melodrama clássico. Como reconhece Sadler em seu artigo sobre o filme, Pereira dos Santos “cria uma estrutura narrativa realista sobre um homem maduro da geração do Cinema Novo que olha para o velho cinema e passa a sentir um tipo de parentesco com um período longínquo” (2009b: 101, nossa tradução).¹¹

Ao voltar para o Brasil, Rodrigo visita a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, em um movimento análogo à apresentação da UNAM, a câmera nos revela um cartaz que anuncia uma Mostra de Cinema Novo no local. Lá, Rodrigo

¹¹ He creates a realistic framing story about a mature male of the Cinema Novo generation who looks back at the old cinema and begins to feel a sort of kinship with a bygone period.

recebe uma carta de Ives, declarando ter descoberto o filme que sua mãe assistiu. O filme é o argentino *Armiño Negro* (1953), de Carlos Hugo Christensen. Rodrigo assiste ao filme e, reconhecendo sua mãe na protagonista, chora. Após o término do filme, Rodrigo caminha desnortado pelos corredores do MAM e, atraído pela sonoridade, decide entrar na sala que exhibe *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Estabelecendo uma série de paralelos entre os filmes de Christensen e Rocha, Pereira dos Santos parece interessado não apenas em aproximar, mas em conciliar o Novo Cinema Latino-Americano com a tradição do melodrama na América Latina. Na cena escolhida para Rodrigo (e nós) assistirmos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, nota-se uma câmera giratória e em close fechado nos rostos dos personagens, registrando um longo beijo apaixonado enquanto uma música melódica e exultante serve de trilha sonora. Sadlier afirma que essa música “extremamente emocional”, composta por Sérgio Ricardo, é bastante similar ao tipo de música usada como trilha sonora em melodramas (2009b: 107). No momento em que o protagonista do filme de Rocha, Corisco (Othon Bastos), declara que ficará lá sozinho para enfrentar seu rival, Rosa (Yoná Magalhães) se joga *melodramaticamente* em seus braços. Já na cena em que Corisco é baleado, vemos Rosa jogada ao chão emitir um visceral e sentimental grito de dor. Enquanto no filme de Christensen um personagem declara que os filhos sempre pagam pelos pecados dos pais, no filme de Rocha uma personagem relata que uma menina foi assassinada para pagar os pecados do povo. Sadlier também observa que a antológica cena final do filme, na qual o casal corre em direção ao mar, não apenas emociona o espectador, mas também lhe oferece catarse (2009b: 107), outra característica que aproxima o filme da matriz melodramática.



Imagem 1: Momentos melodramáticos comparados a cenas do Cinema Novo em Cinema de

Lágrimas (1995) | Fonte: Cinema de Lágrimas (1995), (c) Nelson Pereira dos Santos

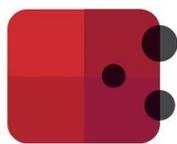
Assim como no melodrama argentino, a *magnus opus* do Cinema Novo brasileiro também provoca o pranto em Rodrigo. Se ao assistir *Armiño Negro*, o melodrama de Christensen no qual um adolescente se suicida após descobrir que sua mãe é uma prostituta, Rodrigo chora por projetar em cena sua própria mãe, não é inconcebível supor que ele reconheça no amor entre Rosa e Corisco sua própria história de amor não consumado com Ives. A justaposição desses dois filmes, no término da narrativa, parece querer demonstrar como mesmo o *Nuevo Cinema Latinoamericano* era permeado por uma forte imaginação melodramática e que até mesmo Glauber Rocha apropriou-se em alguma medida de elementos do gênero em seus filmes; que mesmo Rocha era um inevitável herdeiro dessa tradição ancestral; e que mesmo o Cinema Novo também é um cinema de lágrimas.



Imagem 2: Momentos melodramáticos comparados a cenas do Cinema Novo em Cinema de Lágrimas (1995) | Fonte: Cinema de Lágrimas (1995), (c) Nelson Pereira dos Santos

Conclusão

Ao longo deste artigo, buscamos perscrutar o papel do melodrama em diferentes períodos da História do Cinema Latino-Americano, com especial atenção para sua relação com os cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano*, uma geração que pretendia construir um cinema político e revolucionário que superasse o modelo sentimental da matriz melodramática. No entanto, como se percebe nos diferentes trabalhos de pesquisadores que se propuseram a fazer uma revisão histórica do



melodrama na América Latina, existe forte consenso ao ratificar que o melodrama nunca deixou de ser um gênero extremamente apreciado e influente entre as populações desses países. Mesmo no período de maior popularidade do NCL, os melodramas continuavam atraindo grandes públicos e conquistando êxito comercial. Levando em consideração o sucesso que as telenovelas atingem ainda hoje, e o espaço que ocupam dentro da cultura popular contemporânea, sendo inclusive um consolidado bem de exportação entre os países da América Latina, parece-nos seguro declarar que a asserção feita por Paulo Antonio Paranaguá sobre o melodrama não representar um fenômeno do passado, mas sim uma referência presente e constante, segue verdadeira. Suas matrizes “permeiam o inconsciente coletivo e a memória familiar, assim como a canção romântica, o bolero, o tango e outras formas afins, como a fotonovela ou a *novela rosa*” (PARANAGUÁ, 1996: 11, nossa tradução).¹²

Analisando o trabalho de diferentes pesquisadores, constatamos também que mesmo para alguns cineastas da geração do NCL o melodrama se apresentou com uma fonte de inspiração, um referencial narrativo e uma influência estética. Neste artigo concentramos nossa atenção no estudo feito por Paranaguá sobre o cineasta mexicano Arturo Ripstein, mas poderíamos citar ainda a análise de Ismail Xavier (2009) sobre o cinema de Arnaldo Jabor e sua apropriação sarcástica do melodrama em suas adaptações de textos de Nelson Rodrigues, ou o caso de Román Chalbaud que, como nos conta Luisela Alvaray (2009), é considerado o precursor do cinema moderno na Venezuela e é um fã assumido do melodrama da Era de Ouro mexicana. Segundo relata a autora, Chalbaud afirma em diversas ocasiões que muitos de seus filmes partem de uma deliberada tentativa de prestar tributo aos clássicos melodramas da Era de Ouro que amava desde criança. Em 1979, Chalbaud escreve que o melodrama mexicano é “um cinema próximo ao folhetim, ao diálogo e às situações banais que eram, não obstante, um reflexo do espírito Latino” (apud ALVARAY, 2009: 45, nossa tradução).¹³ Ou seja, mesmo no período de nossa História em que o melodrama encontrou seus mais ferozes críticos e detratores, ainda existiam muitos componentes do NCL que reivindicavam o melodrama como parte fundamental de uma identidade latino-americana.

Atualmente, diversos cineastas latino-americanos que se identificam em uma posição politicamente engajada apresentam filiações mais diretas com o gênero. A chilena María Paz González (PINTO VEAS, 2012), conta em entrevista que o melodrama

¹² Impregnan el inconsciente colectivo y la memoria familiar, lo mismo que la canción romântica, el bolero, el tango y otras formas afines, como la fotonovela o la novela rosa.

¹³ “I felt overwhelmed by the naturalism of Mexican cinema—a cinema close to the *feuilleton*, to dialogue and to simplistic situations that were, nonetheless, a reflection of the Latino spirit.”



é uma referência “superimportante” para seu trabalho. Em *Lina de Lima* (2019), González aborda a questão das mulheres que migram do Peru para o Chile em busca de empregos. Em tom realista, acompanhamos o cotidiano da solitária protagonista que trabalha como empregada para sustentar seu filho que vive no Peru. Contrastando com a banalidade e monotonia de seu trabalho, o filme é costurado por uma série de números musicais em que Lina performa canções folclóricas que se apresentam alinhadas a uma imaginação melodramática. No Brasil, uma nova geração de cineastas *queer* como Fabio Ramalho, Julia Katharine e Daniel Nolasco assumem o melodrama como um referencial narrativo e estético. Karim Aïnouz, por sua vez, classifica *Praia do Futuro* (2014) como um melodrama masculino, e *A Vida Invisível* (2019), sua ficção mais recente, foi mundialmente divulgado como um “melodrama tropical”. Em entrevista sobre o filme, Aïnouz (MASSUELA, 2019) explicita sua percepção do melodrama enquanto um gênero essencialmente político, um posicionamento que vai de encontro ao pensamento do NCL e da leitura de teóricos como Ismail Xavier. Segundo o cineasta, “O melodrama não trabalha na chave da vitimização, mas da resistência, da resiliência” (*op. cit.*). Um paradigma oposto ao defendido por Xavier, que definia o melodrama como uma “pedagogia sentimental” (1993) que, ao vitimizar suas personagens, cria a polaridade do Bem contra o Mal e diminui o potencial de reflexão política do cinema.

O pensamento de Aïnouz encontra eco nos escritos de teóricas contemporâneas que investigam a influência da matriz melodramática na América Latina. Além de Oroz (1999), Sadlier (2009) e Paranaguá (1996), podemos citar as investigações de Juana Suárez e Mariana Baltar. Suárez (2014) argumenta que o cinema de diretoras como a peruana Claudia Llosa e as argentinas Lucía Puenzo e Lucrecia Martel apropria-se da tradição melodramática para desestabilizar estruturas hegemônicas. Apesar de defender que essas cineastas se rebelam contra o gênero e suas convenções, Suárez as localiza dentro da tradição do melodrama latino-americano, reconhecendo o potencial do mesmo para a construção de uma crítica feminista. Como conclui, “essas diretoras não o abandonam, nem o adotam plenamente, mas sim utilizam toda uma série de táticas para o localizar na ordem neoliberal vigente, seja em zonas rurais ou urbanas” (SUÁREZ, 2014, n.p.). Baltar (2019), por sua vez, cunha o termo “realidade lacrimosa” para refletir sobre a influência da imaginação melodramática no documentário brasileiro, analisando nomes consagrados como Eduardo Coutinho, realizador amplamente reconhecido como um cineasta politicamente engajado.

Entre aficionados e difamadores, críticos e censores, defensores e detratores, a repercussão teórica e histórica do melodrama latino-americano parece confluir para um único ponto de congruência: o reconhecimento de sua inegável ubiquidade nas filmografias nacionais, mostrando-se relevante e influente desde os primórdios do



cinema silencioso até o cinema de autor contemporâneo. Mesmo na produção dos cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano* mais antagônicos ao gênero (Alea e Rocha, como exemplos analisados neste artigo), é possível encontrar vestígios ascendentes da matriz melodramática. Como defende Chalbaud (ALVARAY, 2009), a imaginação melodramática realmente parece concentrar a essência de um “espírito Latino”, já que sua presença transcende o campo do Cinema e se alastra por toda a nossa cultura. Na América Latina, o cinema, a televisão, o rádio, as revistas, as canções, a literatura, as danças, as lendas, a moda: tudo é incutido pelo melodrama; o “destino manifesto”, ancestral e inevitável postulado por Ripstein (1996), ou ainda o “inconsciente coletivo e memória familiar” descrito por Paranaguá (1996). Dessa maneira, talvez seja necessário a um cinema latino-americano que tenha como o objetivo a criação de uma pedagogia que *faça pensar* a valorização do dialeto que o nosso cinema *sabe falar*. A conciliação entre a imaginação melodramática e o cinema politicamente engajado na América Latina pode representar a conjugação da reflexão crítica à linguagem do povo. Uma gramática de lágrimas para escrever revoluções.

Bibliografia

- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.
- ALMEIDA, Cláudio A. *O cinema como “agitador de almas”: Argila, um cinema do Estado Novo*. São Paulo: Fapesp/AnnaBlume, 1999.
- ALVARAY, Luisela. “Melodrama and the Emergence of Venezuelan Cinema”. In: SADLER, Darlene J. *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2009, p. 33-49.
- BALTAR, Mariana. *Realismo Lacrimoso: o melodramático no documentário*. Niterói: EDUFF - Editora da Universidade Federal Fluminense, 2019.
- COLINA, Enrique; DÍAZ TORRES, Daniel. “Ideología del melodrama en el viejo cine latino-americano”. *Cine cubano*, n. 74, 1972, p. 14-26.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle. “O conceito de ‘novidade’ no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano”. *Est. Hist.*, v. 26, n. 51, 2013, p. 173-192.
- GUEVARA, Alfredo. “Realidades y perspectivas de un nuevo cine”. *Cine cubano*, v. 1, n. 1, 1960, p. 3-10.
- HESS, John. “Melodrama, sex, and the Cuban Revolution”. *Jump Cut*, n. 41, 1997, p. 119-125.
- LOPEZ, Ana. “The melodrama in Latin America: films, telenovelas and the currency of a popular form.” In: LANDY, Marcia. *Imitations of Life: a reader on film and television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 596-606.



MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MASSUELA, Amanda. "Karim Aïnouz: Fiz as pazes com a ideia de contar uma história." *Revista Cult*, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-vida-invisivel-karim-ainouz/>. Acessado em: 13 de julho de 2021.

NUÑEZ, Fábian. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Departamento de Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "Ripstein y el melodrama: a través del espejo". *Nosferatu*, n. 22, 1996, p. 10-13.

PINTO VEAS, Iván. "Entrevista a María Paz González." *laFuga*, n. 13, 2012.

RAMOS, Paulo Roberto. "Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema." *Estudos Avançados*, v. 21, n. 59, 2007, p. 323-352.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.

_____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.

RODRÍGUEZ, Marta; SILVA, Jorge. "Colombia: la memoria popular (1977)". In: VV.AA. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latino-americano, Vol I*. México DF: UAM, 1988, p. 202-210.

SADLIER, Darlene J. "Introduction: A Short History of Film Melodrama in Latin America". In: SADLIER, Darlene J. *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2009, p. 1-18.

_____. "Nelson Pereira dos Santos's Cinema de lágrimas". In: SADLIER, Darlene J. *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2009b, p. 96-109.

SUÁREZ, Juana. "El decline del melodrama. Cineastas contemporáneas latinoamericanas y la transformación del género." *Cinémas d'Amérique latine*, n. 22, 2009, p. 114-127.

VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

XAVIER, Ismail. "Cinema político e gêneros tradicionais: A força e os limites da matriz melodramática." *Revista USP*, n. 19, 1993, p. 115-121.



____. "Nelson Rodrigues no cinema (1952-99): anotações de um percurso." In: XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 161-222.

____. "The Humiliation of the Father: Melodrama and Cinema Novo's Critique of Conservative Modernization". In: SADLIER, Darlene J. *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2009, p. 77-95.

Filmografia

Argila [longa-metragem] Dir. Humberto Mauro. Brasil Vita Filmes, Brasil, 1940. 90 minutos.

Armiño Negro [longa-metragem] Dir. Carlos Hugo Christensen. Argentina Sono Film S.A.C.I., Argentina, 1953. 104 minutos.

A Vida Invisível [longa-metragem] Dir. Karim Aïnouz. Sony Pictures et al., Brasil/Alemanha, 2019. 139 minutos.

Boca de Ouro [longa-metragem] Dir. Nelson Pereira dos Santos. Copacabana Filmes et al., Brasil, 1962. 101 minutos.

Campesinos [documentário] Dir. Marta Rodríguez e Jorge Silva. Fundación Cine Documental, Colômbia, 1975. 50 minutos.

Cecilia [longa-metragem] Dir. Humberto Solás. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC)/Impala, Cuba/Espanha, 1982. 127 minutos.

Cinema de Lágrimas [longa-metragem] Dir. Nelson Pereira dos Santos. British Film Institute (BFI) et al., Brasil et al., 1995. 97 minutos.

Deus e o Diabo na Terra do Sol [longa-metragem] Dir. Glauber Rocha. Copacabana Filmes, Brasil, 1964. 118 minutos.

El Principio [longa-metragem] Dir. Gonzalo Martínez Ortega. Estudios Churubusco Azteca, México, 1973. 135 minutos.

Enamorada [longa-metragem] Dir. Emilio Fernández. Panamerican Films, México, 1946. 99 minutos.

Fresa y Chocolate [longa-metragem] Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC) et al., Cuba et al., 1993. 108 minutos.

Juego Peligroso [longa-metragem] Dir. Arturo Ripstein e Luis Alcoriza. Alameda Filmes/ Nacional Cinematográfica, México, 1966. 94 minutos.

Konga Roja [longa-metragem] Dir. Alejandro Galindo. Producciones Raúl de Anda, México, 1943. 110 minutos.

La Balandra Isabel Llegó Esta Tarde [longa-metragem] Dir. Carlos Hugo Christensen. Bolívar Film, Venezuela/Argentina, 1950. 96 minutos.



La Historia Oficial [longa-metragem] Dir. Luis Puenzo. Historias Cinematograficas Cinemania/ Progress Communications, Argentina, 1985. 112 minutos.

La hora de los Hornos [documentário] Dir. Fernando Solanas. Grupo Cine Liberacion/ Solanas Productions, Argentina, 1968. 360 minutos.

Lina de Lima [longa-metragem] Dir. María Paz González. Quijote Films et al., Chile/Peru et al., 2019. 83 minutos.

María Candelaria [longa-metragem] Dir. Emilio Fernández. Films Mundiales, México, 1944. 102 minutos.

Memorias del Subdesarrollo [longa-metragem] Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), Cuba, 1968. 97 minutos.

O Guarani [longa-metragem] Dir. Salvatore Lazzaro. Empresa Lazzaro e Cia., Brasil, 1991. Duração desconhecida.

Praia do Futuro [longa-metragem] Dir. Karim Aïnouz. Coração da Selva et al., Brasil/Alemanha, 2014. 106 minutos.

Reed, México Insurgente [longa-metragem] Dir. Paul Leduc. Ollín y Asociados, México, 1973. 124 minutos.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**A forma do realismo:
a crítica de Cyro Siqueira na Revista de Cinema**

Thiago Turibio¹

ANO 10. N. 2 – REBECA 20 | JULHO - DEZEMBRO 2021

¹ Mestre (UERJ) e doutor (UFRJ) em História Social. Professor do Departamento de História do Colégio Pedro II (RJ).
E-mail: thiagoturibio@yahoo.com.br



Resumo

O objetivo do artigo é analisar o método crítico de Cyro Siqueira na primeira fase da *Revista de Cinema* (1954-1957/1961-1964) de Minas Gerais. Em geral, a crítica de cinema no Brasil de 1950 é compreendida no campo acadêmico a partir de esquemas que a dividem seja entre “esteticistas” e “crítico-históricos”, seja entre “universalistas” e “nacionalistas”. Perguntamo-nos, assim, se os esquemas, sobretudo o primeiro, contribuem para a compreensão da escrita de Cyro Siqueira. A pesquisa nos permite concluir que não. Cyro Siqueira foi um crítico realista, interessado em problemas de conteúdo, como a crítica comunista da época. No entanto, ao contrário dos comunistas reservou lugar central em seu método para a análise formal. Sendo assim, a escrita de Siqueira coloca em crise os esquemas binários ainda dominantes na análise acadêmica da crítica dos anos 1950. Em termos de método, mobilizamos alguns pressupostos dos estudos de recepção, tais como os apresentou Janet Staiger (1992). Dessa forma, buscamos analisar os princípios gerais, históricos e compartilháveis implícitos no método praticado por Siqueira. Além disso, nos valemos do conceito de campo de Pierre Bourdieu (2008, 2009a, 2009b) com o fim de descrever as divisões dominantes entre a crítica da época.

Palavras-chave: Cyro Siqueira; Revista de Cinema; crítica de cinema; realismo.

Abstract

The aim of the article is to analyze Cyro Siqueira's critical method in the first phase of the *Revista de Cinema* (1954-1957/1961-1964), from Minas Gerais. In general, the film criticism of the 1950's Brazil is understood in the academic field based on schemes that divide it between “aestheticists” and “historical critics”, or between “universalists” and “nationalists”. We ask, therefore, if the schemes contribute to the comprehension of Cyro Siqueira's writing. This research allows us to conclude that it does not. Cyro Siqueira was a realist critic, interested in content problems, like the communist criticism of the time. However, unlike the communists, he reserved a central place in his method for formal analysis. Thus, Siqueira's writing creates a crisis in the still dominant binary schemes in academic analysis of the 1950s critique. In terms of method, we mobilize some assumptions from reception studies, as presented by Janet Staiger (1992). Thus, we seek to analyze the general, historical and shareable principles implicit in the method practiced by Siqueira. Furthermore, we use Pierre Bourdieu's (2008, 2009a, 2009b) concept of field in order to describe the dominant divisions among the critics of the time.

Keywords: Cyro Siqueira; Revista de Cinema; film criticism; realism.



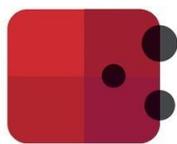
A década de 1950 foi particularmente rica para a crítica de cinema no Brasil. Neste momento, quase todos os jornais abriram as suas páginas para avaliação fílmica, indo além das crônicas e notas mundanas até então predominantes. Assim, cresceram igualmente as disputas no campo da crítica pela definição dos métodos de avaliação legítimos. Afinal, qual a função da crítica? Como atribuir valor a um filme? O que destacar, a forma ou o conteúdo? Essas questões se tornaram comuns. Tanto que a maior parte dos pesquisadores, ainda que façam ponderações, compreendem a crítica dos anos 1950 a partir de esquemas que a dividem, basicamente, em dois grupos, seja entre “esteticistas” e “crítico-históricos” (AUTRAN, 2003), seja entre “universalistas” e “nacionalistas” (RAMOS, 1983).

Tomando esse quadro geral, iremos analisar o método de Cyro Siqueira na primeira fase da *Revista de Cinema*. Em algumas leituras, o crítico mineiro é descrito como um formalista hollywoodófilo, portanto, “esteticista” (OLIVEIRA, 2003: 81). No entanto, o esquema daria conta da sua posição? Argumentaremos que não. A contar pelos seus textos, Siqueira foi fundamentalmente um crítico realista. Mas, diferente da crítica comunista, reservou lugar decisivo em seu método para a análise formal. Assim, o objetivo deste artigo é analisar o método de Cyro Siqueira no contexto do campo da crítica de cinema do Brasil dos anos 1950.

A *Revista de Cinema* (1954-1957/1961-1964) foi o principal lugar de reflexão crítica sobre o realismo no Brasil dos anos 1950². Inicialmente dirigida por Cyro Siqueira, Guy de Almeida, Jacques do Prado Brandão e Newton Silva, a *Revista* era um empreendimento do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) de Belo Horizonte, fundado em 1951. Era, pois, um periódico cineclubista dirigido a um público cinéfilo (ALMEIDA, 2001: 171). De acordo com Elysabeth Senra de Oliveira, o CEC reunia pessoas que participavam de outros círculos e instituições culturais em atuação em Belo Horizonte, como a Escola Guignard de Artes Plásticas, o teatro experimental, o Ballet de Angel e Klauss, o coral Madrigal Renascentista e a Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG (2003: 45). A cinefilia, portanto, era parte de um processo de modernização mais amplo que alcançava a cidade.

A *Revista* atravessou duas fases. A primeira, entre 1954 e 1957, deu origem a 25 números, sendo a mais renitente experiência editorial cinéfila do período. A segunda

² E isso a despeito da pecha de “idealismo” lançada por Glauber Rocha. Para ele, na *Revista* prevaleciam citações de Benedetto Croce em detrimento das de Cesare Zavattini (ROCHA, 2003:100). Hoje as ferramentas digitais nos permitem essas minudências. Enquanto o nome de Croce aparece 15 vezes, Zavattini foi objeto de 54 referências diretas na *Revista*. Glauber manteve uma relação ambígua com a *Revista* após o núcleo do CEC receber seu projeto de cinema brasileiro com certa distância, ainda em 1957. Ao mesmo tempo em que chama a intelectualidade mineira de idealista e colonizada (ROCHA, 2004: 273-274), afirma também que a *Revista* era a “única e melhor revista de cinema do Terceiro Mundo, tão boa quanto as melhores revistas mundiais” (ROCHA, 2004: 317).



fase, entre 1961 e 1964, contou com apenas 4 edições, sendo dois números publicados em cada ano. Parte importante da sua equipe atuava na crítica diária (OLIVEIRA, 2003: 58). Siqueira, por exemplo, trabalhou por toda a vida no *Estado de Minas*, onde começou como crítico de cinema³. Em um momento de forte renovação cinematográfica, com o neorealismo italiano, e de retomada da reflexão crítica – com acentuada dicção teórica em revistas como as francesas *Cahiers du Cinéma* e *Positif*, as italianas *Cinema Nuovo* e *Bianco e Nero*, e a inglesa *Sight and Sound* – as páginas dos jornais começaram a parecer restritivas e conservadoras. Os debates do CEC extrapolavam questões judicativas, típicas da crítica de orientação, avançando sobre o terreno da estética e teoria cinematográficas.

A dedicação a temas mais amplos – como o realismo, a relação entre forma e conteúdo, o caráter dos gêneros cinematográficos, o papel do crítico de cinema como agente histórico, enfim – impôs a urgência de um espaço regulado pelo interesse comum da cinefilia. Esta urgência fica evidente quando Siqueira afirma que

a carência de revistas sérias e verticalmente dirigidas reduz o trabalho da crítica cinematográfica à ligeireza obrigatória do jornalismo diário, ou a alguns ensaios mais demorados, mas ainda esporádicos. E desse vácuo se ressentia fortemente o movimento crítico no Brasil. (1954a: 4)

A vocação para a pluralidade da *Revista de Cinema* se afirma já em seu primeiro número, quando Cyro Siqueira convoca a crítica brasileira a tomar posição sobre a questão da “revisão do método crítico” nos mesmos termos em que a propôs o italiano Guido Aristarco (1968). Em resumo, Aristarco e, por extensão, Cyro Siqueira convocavam os críticos a responderem sobre a necessidade de rever os métodos empregados até então em suas avaliações, dada a emergência de filmes autorais baseados em peças de teatro⁴; de filmes neorealistas, que em larga medida recusavam os princípios básicos do espetáculo (estúdio, atores e atrizes consagrados, decupagem clássica etc.); e dos filmes soviéticos, que, ao menos em tese, afirmariam uma nova linguagem realista para o cinema, retomando a importância do roteiro e do ator como instâncias de condensação do sentido ideológico⁵. Em causa estariam as concepções

³ Caçula de 9 filhos, Cyro Siqueira nasceu em Alto Jequitibá, Minas Gerais, em 24 de janeiro de 1930. Depois de estudar Medicina por um tempo, formou-se em Direito. No entanto, atuou efetivamente como jornalista desde 1949. Diferente dele, seus irmãos nasceram em Canhotinho, Pernambuco, de onde a família migrou para que o pai, Cícero Siqueira, assumisse o posto de pastor presbiteriano e de diretor da Escola Evangélica local. Cyro Siqueira morreu aos 84 anos em Belo Horizonte, no dia 29 de março de 2014.

⁴ Guido Aristarco cita os “filmes shakespearianos” de Laurence Olivier: *Henry V* (1943-1944), *Hamlet* (1948) e *Richard III* (1955); bem como *Macbeth*, de Orson Welles (1948) (ARISTARCO, 1968: 372-380).

⁵ O caso exemplar da cinematografia soviética seria *Michurin* (1949), de Aleksandr Dovzhenko (ARISTARCO, 1968: 382-383).



do específico cinematográfico, sobretudo as derivadas da teoria da montagem consagrada pelos escritos de Vsevolod Pudovkin (1983), mas também o tipo de cinema clássico feito em Hollywood. Sobre o assunto foram publicados dez artigos na *Revista*, por meio dos quais se confrontaram diferentes posições. Cyro Siqueira, sendo mestre de cerimônia, respondia a cada nova contribuição, mas não buscava uma inalcançável neutralidade. Pelo contrário, seu objetivo era ao mesmo tempo colocar o problema e respondê-lo, em aberto diálogo com as contribuições que chegavam de toda parte do espectro ideológico.

Diferente da comunista *Fundamentos*, a *Revista de Cinema* não partia de qualquer adesão ideológica apriorística. Nela escreveram desde críticos comunistas, como Fritz Teixeira de Salles, Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva, aos críticos, por falta de melhor terminologia, liberais⁶, como Cyro Siqueira, Silviano Santiago, Maurício Gomes Leite, e também católicos, como o Padre Guido Logger. A ambição da *Revista* era conformar uma plataforma nacional de debates cinematográficos, servindo de ferramenta aos críticos em avaliações cotidianas.

O debate sobre a revisão do método crítico já foi analisado por outros pesquisadores (NETO, 2016; OLIVEIRA, 2003) e não nos vale retomá-lo aqui, ao menos não segundo a lógica interna do diálogo. Estamos, antes, interessados em analisar a tomada de posição de Cyro Siqueira pelo realismo como uma forma renovada de abordagem crítica no Brasil de meados dos anos 1950.

A análise do método de Cyro Siqueira foi feita inicialmente no contexto de uma pesquisa de doutorado cujo tema era a formação do campo da crítica de cinema no Brasil dos anos 1940 e 1950. Na ocasião, foram compulsados e sistematizados alguns jornais, como *O Estado de S. Paulo*, *Correio da Manhã*, *A manhã*, e revistas, como *Clima*, *Fundamentos* e a própria *Revista de Cinema*.

Da *Revista de Cinema* lemos inicialmente a coletânea organizada por Marcelo Miranda e Rafael Ciccarini (2014), em que se encontra grande parte de seus ensaios e críticas. Mais tarde, tivemos acesso ao acervo integral da *Revista* por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional⁷. Assim, compulsamos a totalidade de suas críticas e ensaios, dentre os quais as traduções, que não foram publicadas na coletânea. Neste artigo, iremos analisar especificamente alguns textos de impostação teórica publicados na *Revista* que abordaram a questão do realismo, vereda pela qual acreditamos nos aproximar do método crítico atualizado por Cyro Siqueira. Por fim,

⁶ É o próprio Siqueira quem fala em uma fração “liberal” da crítica (1954c: 10).

⁷ O acervo integral da *Revista* pode ser acessado em <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-cinema/761710>. Acesso em: 07 de julho de 2021.



faremos uma análise da crítica de *Sindicato de Ladrões* (Elia Kazan, 1954) com o objetivo de ver o método de Siqueira funcionando na prática.

Em termos de método, nos valemos de algumas orientações dos estudos de recepção, tais como as apresentou Janet Staiger (1992). Como a autora, nos interessamos pelos princípios gerais, históricos e compartilháveis que regulam os modos de avaliação e interpretação mobilizados por espectadores reais socialmente posicionados. No nosso caso, lidamos com espectadores posicionados como críticos, cujas interpretações e avaliações buscam observar princípios aceitos de maneira reflexiva.

O próprio campo da crítica conforma um espaço relacional. Assim, iremos abordar a crítica inserida em um campo dividido em posições que a todo momento se referem umas às outras, quase sempre de modo polêmico. A escrita de Cyro Siqueira, por exemplo, é mais bem compreendida quando sabemos que ele nega tanto a abordagem da crítica comunista quanto a da fração hegemônica na grande imprensa que entende o cinema como arte transcendente desligada da realidade imediata. Neste sentido, a construção do objeto deste trabalho também se valeu das indicações de método avançadas por Pierre Bourdieu, para quem, afinal, “o real é relacional” (2009b: 28). Ao fazer paráfrase a Hegel, Bourdieu acentua que o objeto é sempre construído. Deve-se evitar tomá-lo como unidade substancial, vez que os seus sentidos se constituem em relação. É preciso, pois, observar não apenas o que o objeto afirma, mas sobretudo o que nega, posto que é pela negação que se definem as suas propriedades específicas. O objeto, assim, é melhor compreendido como um ponto em um feixe de relações objetivas (BOURDIEU, 2009b: 23-34).

Realismo em tradução

A *Revista* publicou traduções de diversos textos sobre a questão do realismo. Já em seu primeiro número estampou o manifesto da escola inglesa de documentário assinado por John Grierson: *Os três princípios básicos do documentário*. Opondo o documentário ao cinema de estúdio, o autor acentua a espontaneidade da vida tomada a quente em contraponto ao artifício mecânico do cinema tradicional (GRIERSON, 1954). No número 5, a *Revista de Cinema* publicou texto do intelectual alemão Siegfried Kracauer sobre *O paradoxo do filme musical*. Oscilando entre a cotidianidade de uma “história real” e a arbitrariedade fantástica da música e da dança, o gênero interessaria porque internaliza uma contradição intrínseca à linguagem do cinema: o eterno conflito entre o realismo fotográfico e a fantasia narrativa (KRACAUER, 1954). Do realizador neorrealista Vittorio De Sica saiu *O maravilhoso meio de expressão*, em que o autor



defende um realismo que ultrapasse o “documentário cru”, que em sua opinião jamais seria arte. É o diretor, dominando a montagem, quem infunde poética nas imagens (DE SICA, 1954). De interesse histórico, a *Revista* publicou em três partes o artigo de Georges Sadoul sobre “A gênese do Neo-realismo” (1954a, 1954b, 1954c).

Outros textos ainda poderiam ser citados. Nesta etapa, no entanto, iremos explorar de forma mais compassada dois artigos publicados na *Revista*: “Algumas ideias sobre o cinema” (1954), de Cesare Zavattini, e “Realismo e estilo” (1956), de Luigi Chiarini. Fazemo-lo porque eles permitem entender melhor a concepção crítica que Siqueira avançou em seu debate com os comunistas. Como esperado, também discutiremos aqui alguns textos de André Bazin, um dos principais responsáveis pela reflexão sobre realismo no cinema.

Visto em retrospectiva, podemos considerar “Algumas ideias sobre o cinema” como sendo, simultaneamente, um manifesto e uma tentativa de elaboração dos princípios do neorealismo, com o qual Zavattini muito contribuiu, sobretudo na condição de roteirista. O neorealismo, para o autor, pressupunha uma ontologia, uma nova estética e uma moral.

Uma ontologia, posto que a realidade agora é entendida como correlatividade de tudo que existe, sem que haja qualquer estratificação ou posto de observação privilegiado. Todo e qualquer fato participa do movimento permanente do real. Não há, pois, hierarquias. Aqui, como já o disse Ismail Xavier (2005: 73), a dialética entre estrutura e aparência, tal como pensada por Georg Lukács (1968), se esvazia⁸. Não há estrutura profunda em contraposição à aparência. Cada fato contém e é parte do todo. Sendo a realidade um vasto tecido de correlações, cada acontecimento, por mais banal que pareça, é em si resultado e causa de uma ampla e complexa cadeia composta por outros acontecimentos. A realidade, portanto, emergiria da interação. Nenhuma parte dela, segundo Zavattini, é desimportante, cada uma valeria ser vista, desde que o olhar fosse paciente e perscrutasse calmamente todas as suas implicações morais, sociais e políticas. E a responsabilidade do cineasta, segundo o roteirista italiano, é acrescida porque dispõe de um instrumento, a câmera, que “vê as coisas, não o conceito das coisas” (1954: 7). Por isso, um filme só seria moral quando não perdesse nenhum fotograma e penetrasse “mais e mais nas manifestações e essência das coisas” (1954:

⁸ Para Lukács, “a realidade apresenta diversos graus” e abarca desde “o instante que passa” até elementos e tendências profundas que funcionam sob o imperativo de leis sociológicas, que, no entanto, mudam igualmente sob a torrente da história, levando a uma permanente dialética entre fenômeno e essência ou, em outros termos, entre realidade e aparência. Assim, “aquilo que era uma essência que se contrapunha ao fenômeno aparece, quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações ainda mais aprofundadas. E assim até o infinito” (LUKÁCS, 1968: 31).



7). Sendo assim, antes que criar enredos, definir intrigas, o neorealismo, para Zavattini, buscaria observar os fatos em sua inteireza, tais como eles se dariam no cotidiano.

O neorealismo é também uma estética. Segundo Zavattini, diferente do cinema americano, que tomaria os fatos para submetê-los à forma de enredo, ou seja, a convenções, o neorealismo preservaria a sua integridade assumindo a forma de relato. Ao inventar histórias a partir dos fatos, o cinema convencional selecionaria da realidade apenas alguns momentos externos, dando, em troca, uma nova composição que se passa por real, mas que reteria apenas o seu canção mitológico. O neorealismo, ao contrário, preservaria a atitude de análise. Inspirado por uma nova maneira de aproximação dos fatos, praticaria “um desejo de compreensão, de adesão, de participação para a convivência” (1954: 7). Essa nova disposição não poderia deixar de afetar o filme como fatura. Se outrora, por questões de ritmo, suspense, movimento, os manuais cinematográficos estabeleciam o máximo de dois minutos de duração a cada contenda sob o risco de enfasiar o espectador, agora, com Zavattini, o neorealismo reivindica o direito de fazer a cena durar o tempo que for preciso, ainda que seja preciso o tempo de um filme inteiro. Só assim a contenda, real interesse, poderia “ser analisada em todos seus elementos, em todos seus ecos, em toda sua essência” (1954: 8-9). Zavattini, portanto, requalifica a experiência cinematográfica, vista não mais como um momento de derivação emocional ou transcendência estética, e sim como um momento de compartilhamento de uma vivência compreensiva. O espectador, nesta concepção, é o homem comum e se vê. Deve, pois, compreender a sua vivência à medida que compreende a vivência do outro. Por isso, o neorealismo é também uma nova moral e tem como aspiração “dar a todos a consciência de serem humanos” (1954: 13).

Para tanto, Zavattini pensa que o roteiro deveria ser superado: a história deve emergir do percurso do seu contar, e não da execução de um conjunto ordenado de operações (1954: 12). Não haveria outra forma de preservar a integridade do real. De toda maneira, o roteirista italiano admite que, até ali, o neorealismo ainda contava histórias, inventava-as; ainda esperava a sua plena realização. Mas o processo já havido tomado seu curso com a redução da história ao mínimo possível, cujo exemplo maior seria *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952). Os atores também se tornariam supérfluos, segundo Zavattini, porque o interesse é pela pessoa mesma, com suas idiossincrasias, sua presença (1954: 13-14). Esse mínimo existencial, evidentemente, não pode ser interpretado. Em lugar de atores, portanto, o realizador deveria tomar as pessoas comuns em sua cotidianidade comum.

Essas ideias nos remetem igualmente ao crítico francês André Bazin, cujas reflexões no pós-guerra foram feitas em profundo diálogo com os filmes italianos. De acordo com a sua célebre formulação, a invenção da imagem fotográfica instituiu uma



ruptura definitiva nas práticas de representação pictórica da humanidade (BAZIN, 1983). Se até a invenção da fotografia o ideal da representação pictórica convergia para o realismo perceptivo – alcançado amplamente com a sistematização da perspectiva desde o Renascimento –, depois dela essa busca se esvazia, perde sentido. Desde que uma imagem, por mais realista, fosse pintada, é difícil não atribuir à subjetividade do autor sua materialidade específica. Com a fotografia se daria o contrário, vez que o processo de inscrição da imagem, tal como o pensa o crítico francês, acontece sempre à revelia da subjetividade humana, pois passa pelo olho mecânico livre de preconceitos da objetiva. Assim, “pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (BAZIN, 1983: 125).

Para Bazin, portanto, a imagem fotográfica não apenas se constitui em um símbolo do objeto retratado. Ela, antes, o re-presenta, ou seja, torna-o novamente presente a partir de sua inscrição objetiva em outro material. Toda visão cinematográfica de Bazin, assim, está condicionada por sua compreensão da ontologia da imagem fotográfica. Sendo a imagem fotográfica não apenas uma alusão ao objeto, mas a inscrição do próprio objeto a partir de um absoluto determinismo, e tendo o movimento restituído à imagem a sua duração, a vocação do cinema seria a realidade.

Tanto para Bazin quanto para Zavattini, por ter como vocação a realidade, a linguagem cinematográfica deveria aderir aos fenômenos em sua extensão e duração intrínsecas. Explicita-se nesse chamado à realidade uma crítica à montagem, seja aquela proposta pela vanguarda russa ou a proposta pelo cinema clássico. Ambas fragmentariam o mundo em partes mínimas para depois recompô-lo de maneira arbitrária. O cinema, portanto, ao criar símbolos e contar histórias através da montagem, entendida como um *a priori* estético, trairia a realidade. Partindo dessa premissa, Bazin contrapõe à montagem outros procedimentos técnicos, como a profundidade de campo e o plano sequência, cuja especificidade estaria no maior respeito à duração, espacialidade e ambiguidade do real (BAZIN, 1991b: 245).

De todo modo, o corte é quase sempre necessário. Mas, consoante Bazin, ele deve ser feito segundo a lógica e a materialidade da própria ação integrada ao espaço fílmico, e não segundo a imposição externa do cineasta. Assim, “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores de ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 2018a: 98). Para Bazin, como afirma Ismail Xavier, “o cineasta não é um juiz, mas uma humilde testemunha” (XAVIER, 2005: 89). Antes mesmo de estabelecer qualquer juízo moral, o cinema teria como efeito imediato uma constatação ontológica.



Bazin, contudo, não confunde realismo com o decalque da realidade (COUTINHO, 2016: 21-23). Segundo o crítico francês, um dos maiores méritos do neorealismo foi reafirmar que o sentido de real no cinema “é mais uma reação do que uma verdade” (BAZIN, 1991a: 264) e, portanto, não poderia deixar de ser profundamente estético. O neorealismo, dessa forma, seria tanto um estilo como o é o *western* americano. Nos filmes neorealistas, o improviso emprestaria um sentido de acaso à narrativa, a câmera sempre se colocaria em lugares concretos, como a visão de um homem ou de uma janela, pessoas comuns interpretariam papéis semelhantes aos que cumprem na vida. Dessa forma, Bazin conceitua realismo como “sistema de expressão (...) propenso a fazer aparecer mais realidade na tela” (BAZIN, 1991b: 244). De acordo com ele, aliás, o cinema está em alguma medida condenado ao realismo e, em outra, à composição. Não há cinema, portanto, que não integre o real ao mesmo tempo em que o submete à condição de linguagem (BAZIN, 1983: 128). O importante aqui, para Bazin, é que a ambição de mais realidade que marca a imaginação cinematográfica desde sua fundação (BAZIN, 2018b: 38-42) avança um importante passo com o neorealismo.

Sendo assim, um conflito se instala entre distintas concepções de cinema, e não apenas a hollywoodiana, mas também a das vanguardas dos anos 1920. Se para Zavattini e Bazin o cinema deve performar a percepção cotidiana, submetendo-se à duração e espacialidade dos eventos a partir de um compromisso ético com a realidade, para a vanguarda, que deu origem à reflexão do “cinema puro”, ao contrário, o cinema seria uma máquina que emularia uma subjetividade própria⁹. Sua tarefa mais importante não seria uma aproximação ética da realidade, mas, antes, a sua superação em uma forma artística nova. Segundo Epstein, por exemplo, o mundo das imagens e o mundo da experiência cotidiana não seriam comensuráveis, como para o neorealismo. As imagens não traduzem o mundo, mas o reconstróem segundo uma nova racionalidade: a racionalidade diabólica de uma máquina (EPSTEIN, 1947). Assim, o pós-guerra vê nascer uma concepção de cinema que inflete uma nova postura estética, mas também uma nova demanda ética em sua aproximação da realidade. Trata-se, no limite, de um novo humanismo. No entanto, para Bazin, diferente do que propunham os comunistas, o realismo não prescinde da forma (SUPPIA, 2015: 216).

Um dos artigos mais diretos na articulação entre realismo e forma publicado na *Revista de Cinema* foi tomado ao crítico italiano Luigi Chiarini. De início, como de costume entre os defensores da estética realista, o autor sugere o condicionamento da arte pela história social. Para tanto, evoca afirmação do homem de letras e político italiano Francesco De Sanctis: “a arte não representa a vida de um modo absoluto, mas

⁹ Para uma análise da concepção de cinema da vanguarda francesa, ver Ismail Xavier (1978).



a vida como é concebida e estudada neste ou naquele tempo” (*apud* CHIARINI, 1956). Um novo conteúdo, afirma Chiarini, emerge de novas condições históricas.

No entanto, entre as renovadas concepções de vida emergentes e sua expressão artística já não predomina um impassível processo de determinação. A nova arte, ao ser elaborada, sofreria resistência do velho, não apenas em um plano de grupo ou de classe. Mesmo no interior dos indivíduos a dialética entre tradição e renovação, de acordo com Chiarini, exige participação e, por isso, pode terminar frustrada. Segundo o crítico italiano, dois dos fatores capazes de obliterar a emergência do novo seriam hábitos antigos e educação tradicional, dos quais os artistas dificilmente se libertam. A concepção de Chiarini, portanto, reposiciona a individualidade como lugar decisivo em que opera a dialética entre o velho e o novo. Uma vez aí posicionada, a síntese possível precisa passar, por consequência, pelo estilo.

Para Chiarini não haveria dúvidas de que no presente a concepção da vida, seja entre católicos, existencialistas, idealistas, neo-positivistas, estava dominada pelo problema social. Eram, pois, os problemas das relações humanas, mais que os da transcendência ou do absoluto, que mobilizavam a energia intelectual e intuitiva da sociedade. Naquele momento, afirma, uma certa concepção se tornava hegemônica: “as ideologias, a fé, em resumo, se medem pelo que possam operar no progresso da sociedade terrena” (1956: 25).

No entanto, entre a intenção renovadora, de impostação realista, e a sua plena realização enquanto obra de arte, se interporia como mediação, segundo o crítico italiano, a dimensão individual do estilo. A intenção precisa, portanto, se fazer fatura. Apenas quando internalizada na obra é que a dialética entre o velho e o novo resultaria em síntese produtiva. O novo conteúdo por si só seria insuficiente, tampouco bastariam modelos ditados por instâncias externas, como pretendeu o realismo socialista. Sendo assim, para Chiarini, a poética do novo nasce pelo metabolismo do processo criativo que enfrenta a resistência do material. O autor, dessa forma, se põe de sobreaviso contra a “falácia intencional”: é da arte realizada que se pode, a cada vez, inferir aspectos de uma poética realista, uma vez que os programas podem terminar por ser apenas petição de princípio.

Para mostrar a centralidade do estilo, Chiarini compara *Um dia na vida* (1946), de Alessandro Blasetti, a *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini. Os temas, diz, são praticamente os mesmos: a Resistência dos *partigiani*, o antifascismo, a solidariedade de setores religiosos à causa da libertação, a unidade dos italianos contra o estrangeiro, “mas quanta diferença entre as obras!” (1956: 26). Segundo o crítico, “a montanha de cadáveres dos monges [no filme de Blasetti] não nos dá nem mesmo a centésima parte da emoção do final do primeiro tempo de *Roma, Cidade Aberta*” (1956:



26). Não que a história do primeiro fosse mais fraca ou a interpretação pior. Pelo contrário, para o crítico seria possível dizer, inclusive, que o filme de Blasetti como fatura parece mais cuidado e correto do que o filme de Rossellini. De acordo com Chiarini, apesar da boa intenção – evidente, inclusive – no conteúdo trabalhado, Blasetti não teria realizado um filme realista ou neorrealista, “porque seus conteúdos não fizeram estilo: o conflito interno, nele, entre o velho e o novo, permaneceu, como se costuma dizer em política, em estado ‘fluido’” (1956: 27). Rossellini, por seu turno, “soube encontrar, com a intuição própria do artista, a justa angulação frente à realidade, capaz de exprimir a nova consciência social que amadurecera com a Resistência” (1956: 27). Teria sido pelo “tom documentário” que o realismo de Rossellini se impôs como expressão de uma nova concepção de vida. Documentário, aqui, não implicaria a tomada direta de acontecimentos reais. Sua história, como a de Blasetti, foi inventada. Seria, antes, a capacidade de “apresentar a ficção com o equilíbrio de um documento em virtude do fotografismo” que definiria o tom documentarista do filme de Rossellini. Aqui, pois, vemos o eco da teoria baziniana sobre a ontologia da imagem cinematográfica. É por meio da admissão do fotografismo, pouco esclarecido no texto, que o realizador italiano conseguiu superar “as concepções espetaculares e culturais que pesam sobre o cinema das reminiscências literárias e pictóricas, dos equívocos do filme como comistão de artes diversas” (1956: 27).

Segundo o que nos interessa neste tópico, é importante notar que em Chiarini o realismo não descarta a dimensão da forma. Ao contrário, integra-a como mediação necessária, sem o que a intenção realista terminaria frustrada sob o peso das formas tradicionais, que são ao mesmo tempo expressão da visão de mundo de grupo e de classe, mas também reminiscências de tradições estabelecidas pela educação, cujo impacto se faz sentir mesmo sobre aqueles que partem de intenções renovadoras.

A forma do realismo

Cyro Siqueira parece, ao menos em parte, concordar com essas ideias. Quando encerra o debate sobre a revisão do método crítico, conclui que não havia uma crise da crítica, seria o cinema que estaria em decadência (1954d: 15). O realismo soviético, ao reafirmar a prevalência estética do ator e do roteiro, desde o aparecimento do cinema falado, diz ele, mostrava incompreensível involução. Afinal, era a URSS a terra em que nasceram a potente teoria da montagem de Pudovkin e os experimentos fílmicos e teóricos de Eisenstein. De todo modo, Siqueira reafirmou a necessidade do chamado à revisão, posto que a crítica precisava afinar seus instrumentos, liberando-os de todas as “aderências supérfluas” (1954d: 15). A doutrina da arte pela arte invocada pelos stalinistas como perigo a combater, argumenta, já teria sido superada desde os escritos



de Croce sobre a intrínseca unidade, na obra de arte, entre forma e conteúdo¹⁰. Também o combate aos pretensos excessos dos defensores da especificidade cinematográfica, segundo pensa, já teria perdido razão. De acordo com Siqueira, cada vez mais a crítica admitiria a montagem apenas como condição da linguagem cinematográfica, sem considerá-la, de forma alguma, suficiente.

Obviamente, as imprecisões de Siqueira têm alvo certo: Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva e Fritz Teixeira de Salles, a crítica comunista que respondeu ao chamado à revisão e cujas teses foram esposadas, mais ou menos, segundo os termos que ele acabou de reduzir a passadismo. Em resumo, para os comunistas o conteúdo teria prevalência estética e política sobre a forma. Sendo o conteúdo a estrutura interna do objeto, a forma deveria corresponder às suas demandas intrínsecas. O experimentalismo, assim, deveria ser evitado, vez que em geral este acentuaria a forma em detrimento do “conteúdo humano”, como nas vanguardas históricas¹¹.

De acordo com Siqueira, os comunistas combatiam fantasmas em nome de um sistema de vida. De estética, no entanto, pouco falaria. Mas, diferente da crítica hegemônica, como a de Almeida Salles e Moniz Vianna, Cyro se recusa divorciar o cinema da realidade, abrigando-o sob uma concepção de arte transcendente.¹² Ainda que conceitue o cinema como “arte da imagem” e elogie o poder de síntese da montagem (1954b: 18), Siqueira admite “o realismo como mandamento do cinema”, embora não exclusivo (1954d: 16). De acordo com ele, é ao realismo, determinado por sua origem “fotográfica”, que o cinema deveria duas das suas mais importantes características: a penetração popular e, por extensão, as qualidades próprias de um extraordinário meio de comunicação. Sendo assim, cumpriria ao cinema servir “o recurso que herdou da fotografia por meio do cultivo do realismo, da interpretação artística e exata da realidade” (1954d: 16). Também para ele, portanto, a vocação do cinema é a realidade.

Quanto ao neorealismo italiano, Siqueira o entende como fenômeno mais complexo que o realismo socialista. O crítico da *Revista* admite o neorealismo como a mais importante manifestação cinematográfica do pós-guerra, mas recusa a pretensão de seus entusiastas que veem nele uma renovação estética absoluta. Para o crítico

¹⁰ Segundo Croce, citado por Cyro, [...] “conteúdo e forma devem distinguir-se bem na arte, mas não podem separadamente ser qualificados como artísticos, precisamente por ser artística somente a sua relação, isto é, a sua unidade, mas como unidade concreta e vida que é síntese *a priori*; e a arte é uma verdadeira síntese *a priori* estética, de sentimento [...] e imagem [...] na intuição, da qual se pode repetir que o sentimento sem imagem é cego e a imagem sem o sentimento é vazia” (CROCE *apud* SIQUEIRA, 1954c: 14).

¹¹ Para uma análise da recepção do realismo socialista no Brasil, ver MORAES (1994). Na *Revista de Cinema*, ver PAIVA, 2014; SALLES, 2014a, 2014b; VIANY, 2014.

¹² Sobre o método de Almeida Salles, ver UCHÔA, 2020.



mineiro, a ambição de realismo que marcou o movimento peninsular seria uma tendência viva no cinema desde seu aparecimento, com o “antiespetáculo” promovido pelos irmãos Lumière; também a abolição do herói espetacular pela integração do homem comum seria fenômeno conhecido desde o naturalismo romântico francês, que resultou em filmes como *Trágico Amanhecer* (Marcel Carné, 1939) e *A besta humana* (Jean Renoir, 1938); tampouco seria nova a temática da miséria e do desemprego, dado que filmes de todos os quadrantes já a tomaram em conta. Ainda assim, para ele, seria mérito do neorealismo emprestar a todas essas manifestações isoladas a forma de um pungente movimento.

Siqueira só consente algo de novo ao caráter nacional-popular, e ele cita expressamente Antonio Gramsci (1954d: 7), que vê emergir no cinema italiano com o neorealismo. Entretanto, o caráter nacional-popular do movimento não estaria propriamente na adesão do público, que o frequentava discretamente, mas sim na integração do povo nas próprias fitas. O neorealismo, pensa o crítico, traduziu “a própria alma do povo, confundindo-se, numa luta sem rumos definidos, na tarefa de reconstrução do país” (1954d: 6). No entanto, enquanto tal, o neorealismo seria novo apenas nas circunstâncias da Europa e, mais especificamente, da Itália. Nos Estados Unidos, afirma o crítico, um cinema popular já teria existência desde o *western*, gênero cuja evolução mitificaria a história do país, passando pela expansão a oeste, pela dizimação das populações originárias, aos conflitos entre proprietários e à guerra civil. Atrás de si o *western* arrastava uma extensa multidão. O popular aqui, segundo pensa o crítico mineiro, é menos o da integração do povo (os heróis do *western* são vividos por atores e atrizes profissionais que encarnam um povo estilizado) e mais o de adesão, participação imaginária via bilheteria (1954d: 7-8).

Para Siqueira, outro aspecto central do neorealismo, e que esclareceria uma verdade válida para todo o cinema, é que a sua afirmação remete ao plano da forma¹³. Em 1954, diz o crítico, passados alguns anos desde *Roma, Cidade Aberta*, já seria possível verificar que

muito antes de negar a forma, reduzida então ao papel secundário de suporte interno do conteúdo, o neorealismo existiu, em sua força revolucionária, exata e precisamente graças ao seu modo, à maneira como colocou o problema social da Itália do pós-guerra, ao abandono, que se vê agora

¹³ Para Siqueira, a forma não coincide com a técnica: “por ora, fiquemos com a enunciação sumária da forma (termo que aqui tem o significado que lhe deu De Sanctis, referindo-se à autonomia da arte) – e mais uma vez servimo-nos, paradoxalmente, da definição de um marxista – Lukács – que é, como a arte, ‘intuição sensível!’” (1954c: 16).



ter sido mais aparente do que real, do estruturamento elaborado, e à utilização de atores não profissionais (1954d: 6).

É, pois, como fatura que uma estética realista se faz possível. Não à toa é Luigi Chiarini a que Siqueira recorre para defender seu ponto de vista, citando excerto em que o crítico italiano afirma serem o corte e a montagem de *O encouraçado Potemkin* (1925) mais reveladores do seu conteúdo revolucionário do que todo o episódio da revolta dos marinheiros em Odessa (1954d: 14). Como vimos acima, Chiarini faz aberta defesa do estilo como *locus* de agenciamento de novos conteúdos (CHIARINI: 1956). Talvez o fato de Siqueira ser tradutor desse texto não seja gratuito. Afinal, a política de publicação da *Revista* é também uma forma de disputa pela hegemonia interna, ainda mais quando não há uma linha editorial pautada pelo consenso ideológico, como é o caso aqui.

Definindo sua posição, Siqueira encerra o debate apontando algumas recomendações de método à crítica. A primeira delas é tirada de uma citação do escritor e crítico norte-americano John Howard Lawson, segundo a qual é preciso lembrar sempre que “a forma é a chave que, melhor do que qualquer outra, pode servir para individuar o significado social de uma obra de arte” (*apud* SIQUEIRA, 1954d: 16). A crítica também deve lembrar que a linguagem cinematográfica evolui, mas permanece individualmente específica; “que não é possível a determinado conteúdo receber tratamentos diferentes sem que se altere substancialmente”; que o filme constitui em si mesmo uma mensagem, sem que se deva exigir do artista um propósito moral extrínseco; “que o filme vale não pelo contraste fotográfico, pela iluminação do quadro, pela forma de montagem empregada, pelo enquadre – mas pela maneira como diz o que pretende dizer”; que, portanto, “a justa expressão da arte cinematográfica se traduz no também justo equilíbrio entre conteúdo e forma” – sintetizado, em cinema, pelo conceito de “ritmo” e que por ser uma derivação de um “sentimento artístico manifestado numa expressão estética, o filme exprime um estado de espírito”, sempre individual e novo, conforme expressão de Croce. “O filme é, portanto, o resumo coletivo de uma interpretação individual da realidade” (SIQUEIRA, 1954d: 16-17).

De acordo com Pierre Bourdieu, com a crescente divisão social do trabalho, os campos sociais passam a configurar espaços de concorrência hierarquicamente estruturados cada vez mais submetidos a leis particulares (BOURDIEU, 2008, 2009a, 2009b). Nos campos culturais, por exemplo, está em disputa o monopólio da competência simbólica legítima ou, em outros termos, o direito de estabelecer os



princípios que organizam legitimamente uma determinada ordem simbólica¹⁴. Assim, em certo momento da história de um campo, os que logram impor uma ortodoxia ocupam a posição dominante; os postulantes, por seu turno, permanecem dominados. A despeito de sua limitação institucional, a crítica cinematográfica brasileira em meados de 1950, quando do lançamento da *Revista de Cinema*, já pode ser descrita segundo a lógica dos campos.

Desde 1940, com o Clube de Cinema de São Paulo, herdeiro da tradição do Chaplin Club, e com o exercício do ensaio longo na revista *Clima*, paulatinamente se articulou uma cinefilia no Brasil, que teve em Paulo Emilio Sales Gomes seu mestre de formação (PONTES, 1998; SOUZA, 2002, 2017). Esse processo, aos poucos, deu corpo a um conjunto de críticos que ocupou a grande imprensa da época. Mais tarde, em finais de 1940, despontou uma crítica de esquerda, organizada em torno da imprensa comunista fortalecida após a URSS contribuir decisivamente para a derrota do nazifascismo europeu (CATANI, 2003, 2012; MORAES, 1994). Assim, em meados de 1950, a crítica estabelecida nos grandes jornais do eixo Rio/São Paulo (Moniz Vianna, Almeida Salles, Ely Azeredo, Décio Vieira Otoni) exercia a função de polo dominante, enquanto o polo dominado era composto pelos críticos de esquerda (Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Noé Gertel, Carlos Ortiz, Rodolfo Nanni), que, normalmente, escreviam na imprensa partidária e em jornais de menor projeção e buscavam se inserir no campo como técnicos e cineastas (AUTRAN, 2003). Diferente de Arthur Autran, contudo, não penso que a crítica “esteticista”, à época dominante, se atinha apenas à forma. Em geral, ela buscava analisar a interação entre forma e conteúdo com vistas a uma experiência transcendente, tal como a pensou a estética idealista. Já os comunistas, ainda que também falassem em problemas de integração entre forma e conteúdo, de fato davam prevalência estética e política ao último. Desse modo, ainda que sem abdicar do realismo como premissa da nova linguagem artística advinda com o cinema, Siqueira repõe, em seu debate com a crítica comunista, o lugar da forma como determinante do significado social de um filme. Mesmo em um plano nacional, considerando os escritos da crítica idealista como os de Almeida Salles e Moniz Vianna, Siqueira avança uma nova posição no campo, vez que o conteúdo era compreendido por aquela como uma transcendência, enquanto para o crítico mineiro ele resulta da dialética entre a realidade e a individualidade criativa.

¹⁴ “Na realidade, as lutas que têm lugar no campo intelectual têm o poder simbólico como coisa em jogo, quer dizer, o que nelas está em jogo é o poder sobre o uso particular de uma categoria particular de sinais e, deste modo, sobre a visão e o sentido do mundo natural e social”. (BOURDIEU, 2009b: 72, nota 16).



A pesquisadora Elysabeth Senra de Oliveira, por exemplo, reconhece a limitação dos esquemas binários que opõem formalistas, em geral considerados hollywoodófilos, e realistas, partidários do cinema soviético e do neorrealismo, mostrando que, no limite, ambas as frações da crítica “não se distanciavam tanto assim”: tanto Siqueira reconheceria “a dose de realidade” contida no cinema americano, quanto os “realistas” defenderiam um equilíbrio entre a forma e o conteúdo (OLIVEIRA, 2003: 86). No entanto, a tensão estabelecida pela oposição entre formalistas e conteudistas parece ainda influenciar a leitura de Oliveira da crítica mineira. Páginas antes ela afirma que “Cyro Siqueira adorava o cinema americano e execrava o movimento italiano que, para ele, era um exemplo vivo de desconstrução de tudo de melhor obtido pelo espetáculo cinematográfico” (2003: 81)¹⁵. Contudo, como vimos, Siqueira admirava o neorrealismo pelo que ele soube traduzir formalmente da nova condição social da Itália do pós-guerra. Penso, portanto, que no caso da concepção de Siqueira não está em jogo apenas algumas concessões ao lado oposto da dicotomia, que no mais permaneceria válida. Acredito que Siqueira é, antes de tudo, um realista, mas que não descarta a forma como lugar de condensação dos significados sociais de um filme. Sua escrita, assim, coloca em crise os esquemas binários consagrados.

Com efeito, o impacto da recepção do neorrealismo foi decisivo para a inflexão de parte da crítica no Brasil dos anos 1950. Segundo Jean-Claude Bernardet, de início a crítica brasileira recebeu o neorrealismo como um sopro de autenticidade em contraponto ao cinema de fórmulas cansadas entregue por Hollywood. O que a interessava eram o verismo e o calor humano. Assim, segundo o autor, a crítica recusava qualquer esforço em confrontar o movimento italiano com as condições de produção brasileira, permanecendo contemplativa, estetizante (BERNARDET, 2009: 261). Teria sido com os que então iriam realizar seus primeiros filmes – Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e Walter George Durst – que o neorrealismo deixou de ser um humanismo estetizante e distanciador, para se transformar em exemplo de cinema possível (BERNARDET, 2009: 265).

Embora a divisão da recepção do neorrealismo entre estetizante e, portanto, passiva, e exemplar, portanto, ativa, seja convincente e explique grande parte das tomadas de posição das distintas frações da crítica, ela faz perder a importância que o “humanismo” cinematográfico representou para parte da crítica no plano do método. Para alguns, passado o espanto da novidade, logo os antigos modelos foram retomados.

¹⁵ Siqueira não defendeu o espetáculo cinematográfico enquanto sinônimo de grande produção hollywoodiana, embora fosse, de fato, admirador do que então entendia como cinema americano independente (1957b). Na verdade, Siqueira questionava os exageros de alguns teóricos do realismo que, em nome do “documentário puro”, deslegitimava todo o acúmulo técnico alcançado pelo cinema desde George Méliès (1954a: 10-11).



O cinema italiano parecia improvisado demais, confiante demais no acaso. O que foi visto, de início, como nova técnica, começou a ser descartado como técnica nenhuma. Enfim, coisa de quem desconheceria o *métier*¹⁶.

Outros, no entanto, entre eles Paulo Emilio Sales Gomes e Cyro Siqueira, transformaram o neorrealismo em impulso para uma reflexão sobre a relação entre cinema e realidade, não tanto como forma de intervenção política imediata ou mesmo programa de produção, como o foi para o núcleo de *Fundamentos*, mas como investigação sobre os sentidos do cinema como arte realista que, no entanto, integrava o debate formal. Em parte, o neorrealismo permitiu a uma fração da crítica conciliar o interesse estético forjado em intensa cinefilia com a vontade de inserção compreensiva no espaço público. Essa vontade de conciliação levou, para alguns, como Siqueira, ao entendimento da forma enquanto lugar de agenciamento de significados sociais. O que permitia falar, ao mesmo tempo, da sociedade e do filme. Nesse momento, uma fração da crítica aderiu à tese de que no cinema uma ética se realiza pelo devir estético, princípio que, afetado por outro contexto, vai ser retomado pela turma do Cinema Novo em inícios de 1960. O humanismo de inspiração neorrealista, portanto, só foi “inocente” para os que o tomaram como mais uma poética à disposição, mas foi, em larga medida, transformador para os que fizeram da reflexão uma maneira de inquirir o cinema como fenômeno total, entre a estética, a sociedade e a política. De todo modo, por falta de condições institucionais, essas reflexões não chegaram a compor teoria coerente e sistemática como em Antônio Candido, por exemplo, que pensou a relação entre forma e conteúdo na literatura em termos semelhantes já na condição de professor universitário (CANDIDO, 1970; 1974).

Uma crítica paradigmática: *Sindicato de Ladrões*

O método alcança seu ápice na célebre crítica escrita por Cyro Siqueira do filme de Elia Kazan, o polêmico *Sindicato de ladrões* (1954). Paulo Emilio Sales Gomes, em artigo sobre o número 23 da *Revista de Cinema*, elogia o texto de Siqueira. Ao ingressar no debate, já então ocupado por importantes críticos internacionais, como o britânico Lindsay Anderson e o americano John Howard Lawson, Siqueira teria se preparado à

¹⁶ Moniz Vianna, por exemplo, elogia Fellini por crer que ele se manteve distante do neorrealismo. Ao menos assim pensava o crítico do *Correio da Manhã*: “Fellini vai também para a rua, para a praça, para o botequim – sem, no entanto, permitir uma frase solta ou um gesto perdido em *La Strada*. E os seus personagens estão dentro de verdadeiros atores, e não ao sabor da possível vocação (nunca suficiente para compensar a falta de experiência) de um amador que, por ser um ciclista, por exemplo, é posto no papel de um ciclista. É porque Fellini sabe dirigir atores...” (*Correio da Manhã*, 10 de fevereiro de 1957: 15).



altura. Além de tomar conhecimento das principais teses em voga na crítica estrangeira, ele

documentou-se sobre acontecimentos reais que inspiraram o filme, levando mesmo a pesquisa a um terreno sociológico mais amplo, o da compreensão das características específicas do operariado das docas em Nova Iorque. Jogando com todos esses elementos, mas sobretudo com a inteligente valorização de alguns temas à margem da ação central – particularmente o brilhante esforço de identificação do empregador capitalista – o crítico nos leva à conclusão que merece suas preferências e que não deixa de ter consistência: *Sindicato de Ladrões* seria, em última análise, apesar de várias cautelas, uma peça de autêntica denúncia social (GOMES, 1981: 189).

Sindicato de ladrões conta a história de Terry Maloy e sua inserção no sindicato dos estivadores, então sob o comando mafioso de Johnny Friendly. Maloy é um ex-pugilista frustrado, cuja carreira foi arruinada após ele ter vendido uma luta por influência de seu irmão, Charley Maloy. Já Friendly, à frente do sindicato, exerce controle direto sobre as vagas de trabalho, lançando os estivadores a uma indigna disputa corporal toda manhã. Além disso, opera esquemas de corrupção nas docas e promove assassinatos sempre que alguém ameaça sua hegemonia. Os dois dissidentes que tentaram delatá-lo foram mortos sumariamente.

Em uma dessas execuções, apresentada logo na abertura do filme, a do jovem Joey, Terry Maloy atua de maneira decisiva. Ainda que de forma inconsciente, é ele quem serve de isca condutora do assassinato, ao convencer Joey a ir até o telhado de onde seria empurrado. Mesmo após descobrir a trama, Maloy permanece frio, indiferente, como se no limite nada tivesse realmente importância. É a conversão ao mundo moral desse sujeito alienado e inconsciente, ainda que não seja propriamente perverso, que o filme vai narrar.

O jovem morto tinha uma irmã, com quem morava: Edie Doyle. Evidentemente, Maloy acaba se apaixonando por ela, sem que houvesse desconfiança da participação do protagonista no assassinato. Edie busca arregimentá-lo para a sua luta por justiça – portanto, contra a direção do sindicato –, luta da qual já participava o estrepitoso Padre Barry, sempre a entoar sermões agitados aos estivadores. Edie e o Padre Barry se reúnem com os trabalhadores para convencê-los a denunciar as práticas violentas e corruptas do sindicato, prometendo segurança a quem resolvesse fazê-lo. Terry, entre os estivadores, a princípio atua como infiltrado. Mas uma vez sendo correspondido por



Edie, paulatinamente experimenta a dor de consciência por suas práticas criminosas, sobretudo pela participação na morte de Joey. Decide, pois, delatar.

Um obstáculo se interpõe. O braço direito de Johnny Friendly é o seu irmão, Charley Maloy, a quem coube a tarefa de dissuadi-lo. Sem sucesso na tarefa, Charley é executado. Descoberto o corpo do irmão, exposto publicamente para coagi-lo, Terry finalmente delata as práticas criminosas do sindicato a uma inespecífica comissão de inquérito. Em seguida, desafia Friendly em mais um dia de convocação de trabalho nas docas. Apesar do estigma que pesa sobre os delatores na cultura do lugar, Terry afirma ter orgulho de sua postura. Após iniciar uma briga com Friendly, ele é duramente espancado por seus comparsas. Os trabalhadores ao redor assistem compassivos, mas inertes. Ao final, no entanto, se decidem por Terry. Só trabalharão se ele os guiar. Terry, combalido, soergue-se com dificuldades pelos braços de Edie e do padre Barry. De pé, vacila ao caminhar, machucado, em direção ao portão do cais sob urros de estímulo do Padre. Passa entre o corredor formado por trabalhadores enfileirados, que o observam. Um homem de terno e chapéu, postado à frente, convoca ao trabalho. Terry segue, transpassa o portão, os estivadores atrás. O trabalho é retomado.

Tendo como enredo o gangsterismo sindical e o instituto da delação em um momento de histórica caça aos comunistas, o filme de Kazan reúne muitos motivos para acesas polêmicas. Uma delas se estriba na crítica de que o filme faria apologia implícita da delação. *Sindicato de Ladrões* é de 1954: dois anos antes Kazan havia delatado companheiros ligados ao partido comunista ao Comitê de Investigação das Atividades Antiamericanas (SCHVARZMAN, 1994).

Outra crítica influente foi a feita por Lindsay Anderson (1955). Segundo o crítico britânico, o filme advogava a ideia de que a libertação da classe trabalhadora seria feita por forças externas. Teria sido, afinal, um vagabundo convertido pelo amor a uma mulher e instado por um padre extravagante o condutor da resolução do conflito entre sindicato e a base trabalhista. No mais, os trabalhadores permaneciam passivos, eram, sobretudo, plateia de si mesmos.

Siqueira escreveu sua crítica para confrontar essas e outras teses. Em sua opinião, o filme seria o oposto do que pretendia Lindsay Anderson. Ao invés de uma defesa de resoluções externas, *Sindicato de Ladrões* seria “a mais violenta acusação feita a uma sociedade que procura resolver os problemas de fora para dentro, acusando a Igreja e o Governo, e uma das mais ousadas definições de consciência trabalhista jamais vistas” (SIQUEIRA, 1957a: 31). Logo de início, ele mostra uma compreensão da crítica que vai além da perspectiva judicativa comum entre os que buscavam orientar o público. Crítica, agora, é interpretação. Tem como finalidade, em geral, fazer uma leitura “ontológica” do autor e da obra. O problema, diz Siqueira, é que não há apenas uma



possibilidade de interpretação e nem mesmo a intenção do autor pode ser tomada como seguro fiador. O sentido, muitas vezes, escapa-o.

O exemplo de *Pérfida* (William Wyler, 1941) é lembrado: André Bazin, depois de fazer profunda exegese da cena em que a câmera se recusa a abandonar Bette Davis vista em primeiro plano enquanto Hebert Marshall morre ao tentar subir a escada ao fundo, teria, mais tarde, recebido uma explicação bastante prosaica do próprio diretor, William Wyler. De acordo com Wyler, a câmera permanece com Davis para disfarçar a substituição de Marshall por um dublê, já que o ator tinha uma perna de pau que o impedia de cumprir o que pedia a marcação dramática. Nem por isso, afirma Siqueira, a interpretação de Bazin se torna irrelevante. Pelo contrário: “não tendo uma função imediata didática ou pedagógica ou científica, a obra de arte está além do controle do seu autor” (1957a: 23). A cena, portanto, diz mais do que indica a sua gênese pragmática.

Siqueira tem clareza de que o círculo hermenêutico nunca se encerra. Nem por isso advoga a tese do relativismo absoluto. Para ele, há leituras melhores, porque mais diretamente comprometidas com a materialidade formal do filme. O filme, especialmente *Sindicato de ladrões*, seria um todo com um propósito. Suas partes deveriam ser analisadas em referência ao todo, como tem pretendido a tradição hermenêutica (GADAMER, 1999).

Siqueira evoca o princípio da totalidade para desqualificar a leitura feita por Lindsay Anderson de que *Sindicato de ladrões* seria uma apologia à resolução de conflitos trabalhistas por forças externas, como a Igreja. Segundo o crítico brasileiro, ao eludir a cena em que o *big boss*, assistindo em sua casa à delação pela TV, exige do mordomo que o serve que afaste qualquer tentativa de comunicação por parte de Friendly, Anderson acabava distorcendo o sentido do filme. Na cena não é possível ver o rosto do demandante, por isso a sua identidade não pode ser atestada. Esse complexo jogo formal que, a despeito da busca da narrativa clássica pela transparência (BORDWELL, 2005), esconde informações essenciais do espectador, revela, para o crítico brasileiro, uma cautela consciente por parte de Kazan.

De acordo com Siqueira, o crítico deve considerar o filme segundo a lógica de sua determinação causal e conforme a complexidade de informações à disposição, sem descaracterizar ou ignorar deliberadamente o que a composição formal sugere. No entanto, quando age por excesso de conteudismo – como seria, segundo a sua opinião, o caso em tela –, a crítica faria uma leitura ideológica contra as evidências impostas pelo filme. Assim, apenas uma sequência, uma cena ou mesmo frase serviria para estabelecer o significado global da fita.



Anderson, exemplifica Siqueira, teria tomado a cena final, excluindo a figura do contratante, e por ela feito a leitura de todo o filme como sendo uma resolução arbitrária do conflito trabalhista. Outras cenas que, por ventura, contrariassem essa perspectiva teriam sido suprimidas ou distorcidas. Citando o crítico italiano Renzo Renzi, Siqueira afirma que o método mobilizado por Anderson é uma “nova modalidade de evasão” (1957a: 32), um tipo de alienação da realidade firmada numa espécie de “narcisismo ideológico”, na medida em que impõe ao filme mais o que se deseja ver do que aquilo que os elementos referenciais sugerem efetivamente.

Observando os dados, Siqueira conclui que Terry não resolveu o problema trabalhista nas docas. As críticas de Anderson não teriam alicerce na materialidade do filme. Até porque, argumenta, não caberia a um filme resolver problemas sociais ainda insolúveis. *Sindicato de Ladrões* seria, portanto, a maior denúncia da impotência de resoluções externas de problemas de classe já feita por Hollywood. São os trabalhadores, como berra o Padre, que devem tomar as rédeas da transformação. No final, no entanto, a despeito do acento teatral e do aparente *happy end*, afirma o crítico mineiro, os trabalhadores retornam ao trabalho sob a direção do provável patrão. Ao que parece, Friendly foi substituído, mas não aquele a quem ele se submetia: o *big boss*. E é este, afinal, quem interessa, e não seus eventuais capangas.

A prova do realismo, ainda que passe pela forma, exige também um conhecimento da situação histórica e social do problema enfrentado. Siqueira se vale dos estudos sobre o cais novaiorquino para demonstrar que, de uma perspectiva estritamente histórica e sociológica, o filme formaliza a realidade. Para o crítico mineiro, desde o início *Sindicato de Ladrões* apresentou o propósito de descrever o domínio do porto por gangsteres. E na prática, a história social confirmaria essa caracterização. Antes que unidade de trabalho, o porto de Nova York seria abrigo de ex-sentenciados, muitos deles com pouca disponibilidade para a reinserção social. O porto foi, segundo as informações apresentadas por Siqueira, efetivamente controlado por grupos cujo modo de atuação se assemelharia mais aos de gangsteres, com assassinatos e extorsões rotineiros, do que aos de trabalhadores. Por isso, para ele, não haveria razões para os descontentamentos de Lindsay Anderson, que acusa o diretor de representar trabalhadores acovardados e omissos. Segundo o crítico mineiro, dado o histórico do lugar, o medo estampado na cara dos estivadores parecia bastante natural. Venceu o realismo.



O tema da “vitória do realismo” foi abordado inicialmente por Engels (1888)¹⁷ e, mais tarde, sistematizado por Lukács (1968). De acordo com o pensador húngaro, a obra, em sua materialidade formal, não corresponde necessariamente às crenças políticas explícitas ou mesmo à psicologia do autor. O exemplo é Balzac. Ainda que fosse legitimista e que devotasse simpatia à aristocracia, não deixou de reconhecer nos republicanos revoltosos “os únicos verdadeiros heróis da época” (LUKÁCS, 1968: 39). Não nos referimos a Lukács por acaso. Ao avaliar o filme de Kazan, Cyro Siqueira fundamenta as suas conclusões na noção de tipicidade:

Como filme de gangsters que é, o histórico de “Sindicato de Ladrões” se transforma em real e sua forma artística em realismo. “A categoria central, o critério fundamental da concepção (literária) realística” – diz-nos Lukács – “é o tipo, isto é, aquela síntese particular que, tanto no campo dos caracteres como nos das situações, une organicamente o genérico e o individual”. Caracteres e situações em “Sindicatos de Ladrões” afastam-se do puro objetivismo naturalista, que deles lança mão sem finalidade, ou de um subjetivismo gratuito e infundamentado; reúne antes, a fita, caracteres e situações do filme de gangsters a um conteúdo de significado novo (1957a: 33).

Por sua vez, em termos de método, temos que para a avaliação de um filme, sobretudo quando partindo de pretensões realistas, não basta pensar o arranjo de sua forma tendo em vista a abertura a uma emoção superior. Além de tomá-lo como totalidade com um propósito, é preciso confrontá-lo com a realidade social, tal como descrita e analisada pelo conjunto dos saberes legítimos que vai desde a história social às outras ciências humanas. Partindo desses pressupostos, Siqueira chega a uma conclusão sobre o filme diferente à da maioria de seus contemporâneos:

Terry Maloy não é um delator, naquilo que o termo qualifique como uma atitude impopular, pois seu depoimento precipitara a libertação dos estivadores, com o conseqüente desmascaramento do sindicato, mero veículo de dominação física e política. Indo além, o filme localiza o erro não na instituição sindical, mas especificamente naquela organização corrompida (1957a: 37).

¹⁷ A carta enviada para a escritora Margaret Harkness em que Engels aborda a questão do realismo pode ser lida aqui: < <https://www.marxists.org/portugues/freville/1936/literatura/05.htm> > Acesso em: 11 de janeiro de 2022.



Ou seja, Maloy não teria resolvido o problema trabalhista, mas desbaratou o gangsterismo sindical.

Considerações finais

O objetivo deste artigo foi analisar o método de Cyro Siqueira na primeira fase da *Revista de Cinema* (1954-1957). Apesar de ser visto, em geral, como parte da fração “formalista” da crítica, adepta do cinema de Hollywood e despreocupada com a relação do cinema com a “realidade”, a pesquisa indicou que Siqueira pode ser entendido como um crítico realista. De todo modo, ele polemiza com a crítica comunista da época. Enquanto para estes últimos a obra realista dependeria sobretudo do conteúdo abordado, para Siqueira seria igualmente importante observar o momento da transposição formal.

Mobilizando citações de Antonio Gramsci, Luigi Chiarini e Georg Lukács, juntamente com as de Benedetto Croce, podemos ver em Cyro Siqueira um esforço para superar as limitações da crítica de esquerda, sem, no entanto, recusar a concepção do cinema como arte realista, fundamentalmente social e potencialmente crítica. Neste sentido, Siqueira esteve à altura de outro importante crítico da época, Paulo Emilio Sales Gomes. Também o crítico paulista soube trafegar entre distintas frações, sem, por outro lado, se comprometer diretamente com qualquer postulado rígido que o impedisse de descobrir, a cada filme, novas possibilidades de pesquisa.

Assim, podemos concluir que o realismo de Cyro Siqueira, ao considerar a forma como fator de individuação do conteúdo social de um filme, abriu uma nova posição no campo da crítica de cinema de meados dos anos 1950.

Referências

- ALMEIDA, Victor de. “A crítica, o CEC, a Revista de Cinema e o cinema”. In: *Presença do CEC: 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.
- ANDERSON, Lindsay. “The last sequence of *On Waterfront*”. in: *Sight and Sound*, 24, nº3. Jan-March, 1955, 127-130.
- ARISTARCO, Guido. *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Editorial Lumen, 1968.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Viary: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectivas. Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.
- BAZIN, André. “Montagem proibida”. In: *O que é cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018a.



BAZIN, André. "O mito do cinema total". In: *O que é cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018b.

BAZIN, André. "Ladrões de Bicicleta". In: *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991a.

BAZIN, André. "O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação". In: *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991b.

BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica". In: *A experiência do cinema*. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: *Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional*. Org. Fernão Pessoa Ramos. Vol. II. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009a.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz (português de Portugal). 12ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009b.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANDIDO, Antonio. "A passagem do dois ao três. (contribuição para o estudo das mediações na análise literária)". *Revista de história*, v. 50, n.100, São Paulo, 1974, 787-800.

CÂNDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem". *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, n. 8, 1970, p. 67-89. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>. Acesso em: 11 de janeiro de 2022.

CATANI, Afrânio Mendes. "A revista fundamentos e a crítica de cinema". In: *Estudos Socine de cinema*, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003, 89-95.

CATANI, Afrânio Mendes. "O romance do gato preto: Carlos Ortiz e a história do cinema brasileiro". *Estudos de cinema e audiovisual, SOCINE*, ano VIII, São Paulo, 2012, 372-384.

CHIARINI, Luigi. "Realismo e estilo". *Revista de Cinema*, n. 20, 1956.



COUTINHO, Mário Alves. "A invenção do realismo, ou Tudo que vive é sagrado". In: *Realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

DE SICA, Vittorio. "O maravilhoso meio de expressão". *Revista de Cinema*, n. 2, 1954.

EPSTEIN, Jean. *Le Cinéma du diable*. Paris: Jacques Melot, 1947.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução Flávio Paulo Meurer. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GOMES, P. E. S. "Primazia mineira". In: GOMES, P.E.S., *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GRIERSON, John. "Os três princípios básicos do documentário". *Revista de Cinema*, n. 1, 1954.

KRACAUER, Siegfried. "O paradoxo do filme musical". *Revista de Cinema*, n. 5, 1954.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

NETO, Oscar. "Os críticos cinematográficos e a Revisão do Método Crítico na década de 1950". in *Mosaico*, vol.7, nº10, 2016. <https://doi.org/10.12660/rm.v7n10.2016.64732>
Acesso em 11 de janeiro de 2022

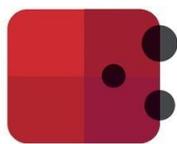
OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Annablume, 2003.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. "Realismo: eis a solução!". In: MIRANDA, Marcelo; CICCARINI, Rafael (Orgs.). *Revista de cinema: antologia, volume 1*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PUDOVKIN, Vsevolod. "Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)". in: *A experiência do cinema: antologia*. Org: Ismail Xavier., Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60;70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.



- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SADOUL, Georges. "A gênese do Neo-realismo". *Revista de Cinema*, n. 7, v. 2, 1954a.
- SADOUL, Georges. "A gênese do Neo-realismo". *Revista de Cinema*, n. 8, v. 2, 1954b.
- SADOUL, Georges. "A gênese do Neo-realismo". *Revista de Cinema*, n. 9, v. 2, 1954c.
- SALLES, Fritz Teixeira de. "Conteúdo e forma no cinema (parte 1)". In: MIRANDA, Marcelo; CICCARINI, Rafael (Orgs.). *Revista de cinema: antologia, volume 1*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014a.
- SALLES, Fritz Teixeira de. "Conteúdo e forma no cinema (parte 2)". In: MIRANDA, Marcelo; CICCARINI, Rafael (Orgs.). *Revista de cinema: antologia, volume 1*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014b.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América*. 1994. 366f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.
- SIQUEIRA, Cyro. "A revisão do método crítico". *Revista de Cinema*, n. 1, 1954a.
- SIQUEIRA, Cyro. "Problemas estéticos do cinema. Imagem e palavra". *Revista de Cinema*, n. 2, 1954b.
- SIQUEIRA, Cyro. "As categorias estéticas da arte cinematográfica (parte 1)". *Revista de cinema*, n. 7, 1954c.
- SIQUEIRA, Cyro. "As categorias estéticas da arte cinematográfica (parte 2)". *Revista de cinema*, n. 9, 1954d.
- SIQUEIRA, Cyro. "Sindicato de ladrões: conceituação crítica". *Revista de cinema*, n. 23, v. 4, ano 4, 1957a.
- SIQUEIRA, Cyro. "Cinema independente: causas e efeitos". *Revista de Cinema*, n. 24, 1957b.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945*. São Paulo: mnemocine, 2017.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.



STAIGER, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Nova Jersey: Princeton, 1992.

SUPPIA, A. "Reverendo bipartidarismos no contexto da teoria clássica do cinema: formalismo e realismo, identificação e essencialismo". *MATRIZES*, São Paulo, v. 9, n. 2, 2015, p. 199-221.

UCHÔA, Fábio. "Almeida Salles em O Estado de S. Paulo: realismo ambivalente, autoria e ato crítico". *E-Compós*, 23, 2020, 1-25.

VIANNA, Moniz. "Na estrada da vida". *Correio da Manhã*, 10 fev. 1957, p.15.

VIANY, Alex. "O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico". In: MIRANDA, Marcelo; CICCARINI, Rafael (Orgs.). *Revista de cinema: antologia, volume 1*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZAVATTINI, Cesare. "Algumas ideias sobre o cinema". *Revista de Cinema*, n. 2, 1954, p.5-15.



**Do prazer à compulsão: práticas compulsivas de
consumo em *Os delírios de consumo* de Becky Bloom**

Caio Victor de Paula Sousa¹

Verónica Lída Peñaloza Fuentes²

Luma Veras Thiers Carneiro³

¹ Mestre e Doutorando em Administração pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Email: caiovictor.rns@gmail.com

² Pós-Doutorado em Economia pela Universidade de São Paulo (USP).

Email: veronica.penaloza@uece.br

³ Bacharela em Direito pela Universidade Maurício de Nassau (UNINASSAU).

Email: lumathiersc@gmail.com



Resumo

Levando em consideração a importância e as contribuições do cinema e do seu intermédio na elaboração de imaginários sociais, este artigo examinou e desenvolveu uma reflexão a partir do filme *Os delírios de consumo de Becky Bloom*, lançado em 2009 nos Estados Unidos. O objetivo central deste trabalho é analisar essa obra fílmica à luz da teoria do consumo compulsivo e como as concepções desta teoria são representadas na obra. Como objetivos específicos, identificamos cenas do filme relacionadas a atos de consumo compulsivo e as classificamos segundo as categorias da teoria da compra compulsiva. Como percurso metodológico, utilizamos da Análise Temática de Conteúdo (BARDIN, 2009) para sustentar a comparação entre a teoria e a obra. Por fim, destacamos o interesse e a importância do uso do cinema como ferramenta didática e reflexiva, sendo possível, através dele, comentar e expor diversos julgamentos a respeito dos dramas sociais existentes.

Palavras-chave: Compra compulsiva; Comportamento do Consumidor; Cinema; Análise Temática de Conteúdo.

Abstract

Considering the importance and contributions of cinema and its intermediation in the elaboration of social imaginaries, this article examines and develops a reflection based on the film *Confessions of a shopaholic*, released in 2009 in the United States. The main objective of this work is to analyze the film in the light of the compulsive consumption theory and how the conceptions of this theory are represented in the work. As specific objectives, we identified scenes from the film related to acts of compulsive consumption and classified them according to compulsive buying theory categories. As a methodological path, we used the Thematic Content Analysis (BARDIN, 2009) to support the comparison between the theory and the film. Finally, we highlight the interest and importance of using cinema as a didactic and reflective tool, making it possible, through it, to comment and expose various judgments about existing social dramas.

Keywords: Compulsive Buying; Consumer Behavior; Cinema; Thematic Content Analysis.



1 INTRODUÇÃO

O comportamento do consumidor, enquanto campo teórico, tem se aperfeiçoado nas últimas décadas devido ao destaque recebido por diferentes áreas de estudo, como o marketing, a administração, a sociologia, a psicologia e a economia. Sua relevância se dá em congruência com as particularidades de que esse tema dispõe em diferentes abordagens, o que a torna constante em investigações e elemento indissociável da vida em sociedade (ENGEL et al., 2005).

As sociedades destinam-se a crescer materialmente à medida que progredem e tornam-se economicamente desenvolvidas (O'GUINN; FABER, 1989). Por esse motivo, os indivíduos associam a concepção de qualidade de vida à quantidade de bens materiais que possuem (BAUMAN, 2001). As posses materiais transmitem, para muitos, uma sensação de bem-estar, segurança e felicidade (WOODRUFFE-BURTON; ECCLES; ELLIOTT, 2002). Isto é, para o indivíduo moderno, o ter ou possuir pode significar um auxílio comunicativo de suas conquistas, influências e sucesso.

Os indivíduos anseiam por bem-estar e felicidade. A procura pela felicidade, no mundo contemporâneo, se objetiva cada vez mais em novas experiências, manifestadas em práticas e hábitos de consumo voltados para a satisfação individual, em detrimento das práticas de consumo baseadas em distinção e destaque social como propuseram Bourdieu (1989) e Baudrillard (1968). Contudo, a lógica sociocultural do consumo não pode ser totalmente descartada, visto que, quando tratamos de consumo, especialmente de vestuário, a sua associação com produtos de luxo pode indicar uma forma de adquirir status e pertencimento social.

A similitude entre a felicidade e o consumismo confere uma problemática do comportamento do consumidor. Em nossa sociedade pós-moderna, a felicidade é vista como um anseio supremo que devemos perseguir, e o consumo seria o nosso veículo. Para Baudrillard (1968) a relação entre a sociedade de consumo e a felicidade não é uma propensão natural. Para o autor, a constituição de uma necessidade de consumo é criada pela sociedade de consumo, isto é, as publicidades moldam e manipulam nossas necessidades. Desta forma, a busca pela felicidade está constantemente ligada à cultura consumista, e os indivíduos transformaram essa relação em um projeto de vida (BAUMAN, 2001).

Desse modo, alcançar a felicidade configura-se como uma emergência criada, onde o consumo se materializa em bem-estar subjetivo, autenticidade, pertencimento e destaque no mundo (LIPOVETSKY, 2007; BOURDIEU, 1989). E essas concepções da cultura de consumo auxiliaram o desenvolvimento da pós-modernidade (FEATHERSTONE, 1995). Ainda conforme Featherstone (1995), a nova geração de consumidores, super-hedonistas, moldam suas identidades em imagens, sonhos e



prazeres, ao passo que buscam novas experiências emocionais e estéticas através do consumo. É neste contexto pós-moderno, que surge o hiperconsumidor (LIPOVETSKY, 2007). Desenvolvido na cultura de consumo, vê no excesso uma forma de “cura” para suas frustrações e um subterfúgio para abrigar seus medos e fraquezas.

Com base nessa perspectiva, cria-se uma visível armadilha para os consumidores. O incessante desejo de alcançar a felicidade na cultura material e hedonista proporciona comportamentos excessivos que podem gerar maior infelicidade. Desta forma, o consumismo pode ter consequências negativas. Dentre elas, destaca-se contração de dívidas (O’GUINN; FABER, 1989), frustrações emocionais (CHRISTENSON et al., 1994), tristeza e infelicidade consigo (ELLIOTT; ECCLES; GOURNAY, 1996) e, em casos extremos, o consumidor se torna compulsivo (O’GUINN; FABER, 1989). Como esta investigação se fundamenta na lógica do consumo pós-moderno, onde esse se configura como elemento essencial na vida do consumidor, pretende-se focar no comportamento do consumidor compulsivo, pois, para esses, o consumo é essencial e referência em suas vidas.

Frente ao contexto socioeconômico do comportamento do consumidor e aos graves malefícios do consumo exagerado, este estudo investiga a forma disfuncional de consumo em uma obra fílmica, bastante representativa, desse tema: *Os delírios de consumo de Becky Bloom*. O filme foi lançado em 2009 e dirigido por P.J. Hogan. Trata-se de uma adaptação da obra da autora inglesa Madeleine Wickham que conta com uma série de oito livros, tendo-se tornado um dos *best-sellers* ingleses. A obra fílmica é analisada neste trabalho, à luz das concepções da Teoria da Compra Compulsiva, buscando identificar como essas são representadas no filme.

A finalidade de se realizar uma análise fílmica se baseia no argumento de que esta produção transmite a realidade do contexto sociocultural do consumo, promovendo a aproximação, o diálogo e a compreensão entre o campo do comportamento do consumidor e o cinema. Como objetivos específicos, buscou-se: i) identificar cenas da obra fílmica *Os delírios de consumo de Becky Bloom* relacionadas a atos da compra compulsiva; ii) classificar cenas de atos de compulsividade segundo as categorias da teoria do consumo compulsivo.

Cabe ressaltar que esta investigação procurou analisar o consumo compulsivo não apenas através de uma perspectiva individual, mas também através da uma ótica sociocultural do consumo e suas consequências sociais. Pretendemos, com esta investigação, elucidar algumas contribuições imprescindíveis. Dentre elas, destacamos o confronto e a comunicação entre as áreas do comportamento do consumidor, especificamente a compra compulsiva, e o cinema, possibilitando examinar, por meio de uma obra fílmica, fenômenos sociais relacionados às questões do consumo exagerado



e dos seus malefícios para indivíduos e sociedade. O trabalho visa estimular a utilização do cinema como mecanismo de conhecimento, reflexão e crítica social ao consumo compulsivo.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Na literatura é possível averiguar uma grande quantidade de termos para delimitar esse campo teórico: *compulsive purchasing*, *compulsive buying*, *addictive buying*, *compulsive shopping*, *compulsive spending*. A compreensão sobre compra compulsiva está emergindo ao passar dos anos e ainda não apresenta uma definição concisa, tornando-se importante desenvolver mais estudos com o propósito de caracterizar melhor esse tipo de comportamento (HASSAY; SMITH, 1996).

Em vista disso, para melhor estruturar esse campo teórico, planejou-se dividir a teoria em três seções secundárias: i) Compra Compulsiva e suas definições; ii) Compra Compulsiva e suas motivações e consequências; e por fim, iii) Compra Compulsiva e o cartão de crédito.

2.1 Compra Compulsiva: Definições

Pioneiros nesse campo, O'Guinn e Faber (1989) definem o comportamento compulsivo como um tipo de compra repetitiva e crônica. Por vezes, esse comportamento pode suceder eventos ou sentimentos negativos. Ratificando esse pensamento, Woodruffe-Burton, Eccles e Elliott (2002) afirmam que a compulsividade ocorre com consumidores cujos sentimentos estejam fora de controle. Porém, saindo da visão cognitiva e partindo para a comportamental, a compulsividade decorre de impulsos compelidos e impelidos, sendo de caráter imprudente e causando prejuízos ao indivíduo (WOODRUFFE-BURTON; ECCLES; ELLIOTT, 2002).

No entanto, para Black (2001), a compulsividade é classificada como sendo cognitiva-comportamental. Para o autor, esses compradores habitualmente apresentam pouca autoestima, alta tendência para fantasiar suas vontades e altos níveis de depressão e ansiedade. Nesta mesma lógica, Faber e O'Guinn (1992) citam que os compradores compulsivos já apresentam problemas cognitivos ou comportamentais antes mesmo de realizar a compra.

A compra compulsiva tem sua origem nos sentimentos negativos. Isto é, o indivíduo sustenta ou justifica esse comportamento quando a sensação positiva da compra supera os sentimentos negativos anteriores ao momento da compra (FABER; CHRISTENSON, 1996). Por exemplo, ela é ocasionada por fatores internos ou sentimentos negativos como estresse, ansiedade, depressão etc. (PESSÔA; KAMLOT; BARBOSA, 2016). Dessa maneira, a compra compulsiva decorre de um comportamento



compensatório que possui a capacidade de aliviar de forma momentânea os sintomas causadores de sentimentos negativos, ansiedade, angústia, ou até mesmo a depressão (DELL'OSSO et al., 2008).

Portanto, a definição conceitual que permeia o tema da compra compulsiva tem grande semelhança com a sensação efêmera de felicidade da modernidade líquida de Bauman (2001), a exemplo de uma felicidade voltada para o hedonismo desenfreado (FEATHERSTONE, 1995). É aceitável admitir que todo comprador compulsivo é um hiperconsumidor pós-moderno, visto que o excesso é seu modo de alcançar a felicidade (LIPOVETSKY, 2007).

2.2 Compra Compulsiva: Motivações e Consequências

Faber e Christenson (1996) afirmam que indivíduos que praticam a compra compulsiva como meio de “escapar” da frustração ou depressão o fazem como uma tentativa de tornarem-se felizes. Ou seja, os compradores compulsivos possuem sentimentos negativos maiores antes da compra do que durante a compra. Desse modo, a compra seria o ponto de partida para sanar as emoções negativas que o indivíduo tem (FABER; CHRISTENSON, 1996). Khare (2014) agrega a esta discussão elucidando que compradores compulsivos buscam por sensações advindas do processo de compra, como meio de reduzir o tédio, o estresse e a ansiedade.

Uma particularidade da compra compulsiva é de adquirir um determinado produto que talvez o indivíduo nunca utilize e, principalmente, em quantidades inapropriadas (VELUDO-DE-OLIVEIRA; IKEDA; SANTOS, 2004). Esse consumidor compulsivo não compra por funcionalidade do produto, mas sim pela experiência de realizar a compra (PESSÔA; KAMLOT; BARBOSA, 2016), ainda que se possa utilizar do argumento de que algo é útil para si. Quando consome pelo simples prazer ou simbolismo do produto, o indivíduo está sujeito a prejuízos que podem decorrer após a compra (FABER; O'GUINN, 1992). Em suma, comportamentos de compra voltados para o hedonismo (prazer) podem gerar maiores frustrações no pós-compra do que compras utilitárias (funcional). Dificuldades financeiras e problemas sociais são os maiores danos provocados pelo comportamento incontrolável da compra compulsiva (MCELROY; PHILLIPS; KECK, 1994; BLACK, 2001). Consequências como estresse, doenças, redução de autoestima, problemas legais, dívidas no cartão e problemas de convivência e até criminais também são identificados na literatura (e.g. O'GUINN; FABER, 1989; CHRISTENSON et al., 1994; ELLIOTT; ECCLES; GOURNAY, 1996; BOEDECKER; MORGAN; STOLTMAN, 1999; ROBERTS; JONES, 2001).

Tristeza, solidão, raiva, frustração, depressão, baixa autoestima e irritação seriam as emoções ou fatores negativos que levam o indivíduo a aumentar sua propensão à



compra (LEJOYEUX et al., 1996). Desarbo e Edwards (1996) também sustentam que essas emoções negativas afetam o comportamento do comprador compulsivo, porém acrescentam que a aquisição de um produto gerada por esses sentimentos afeta os relacionamentos pessoais desse comprador.

Ao revisar pesquisas existentes na literatura, Rook (1987) identificou que a atividade de compra é narrada como a capacidade de nos deixar mais felizes, poderosos e manter-nos relaxados. Contudo, em investigações behavioristas, os sentimentos positivos na aquisição de um produto não são capazes de retificar os sentimentos negativos pré-compra dos indivíduos, pois, ao comprar, o indivíduo adquire gratificação imediata, porém passageira, podendo intensificar as emoções negativas e levando-o a um sentimento de culpa (LEJOYEUX et al., 1996; CHRISTENSON et al., 1994; VALENCE; D'ASTOUS; FORTIER, 1988).

O estudo de Roberts (1998) vai além dos fatores individuais, abrangendo fatores sociais como influências familiares e influências sociológicas. As influências familiares esclarecem que a compra compulsiva é comum em famílias que já possuem esse transtorno (VALENCE; D'ASTOUS; FORTIER, 1988). As influências sociológicas abrangem a pressão de outros indivíduos, status social, pertencimento, grupo, televisão e propaganda.

Outros fatores valem ser ressaltados. Bloch, Ridgeway e Dawson (1994) identificaram que o *shopping* possui influência no comportamento do consumidor, principalmente o compulsivo. No estudo apresentado por Rook (1987), consumidores compulsivos relataram que os produtos pedem para serem comprados, que sentem que os produtos os chamam. De fato, o *shopping* pode ser considerado o “templo” do consumo, visto que, sua intenção é fazer os indivíduos gastarem tempo e dinheiro. No berço da cultura de consumo pós-moderna, o espaço atua como um amplificador do desejo de consumo do indivíduo. Esses espaços perpetuam o aprisionamento dos consumidores. Destarte, podemos considerar que alguns locais, a exemplo dos shoppings, podem agir como espaços motivadores para os consumidores compulsivos (BLOCH; RIDGEWAY; DAWSON, 1994).

Em suma, o comportamento de compra compulsiva manifesta um lado bastante negativo para o consumidor devido às suas consequências (PESSÔA; KAMLOT; BARBOSA, 2016). Os consumidores, normalmente, rejeitam os efeitos nocivos do uso dos produtos adquiridos e carregam as frustrações frequentes ao tentarem controlar sua propensão a esse tipo de comportamento de compra (VELUDO-DE-OLIVEIRA; IKEDA; SANTOS, 2004).



2.3 Compra compulsiva e o Cartão de Crédito

O expressivo crescimento na quantidade de usuários do cartão de crédito e a importância deste, como meio de pagamento ou ferramenta de crédito, têm contribuído para estimular o consumo (PARK; BURNS, 2005). A razão disso é decorrente da facilidade do uso do cartão quando comparado ao uso do dinheiro em espécie. O estímulo a gastar mais, utilizando-se do cartão de crédito, deve-se ao fato deste não exigir o desembolso imediato de recursos, e isso ocasiona maior imprudência na hora da compra, reforçando o problema do comportamento compulsivo (ROBERTS; JONES, 2001).

A relação entre consumidores compulsivos e os gastos em cartões de crédito foi evidenciada pelos autores Faber e O'Guinn (1992). Esses autores identificaram que algumas pessoas que contraíam dívidas através dos cartões de crédito possuíam padrões de compra similares aos do comportamento compulsivo. Roberts e Jones (2001), em seu estudo, também propuseram a relação entre o comportamento de compra compulsiva e o uso do cartão de crédito. Os autores inferiram que o cartão de crédito atua como mediador da relação entre atitudes de compras e a compra compulsiva. Como reforçam Lejoyeux et al. (1996), os cartões de crédito foram instrumentos que facilitaram o consumo, influenciando diretamente na compra compulsiva por parte dos indivíduos.

Dittmar, Long e Bond (2007) sustentam que os consumidores compulsivos não conseguem se controlar ao observar um produto que seja irresistível. Mesmo sabendo que aquela compra irá lhe prejudicar financeiramente, ele irá comprar para satisfazer sua vontade. Koran et al. (2006) também propõem, no sentido do que vimos argumentando anteriormente, que no momento da compra os consumidores perdem sua capacidade de tomada de decisão, pois o momento da compra é mais importante do que a funcionalidade do produto, com isso excedem seus recursos financeiros, acarretando problemas financeiros e pessoais. Em concordância, Pirog e Roberts (2007) afirmam que pessoas que utilizam inadequadamente o cartão de crédito e possuem compulsão por compras detêm baixo autocontrole, *locus de controle*, eficácia e autoestima.

Um aspecto interessante e que chama a atenção na literatura é a quantidade de cartões de crédito que os compradores compulsivos possuem. Em vários estudos a quantidade média de cartões foi bastante superior para indivíduos compulsivos do que para indivíduos não compulsivos (BLACK, 2001; CHRISTENSON et al., 1994). Uma vez que o cartão de crédito elimina a necessidade de possuir dinheiro para comprar algo, principalmente se o indivíduo possuir muitos cartões, esse método de pagamento representa estímulo no desenvolvimento do vício por consumir (D'ASTOUS; MALTAIS; ROBERGE, 1990). No contexto brasileiro, Veludo-De-Oliveira, Ikeda e Santos (2004)



afirmam que consumidores com propensão à compulsividade utilizam o cartão de crédito de forma mais intensa. Isso decorre pelo simples motivo dos consumidores terem a percepção de que a quantia paga com o cartão de crédito é irreal, já que se trata de uma transação monetária intangível e abstrata. Os consumidores compulsivos utilizam de forma mais intensa os cartões de crédito, o dinheiro representa *status* e poder, convertendo-se em uma ferramenta com capacidade para lhes tornar respeitáveis no meio de convivência (VELUDO-DE-OLIVEIRA; IKEDA; SANTOS, 2004).

3 PERCURSO METODOLÓGICO

Por meio das expressões artísticas o ser humano busca exteriorizar suas emoções, sua história e sua cultura. A arte pode utilizar-se das ficções para expressar o modo como construímos nossas relações com a realidade. Na perspectiva dos estudos da linguagem, as interpretações são derivadas da interação social em que se concretiza o sentido mediante o que é expresso para nós (TONDATO; LEITE, 2010). Desta forma, o cinema oferece aos espectadores uma suspensão temporária das interações sociais que são expostas no cotidiano para que possamos vivenciá-las e imergir em diferentes realidades (SILVA; BORTOLINI; OLTRAMARI, 2018).

O cinema contém diversos elementos que estruturam a construção da realidade. São eles: produção, hábitos, criatividade, valores simbólicos e imaginários que remetem a uma determinada sociedade. Portanto, o cinema busca compreender a organização sociocultural em um determinado contexto histórico. Essencialmente, o cinema tem como função a percepção da realidade ao nosso redor, transmitindo à sociedade, a consciência e experiência dos indivíduos (GUTFREIND, 2006).

Convergentemente, Huczynski e Buchanan (2004) destacaram que os filmes podem ser entendidos como reflexos da realidade, representando o entendimento do indivíduo, da vida organizacional e da sociedade. Não apenas se limitando à imitação do que ocorre no cotidiano, os filmes buscam construir um novo mundo a partir da realidade vivenciada (BERNARDET, 2000).

Levando em consideração o cinema como objeto de reprodução de interações sociais e sua capacidade de representar e construir a realidade, escolhemos aplicar a análise fílmica como recurso analítico e metodológico. Em conformidade com Alves (2010), "através da análise da forma e do sentido do filme, procura-se apreender sugestões heurísticas interessantes capazes de propiciar uma consciência crítica da sociedade global". Portanto, o filme não pode ser compreendido como apenas um mero entretenimento, e sim como uma idealização de aspectos corriqueiros que sustenta uma grande quantidade de sentidos e aspectos que reproduz em vida social.



O processo de análise do filme foi estabelecido através de uma sequência de idas e vindas, na qual, de início, foi feito um registro geral acerca do enredo e do campo teórico mais relevantes no contexto do filme (PENAFRIA, 2009). Nesse mesmo momento, analisamos de modo flutuante a obra para identificar aspectos compulsivos, simbólicos e culturais do consumo, com intuito de agregar à discussão. Posteriormente, de maneira mais profunda, assistimos e selecionamos gradualmente as cenas que auxiliariam na construção da discussão teórica. Essa seleção se deu posteriormente à construção do referencial teórico.

A técnica utilizada para analisar o filme foi a análise temática de conteúdo (BARDIN, 2009: 121), obedecendo a seguinte sequência: (a) momento flutuante ou pré-análise, em que o filme foi assistido uma primeira vez fazendo registros sobre roteiro, elenco, fotogramas; (b) momento seletivo ou exploração do material, em que o filme será analisado novamente, selecionando as cenas mais relevantes; (c) momento analítico exploratório, em que ocorreu a transcrição das cenas selecionadas, identificação dos núcleos de sentido, categorização temática exploratória e a confecção dos fotogramas; e por último, o (d) momento analítico descritivo/inferencial, feito mediante a revisão dos temas resultantes da categorização temática da literatura e o cruzamento dos temas empíricos exploratórios com os temas da categorização temática da literatura.

Por fim, é importante elucidar que, embora a análise fílmica também compreenda aspectos técnicos cinematográficos, neste estudo pretende-se analisar seu contexto social, cultural e econômico. Portanto, utilizar-se-á a análise fílmica externa para identificar como as concepções da teorização são representadas nesta obra (PENAFRIA, 2009).

4 ANÁLISE FÍLMICA: OS DELÍRIOS DE CONSUMO DE BECKY BLOOM

Salientamos que a compra vai além dos limites da prática utilitária dos produtos. Com base na teoria descrita anteriormente, a compra compulsiva é a aquisição exagerada que os indivíduos fazem das mercadorias. Portanto, foram explicitados e analisados comportamentos da protagonista do filme em congruência com a teoria escolhida.

O filme retrata a história de uma jornalista, Rebeca Bloomwood, comumente chamada de Becky, que apresenta visível compulsão por compras. Desde cedo costumava admirar as vitrines de lojas. Sempre observava os sapatos com muito desejo, aqueles mais caros e chamativos, mas nunca podia tê-los, pois seus pais adotavam uma postura cautelosa quando se tratava de gastar dinheiro e sempre que podiam aproveitavam uma promoção. Quando adulta, Becky conquista sua independência através do seu emprego, porém a protagonista cresceu com vários traumas por não



poder ter os produtos que ela queria, sendo até ridicularizada quando mais nova, por seus colegas da cidade, pelos sapatos e roupas baratos que ela usava. Por isso a personagem decide que, quando crescesse, possuiria seu próprio cartão de crédito e, então, conseguiria comprar o que quisesse e quando quisesse.

Quando adulta, passou a agir compulsivamente quando se tratava de compras, e acabava cedendo a todas as tentações quando lidava com produtos de vestuário. A protagonista elaborava diversas fantasias durante o filme, e todas elas aconteciam quando passava por uma loja ou se deparava com um produto desejável. Em uma dessas fantasias, o manequim interage com Becky, quando ela está experimentando uma echarpe verde, fazendo com que ela a compre, pois assim teria mais confiança para realizar sua entrevista de emprego.

No plano profissional, Becky sempre quis trabalhar como colunista em uma revista de moda, pois tudo o que ela desejava era trabalhar perto das roupas, bolsas e sapatos que ela tanto almejava comprar. Na trama, a protagonista termina como funcionária de uma revista de finanças, tendo que escrever colunas sobre como uma mulher deveria consumir adequadamente. Porém, enquanto escrevia e alertava os consumidores das ciladas do consumo, Rebecca afundava-se cada vez em dívidas com seus doze cartões de créditos.

Embora a figura da personagem principal do filme pareça um tanto exagerada e desproporcional à realidade, com sua “histeria” e descontrole emocional na hora de comprar, a ideia do diretor é de transmitir ao público, de forma caricata, um comportamento grave que vem tornando-se corriqueiro nesta sociedade moldada pelo consumo. Coincidentemente, a obra busca retratar esses problemas sociais gerados pelo descontrole consumista, como um alerta aos males da compulsão por compras. Um pouco irônico, pois a protagonista não parece ligar para as consequências do vício, mesmo assim, o filme denuncia diversos lados negativos do descontrole consumista, o que leva a crer que essa personagem foi criada com o intuito de evidenciar uma reflexão crítica sobre a cultura de consumo.

4.1 Compra Compulsiva: Motivações e Consequências

A cultura de consumo introduz e reforça a concepção de que as mercadorias e os objetos, que a priori serviam para satisfazer as necessidades básicas, são consumidos para mediar as relações sociais, adquirir status, pertencer a um grupo e criar identidade (LIPOVETSKY, 2007). No entanto, a cultura de consumo é uma cultura capitalista, e os indivíduos se veem impossibilitados de escaparem da produção em massa capitalista. Desta forma, o consumo se tornou um hábito social extremamente enraizado na nossa cultura, reforçado pela disponibilidade de todos nossos recursos –



tempo, dinheiro, esforço, paciência. Pode-se ver que Rebecca desde criança já possuía tendências à compulsão, mesmo que em pequenas atitudes, como se pode observar no início do filme (Fotograma 1).



Fotograma 1: Rebecca experimentando seu sapato novo.
Fonte: *Os delírios de consumo de Becky Bloom* (2009).

Nessa cena, Becky criança está numa loja de sapatos com seus pais, onde a personagem começa a argumentar sobre seu imenso desejo de consumir produtos bonitos, chamativos e pouco duráveis. Nesta cena, como uma lembrança de infância, Becky faz a seguinte fala: “Quando eu era criança havia preços reais e preços de mãe. Os reais compravam coisas reluzentes que duravam três semanas. E os de mãe compravam coisas marrons que duravam para sempre” (2009). Claramente à esquerda se encontram os sapatos duráveis e com desconto que Becky tanto odiava, e à direita os sapatos reluzentes e pouco duráveis. É possível identificar que seus pais adotam uma postura mais funcional do consumo, enquanto a protagonista demonstra seus impulsos para comprar pelo desejo. Ainda que o consumidor compulsivo possa se utilizar do argumento de que algo funcional lhe será útil então deve comprar (PESSÔA; KAMLOT; BARBOSA, 2016), diversos autores concordam que compradores compulsivos são hedonistas e, portanto, são atraídos pelo emocional que o produto lhe causa (PESSÔA; KAMLOT; BARBOSA, 2016; FABER; O’GUINN, 1992). A literatura adverte que o consumidor, quando está menos disposto a priorizar a funcionalidade do produto, possui maior predisposição para comprar compulsivamente (FABER; O’GUINN, 1992).

A cena atribui um certo exagero ao situar cores chamativas contra cores básicas, sapato feio contra sapato bonito, durável contra pouco durável, e, principalmente, pessoas elegantes comprando sapatos estilosos à medida que seus pais, mal-vestidos, compram sapatos feios. Essa dicotomia mostra o quanto os anseios da protagonista podem estar relacionados com o grupo ao qual ela gostaria de pertencer: pessoas estilosas, bem-vestidas e bem-sucedidas. Portanto, a obra transpassa que o processo



de compra compulsiva não somente advém de um processo totalmente individual, mas também de influências sociais ao nosso redor (ver, ROBERTS, 1998; BLOCH; RIDGEWAY; DAWSON, 1994).

Decorrente disso, é importante analisar de onde surge essa vontade de comprar. Podemos observar que os pais de Becky são compradores funcionais, ou seja, compram somente quando há a necessidade ou precisam da utilidade daquele produto. Desse modo, o comportamento compulsivo elucidado por Roberts (1998) e aplicado ao filme pode nos dizer que a personagem principal sofreu influências sociológicas, o que a fez adquirir esse comportamento. A necessidade de pertencer a um determinado grupo é trazida à tona em diversas partes da obra. Isto é, o comportamento compulsivo da personagem pode ter sido desenvolvido pela aversão que esta possui do modo de viver dos pais, ao passo que gostaria de pertencer ao grupo das pessoas que podem comprar roupas e sapatos caros a hora que lhes fosse conveniente (ROBERTS, 1998).

Na famosa cena da echarpe verde (Fotograma 2), Becky vê o manequim interagindo com ela numa tentativa de fazê-la adquirir aquele produto, afirmando que com aquela echarpe ela estaria mais confiante para realizar a entrevista. Os compradores compulsivos habitualmente apresentam pouca autoestima e alta tendência para fantasiar suas vontades. O filme utiliza-se de um recurso estético, ou poético, para representar imageticamente os “delírios de consumo” da personagem, e não necessariamente uma fantasia literal. Mais do que um problema cognitivo ou comportamental de Becky, trata-se de um recurso expressivo dos diretores/produtores do filme para representar de maneira diversa os diálogos internos da personagem. Aqui, mais do que apenas fantasiando a atenção que recebe de seres inanimados, podemos estar ouvindo de maneira poética a personificação da argumentação que se dá em meio aos conflitos internos de Becky:

Manequim: Mas o lance dessa echarpe é que ela se tornaria parte de uma definição da sua psiquê. Vai fazer seus olhos ficarem maiores, pode usar com qualquer coisa.

Rebecca: Seria um investimento.

Manequim: Você irá para a entrevista mais confiante e elegante, “a garota da echarpe verde”. (*Os delírios de consumo de Becky Bloom*, 2009)



Fotograma 2: Becky fantasiando suas vontades de comprar.
Fonte: *Os delírios de consumo de Becky Bloom* (2009).

Na fala acima, a vontade de comprar o produto é bem explícita, porém ela não consegue tomar a decisão de comprar sozinha. Logo, a criação dessa fantasia produz a sensação de que ela precisa desse produto e de que o produto precisa dela. Em outra passagem, a personagem personifica sua visão do consumo, criando uma ilusão compensatória do que seria a compra: “Quando eu olhava as vitrines, eu via um outro mundo, um mundo de sonhos cheio de coisas perfeitas, um mundo onde as garotas adultas tinham o que queriam, elas eram lindas como fadas ou princesas” (*Os delírios de consumo de Becky Bloom*, 2009). Na cena ilustrada no Fotograma 3, Rebecca caminha enquanto é assediada pelos produtos nas vitrines. Esta imagem vai de acordo com os relatos apresentados por Rook (1987), todavia de modo figurativo e exacerbado, ao afirmar que consumidores compulsivos diziam que os produtos pediam para serem comprados, muitos tinham a sensação de serem chamados pelos produtos. Desta forma, o recurso figurativo de pôr manequins para conversar com a protagonista, enquanto imploram para serem comprados, vai em concordância com os relatos identificados na literatura.



Fotograma 3: Becky esquiva-se das tentações dos produtos nas vitrines.
Fonte: *Os delírios de consumo de Becky Bloom* (2009).



A felicidade pode ser alcançada pelo consumo? Para Rebecca, pode, sim. Logo no início do filme, pode-se ver Becky frustrada por nunca possuir sapatos, roupas ou bolsas que ela queria. Essa cena inicia-se com Becky prometendo a si mesma que quando crescesse compraria tudo que pudesse. Nessa perspectiva, Faber e Christenson (1996) afirmam que indivíduos que praticam a compra compulsiva como um meio de “sair” da frustração encontram no consumo um escape para fugir desse sentimento, consequentemente achando que serão mais felizes.

Comprar tem a capacidade de deixar as pessoas mais felizes, poderosas e mantê-las relaxadas (ROOK, 1987). No entanto, os sentimentos de culpa são muito marcantes nos consumidores compulsivos. Para muitos consumidores com esse comportamento, ao comprar adquire-se gratificação imediata, porém passageira, podendo intensificar as emoções negativas e levar a um sentimento de culpa e arrependimento (LEJOYEUX et al., 1996; CHRISTENSON et al., 1994; VALENCE; D'ASTOUS; FORTIER, 1988). Na cena ilustrada pela Fotografia 4, é possível observar Becky lamentando-se pela quantidade de produtos de vestuário que ela já comprou, ao mesmo tempo que se lamenta ao ter que vendê-los, por indicação de sua melhor amiga.



Fotograma 4: Rebecca lamentando-se pelos produtos que venderá mesmo sem nunca ter usado.

Fonte: *Os delírios de consumo de Becky Bloom* (2009).

Nas idas e vindas que ocorreram durante a análise, foi possível observar um fato que não foi percebido em princípio. Para alguns autores, o local funciona como estímulo para consumidores compulsivos (BLOCH; RIDGEWAY; DAWSON, 1994). O local em que o consumidor se encontra pode ser considerado como um motivador para a compra compulsiva, como por exemplo os *shoppings*, que reforçam valores materialistas. Logo, na fala transcrita do filme, pode-se concluir o impacto que as lojas causam nos consumidores, principalmente os compulsivos, que possuem maior predisposição a serem influenciados a comprar: “As lojas sempre têm cheirinho bom, fazem despertar



em você desejos por coisas que nem sabia que precisava” (*Os delírios de consumo de Becky Bloom*).

Como discutido anteriormente, se os *shoppings* podem ser compreendidos como locais que estimulam o consumo compulsivo, vemos, em *Becky Bloom*, uma versão expandida destes lugares de consumo. Aqui, as ruas da cidade de Nova Iorque, cenário deste filme, nos apresentam infinitudes de lojas vizinhas de mais lojas, compondo quarteirões inteiros dedicados ao consumo, de maneira análoga aos *shoppings*, e operando, portanto, de modo bastante intenso sobre a protagonista na condição de consumidora compulsiva. Os espaços por onde Becky atua no filme são verdadeiros shoppings a céu aberto e, como consequência, tornam-se potencializadores do consumismo, um contexto influenciador do comportamento de compra.

4.2 Compra Compulsiva e o Cartão de Crédito

Faber e O’Guinn (1992) esclarecem em seu estudo que as pessoas que possuem padrões de compra compulsivos frequentemente contraem maiores dívidas no cartão de crédito. Na produção *Os delírios de consumo de Becky Bloom*, o cartão de crédito, ou melhor, os doze cartões de créditos são bem explorados na trama: “E nem precisavam de dinheiro, tinham cartões mágicos. Eu queria um. Mal sabia que acabaria tendo doze. A facilidade que o cartão dispõe gera um contexto propício para o endividamento e compulsão do indivíduo (ROBERTS; JONES, 2001). Na obra, o cartão de crédito aparece inicialmente como um símbolo de poder e conquista. O cartão de crédito atua como um ampliador das compras, o que se considera algo positivo a priori. Contudo, ao final da trama, os cartões se tornaram seu pior inimigo, e seu significado ficou bastante atrelado a dívidas. Praticamente em todas as cenas que se abordava os cartões de crédito os diretores os relacionavam com contas, pagamentos, dívidas, problemas e gastos. Cria-se uma sensação de desconforto ao final da trama, transmitindo medo e alerta para quem assiste, visto que o espectador se propõe a não cair nesta mesma armadilha.

Em sequência, o cartão de crédito parecia funcionar perfeitamente para Becky. Porém, quando as faturas chegavam, ela percebia que tinha excedido o seu limite várias vezes. Como possuía doze cartões de crédito, a protagonista se via afundada em dívidas que não conseguia pagar. Posteriormente, devido à compulsão da personagem, consequências como estresse, redução de autoestima, dívidas no cartão e problemas de convivência com amigos e parentes são elucidados no filme.

As dívidas se tornaram um grande problema, como mostrado anteriormente. No entanto, a protagonista não havia percebido o quão baixa era sua capacidade de controle e decisão no processo de compra, acarretando problemas financeiros e



pessoais (KORAN et al., 2006). Claramente, os diretores expandem a trama ao colocar a compulsão da personagem como um drama que não afeta apenas ela, mas também as pessoas que a cercam (O'GUINN; FABER, 1989; CHRISTENSON et al., 1994; ELLIOTT; ECCLES; GOURNAY, 1996).

A quantidade de cartões de crédito de Becky chama a atenção de maneira caricata. A literatura expõe que a quantidade média de cartões de crédito é considerada superior para indivíduos compulsivos do que para indivíduos não compulsivos (BLACK, 2001; CHRISTENSON et al., 1994; O'GUINN; FABER, 1989). Neste raciocínio, D'astous, Maltais e Roberge (1990) explicam que o cartão de crédito elimina a necessidade de possuir dinheiro para comprar algo, e a mesma fala é repetida por Becky ao se referir aos cartões como mágicos. O termo mágico pode trazer uma ideia de simbolismo de poder, isto porque comprar ficou acessível a qualquer momento através da "mágica". Parece redundante desenvolver uma obra sobre delírios de consumo e não pôr muitos cartões de crédito junto à protagonista. Contudo, a forma caricata serve exatamente para nos comunicar sobre aspectos que são passados despercebidos e que podem ser contraproducentes para nós, como é o caso dos cartões de crédito.

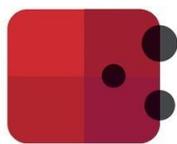
Por conseguinte, em um momento, Becky deixa de consumir. Para que isso acontecesse foi preciso ela congelar todos os seus cartões de crédito na geladeira. Não durou muito tempo para Becky desistir dessa ideia e voltar a comprar, quebrando todos os cubos de gelo onde se encontravam seus cartões, como ilustrado no Fotograma 5.



Fotograma 5: Rebecca descongela seus cartões de crédito.

Fonte: *Os delírios de consumo de Becky Bloom* (2009).

É visível que Becky está em êxtase ao reconquistar a posse do seu cartão de crédito. A sensação de poder a toma novamente. Seu vigor está retomado, tudo isso graças ao significado que o cartão de crédito adquiriu em sua vida. Depois deste momento, Becky volta a consumir como antes, o que reforça a visão do cartão de crédito como uma potente influência para a compra compulsiva (ROBERTS; JONES, 2001;



LEJOYEUX et al., 1996; FABER, O'GUINN, 1992; DITTMAR; LONG; BOND, 2007; BLACK, 2001; CHRISTENSON et al., 1994).

No entanto, ao analisar a personagem e seu comportamento, uma pergunta foi pertinente: por que consumidores compulsivos precisam comprar? Um trecho importante da produção foi bem convincente ao responder essa pergunta: “Quando eu compro o mundo fica melhor, o mundo é melhor e depois deixa de ser, aí eu compro outra vez” (*Os delírios de consumo de Becky Bloom*). Becky é estimulada por desejos hedonistas e inclina-se por produtos de vestuário, buscando satisfação e prazer. Ao consumir moda, ela se depara com sensações positivas que elevam a autoestima e provocam bem-estar, uma vez que, no ato de comprar, ela associa todos os seus significados de beleza, elegância e felicidade aos produtos que deseja. Esse processo é rápido, pois está ligado ao tempo da compra até o tédio com o que foi adquirido, ou seja, essas sensações são momentâneas. As emoções negativas são fatores que fazem o indivíduo ir à compra (LEJOYEUX et al., 1996), à medida que essas emoções serão sanadas no momento de gratificação do processo de compra (CHRISTENSON et al., 1994; LEJOYEUX et al., 1996). Becky não percebe que a gratificação nesse processo é efêmera, o que acarreta um sentimento de culpa e novamente criam-se emoções negativas, viciando o indivíduo nesse ciclo (LEJOYEUX et al., 1996; CHRISTENSON et al., 1994; VALENCE; D'ASTOUS; FORTIER, 1988).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rebecca Bloom, protagonista do filme, vivencia diversas dificuldades financeiras durante sua trama. O seu estilo de vida consumista está prestes a destruir sua autoestima, paciência e vida social. Seus cartões de crédito, que antes eram a solução, agora têm se tornado um empecilho para Becky livrar-se da sua compulsão por compras. Sintetizando, Becky está arruinada em dívidas, porém não consegue cessar seu comportamento compulsivo e seu estilo de vida parece irreparável. Contudo, no fim ela supera seu vício e liberta-se das “amarras” dos seus comportamentos compulsivos e consumistas.

O cinema operacionaliza a representação dos comportamentos culturais existentes na sociedade e contribui para o fortalecimento do imaginário contemporâneo (PIRES; PEREIRA DA SILVA, 2014). Diante dessa perspectiva, facilmente podemos observar o compromisso do filme com a contemporaneidade, o consumismo, a compulsão por produtos e a comparação social. O filme se estrutura em torno de um retrato do drama social existente. O capitalismo conseguiu, e ainda consegue, modificar a concepção de felicidade: o ter parece sempre mais atrativo para aqueles mais ansiosos, tristes e sobrecarregados. Relaciona-se, então, o prazer ágil oferecido pelo



consumo à felicidade. Sendo efêmero, o prazer necessita ser alcançado constantemente, na tentativa de alcançar a felicidade.

Não obstante, ressaltamos que seja deveras importante adotar um discurso mais crítico a respeito do consumismo e das consequências que ele pode gerar nos consumidores. Estamos acompanhando a moda e o pensamento de nossa época pós-moderna. Esquecemos de julgar as pessoas pelo que são e estamos julgando pelo que elas detêm. A efemeridade tomou “posse” em nossas relações socioculturais. O filme constata com veemência a autorreflexão acerca do nosso consumo. Ao assistir, o espectador pode sentir culpa ao associar o consumo fictício com o seu próprio. Pelo menos essa foi uma sensação obtida pelos pesquisadores.

A análise da obra fílmica *Os delírios de consumo de Becky Bloom* ofereceu diversas perspectivas e fomentou reflexões a respeito do consumismo. Em decorrência disso, foi possível realizar uma análise mais detalhada e aprofundada por meio dos campos teóricos levantados que se referiam às adversidades que o consumo pode ocasionar ao indivíduo com compulsão por compras. Por meio da discussão proposta nesta investigação, inferimos que o objetivo geral do estudo e os objetivos específicos foram alcançados com sucesso.

Mediante a observação detalhada da obra, pode-se perfazer o quanto o cinema movimentou-se acerca das experiências vivenciadas da nossa sociedade. Para Walter Benjamin (1984), o cinema é um dos agentes mais poderosos de concretização do mundo atual, que busca elucidar mudanças comportamentais e socioculturais. A destreza com que o filme *Os delírios de consumo de Becky Bloom* conquistou o imaginário social comprova a legitimidade e a potencialidade da obra no contexto da aprendizagem. Análises como esta concedem a disposição de nos aproximar de uma reflexividade crítica a respeito de nossas vidas, bem-estar e felicidade.

Finalmente, como principais contribuições auferidas deste artigo, destacaram-se a aproximação do cinema com o campo teórico da compra compulsiva, que concedeu a oportunidade de analisar um recorte social do consumo contemporâneo, sendo possível ilustrar e discorrer sobre os lados negativos do consumo exagerado. Além do mais, corroborou-se o interesse de aplicar o uso do cinema como ferramenta didática, sendo possível, através dele, comentar e expor diversos julgamentos a respeito dos fenômenos sociais.



REFERÊNCIAS

- ALVES, Giovanni. *Tela Crítica – a metodologia*. Londrina: Praxis, 2010.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Edição 70. Lisboa: LDA, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Experiência. Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. “A subjetividade e as imagens alheias: resignificação”. In: Bartucci, G. (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BLACK, Donald. “Compulsive buying disorder”. *CNS drugs*, v. 15, n. 1, 2001, p. 17-27.
- BLOCH, Peter; RIDGWAY, Nancy; DAWSON, Scott. “The shopping mall as consumer habitat”. *Journal of retailing*, v. 70, n. 1, 1994, p. 23-42.
- BOEDECKER, Karl; MORGAN, Fred; STOLTMAN, Jeffrey. “Excessive consumption: marketing and legal perspectives”. *Am. Bus. LJ*, v. 36, 1999, p. 301.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre o poder simbólico*. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Bertrand, 1989.
- CHRISTENSON, Gary A. et al. “Compulsive buying: descriptive characteristics and psychiatric comorbidity”. *The Journal of clinical psychiatry*, v. 55, n. 1, 1994, p. 5-11.
- D'ASTOUS, Alain; MALTAIS, Julie; ROBERGE, Caroline. “Compulsive buying tendencies of adolescent consumers”. *ACR North American Advances*, v. 17, 1990, p. 306-312.
- DELÍRIOS, de consumo de Becky Bloom, Os. Direção: P.J. Hogan. Produção: Touchstone Pictures. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2009.
- DELL'OSSO, Bernardo et al. “Switching from serotonin reuptake inhibitors to duloxetine in patients with resistant obsessive compulsive disorder: a case series”. *Journal of Psychopharmacology*, v. 22, n. 2, 2008, p. 210-213.
- DESARBO, Wayne; EDWARDS, Elizabeth. “Typologies of compulsive buying behavior: A constrained clusterwise regression approach”. *Journal of consumer psychology*, v. 5, n. 3, 1996, p. 231-262.
- DITTMAR, Helga; LONG, Karen; BOND, Rod. “When a better self is only a button click away: Associations between materialistic values, emotional and identity-related buying motives, and compulsive buying tendency online”. *Journal of social and clinical psychology*, v. 26, n. 3, 2007, p. 334-361.
- ELLIOTT, Richard; ECCLES, Sue; GOURNAY, Kevin. “Revenge, existential choice, and addictive consumption”. *Psychology & Marketing*, v. 13, n. 8, 1996, p. 753-768.



ENGEL, Scott G. et al. "Impulsivity and compulsivity in bulimia nervosa". *International Journal of Eating Disorders*, v. 38, n. 3, 2005, p. 244-251.

FABER, Ronald; CHRISTENSON, Gary. "In the mood to buy: Differences in the mood states experienced by compulsive buyers and other consumers". *Psychology & Marketing*, v. 13, n. 8, 1996, p. 803-819.

FABER, Ronald; O'GUINN, Thomas. "A clinical screener for compulsive buying". *Journal of consumer Research*, v. 19, n. 3, 1992, p. 459-469.

FEATHERSTONE, Mike. *Undoing culture: Globalization, postmodernism and identity*. Sage, 1995.

GUTFREIND, Cristiane. "O filme e a representação do real". In: *E-Compós*, v. 6, 2006, p. 1-12.

HASSAY, Derek; SMITH, Malcolm. "Compulsive buying: An examination of the consumption motive". *Psychology & Marketing*, v. 13, n. 8, 1996, p. 741-752.

HUCZYNSKI, Andrzej; BUCHANAN, David. *Organizational Behaviour: An Introductory Text (Instructor's Manual)*. Financial Times/Prentice Hall, 2004.

KHARE, Arpita. "Money attitudes, materialism, and compulsiveness: Scale development and validation". *Journal of Global Marketing*, v. 27, n. 1, 2014, p. 30-45.

KORAN, Lorrin M. et al. Estimated prevalence of compulsive buying behavior in the United States. *American Journal of Psychiatry*, v. 163, n. 10, 2006, p. 1806-1812.

LEJOYEUX, Michel et al. "Phenomenology and psychopathology of uncontrolled buying". *The American journal of psychiatry*, v. 153, n. 12, 1996, p. 1524-1529.

LIPOVETSKY, Gilles. *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama, 2007.

MCELROY, Susan; PHILLIPS, Katharine; KECK, Paul. "Obsessive compulsive spectrum disorder". *The Journal of clinical psychiatry*, v. 55, 1994, p. 33-51.

O'GUINN, Thomas; FABER, Ronald. "Compulsive buying: A phenomenological exploration". *Journal of consumer research*, v. 16, n. 2, 1989, p. 147-157.

PARK, Hye-Jung; BURNS, Leslie Davis. "Fashion orientation, credit card use, and compulsive buying". *Journal of Consumer Marketing*, v. 22, n. 3, 2005, p. 135-141.

PENAFRIA, Manuela. "Análise de Filmes-conceitos e metodologia(s)". In: VI Congresso Sopc, 2009, p. 6-7.

PESSÔA, Luís.; KAMLOT, Daniel; BARBOSA, Sabrina. "Compradoras compulsivas: motivações, hábitos e experiências de consumo". *Revista ADM. MADE*, v. 20, n. 1, 2016, p. 36-56.

PIRES, Francisca; SILVA, Sergio. "O Cinema, a Educação e a construção de um Imaginário Social Contemporâneo". *Educação & Sociedade*, v. 35, 2014, p. 607-616.



PIROG, Stephen; ROBERTS, James. "Personality and credit card misuse among college students: The mediating role of impulsiveness". *Journal of Marketing Theory and Practice*, v. 15, n. 1, 2007, p. 65-77.

ROBERTS, James. "Compulsive buying among college students: an investigation of its antecedents, consequences, and implications for public policy". *Journal of consumer affairs*, v. 32, n. 2, 1998, p. 295-319.

ROBERTS, James; JONES, Eli. "Money attitudes, credit card use, and compulsive buying among American college students". *Journal of consumer affairs*, v. 35, n. 2, 2001, p. 213-240.

ROOK, Dennis. "The buying impulse". *Journal of consumer research*, v. 14, n. 2, 1987, p. 189-199.

SILVA, Camila; BORTOLINI, Santos; OLTRAMARI, Poletto. "Relações de trabalho e cinema: uma análise do filme 'Que Horas Ela Volta?'". *Farol-Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade*, v. 5, n. 12, 2018, p. 130-197.

TONDATO, Márcia; LEITE, Adriana. "Consumo e identidade: aproximações teóricas para uma análise da constituição da identidade e auto-estima femininas a partir da recepção dos produtos televisivos". *Comunicação & Informação*, v. 13, n. 1, 2010, p. 78-92.

VALENCE, Gilles; D'ASTOUS, Alain; FORTIER, Louis. "Compulsive buying: Concept and measurement". *Journal of consumer policy*, v. 11, n. 4, 1988, p. 419-433.

VELUDO-DE-OLIVEIRA, Modesto; IKEDA, Akemi; SANTOS, Costa. "Compra compulsiva e a influência do cartão de crédito". *Revista de administração de empresas*, v. 44, n. 3, 2004, p. 89-99.

WOODRUFFE-BURTON, Helen; ECCLES, Sue; ELLIOTT, Richard. "The effect of gender on addictive consumption: reflections on men, shopping and consumption meaning". *Gender, Marketing and Consumer Behaviour*, v. 6, 2002, p. 239-56.



“Eu só sei o que eu não quero”, ou a arte como ritual:
uma conversa com Getúlio Abelha

Renato Trevizano dos Santos¹

¹ Renato Trevizano dos Santos é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA-ECA-USP), com pesquisa sobre Cinema/Literatura Queer e representações do corpo de Cristo e de santos. Bacharel pelo Curso Superior do Audiovisual (2018) da Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre *queerness* e religiosidades em Apichatpong Weerasethakul e Tsai Ming-Liang. Curador de mostras no CINUSP "Paulo Emílio" entre 2016 e 2018, incluindo Mostra: Cinema Queer (2016), Novíssimo Cinema Brasileiro (2016/2018) e Corpo Desperto (2018), entre outras. Especialista em Processos Didático-Pedagógicos para Cursos na Modalidade a Distância pela Universidade Virtual do Estado de São Paulo (UNIVESP, 2021), onde atuou como facilitador de aprendizagem entre 2019 e 2021.

Email: renato.trevizano.santos@usp.br



Resumo

Em uma conversa com o cantor, compositor, performer e multiartista Getúlio Abelha, realizada virtualmente em agosto de 2020 — antes do lançamento de seu álbum de estreia, *Marmota* (2021) —, refletimos sobre videoclipes cuir contemporâneos, especialmente os de Getúlio, como *Laricado* (2017), *Tamanco de Fogo* (2018), *Aquenda* (2019), *Vá se Lascar* (2020) e *Sinal Fechado* (2020), mas também de outras artistas LGBTQIA+ brasileiras. Estabelecemos, ainda, algumas relações com outros períodos e obras, como o *underground* estadunidense, com destaque para a figura de Divine nos filmes de John Waters. Além dessas produções audiovisuais, recorremos a alguns teóricos de referência, como Judith Butler e Paul Preciado, para refletirmos sobre questões cuir, e a artigos contemporâneos sobre videoclipes (OLIVEIRA JR.; ZAIATZ, 2019; DRAVET; OLIVEIRA, 2015; SILVEIRA, 2015). São abordados aspectos religiosos e ritualísticos das obras comentadas, bem como sua inclinação ao improviso e ao desafio dos limites em vários âmbitos — político, religioso, de gênero e sexualidade, entre outros cruzamentos e encruzilhadas.

Palavras-chave: Getúlio Abelha; Movimento LGBTQIA+; Religião; Teoria Queer; Videoclipe.

Abstract

In a conversation with the singer, composer, performer and multi-artist Getúlio Abelha, held virtually in August 2020 — before the release of his debut album, *Marmota* (2021) —, we reflected on contemporary queer music videos, especially those by Getúlio, such as *Laricado* (2017), *Tamanco de Fogo* (2018), *Aquenda* (2019), *Vá se Lascar* (2020) and *Sinal Fechado* (2020), but also by other Brazilian LGBTQIA+ artists. Furthermore, we established some relationships with other periods and works, such as the North American underground, with emphasis on the figure of Divine in John Waters' films. In addition to these audiovisual productions, we used some theorists, such as Judith Butler and Paul Preciado, to reflect on queer issues and some contemporary articles on music videos (OLIVEIRA JR.; ZAIATZ, 2019; DRAVET; OLIVEIRA, 2015; SILVEIRA, 2015). Religious and ritualistic aspects of the commented works are discussed, as well as their inclination towards improvisation and the challenge of limits in various spheres — political, religious, of gender and sexuality, among other intersections and crossroads.

Keywords: Getúlio Abelha; LGBTQIA+ Movement; Religion; Queer Theory; Music Video.



Getúlio Abelha (Teresina-PI, 10 de julho de 1992) é um multiartista radicado desde 2012 em Fortaleza, onde sua produção artística, que experimenta com várias linguagens (música, teatro, performance, cinema/audiovisual etc.), floresceu e se expandiu pelo Brasil. Ao misturar ritmos nordestinos, como o forró e o brega, com influências diversas, que vão do pop ao punk/pós-punk (com *covers* de Madonna e de Depeche Mode, por exemplo), passando pelo cinema de horror e experimental, Getúlio aborda temáticas relevantes para a contemporaneidade, como questões de gênero e sexualidade, manifestações religiosas e suas implicações políticas.

Renato Trevizano dos Santos: Atualmente, há uma cena LGBTQIA+ brasileira muito instigante a integrar elementos religiosos e discussões sobre gêneros e sexualidades nas produções artísticas, que inclui você, Getúlio, e outras artistas espalhadas pelo Brasil — Ventura Profana², Jup do Bairro³, Linn da Quebrada⁴, Leona Vingativa⁵ e várias outras⁶. Acredito que seu videoclipe *Tamanco de fogo* (2018) seja uma das obras centrais deste momento. Uma questão que me ocorreu, pensando nesse contexto, primeiramente, diz respeito à recorrência — considerando também Stonewall e o movimento LGBTQIA+ organizado — de uma linha de frente das travestis negras, das mulheres trans. Nos seus videoclipes, estão presentes essas “manas”, a vivência em comunidade: *Aquenda* é emblemático nesse aspecto. Todas as corpas estão ali, juntas. O mesmo em *Tamanco de fogo* — no caso, era intencional que a pombagira fosse representada por uma mulher trans/travesti desde o início?

Getúlio Abelha: Eu tenho dificuldade de abrir o jogo, de definir mesmo o que eu faço, porque, quando penso no trabalho, não penso com definições, vou mais unindo elementos que estão na minha cabeça e formo ali. Mas tem aquela figura no final, que é trans, sim, que pega meu corpo. Mas não é como se se definisse a personagem como travesti ou não... ela está colocada ali. Não tem como dizer que não é, mas também eu não quero dizer “sim, é”. Isso foi diferente no clipe de *Aquenda*, em que, quando eu

² Cf. EU NÃO VOU MORRER - Ventura Profana y podenserdesligado. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/MWZPd5EcJO8>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

³ Cf. Jup do Bairro, Deize Tigrone - PELO AMOR DE DEIZE. 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/ObwMv6KF4tM>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

⁴ Cf. Linn da Quebrada - Oração (Clipe Oficial). 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/y5rY2N1XuLI>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

⁵ Cf. Frescáh no Círio - Leona Vingativa. 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/iUIJ-efTyKY>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

⁶ Cf. Alice Guél - Deus é travesti (Audio Oficial). 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/3idoszpCb8A>>. Acesso em: 20 de outubro 2021. BIXARTE - OXUM (A NOVA ERA, PARTE I). 23 abr. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/LZVxqgpSI8o>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.



coloco a Olívia para nos “salvar”, estou querendo transmitir diretamente essa mensagem de que a travesti armada é quem está indo à frente, é ela que consegue parar o carro, que vai bater de frente com aquele homem, não é? No caso do *Tamanco de fogo*, não, é mais “sub, sub, sub”... Tudo lá é direto, mas não queria que fosse especificamente pontual, como “eu vou colocar aqui uma mulher trans para fazer uma pombagira”... Tanto que foi tu que teve essa percepção da pombagira, e eu só... “interessante, que bom que ele viu assim”, porque também não digo que é isso, mas fica tudo ali por trás, pela roupa, pela forma que as coisas acontecem. Então é isso, no *Tamanco de fogo*, é uma brincadeira, você que decide.

RTS: Sua figura, no videoclipe, é bastante ambígua. Tudo começa quase como um abuso de religiões fundamentalistas, e depois você assume o protagonismo, uma espécie de pastor cuir, em um culto diverso.

GA: Para mim, o clipe é bem representativo, no sentido de aquelas personagens representarem as figuras conservadoras que nos atingem. O que eu tinha em mente era: como colocar todos esses corpos e todas essas figuras para incorporarem a *performance* de quem nos apedreja? A ideia era esta: vemos essa *performance* do culto evangélico acontecendo com aquelas figuras tradicionais, e famílias, e com aquele tipo ali, então, vamos jogar um jogo diferente? Vamos botar as travestis, os veados, as não-binárias aqui para fazer essa *performance*, nesse espaço público? Vamos construir essa cena?... Entendeu? Porque eu sabia que isso ia gerar — que isso gera — vários conflitos. O primeiro conflito é de realmente ver... imagina que tu tem muito repúdio de um tipo de gente e tu vê aquela pessoa agindo e vestindo e produzindo um mesmo ritual que tu usa para ir contra elas... Então, tanto a música quanto o clipe surgiram nesta ideia: “como é que eu faço para misturar esses dois mundos aqui, um mundo surreal onde eu consiga jogar LGBTQ e conservadores em um universo só, e ver o que acontece?”

RTS: É fundamental a questão da ambiguidade e das fronteiras tênues. Os giros, as possessões e as incorporações, presentes em cultos tanto neopentecostais quanto afrobrasileiros, também são vistos no videoclipe de *Tamanco de fogo*. A certa altura, pode-se questionar: "Isso é um culto de quê?"

GA: Havia algo no meu subtexto: era importante que fossem corpos dissidentes atuando. Eu não queria chamar corpos com estereótipos de evangélicos para fazerem os papéis, tinha o interesse de colocar os nossos corpos ali. Na narrativa, é como se, na primeira parte do clipe, eles surgissem... eles saem do lixão, não é? Porque a música é a cegonha e o urubu, a cegonha me trouxe, e o urubu trouxe o pastor. Então, todos os



fiéis brotam do lixo. Há um fato que é: eles me sequestram mesmo, eles me forçam e me arrastam até o altar, como se me obrigassem a seguir aquela conduta, o ritual deles. Então, é como se a única opção que me restasse fosse tomar logo conta daquele ritual, ao invés de eu ir para lá como um fiel, eu incorporo logo: “Já que é pra ir, vamos de verdade...” Eu incorporo a coisa do pastor. É como se, nesse momento, ficasse a confusão, e as pessoas, quando assistissem, não entendessem com definição o que realmente está acontecendo ali.

RTS: Essa questão do culto e do ritual vai aparecer nos outros videoclipes, como *Sinal fechado*, que também deixa ambíguo aquilo a que se refere, se é "satânico", ou apenas a reiteração de uma ideia de ritual, já esvaziado de suas raízes, substancialmente pop, referenciando-se ao cinema, à música pop. No videoclipe, há referências declaradas a *Christine* (1983), por exemplo. Uma curiosidade: há também referência intencional a *Suspiria* (1977) (pensando especialmente naquele plano das meninas com vestidos brancos descendo as escadas diante dos vitrais)?

GA: Não... Na verdade, no nosso método de trabalho, em muitas coisas, quem assiste é que acaba encontrando suas próprias referências. Na nossa lógica de produção independente, tudo o que sai não é resultado de uma coisa pensada, comprada e planejada para sair daquele jeito — grande parte é a magia do improviso, não é? Para mim, a arte ocupou muito o lugar de ritual e de religião. Com os anos, fui me tornando cético em relação a muitas coisas, e acabou que a arte se tornou esse lugar de ritual para mim, de manifestações. Quando várias pessoas, tipo tu, veem várias referências brotando de vários lugares, mesmo que eu não tenha pensado nelas, isso é resultado dessa magia.

No caso desse clipe, foi nele que eu me permiti trabalhar mais como performer do que como diretor. Na realidade, eu não sou o diretor, então veio tudo de outra forma. E foi uma escolha, porque, até então, em todos os meus clipes, eu me colocava, eu criava uma situação e ia para lá improvisar, para ver o que acontecia. Óbvio que tinha um roteiro mínimo, mas, nesse trabalho, não. Então, o *Sinal fechado* vem muito com as referências do diretor [Lucas Sá], que eu fui aceitando. De algumas coisas não dá para fugir, por exemplo, a cena de ritual que eu faço. Quando ele pensou na cena, era de um ponto de vista de filme de terror americano, mas, quando eu cheguei, escolhi a roupa e performei, quando fui também direcionando as coisas para mim, veio muito mais para a coisa da pombagira. Foi algo de que não teve como fugir. Quando passou pelo meu corpo, e pelas minhas ideias no processo, foi para outro lugar. Mas também nada disso intencional. Inclusive, quando eu estava lá de madrugada performando, até fiquei com



medo de incorporar algumas coisas de verdade, tive que parar! Porque eram umas três horas da manhã, no centro histórico de São Luís, uma casa muito antiga, centenária... então, chegou uma hora que tive que estabelecer um controle, porque se continuasse, acho que eu ia perder o controle. Sei lá o que ia acontecer, ia virar um ritual, eu tive realmente que segurar a onda, porque se tratava de um trabalho com uma direção de outra pessoa, equipe de fora, cronograma. Se fosse um trabalho totalmente dirigido por mim, com certeza a experiência seria outra nesse sentido, eu ia deixar as coisas irem mais longe, e tal hora a gente teria um ritual real, uma incorporação real acontecendo.

RTS: Sobre improviso, existe ainda a abertura ao contato com o público, que interage com você em alguns clipes, como *Laricado, Aquenda, Vá se lascar...*

GA: *Vá se lascar* é muito, acho que é o mais extremo assim, não tem nenhum tipo de direcionamento. É simplesmente o carro a 300 km/h, na neblina, sem saber aonde vai dar. Realmente, um grande “vá se lascar”, é quase um “vou me lascar” também. Acho que ele é o mais extremo de todos.

RTS: Eu queria colocar a questão do horror cuir ante o risco da morte, que está também na sua produção. Por exemplo, em *Tamanco de fogo*, em que há o sangue derramado, um momento em que você é arrastado e, no fim, o corpo à beira-mar.

GA: No *Vá se lascar* eu falo literalmente isso: “Algum dia eu vou morrer”... É quando você já está assim: “Ah! Não tem mais nada a perder, vamos lá!”

RTS: Eu não tinha pensado nesse verso no sentido de uma morte LGBTQ especificamente, mas mais em um sentido filosófico...

GA: Mas é que ela também está inserida, essa morte pode ser um ataque. Por exemplo, durante o clipe inteiro, tem várias circunstâncias em que eu estou em situações muito vulneráveis. Há pessoas, sim, que podem agir diante de mim de qualquer forma. Eu estou de salto, de vestido, em um mercado cheio de homem, correndo atrás do carro da polícia, e os homens todos rindo, muito alcoolizado na Praia de Iracema de manhã, bêbado depois do carnaval, caindo no chão, todo sujo... pedalando de bicicleta de madrugada, com a cara toda pintada... Essa morte pode ser assim também, ela pode vir desse jeito, que se conecta com a música *Perigo* (2021), que eu até postei esta semana, em que a minha cara está toda suja de sangue.

RTS: São as vidas mais precárias, segundo a Butler (2015). Toda essa questão da precariedade, e aqui inclusive a lida com materiais do lixo, está clara também



desde o primeiro plano do *Tamanco de fogo* e em outros dos clipes, como no *Vá se lascar*, que tem o caminhão de lixo, não é?

GA: Eu só não entro, só não caio lá dentro, porque realmente o carro ia me triturar, mas é eu me colocando nesse lugar mesmo. Assim: “Se vocês estão colocando tudo isso para mim, se vocês estão colocando tudo isso para a gente, então eu vou mais fundo ainda, eu quero ser o cocô mais podre, eu sou o tapuru⁷, entendeu? Eu vou ser a bosta velha, pronto, vamos lá!”. Já chega, também, eu não quero ficar lutando por um lugar que não está aberto — até quando ficar lutando por lugares que não estão abertos para mim? Então, eu vou assumir o meu lugar, vou mergulhar nele, e vou encontrar algo para mim lá.

RTS: **É algo extremamente marginal, *underground*, cuir, e acredito que muito punk também, no *Vá se lascar*, inclusive pela imagética — seu cabelo, sua maquiagem —, chegando a remeter ao *trash* norte-americano. Creio que seja uma referência que valha a pena recuperar, especialmente Divine e John Waters.**

GA: É muito doido isso, porque eu me identifico demais, só que, ao mesmo tempo, tudo isso, hoje em dia — até para as pessoas que se consideram com a mente mais aberta —, é muito delicado, porque o cancelamento está aí... Por exemplo, a Divine seria cancelada hoje em dia. Eu acho que a gente chegou a um momento em que toda oposição ao fascismo veio de uma maneira tão furiosa que, em alguns pontos, corre o risco de você, vivendo e aplicando algumas transgressões, ser comparado ao fascismo ou a qualquer tipo de movimento fascista ou conservador pelo fato de você trabalhar com alguns limites.

Eu acho que a arte, hoje em dia, não está muito preparada para os limites, ou exige um limite muito grande. Mas isso eu não digo de pessoas conservadoras, de pessoas de direita ou de fascistas, eu digo de pessoas de esquerda, de pessoas “da arte”. Eu tenho certeza de que várias cenas de *Pink Flamingos* (1972) seriam canceladas hoje. Várias. Então, está tendo uma linha muito tênue aí, muito complexa, onde uma tentativa de antifascismo está se tornando limitadora.

O cancelamento também está tornando tudo muito limitador, porque já não existe margem para discussão, não existe margem para risco, para um artista cometer algum equívoco e a sociedade debater isso em um sentido de entender falhas ou o resultado dessa experiência, sem ser de uma maneira julgadora e tentando anular esse artista para sempre a partir de uma experiência artística que não deu certo. Por isso, acho que a Divine seria cancelada hoje em dia.

⁷ Tapuru é um termo popular que designa as larvas de moscas.



RTS: Quando você fala que quer ser “o cocô podre”, isso ecoa muito a Divine mesmo. Tudo o que jogaram nela, ela pega e devolve em maior intensidade. Percebo isso em alguns dos seus clipes também, performances de fato arriscadas.

GA: Uma coisa que eu sempre pensei para mim, principalmente nos primeiros clipes, que eu não fiz com essa produção montada, era isso, eu tinha interesse em colocar meu corpo realmente em um lugar de risco, inclusive durante a gravação. Eu não queria criar farsas, cenários *fakes* para isso. Não queria criar um cenário bonito, um *look* legal e pronto, tanto que o *Laricado* é o que é. É aquele lugar ali em que eu vou perfurando a camada gostosinho, sem muita pancadaria. Já o *Tamanco de fogo* se passa em uma favela de Fortaleza, e só na avenida principal deve ter no mínimo umas dez igrejas evangélicas. Desde que decidi fazer o clipe ali, eu pensei: “Pode ser que eles venham aqui e interrompam tudo, mas aí é que está. Se tudo acontecer, filma até o fim”. Inclusive, para os meus amigos que filmaram o *Vá se lascas*, tudo espontâneo, eu sempre dizia: “Olha, você não precisa me ajudar, se tudo acontecer comigo, não me ajuda, só filma, vamos ver até onde as coisas vão acontecer. Se eu cair no chão e tu ver sangue, não larga o celular. Se alguém vier e bater na minha cara, não para de filmar, filma toda a situação”. Porque para mim sempre foi instigante, eu sempre quis me colocar nesse lugar da performance mesmo, de acontecer de fato, e não ser uma representação.

RTS: Eu queria retomar um ponto do que você estava comentando sobre a oposição de esquerda ser acusada de práticas fascistas em um contexto de ataques fascistas. Quais são os limites entre a censura fascista e a “censura” de esquerda? Vemos muitos casos de censura a conteúdos cuir, como *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (2017), peça em que a atriz travesti Renata Carvalho interpreta Jesus, tendo sofrido censura de prefeituras e governos ao redor do Brasil, assim como o boicote à exposição *QueerMuseu* (2017). Só para ressaltar que existem esses atos oficiais, com um peso diferente de uma “censura” ou de uma militância que cria limites. Mas sim, eu entendo e concordo que a militância está caminhando em um sentido muito delicado em relação ao diálogo e às formas de proceder, inclusive entre os seus, entre os pares.

GA: Principalmente, na verdade! Para mim, o maior problema está aí. É a falta de percepção sobre quem está com você ou não. Por mais que a pessoa que esteja com você possa falar ou extrapolar algo que é um limite seu, eu acho que está faltando essa sensibilidade de entender quem está com você.



RTS: A militância também está lidando com ambiguidades, entre o “bater de frente” e a criação de redes de afeto e apoio. Acredito que são muitas as formas de pedagogias, aprendizados... Você tem esperança nessas outras formas? Na possibilidade de essas trocas de afetos, de essas formações de comunidades serem mais amorosas do que na base do choque?

GA: Eu tenho dúvidas, eu vivo esse conflito o tempo inteiro. Eu não gosto de pensar que existe uma forma certa para isso, gosto de pensar na importância de cada grupo, de cada pessoa agir da sua forma. O mundo é muito diverso para a gente acreditar que existe uma forma certa de se fazer isso. Imagina o quanto eu, com o meu forró de não sei o quê, atingi uma camada de Nordeste, de cearenses, pois a abordagem é diferente. Então, eu gosto muito mais de pensar que é importante que existam todos os tipos de manifestação. Desde as mais violentas às mais sutis. E a gente aprender a respeitar isso dentro do nosso contexto, a ter um pouco de sensibilidade mesmo, de entender que cada um tem sua relevância e sua importância em níveis diferentes, até porque não é todo mundo que está preparado para ir do dia para a noite para uma Linn da Quebrada, falando do jeito que fala e apontando as coisas do jeito que aponta. A gente precisa de degraus, e esses diversos níveis e essas diferentes formas de artistas LGBTQ se expressarem, fazerem seus trabalhos, é que vão formando esses degraus, para que a gente chegue a uma abertura de mentes.

Mas o que eu estava tentando falar mais era em relação a nós dentro da nossa própria comunidade, isso de entender quem está do seu lado, mesmo tendo cometido falhas, entende? Para mim, isso é um dos pontos que tem atrapalhado tudo, porque parece que estão procurando uma pessoa perfeita, que vem com uma fórmula pronta de como ser um ser humano incrível, desconstruído, que jamais errou e que jamais errará, e que são deuses, e que precisamos massacrar urgentemente qualquer pessoa que tenha cometido qualquer ato falho, mesmo que esse ato não tenha sido proposital. Para mim é meio frustrante.

[Sobre as diversas formas de expressão e militância,] creio que tem que ter bomba de todo jeito, explodindo para todo lado. O lance é não ter limites, não ter uma fórmula. É muito chato, porque, na minha cabeça, muitas coisas funcionam por essa lógica. É exigida muita definição de tudo, o tempo inteiro, e eu tenho muita dificuldade de fazer isso, porque eu sou muito mais [a favor] de as coisas surgirem, de as coisas existirem, pronto. Mas isso é só falando do meu papel, porque o que seria do mundo sem acadêmicos ou sem pessoas que estão lá nos ajudando a definir, a categorizar coisas, para nos entendermos melhor? Então, por favor, que existam cada vez mais possibilidades, cada vez mais tipos de manifestações do mundo, que os teóricos fiquem loucos tentando categorizar, que a gente fique louco tentando apreender tudo, que todo



mundo fique louco tentando apreender todas as siglas... eu acho que tem que expandir, que o caminho está sempre, sempre aberto. Então bora, é para botar o terror? Vamos botar o terror! (*risos*). Mas também é para a gente dar amorzinho, fazer uma coisa bem didática, na televisão? Vamos também! Vamos, vamos lá, vamos lá, sabe? Inclusive no processo de criação.

Por exemplo, quando me pedem conselhos, "Getúlio, eu quero começar uma carreira, como eu faço?", eu digo: "Meu amor, ligue o foda-se mais forte que você puder". Essa coisa de referências são superimportantes, mas eu acho que um primeiro passo é o contrário de você ter referências, é o contrário de você procurar algo para você fazer, para você tentar aplicar igual. Eu acho que tem que ser o contrário... ou você mergulha em você mesmo, tentando se abdicar e se livrar ao máximo de qualquer referência que você tenha, para tentar encontrar algo que seja bastante genuíno seu, ou você não se apega a nada. Meu processo criativo é totalmente sobre: "Eu só sei o que eu não quero". E eu acho que isso serve para tudo, deveria servir para muita coisa no mundo, inclusive para as manifestações. Eu só sei o que eu não quero fazer, de resto, está tudo aberto. Se é para colar em um bonde de terroristas, vamos; se é para colar em um bonde de poetas infantis, pois vamos. Então eu acho que é muito mais sobre você só saber o que você não quer, e saber no que você não acredita, e deixar as outras portas abertas. É como a questão da religião, eu não acredito em nenhuma religião, mas não descredito de nenhuma. Ou métodos de se fazerem as coisas. Eu prefiro acreditar em todos. E apostar neles em algum momento.

É quase meio oportunista, como algo de conveniência, e eu comecei a admitir isso, porque eu percebi que as pessoas cobram muita coerência, e comecei a me irritar muito, como se algo que eu dissesse ou fizesse hoje tivesse que perdurar, ou que amanhã eu tivesse que estar com a mesma ideia, com a mesma formação, como se eu não pudesse mudar. Eu comecei a me irritar. Eu tenho uma prima que sempre me questionava, por exemplo, "Tu vive falando mal dessa novela, mas assiste a ela todo dia". Eu fiquei: "Sim, eu assisto a ela todo dia, eu preciso, eu estou aqui, eu quero ver, continuar vendo nem que seja pra falar mal dela, eu preciso". Eu quero que as minhas portas estejam abertas para o que eu gosto e para o que eu não gosto, para o que eu acredito e para o que eu não acredito, porque eu preciso de mais caminhos, eu preciso de mais espaço, não quero limitar a minha trajetória, limitar as possibilidades, eu quero que elas sejam infinitas. Então, quanto mais pessoas mostrando seu cu de um jeito diferente, melhor.

RTS: "Eu só sei o que eu não quero". Esse é o ponto. Isso vale para muitas experiências, não é?



GA: Desde a criação, quando eu estou fazendo uma música ou qualquer coisa, está tudo aberto... circulando um negócio o tempo inteiro, tanto que você só falta ficar doido, e tem uma hora em que você precisa deixar alguma coisa ali, porque também tem que ter cuidado para não se perder demais nessas possibilidades abertas e acabar de mãos vazias, não é? Mas tem uma coisa desse negócio de “eu só sei o que eu não quero”, a minha filosofia de criação é essa, que é assim: alguém chega e diz “isso vai ficar clichê”; mas ser clichê não vai ser um problema para mim, porque o importante não é se está clichê, se está inovador, se está não sei o quê: há coisas que você simplesmente não quer. Inclusive não querer inovar, não querer ser diferente, porque existe essa cobrança o tempo inteiro, somos muito cobrados disso, deve ser fruto do capitalismo. Estamos o tempo inteiro achando que as melhores coisas são inovadoras, que o artista mais legal do momento é o que está inovando mais, inclusive somos viciados nisso. Eu sou muito viciado em ser inovador, mas percebi que a fórmula de inovar é exatamente não estar nem aí, não me preocupar se algo é clichê. Porque, no fim das contas, tudo está dado, nós só misturamos as coisas do nosso jeito.

Algo que me ajuda muito em relação a essa questão do clichê é que eu aceito a possibilidade de ele estar ali, mas eu não me conformo em fazer o que está acontecendo, o que todo mundo está fazendo. Só que não pela perspectiva de que eu preciso ser inovador, ou de que não posso ser clichê, mas porque a única maneira que eu me sinto útil é quando eu estou desbravando lugares que eu vejo que estão sendo pouco desbravados. Tem essa questão da motivação, não é? O que me livra do clichê não é o medo que tenho dele ou sua rejeição, mas o fato de que eu tenho interesse por desbravar, porque a minha motivação está aí. Quando um clichê atravessa o seu trabalho ou as suas ações, não tem problema, é pequeno diante disso, esse clichê é só um clichê, e é ótimo, ele precisa estar ali, eu o quis ali.

RTS: São imagens reconhecíveis, com as quais as pessoas podem criar uma relação — por vezes, imediata —, trazendo ainda suas referências. O diálogo entre a produção e a pesquisa também me parece frutífero.

GA: Sim, é show! Eu preciso muito mais saber das pessoas o que elas veem do que eu estou fazendo do que o contrário. Eu sinto zero necessidade de falar sobre o que eu faço. Eu só falo mesmo porque é cultural e é gentil, mas sou eu que quero saber o que as pessoas veem, qual a referência delas. Não interessa o que eu estou fazendo, qual foi a minha fonte quando eu criei aquilo, no fim das contas — eu estou falando a grosso modo, está bem? —, cada pessoa vai encontrar ou descobrir seu interesse ali, e esse é que é o especial para mim, é disso que eu gosto. É uma possibilidade de eu ser cada vez mais inteligente, mais rico, a partir do retorno das pessoas sobre algo que eu fiz. O



texto⁸ que tu fez foi extremamente rico, fez inclusive eu descobrir, sintetizar muito mais sobre o que eu faço do que aquilo que eu mesmo conseguiria definir, ou descrever. Tu fez isso melhor do que eu.

RTS: Fico feliz! Tento misturar algumas disparidades, o que nos leva para esse lugar de também ir contra a coerência, na pesquisa e na produção artística — contra a coerência identitária inclusive. Parece-me que as coisas vão se encontrando e se sintetizando assim.

GA: Sim, mas eu fico muito desanimado, porque não vejo [isso] — no meu caso, que trabalho com pop, com o povo —, eu fico desestimulado, porque sinto que as pessoas não estão prontas para isso. Parece que as pessoas exigem uma coerência, e uma birra, uma fixação. Eu me sinto meio triste, porque isso te obriga a ficar congelado pela “falta de capacidade” — não intelectual, mas acho que é cultural, talvez — das pessoas de se permitirem entender as mudanças. Porque isso é péssimo para todo mundo, isso impede até elas mesmas, além de impedir as outras pessoas de mudarem de ideia ou de experimentarem outras coisas. Elas acabam se impedindo também, de modo que fica todo mundo meio congelado, tentando manter uma pose, e isso se mistura com ego, ainda, como: “Eu falei isso, agora eu vou ter que manter até o fim”... Parece que você tem que firmar compromissos profundos com tudo a que se propõe, sendo que meu compromisso, por exemplo, é muito mais com a busca por sabedoria, ou por coisas que acrescentem.

Eu fiz o *Laricado*, que conquistou todo um público cearense, o pai, a mãe, a tia, os humoristas, e pensei: “Não, eu vou vir logo é com o *Tamanco de fogo* depois, porque aí já vai bater na cara”. Só que é engraçado que o *Tamanco de fogo* nunca causou um choque. O *Tamanco de fogo* nunca me gerou conflitos. O *Tamanco de fogo* nunca me gerou questionamentos de nenhum religioso, de nada nem de ninguém, nunca, nunca. O *Tamanco de fogo* é muito mais motivacional e apreciativo. Até que eu fiz meu primeiro show no Dragão do Mar⁹, meu primeiro show foi lá, em um festival, e pegaram uma performance minha cantando uma música de forró daqui, “Ânsia”, em que eu estou de biquíni com os meus dois dançarinos... isso virou um fenômeno, teve 25 mil compartilhamentos, e eu não estava falando palavrão, não estava fazendo nada, só

⁸ SANTOS, Renato Trevizano dos. “Herança marginal no videoclipe cuir contemporâneo”. *Que horror*. 30 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://qorror.wordpress.com/2018/11/30/heranca-marginal-no-videoclipe-cuir-contemporaneo/>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2022.

⁹ O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, localizado na Praia de Iracema, em Fortaleza-CE, é uma relevante instituição cultural brasileira, inaugurada em 1999 com o intuito de formar público para diversas linguagens artísticas (Circo, Teatro, Dança, Literatura, Fotografia, Performance, Música, Cinema e Pontos de Cultura), sendo a maioria dos eventos gratuitos ou a preços simbólicos.



cantando uma música romântica, de biquíni, abraçando os meus bailarinos. Então, é impressionante como o sexo, o corpo — não sei se só no Brasil —, mas como tudo isso é muito mais impactante do que um trabalho que eu faço diretamente descendo a lenha na fogueira em cima da religião. É muito chocante, porque, para o *Tamanco de fogo*, eu acho que essas pessoas sequer têm cabeça, ou mente, ou percepção para entender o que está sendo dito ali. Para elas, foi muito mais fácil ver, processar e apedrejar eu de biquíni dançando com meus bailarinos, do que eu falando em capeta meio-dia na TV aberta.

RTS: É surpreendente para mim esse relato, porque eu imaginaria justamente o contrário. A música consta até como “explícita” no YouTube.

GA: Sim. Eu ia te jogar uma coisa, que eu estava dizendo: primeiro, é a importância desses degraus, porque essas coisas sequer chegam, por mais que passe na frente dos olhos dessas pessoas, elas não conseguem nem ver, entendeu? É por isso também que eu ressalto a importância da diversidade de manifestações. Porque, por exemplo, eu tenho certeza de que o trabalho da Linn da Quebrada tem uma força muito maior pelo sucesso que faz entre pessoas que amam ela, do que entre pessoas que não gostam dela, entende? Quer dizer, a força do trabalho dela está no fato de a gente ouvir, processar as informações dela e ela criar discípulos, que, na “vida real”, no dia a dia, é que vão ter esse empoderamento, essa força para colocar o macho no lugar dele — mas um macho não é questionado pela música da Linn que ele ouviu em algum lugar, porque ele sequer ouve, e se ouve, é por uma coincidência muito grande, e a reflexão que ele possa ter, caso ele tenha acesso, é muito menor do que o nosso peso, que a admiramos e que absorvemos essa imagem e a aplicamos ao cotidiano.

Então é isso, acho que trabalhos como esses, como *Tamanco de fogo*, são muito mais motivacionais dentro da nossa própria rede do que trabalhos que vão, de fato, enquanto obra, questionar diretamente algum público que seja o alvo dessa crítica. Até porque ele não está tocando na rádio, não está passando na Globo, então quem tem acesso mesmo é só a gente, não é? Ele é um trabalho que não é direto no alvo, ele passa pelo público que o consome antes de virar ação. Não é como na época da Tropicália, em que realmente as pessoas ouviam, que passava na TV aberta. Você ouvia “Alegria, alegria” na TV aberta, mas você não vai ouvir “Tu podia até ser o último boy do planeta...”

RTS: São questões complexas. Mas isso não deslegitima de modo algum essa produção, não é?



GA: Não, eu acho que é o contrário, é isso que eu estou dizendo, aí é que é rico, entende? Exatamente todas essas possibilidades que enriquecem. O que eu estou dizendo é o contrário de deslegitimar. Imagina que alívio termos artistas que só nós acompanhamos, do nosso gueto, da nossa tribo, de quem estamos perto, que estão se comunicando com nossa linguagem, e nos inspiram, e podemos agir a partir da nossa experiência juntos. E assim, é só vermos os números, porque, por exemplo, *Oração* [tem] um milhão de visualizações. Estamos falando de um mundo em que um milhão de visualizações é uma *live*. É uma hora de *live*. O Gustavo Lima tem é um bilhão de visualizações, entendeu? É um *bilhão*.

Estamos em uma situação muito complicada, em que as coisas não nos favorecem para que as nossas imagens sejam icônicas e fiquem registradas no meio dessa quantidade de imagens. Porque, por exemplo, imagine o quanto de imagens dentro do nosso contexto são icônicas, são transformadoras, nos influenciaram etc., e daqui a alguns anos talvez se lembrem, no máximo, da Anitta no *Vai malandra*, quando estavam discutindo se ela era objetificada ou empoderada. Porque o excesso de imagens está tão grande, e o acesso também, que, no fim das contas, o que restar de imagens vai ser uma faiscuzinha, a pontinha do iceberg de um debate muito mais profundo que aconteceu por trás, e que nunca vai ser visto, reconhecido, de fato. Não sei se tu tá entendendo...

RTS: Estou entendendo, mas creio que seja disputa. Dá para disputar esses espaços e essas imagens, as imagens que vão ficar. Não?

GA: Sim. Mas o que eu estava dizendo é que ainda assim é muito difícil para nós. Porque essas imagens, elas podem ficar no indivíduo, elas podem ficar para ti, podem ficar para mim, mas, em um sentido geral de cultura pop, cultura nacional, ou algo do tipo, eu acho que já é mais difícil.

RTS: Talvez esteja difícil, mas uma guerra cultural poderia ser fácil?

GA: É... Pensando na Pablla [Vittar], por exemplo: Pablla *versus* Bolsonaro é uma imagem que, pronto, é imortal. É indestrutível. A Pablla chegou a um nível de imagem, algo tão grande que, para mim, houve momentos de 2018 e de 2019 em que as imagens pop de oposição não eram o Lula e o Bolsonaro, mas a Pablla e o Bolsonaro. Sabe uma coisa que eu acho muito doida na Pablla? É que ela abre brechas para discussão, dúvida e *bugs* não só no meio conservador, no sentido de: até travestis, não-binárias e LGBTQs ficarem confusas com a imagem dela, a ponto de ter travesti que disse assim: "Ah, a Pablla é uma travesti que não se assume"... O quanto a figura dela é chocante e conflituosa até mesmo para gente da comunidade. Ela é extremamente afeminada, você



vê ali uma mulher cis, às vezes. E aí você espera o quê? Que ela seja travesti. Mas ela vai com a voz e o corpo mais afeminado, mais cis possível, mais passável, e diz: “Não, gente, eu sou um homem”. É muito doido.

Considerações finais

Aproveitando esse último gancho, acreditamos que a Pablla seja o maior símbolo do terror anal (PRECIADO, 2009) no Brasil hoje, operação já observada em videoclipes de outras artistas, como Nicki Minaj (cf. SILVEIRA, 2015) e tantas outras divas pop. Ela é capaz de se apropriar de masculino e feminino e torná-los em caos Vittar — nos homens, nas mulheres, nas gays, nas travestis [Getúlio acrescenta: nas crianças, nos velhos] etc. Então, fabulamos que, partindo de Pablla e das outras artistas cuir que já mencionamos, abre-se um lugar na cultura que aprofunda o retorno da pombagira (DRAVET; OLIVEIRA, 2015), permitindo a aparição de uma pombagira travesti, e de uma santidade cuir, que embaralha e questiona os desejos e o quanto mais toca, visto que, no fundo, o desejo e o sagrado caminham assim: de mãos dadas.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?*. Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasil, 2015.

DRAVET, Florence Marie; OLIVEIRA, Leandro Bessa. “Novas imagens da pombagira na cultura pop: mitos, símbolos e estereótipos em circulação”. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 12, n. 35, 2015, p. 49-70.

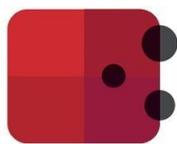
OLIVEIRA JÚNIOR, Ribamar José de; ZAIATZ, Leonardo Lemos. “Vogue bike: cabra fêmea e outros horizontes subversivos nas paisagens do forró nordestino – a emergência de estéticas baitolas pelo ativismo”. In: III Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica, 19 a 21 de setembro de 2018, Belém.

PRECIADO, Paul. “Terror anal”. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El Deseo Homosexual. Terror Anal*. Espanha: Melusina, 2009.

SILVEIRA, Fabrício Lopes. “Terrorismo anal em Anaconda de Nicki Minaj”. In: Encontro Anual da Compós, 2015, Brasília.

Filmes e vídeos citados

Anitta, Mc Zaac, Maejor feat. Tropkillaz & DJ Yuri Martins - Vai Malandra [Official Music Video]. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/kDhptBT_-VI>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.



Getúlio Abelha - Aquenda (videoclipe). 2019. Disponível em:
<<https://youtu.be/q3XnyYWJPw4>>. Acesso em: 20 de outubro 2021.

Getúlio Abelha - Laricado (videoclipe). 2017. Disponível em:
<<https://youtu.be/ig98KMa2ADs>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

Getúlio Abelha - Perigo (Videoclipe Oficial). 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/i-Zly4YmLtU>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2022.

Getúlio Abelha - Sinal Fechado (Videoclipe Oficial). 2020. Disponível em:
<<https://youtu.be/mEsufOrBFwA>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

Getúlio Abelha - Tamanco de Fogo (videoclipe). 2018. Disponível em:
<<https://youtu.be/EI3o5HpGQoc>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

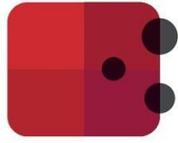
Getúlio Abelha - Vá Se Lascar! (Videoclipe). 2020. Disponível em:
<<https://youtu.be/7AcicV2SwTQ>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2022.

Linn da Quebrada - Oração (Clípe Oficial). 2019. Disponível em:
<<https://youtu.be/y5rY2N1XuLi>>. Acesso em: 20 de outubro de 2021.

Pink Flamingos. Direção: John Waters. Produção: Dreamland/Saliva Films. Estados Unidos: Saliva Films/New Line Cinema, 1972. 1 DVD (93 min.)



rebeca



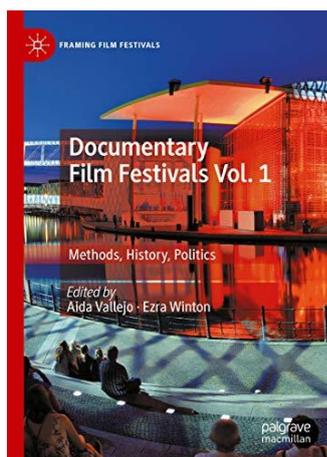
Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual



**Festivais de documentário em perspectiva sociohistórica:
resenha de *Documentary Film Festival v.1. (2020)*, organizado
por Aida Vallejo e Ezra Wilton**

Bianca Salles Pires¹

Juliana Muylaert Mager²



Resenha

VALLEJO, Aida; WILTON, Ezra (ed.). *Documentary Film Festival v.1: Methods, History, Politics*. Framing Film Festivals Book Series. Switzerland: Palgrave MacMillan, 2020.

¹ Bianca Salles Pires: Investigadora posdoctoral no Posgrado en Ciencias Antropológicas da Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-I), Estancia Posdoctorales por México – Modalidad Académica, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt, México). Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ); Mestre em Sociologia, Universidade Federal Fluminense (PPGS/UFF). Integra o Grupo de Pesquisa “Festivais de cinema e audiovisual: histórias, políticas e práticas” (CNPq, Brasil); a *Red de Investigación en Antropología Audiovisual* (RIAA, México/Brasil) e a *Red de Investigación sobre Documentales* (Redoc, América Latina).

Email: bianca.salles.pires@gmail.com

² Juliana Muylaert Mager: Pós-doutoranda no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (UFF). É Mestre e Doutora em História pelo Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF). É uma das fundadoras do Grupo de Pesquisa “Festivais de cinema e audiovisual: histórias, políticas e práticas” (CNPq, Brasil). Integra a *Red de Investigación sobre Documentales* (Redoc, América Latina) e participa da Rede Brasileira de História Pública.

Email: jumuylaert@gmail.com

**Resumo**

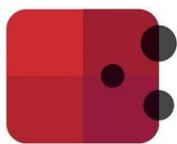
O primeiro volume da obra *Documentary Film Festivals: Methods, History, Politics* (2020), editado por Aida Vallejo e Ezra Wilton, recém-publicado na coleção *Framing Film Festivals*, se divide em três sessões. Cada uma conta com um conjunto de textos de diferentes autores, abrangendo uma diversidade de questões no estudo dos festivais de cinema documentário: a importância do arquivamento e armazenamento da documentação dos eventos; histórias e trajetórias desses festivais; relações entre políticas, ativismo e festivais.

Palavras-chaves: Festivais de cinema; Documentário; Metodologias; História.

Abstract

The first volume of *Documentary Film Festivals: Methods, History, Politics* (2020), edited by Aida Vallejo and Ezra Winton, recently published in the *Framing Film Festival* series, is divided in three parts. Each of these sessions presents contributions by different authors, covering a range of topics in the study of documentary film festivals: the importance of archiving and preserving events' data; events' histories and trajectories; relations between politics, activism, and festivals.

Keywords: Film Festivals; Documentary; Methodologies; History.



Recentemente publicado, *Documentary Film Festivals* (2020), livro organizado por Aida Vallejo e Ezra Winton, vem preencher uma lacuna na crescente bibliografia sobre eventos audiovisuais, com dois volumes dedicados aos festivais de documentário para a coleção *Framing Film Festivals*. Nesta resenha nos dedicamos a discutir o primeiro volume da obra: *Methods, History, Politics*.

Já na introdução, os editores situam o livro na interseção de dois campos de estudos: as pesquisas sobre cinema documentário e os *Film Festival Studies* (2020: 2). O conceito proposto por Vallejo e Winton invoca tanto uma definição de documentário, apoiada nas reflexões de Bill Nichols – autor entrevistado pelos editores para o volume –, como na noção de festivais cinematográficos, definindo “festivais de documentário como eventos de indústria ou público dedicados à curadoria e exibição do gênero ou modo cinematográfico conhecido como documentário, que se diferenciam de eventos especializados em outros gêneros e práticas cinematográficas, como ficção e animação” (2020: 8, Tradução nossa). O leitor da obra poderá observar como as características específicas aos festivais de documentário tanto impactam a experiência dos eventos e sua recepção, como conferem desafios e questões próprias aos pesquisadores que deles se aproximam.

Dividido em três sessões compostas por textos de diferentes autores, o primeiro volume apresenta resultados de pesquisas realizadas a partir de eventos asiáticos, europeus e norte-americanos (Canadá e Estados Unidos), trazendo uma diversidade no olhar e nas experiências de investigação em festivais de documentários. Podemos analisar os quatorze capítulos da obra, incluindo as introduções, a partir de quatro grandes eixos temáticos, que abordam questões interessantes ao campo de estudo. São eles: as metodologias de investigação e os arquivos; os festivais e sua importância para a história cultural; o papel sociopolítico dos eventos; e a importância da exibição e circulação dos filmes documentários, pensada a partir do direito à diversidade cultural.

As questões próprias das maneiras de investigar festivais de cinema documentário perpassam todos os capítulos do volume, nos quais os autores utilizam para construir suas análises: fontes provenientes de arquivos públicos e privados, relatos de história de vida, entrevistas, e estudos etnográficos. No entanto, a primeira sessão, *Research and Methods*, é dedicada exclusivamente a pensar os modos de pesquisar os festivais e as dificuldades próprias em se tratando de eventos exclusivos de documentários. Vallejo³ pontua que estes últimos tendem a ser menores, contando com escassos recursos, assumindo muitas vezes um caráter militante e improvisado. Esses fatores interferem diretamente no tamanho da equipe fixa para produção,

³ “Researching Documentary Film Festivals”



provocando discontinuidades que influenciam tanto no trabalho realizado a cada edição, como na sistematização de registros das atividades. Ao refletir sobre os debates de cunho metodológicos ocorridos nos workshops da rede de pesquisadores (*Film Festival Research Workshops*), desde 2009, Skadi Loist⁴ argumenta que a falta de arquivos apropriados gera dificuldades para as investigações de cunho histórico.

Traçando uma alternativa a esse último ponto, o texto de Heather L. Barnes⁵ defende uma aproximação entre festivais e universidades, a partir do exemplo positivo de colaboração entre a *Duke University* e o *Full Frame Documentary Film Festival*, nos Estados Unidos. Outro caminho proposto por Vallejo seria a criação de “um protocolo para submissão das obras que inclua a opção de disponibilizar os filmes para fins de pesquisa” (2020: 36, Tradução nossa), formalização que regulamentaria o acesso de investigadores aos arquivos audiovisuais de festivais. Como alternativa, as autoras da seção sugerem que as impermanências e imprecisões devem ser superadas a partir da sobreposição de técnicas de pesquisa, incluindo, além dos arquivos, relatos dos organizadores, histórias de vida e/ou observação participante nos eventos.

O segundo eixo analítico é um debate sobre o papel e a importância dos festivais audiovisuais na história da cultura, tema presente nos quatro capítulos que compõem a Parte II – *Histories and Origins*. Nesses textos, os autores articulam conceitos como memória, trajetórias e história, relacionando as dimensões temporais com os aspectos geopolíticos em diferentes contextos – não por coincidência os eventos estudados em três capítulos da seção carregam em seu nome a localidade em que se encontram: Jugoslavia, Nyon e Yamagata.

No capítulo introdutório da seção, Vallejo⁶ investiga os caminhos do documentário tanto nos eventos generalistas desde os anos 1930, como nos festivais de documentário a partir dos anos 1940, realizando uma reflexão crítica sobre os cânones do cinema e afirmando o potencial das pesquisas sobre festivais para uma melhor compreensão da História e da historiografia do documentário. Em sintonia com esta perspectiva, os outros trabalhos apresentam estudos de caso que articulam a trajetória individual dos eventos à “História” (p. 74). Jelenkovic⁷ observa as relações entre a memória cultural e as práticas de programação do *Yugoslav Documentary and Short Film Festival* ao longo das cinco décadas de 1954 a 2004. Jungen busca retrair a história do festival de Nyon recuperando a primeira fase do evento na década de 1960

⁴ “Film Festival Research Workshops: Debates on Methodology”.

⁵ “The Data-Driven Festival: Recordkeeping and Archival Practices”.

⁶ “The Rise of Documentary Festivals: a historical approach”

⁷ “The Film Festival as a Vehicle for Memory Officialization: The Afterlife of WWII in the Yugoslav Documentary and Short Film Festival, 1954–2004”.



e sua relação com um documentário mais político. Por sua vez, Niskanen⁸, debate as relações geopolíticas e suas assimetrias a partir do estudo de caso do festival de Yamagata, criado em 1989 no Japão.

A partir do conceito de memória cultural, Jelenkovic defende que o festival iugoslavo deve ser analisado como “um espaço profícuo para o entendimento da complexa história política da Iugoslávia e as transformações das políticas estatais de memória” (2020: 117, Tradução nossa). O trabalho busca mostrar como um festival pode servir como instrumento da construção de uma memória cultural oficial, afirmando as possibilidades do estudo dos festivais para a compreensão das dinâmicas de poder nas sociedades contemporâneas.

A relação entre os festivais e a história política também se faz presente no texto de Jungen⁹ sobre o festival de Nyon – evento que figura entre os mais influentes da atualidade no âmbito do documentário. Recuperando o período de Moritz de Halden à frente do evento e seu perfil político, o autor traz à luz uma história pouco conhecida pelo público, ocultada pelas disputas no controle da direção do festival desde o final dos anos 1970, mas também pela não publicidade da documentação desse período, que ficou durante décadas em arquivos privados.

Ao longo de seu capítulo sobre Yamagata, Niskanen busca evidenciar como o evento se tornou relevante no cenário internacional, enfatizando o papel da competição internacional de filmes de longa-metragem nesse processo; e a importância regional do festival na Ásia, enquanto espaço de reunião de profissionais e vitrine de exibição das obras da região para audiências internacionais. A ideia do festival como “ponte” entre o Japão, a Ásia e o mundo revela as assimetrias existentes na circulação das obras no ecossistema de eventos audiovisuais, expondo as relações e tensões entre o local, o regional e o global.

Esse último ponto parece fundamental e é explicitado em outros textos da obra, perpassando as análises dos capítulos dedicados aos eventos no continente asiáticos que compõem a Parte III do livro, *Politics and Policies*. Aqui, o terceiro eixo proposto para a análise ganha foco, evidenciando as relações sociopolíticas presentes nos festivais. Tit Leung Cheung¹⁰ analisa o DOChina, promovido em Pequim desde 2003; Giulia Battaglia¹¹ se dedica a refletir sobre o movimento empreendido pela comunidade de documentaristas indianos, na articulação por ela denominada “festival-protesto”, materializada como a edição do *Vikalp - Films for Freedom*, em março de 2004. Os dois

⁸ “Finding a Position on the Global Map of Film Festivals: The Yamagata International Documentary Film Festival”

⁹ “Forging a Cultural Elite: Nyon and the Age of Festival Programmers”

¹⁰ “The Film Festival of Independent and Underground: The Case of DOChina”.

¹¹ “The Development of Documentary Film Festivals in India: A Small-Media Phenomenon”.



autores tensionam as relações estabelecidas entre os Estados Nacionais, a partir das ingerências nos financiamentos e censuras, o caráter contra-hegemônico presente nas experiências destes festivais.

Desde o exemplo chinês, Cheung analisa como os termos documentário independente ou *underground* qualificam as temáticas abordadas nas obras e expressam o acesso, ou não, ao financiamento público, considerando que na China todos os conteúdos financiados pelo Estado passam por crivagem de cunho político-ideológico. Cheung argumenta que mesmo em meio às muitas dificuldades para a realização das edições do DOChina, que no limite levaram à descontinuidade do evento em 2011, este esteve diretamente relacionado ao fortalecimento de um cinema independente chinês.

Na mesma linha interpretativa, Battaglia analisa a importância das comunicações online nas *small media* – lista de e-mails, fóruns – para a construção de uma comunidade de cineastas na Índia e sua atuação contra a intervenção da censura estatal na programação dos festivais cinematográficos do país. A autora cunha o termo festival-protesto para qualificar o movimento que gerou o *Vikalp - Films for Freedom*, com uma única edição, em 2004, promovendo exposições em distintas cidades indianas e alcançando enorme notoriedade internacional. A rede funcionou como um catalisador para a articulação de outras formas de promover a exibição de filmes em todo o país, que seguem vigentes.

Ezra Winton¹² também aborda o caráter sociopolítico dos festivais, sugerindo que estes são espaços-tempo com potencial para dar visibilidade aos conflitos e disputas presentes nas sociedades, e como possíveis detonadores de ações na arena política. Utilizando o *Toronto's Hot Docs* como exemplo, Winton analisa criticamente como as configurações contemporâneas de financiamento de documentários e eventos, em especial o papel ocupado pelas ONGs e grandes empresas, interferem no conteúdo programado e no ecossistema dos festivais de documentários. Isso porque a legitimação do *Hot Docs* no circuito internacional de festivais coincidiu com a adoção de uma programação mais próxima do *status quo*, caracterizada por menor espaço para documentários ativistas e politicamente engajados e pelo esvaziamento dos debates públicos de questões sociais.

O quarto e último eixo analítico vai ao encontro das abordagens que pensam os documentários como expressões audiovisuais das diversidades culturais. Nesse sentido, López-Gómez, Aida Vallejo, M^a Soliña Barreiro e Amanda Alencar¹³ analisam

¹² "Politics and Policies e "Mainstreaming Documentary and Activism at Toronto's Hot Docs Festival"

¹³ "Found in Translation: Film Festivals, Documentary and the Preservation of Linguistic Diversity"



os trabalhos realizados por alguns festivais de documentário – *Douarnenez Film Festival*, na Bretanha, França; *The Babel Film Festival*, na Sardenha, Itália; e eventos espanhóis nas regiões da Galícia, Países Bascos e Catalunha – para a exibição de versões originais, estimulando a pluralidade idiomática por meio da seleção e/ou adoção de legendas/traduições simultâneas em línguas ou dialetos minoritários. Esses eventos caminham na contramão do circuito de festivais, que segue o modelo hegemônico do sistema de distribuição de cinema, adotando o inglês como idioma de referência. Nesse sentido, as autoras assumem uma postura bastante propositiva, defendendo a importância da exibição das obras nos idiomas originais, evitando a dublagem, e argumentam que o acesso à diversidade temática e cultural deve ser garantido através de políticas públicas, condição básica para a criação de novos padrões de consumo cultural.

Esse último ponto levanta um importante debate em defesa dos festivais de documentário como espaços que contribuem para a manutenção de diversidades culturais e geográficas, e, ao mesmo tempo, promovem a circulação de obras para os públicos internacionais. Considerando o contexto das cinematografias latino-americanas, contudo, a permanência da distribuição como um entrave para o acesso aos filmes pelas audiências locais, particularmente fora dos contextos festivaleiros, pode ser colocada como questão para pensarmos os limites desse papel de democratização da cultura dos festivais audiovisuais. O texto de Niskanen lembra outro elemento limitador, a centralidade dos eventos europeus – e, podemos acrescentar, dos norte-americanos – nos circuitos festivaleiros e do documentário, realidade que também contribui para uma menor visibilidade de outros eventos periféricos.

Os estudos apresentados, sobretudo na segunda parte, levantam uma questão que nos parece relevante para a pesquisa de festivais em geral, mas sobretudo em perspectivas históricas: a importância de considerarmos as mudanças e transformações dos eventos ao longo do tempo, evitando observar o passado pelas lentes do presente. Por outro lado, a obra sinaliza o papel fundamental das políticas públicas, seja na promoção dos próprios eventos, na preservação de sua memória ou no enfrentamento aos desafios múltiplos para a democratização cultural.

Ao longo desse primeiro volume, os textos reunidos por Winton e Vallejo oferecem ao leitor um amplo painel, tanto em termos geográficos, quanto nos temas e conceitos abordados, ainda que valha assinalar a ausência de estudos de caso do continente africano, da Oceania e da América Central e/ou do Sul. O conjunto dos trabalhos destaca os festivais de documentário como importantes espaços públicos onde questões culturais, sociais e políticas são discutidas, obras audiovisuais podem ser apreciadas por distintos públicos, até mesmo rompendo cercos das censuras. Tudo

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

isso contribui para afirmar esses festivais como importantes pontos de encontro para a arena política ao longo da História.

Referência bibliográfica:

VALLEJO, Aida; WILTON, Ezra (ed.). *Documentary Film Festival v. 1: Methods, History, Politics*. Framing Film Festivals Book Series. Switzerland: Palgrave MacMillan, 2020.



**O pacifista que criou a Bomba Atômica:
Guerra, política e ética científica no filme *O Início do Fim* (1989)**

Solemar Silva Oliveira¹

Ademir Luiz da Silva²

¹ Doutor em Física Básica pelo Instituto de Física de São Carlos (IFSC) da Universidade de São Paulo (USP), pós-doutorado no Laboratório de Cristalografia Estereodinâmica e Modelagem Molecular (LaCrEMM) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor na Universidade Estadual de Goiás (UEG), membro do Grupo de Química Teórica e Estrutural de Anápolis (QTEA) e do Conselho de Cultura do Estado de Goiás.
E-mail: solemar@ueg.br

² Presidente da União Brasileira de Escritores – Seção Goiás. Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor na Universidade Estadual de Goiás (UEG) nos cursos de História, Arquitetura e Urbanismo e no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER).
E-mail: alsconclave@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8372-0799>

**Resumo**

O objetivo desta resenha é discutir os aspectos éticos e políticos que movimentaram os bastidores do Projeto Manhattan, responsável por criar a Bomba Atômica durante a década de 1940, conforme dramatizada no filme *O Início do Fim*, lançado em 1989 pelo diretor Roland Joffé. Propomos uma abordagem interdisciplinar que intercala história da Ciência e análise crítica de relatos documentais. As figuras centrais discutidas no texto são o cientista J. Robert Oppenheimer e o general Leslie Groves, principais responsáveis pela condução do Projeto Manhattan e protagonistas do filme.

Palavras-chave: *O Início do Fim*; Cinema; Segunda Guerra Mundial; Bomba Atômica.

Abstract

The purpose of this critique is to discuss the ethical and political aspects that agitated the backstage of the Manhattan Project, responsible for creating the Atomic Bomb during the 1940s, as dramatized in the film *Fat Man and Little Boy*, released in 1989 by the director Roland Joffé. We propose an interdisciplinary approach that merges the history of science and the critical analysis of documentary reports. The central figures discussed in the text are the scientist J. Robert Oppenheimer and the General Leslie Groves, who were primarily responsible for conducting the Manhattan Project and are the protagonists of the film.

Keywords: Fat Man and Little Boy; Movie; Second World War; Atomic Bomb.



1. “Considerava a física a melhor maneira de se filosofar”: tensão e hierarquia no Projeto Manhattan

O filme *O Início do Fim* (1989) dramatiza os bastidores do Projeto Manhattan, responsável pela criação das bombas atômicas jogadas no Japão durante a Segunda Guerra Mundial. Os protagonistas da narrativa são o cientista J. Robert Oppenheimer e o general Leslie Groves, duas personalidades complexas e completamente diferentes que, juntas, criaram uma arma de descomunal poder de destruição. Lançado pelo estúdio Paramount em 1989, o filme foi dirigido por Roland Joffé, já conhecido e respeitado na indústria do cinema por obras premiadas como *Os Gritos do Silêncio* (1984) e *A Missão* (1986). Mais do que um filme “sobre ciência” ou um exemplar tradicional do cinema de guerra, *O Início do Fim* é, sobretudo, um drama que reflete sobre a ambiguidade humana, os inevitáveis conflitos entre genialidade e autoridade, e a linha tênue que separa a necessidade da descoberta e o desejo de poder.

Oppenheimer, que “até o início da guerra considerava-se um pacifista”, (SIMMONS, 2003: 493), escrevia poesia e “considerava a física a melhor maneira de se filosofar” (CAMARGO, 2006: 81). Grande conhecedor de química e física, Oppenheimer dedicou-se em profundidade ao desenvolvimento teórico da Mecânica Quântica, ciência que ajudou a consolidar em suas bases. Nesses estudos, vislumbrou o potencial de destruição do átomo. O general Groves, ciente de que Oppenheimer dominava esses valiosos conhecimentos técnico, além de possuir reconhecida capacidade de liderança e organização, o escolheu para comandar a parte científica do Projeto Manhattan. Minimizou o fato de que Oppenheimer era “um esquerdista costumaz que admitiu ter sido membro de todas as organizações de fachada do Partido Comunista na Costa Oeste” (STONE; KUZNICK, 2015: 85). O pensamento tecnocrata mostrou-se mais forte do que o político partidário. Era o esforço de guerra, que esbarrava na necessidade de superar questões pessoais.

A postura de Oppenheimer diante da grandiosidade da tarefa e do peso da hierarquia militar é controversa. Para uns, “diferentemente de seu amigo e colega de Princeton, John Von Neumann, que atendia bem aos generais do exército, Oppenheimer tratava-os com desprezo, sendo até mesmo sarcástico, o que lhe gerava inimizades” (SIMMONS, 2003: 494). Contudo, segundo outras fontes:

[e]mbora indiscutivelmente implacável, Groves jamais precisou coagir Oppenheimer – ou qualquer outro cientista em Los Alamos – a construir a Bomba A. Não conseguindo alcançar o estágio mais elevado de sua carreira de físico, Oppenheimer passou a sonhar com o cargo mais alto em Los Alamos e, para bajular Groves e obter favores, fez saber que estava



interessado em algum cargo no exército. Groves o contratou em 1942 e Oppenheimer sempre demonstrou uma dedicação militar mais que recomendável (CARNES, 1997: 249).

O filme de Joffé toma partido do Oppenheimer rebelde dentro do sistema. Mas, seja como for, o cientista chefiou e orquestrou o trabalho de inúmeros e competentes físicos experimentais, associados a químicos, metalúrgicos, especialistas em artilharia de projetos, dentre outros, em um grande laboratório unificado, em local escolhido por ele, no deserto de Los Alamos, no Novo México. De certo modo, tratou-se de um esforço multinacional.

Nos Estados Unidos, muitos refugiados participaram do ultraconfidencial “Projeto Manhattan”. Tratava-se de um dos mais caros projetos científicos já realizados, mas eram tempos de desespero crescente. No fim da década de 1930, os aprimoramentos radicais na compreensão dos elementos radioativos convenceram muitos físicos de que podiam criar uma explosão nuclear. A dificuldade era controlá-la. Alguns achavam que seria perigoso demais: a reação em cadeia resultante simplesmente explodiria o planeta inteiro. Quando a guerra foi declarada em 1939, físicos britânicos e americanos acreditavam que cientistas da Alemanha e do Japão continuariam a trabalhar em busca de uma bomba atômica e que os aliados deviam fazer o mesmo. Uma série de cientistas escreveu ao presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, instando-o a organizar uma resposta dos aliados. Entre eles estava Albert Einstein, o cientista mais famoso do mundo e também um refugiado da Alemanha nazista. Roosevelt concordou. Em locais do Tennessee, em Chicago e no Novo México, foram coordenados os vários componentes da fatídica decisão. O Projeto Manhattan foi executado em termos militares. Os cientistas interromperam a publicação dos achados. (BYNUN, 2018: 254-255)

A pesquisa da equipe de Oppenheimer estava assentada em bases sólidas. Se não fosse a extraordinária ideia do físico alemão Albert Einstein, que o levou à construção da prodigiosa Teoria da Relatividade e a sua demonstração prática – como gostam os incrédulos em modelos matemáticos complexos –, não veríamos parte do oriente ser apagada como um risco de grafite em um papel branco por uma borracha extremamente eficaz. Ou seja, a ciência também destrói. A ação científico-militar, que



levou os EUA a produzirem uma das mais potentes e letais armas já feitas pelo homem, consistiu em duas partes igualmente importantes: a revolução relativística, ou seja, o advento da equação simples e milagrosa de Einstein, $E=mc^2$, que descreve de maneira elegante a transformação de matéria em energia – e, em consequência disso, a precisão em se obter, a partir de urânio enriquecido e de um processo de fissão atômica, a energia na forma de calor, que tende a um “infinito” mensurável; e o poder de convencimento que este mesmo cientista influente, munido de seu artefato matemático, teve junto ao chefe da nação americana, o presidente Roosevelt, por meio de uma carta concisa e profundamente explicativa. Einstein sugeriu que seria possível a construção, a partir do conhecimento da Física, de uma bomba poderosíssima. Contudo, nas palavras do próprio Einstein:

o quadro de nosso mundo pós-guerra não é brilhante. No que diz respeito a nós, físicos, não somos políticos e nunca foi nosso desejo nos envolvermos em política. Mas sabemos algumas coisas que os políticos não sabem. E sentimo-nos no dever de falar e lembrar aos responsáveis que não há fuga possível para as soluções fáceis. (EINSTEIN, 1994: 211).

Na verdade, ao lançar as bombas, Harry S. Truman, sucessor de Roosevelt, optou por uma solução extrema como forma definitivamente de acabar com a Guerra do Pacífico. Mais de 200 mil pessoas morreram e uma área de aproximadamente 13 quilômetros quadrados foi devastada devido às duas bombas atômicas que atingiram as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, no final da segunda guerra mundial, no mês de agosto de 1945. Ainda por vários dias após as explosões, os efeitos da radiação causaram terríveis e irreparáveis danos.

As duas crias da ciência bélica americana caíram do céu japonês e explodiram a uma altura de 550 metros de Nagasaki e 617 metros de Hiroshima.

A primeira usava urânio 235 enriquecido a cerca de 95% e mecanismo de canhão. Com o formato mais longilíneo, como um charuto, foi batizada de Little Boy. A segunda era uma bomba de plutônio, com mecanismo de implosão. Por seu formato esférico, foi apelidada pela equipe do Projeto Manhattan de Fat Man (CAMARGO, 2006: 85).

A temperatura no centro da cidade de Hiroshima chegou a 5,5 milhões de graus centígrados. Uma criação profundamente poderosa. Um pequeno sol artificial aparecendo magicamente no céu, transformando tudo ao seu redor. Uma versão sinistra do milagre de Fátima, sem censura, sem misericórdia. As bombas irmãs, diferentes na

forma, mas igualmente letais, foram lançadas pelo avião B29 nomeado Enola Gay, uma homenagem do piloto Paul Tibbets à sua mãe.

O Início do Fim pode ser definido como um filme “histórico”, no sentido de que narra episódios historicamente importantes e facilmente reconhecíveis. Contudo, narrativamente, se concentra em relações humanas específicas, não em grandes cenários de combate épicos e impessoais. A influência de aspectos pessoais em eventos históricos de impacto global possui grande importância na narrativa de *O Início do Fim*, cujo título original é *Fat Man and Little Boy*, ou, em tradução literal, “homem gordo e pequeno menino”, numa referência ao tanto ao formato das bombas, quanto ao aspecto físico dos protagonistas – algo que não foi exatamente obedecido na escolha do elenco.

Confirmamos isso na Figura 1, que mostra uma foto oficial retratando o físico Robert Oppenheimer e o militar Leslie Groves inspecionando os resultados da detonação de uma bomba teste durante o Projeto Manhattan. Os dois personagens históricos se olham com aparente simpatia e aprovação pelo resultado do trabalho.



Figura 1: J. Robert Oppenheimer e Leslie Groves.

Fonte: <https://photos.com/featured/general-groves-and-dr-oppenheimer-bettmann.html>

Acesso: 30 de janeiro de 2021

O elenco do filme misturou estrelas e atores em ascensão. O papel do obeso general Leslie Groves ficou com o apolíneo astro Paul Newman, enquanto o alto e magro ator de televisão Dwight Schultz interpretou o igualmente alto e magro Oppenheimer. Até então, o papel mais relevante de Dwight Schultz tinha sido o do piloto H. M. “Louco Furioso” Murdock, um excêntrico veterano de guerra preso em um manicômio, na série *Esquadrão Classe A*, que ficou no ar entre 1983 e 1987. *O Início do Fim* representou uma grande oportunidade para o ator revelar seu talento dramático. Entre os



coadjuvantes se destacam John Cusack, vivendo o jovem cientista fictício Michael Merriman, uma versão do físico canadense Louis Alexander Slotin, e Laura Dern, como a enfermeira Kathleen Robison, par romântico de Merriman.

É importante destacar que, a despeito das mudanças visuais entre as figuras históricas e os atores, visando o efeito dramático, *O Início do Fim* se pretende realista e até mesmo documental. “O diretor Roland Joffé defende com firmeza o argumento de que o filme ‘é mais fiel ao que aconteceu na vida real do que qualquer documentário poderá vir a ser’”. (CARNES, 1997: 246). Essa expectativa de “captura da realidade” não impediu que houvesse um direcionamento ideológico na concepção narrativa do produto final, algo que foi percebido pela equipe da produção. O ator Dwight Schultz, de tendência conservadora, declarou que achou o filme duro demais com Groves e condescendente com os cientistas (CARNES, 1997).

Lançado em 1989, depois de o governo Reagan aumentar para mais de 12 mil bombas mísseis o já então absurdamente imenso arsenal nuclear americano, *O Início do Fim* veio argumentar que a tensa expansão de armas atômicas foi, desde o início, fomentada pelos militaristas chauvinistas (como Groves) que intimidavam moralmente as pessoas sensíveis (como Oppenheimer) a fazer o que sabiam que estava errado. (CARNES, 1997: 248)

O filme remonta a hercúlea tarefa de um grande grupo de estudiosos, cientistas e engenheiros, nos anos em que realizaram os trabalhos para conceber a maior arma nuclear conhecida até o momento. O drama da rotina de experimentos, desde o início dispendiosa e sofrida, com suas tentativas mal sucedidas, até o grande sucesso na manipulação da energia nuclear obtida pelo processo de fissão, concentra-se nas ações de Oppenheimer em gerir o projeto e sua colossal queda de braço com o General Groves, e no drama paralelo de Merriman, que vive no limite entre uma descoberta magnífica e uma tragédia pessoal sem precedentes.

2. “É agora que puxamos a cauda do dragão”: a Bomba Atômica deve ser construída?

Louis Alexander Slotin, o físico que inspirou o personagem de John Cusack, foi um elemento importante do Projeto Manhattan. Trabalhou intensamente com experimentos de controle de radiação, emitidas por núcleos de urânio e plutônio, e no conhecimento do valor de uma massa em quantidade crítica, necessária para promover a fissão nuclear – esta, resultando na emissão de radiação forte com potencial de destruição. Após a Segunda Guerra Mundial, Slotin manteve-se em atividade no



Laboratório de Los Alamos. Durante um experimento, uma reação de fissão ocorreu por acidente e uma explosão de radiação atingiu com intensidade o corpo de Slotin, que morreu pouco mais de uma semana depois. O filme recria o acidente, em época diferente, transportando todo o drama para a personagem de John Cusack, o físico Merriman, em uma sequência comovente e realizada com intenso apuro técnico. Assistimos, estarrecidos, o poder destruidor da radiação agindo em Merriman, que, nas palavras do Doutor Richard Schoenfield, personagem de John C. McGinley, sobre o amigo, “está morrendo de dentro pra fora”.

Essa cena, no filme, desperta algo no íntimo dos cientistas, que passam a questionar a tarefa que estão cumprindo. Será um trabalho em um fim justo em si mesmo? Até então, só haviam tido a resposta oficial do Estado.

Toda guerra é vista como subjetivamente justa pelo Estado que a empreende ou que a aceita. É tida com ‘justa’, em um sentido moral, quando se apresenta como uma resposta à injustiça do inimigo e quando arroga para si a justificativa do dever de restabelecer a justiça de uma causa justa, uma causa que seja avaliada como boa, frente a um inimigo mau (CASTILLO, 2001: 13).

Com o infortúnio de Merriman, Schoenfield se volta contra Oppenheimer, exige saber o que, segundo ele, todo americano deveria saber para confrontar o destino similar ao de seu amigo. Apresenta, indignado, a escalada da produção da bomba em nível industrial e culpa Oppenheimer. O dilema que se inicia é estabelecido com uma das melhores frases do filme, dita pelo médico: “Ei, Oppenheimer! Devia parar de fazer o papel de Deus. Porque não é bom e o lugar já está ocupado”. A bomba que nasce é uma criatura complexa, protagonista, modificadora em amplo sentido.

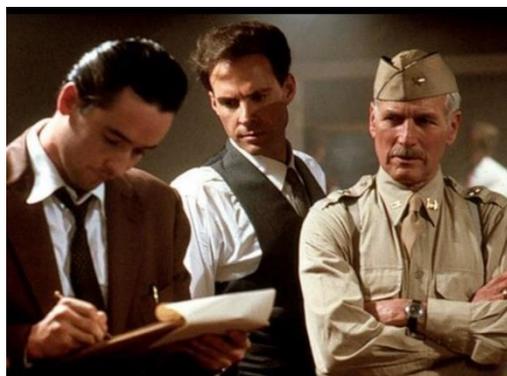


Figura 2: Da esquerda para direita, Michel Merriman (John Cusack), Robert Oppenheimer (Dwight Schultz) e o General Groves (Paul Newman) conforme representados em *O Início do Fim*

Fonte: <http://clenio-umfilmeportadia.blogspot.com/2017/08/o-inicio-do-fim.html>

Acesso: 30 de janeiro de 2021.



O filme, a partir de seu pano de fundo histórico, trata de um confronto entre duas personalidades poderosas. Uma representa o livre pensamento, a ciência. A outra, a disciplina, a força. Oppenheimer é um observador da natureza, representa a busca racional pelo entendimento de sua essência. É o investigador sem amarras, livre para interpretar e lançar mãos de códigos cifrados e complexos para desmistificar os fenômenos. Para tanto, precisa de espaço e de tempo: duas grandezas de importância fundamentais atribuídas à física e uma obsessão natural dos físicos. Nesse sentido, Oppenheimer é um homem fundamental, primitivo na busca pelo básico, a descoberta do fogo. Uma ideia que é confrontada pelo General Groves, o outro extremo da história. Groves é rigoroso e por isso determina limites. Impõe horários, espaços e tempo para a conclusão do trabalho. Não pode esperar. Sua atribuição, dada diretamente pelo presidente dos Estados Unidos, é marcada pela pressa. Os Estados Unidos precisam da bomba para, segundo facções do Estado Maior, ganhar a guerra.

É possível perceber essas naturezas colossais e antagônicas disputando entre si, pelo prêmio maior – o respeito dos demais e a liderança do projeto –, na sequência da festa em que Oppenheimer, usando um magnífico cocar indígena, simula o chefe da tribo. Como os dois não podem – e não devem – lutar efetivamente pelo posto de líder, a disputa de potências se dá por meio da dança. Acontece em um baile improvisado nos alojamentos. O resultado é uma das melhores cenas do filme, por revelar, por meio do humor, diferentes facetas dos personagens.

Oppenheimer e Groves, em função da escassez de mulheres na vila militar, dançam e incentivam os outros a dançarem. É a maneira que encontram de apresentarem suas habilidades. A dança se revela um tipo de duelo de movimentos. Oppenheimer é o chefe selvagem, é aquele que controla o fogo, reconhece a natureza, domina os meandros do conhecimento que pode manipular a estrutura da matéria na sua intimidade. O General, por sua vez, quer tomar esse poder à força, numa disputa de potência. Oppenheimer é o nativo que conhece seu sistema. Groves conhece o poder, a força bruta. Eles dançam, por que dançar é uma forma de competir pelo poder, pela liderança.

“Oppie” tem muito carisma. O personagem criado por Dwight Schultz é multifacetado e complexo: um homem concentrado, introspectivo, sensível e inteligente, mas também competitivo e indomável. Mas é Paul Newman que se revela o grande astro do filme, com uma presença magnética. É um veterano, com a carreira consolidada, um verdadeiro astro da Velha Hollywood. Seu General é verossímil, intimidador, mas também carismático. Comemora cada vitória como um jovem soldado entusiasmado.



Um ator menos talentoso poderia transformar Groves numa figura caricata. Os dois interpretes administram seguramente os desgastes, impostos às suas personagens, provocados pelas suas altas funções e suas grandes responsabilidades.

A tensão entre os cientistas, que refletem sobre as consequências do uso de sua arma nuclear, e as forças militares, que desejam mostrar seu poderio bélico, é o ponto alto do filme. Em uma sequência em particular, que se desenrola em dois espaços, temos uma reflexão sobre a inevitabilidade da construção da bomba.

O primeiro espaço é o alojamento de Oppenheimer. Ele discute com o físico Edward Teller, conhecido como “o pai da bomba de hidrogênio”, interpretado por Barry Yourgrau. No limite dos ânimos – pela necessidade de evitar o mal que os cientistas antecipam – Edward alerta: “Falemos sobre aquilo em que todos estamos pensando”. Oppenheimer rebate: “Esta discussão é obscura, Edward”. Edward insiste: “Esta coisa está se tornando real. Vai afetar milhares de vidas. Temos de começar a falar”. O desejo de falar existe, mas impera a incomunicabilidade. Ou seja: quando os resultados do trabalho começam a aparecer e a bomba se torna cada vez mais real, seus idealizadores sabem que precisam refletir sobre as implicações éticas do feito, mas não conseguem verbalizar com facilidade o que lhes passa pela cabeça. De um lado há a efetivação de um feito técnico extraordinário, do outro a geração de um poder destrutivo sem precedentes na história da humanidade. De maneira enviesada, o que se coloca é o velho questionamento acerca dos limites da ciência. Esse limite existe? Deve existir?

Ao mesmo tempo, em outro lugar da vila militar, Merriman define o inevitável. Concentra-se em tornar real a promessa da bomba. Tenta dominar, em detalhes, a energia arrasadora no núcleo atômico. O experimento está pronto. Sua frase, “é agora que puxamos a cauda do dragão”, é uma alegoria perfeita para a aventura do ser humano nos domínios de forças que desconhece. Enquanto alguns cientistas debatem, outros continuam construindo a bomba. O que leva a pensar que se membros da equipe desistissem, outros assumiriam seus lugares.

De volta à casa de Oppenheimer, os cientistas discutem: “Como se pode racionalizar um homicídio premeditado?”. “Homicídio premeditado? Estamos em guerra, a ideia é ganhar.” Os homens se dividem em suas convicções. Oppenheimer carrega um fardo maior. Como líder, é ele o responsável pela posição do grupo. Contudo, enquanto eles buscam um sentido ético para o monumental artefato que elaboram, o protagonista se ausenta. Oppenheimer opta por apenas realizar o trabalho para o qual foi designado, sem filosofar sobre ele.

Em uma cena posterior, durante uma conversa com seu filho, Oppenheimer apresenta a síntese de sua decisão: “Há muitas coisas de que não gostamos e que temos de fazer para podermos fazer o que gostamos”. Em outras palavras, milhares de



vidas sacrificadas em uma situação de guerra é um “preço pequeno” a pagar para conseguir o bem comum da humanidade, a vitória sobre o nazismo e o totalitarismo. Na prática, essa frase representa a vitória simbólica de Groves sobre o “humanista” Oppenheimer. O objetivo dos dois se tornou o mesmo. Construir a bomba e vencer a guerra, não importa o custo ético e humano no caminho.

Quando Oppenheimer alerta Groves que o grupo está sofrendo de uma crise de consciência, o General dispara, no melhor estilo militar do cinema:

“Querem baixar as mãos, polir a consciência, quando podemos terminar essa coisa com um tiro? Tomem banho nela. Fiquem encharcados nela. Depois, me digam se apresentarão resultados e se terminarão esse trabalho.”

Continua, mais íntimo, confessando sua situação política, importante para o desenvolvimento da trama: “Me digam como enfrentarei um inquérito no senado e como demonstrarei que gastamos 2 bilhões de dólares numa coisa que não acontecerá?”. E é, finalmente, categórico: “Crise de consciência? O senhor tem uma missão, Doutor. Me dê a bomba. Limite-se a isso”.

Mas a história caminhou de modo a modificar completamente a situação do Projeto Manhattan. “Como a guerra na Europa terminara em 08 de maio, com a rendição incondicional da Alemanha às tropas aliadas comandadas pelo general Dwight Eisenhower, muitos temiam que a guerra com o Japão também terminasse antes da bomba ficar pronta” (CAMARGO, 2006: 75). Com o eminente final do conflito, construir e testar a bomba passou a ser uma corrida contra o tempo.

3. “Agora eu me tornei a morte”: o teste da Bomba A

Fazer a bomba tornou-se um desejo primitivo para Oppenheimer e sua equipe de homens de ciência, sugere o filme. É um desejo da alma humana, anímico. Se no começo do processo era a realização de um experimento inédito, tornou-se uma obsessão. Mesmo quando Merriman morre, os cientistas usam a desculpa: “Vamos fazer por ele!”. Mas é como na guerra quando um soldado cai: “Vamos matar por ele!”. O que na verdade se quer é matar, é concluir, é ver o final, é vencer. Enfim, a bomba deve ser feita. Uma pergunta relevante: ela é inevitável? A resposta é sim. Estão todos posicionados ao redor da produção, em torno da expectativa da bomba pronta. Mesmo quando não é mais necessário fazê-la, ninguém retrocede, ninguém desiste. Ninguém propõe: “Vamos parar!”. Os cientistas são impulsionados por uma força motriz. Chegar ao final do processo é o objetivo.

Na maior parte dos casos, a moral é testada somente pelas pressões normais do conflito militar (...). Em emergências



supremas, porém, nossos julgamentos são duplos, refletindo a natureza dual da teoria da guerra e a complexidade mais profunda de nosso realismo moral. Dizemos sim e não, certo e errado. Esse dualismo deixa-nos constrangidos. O mundo da guerra não é um lugar plenamente compreensível, muito menos satisfatório em termos morais. (WALZER, 2003: 556)

Não por acaso, o clímax do filme se refere ao teste da bomba em um deserto, não ao lançamento das bombas em área civil. Isso depende dos militares e dos políticos em última estância, não dos cientistas. A tripartição fica clara no nome do teste, batizado com o código de Trinity. A bomba foi resultado de gestos de criação de diferentes tipos de “deuses”. Deuses nietzschianos que gostam de música. No momento do teste, os cientistas ouviam uma valsa de Tchaikovsky que passava na rádio KCBA de Delano, Califórnia. Roland Joffé mudou esse detalhe, corrigindo mais uma vez seu relato documental em prol da estética.

O teste Trinity marcou o triunfo fatídico da morte nuclear sobre a vida humana (quando a explosão é detonada no filme a cabeça de Oppenheimer se transforma numa caveira, seu rosto é esbranquiçado pelo brilho da bola de fogo e seus olhos protegidos por óculos tornam-se cavidades escuras). Acompanhar esse horror ao som dos violinos românticos de uma valsa de Tchaikovsky teria sido um total desacerto. Então Joffé substituiu pelo canto leve e melodioso da “Dança das flautas de lingueta” e assim dá à sequência um tom irônico: Deus rindo à socapa dos meros mortais que brincam com fogo. O filme de Joffé está imbuído de piedade moral, em si mesmo sensata, mas a história de onde ela foi extraída mostra-se falaciosa e não raro equívoca. (CARNES, 1997: 248)

O testemunho do próprio Oppenheimer é simbólico, sobretudo considerando sua perspectiva múltipla de cientista, poeta, filósofo, homem de esquerda e pacifista. Escreveu em seu diário:

Nós esperamos até que a explosão tivesse acabado. E caminhamos para fora do abrigo. E tudo parecia extremamente solene. Nós sabíamos que o mundo não seria mais o mesmo. Algumas poucas pessoas riam, outras choravam, mas a maioria das pessoas estava silenciosa. Eu me lembrei de uma linha do livro sagrado hindu, o *Bhagavad-Gita*, que conta que Vishnu, tentando impressionar e persuadir o príncipe a cumprir



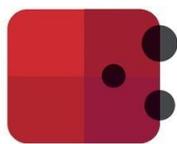
suas obrigações, toma a forma de um guerreiro e diz: “agora eu me tornei a morte, o destruidor de mundos”. (*apud* CAMARGO, 2006: 81)

Notemos que Oppenheimer, diante da destruição provocada por sua criação, mostrou mais espanto do que terror, mais orgulho do que consternação. A frase “agora eu me tornei a morte, o destruidor de mundos” é cheia de um sentimento transbordante de triunfo. Que talvez se arrefecesse posteriormente, mas não naquele primeiro momento. O que havia eram os mil sóis, mil filhos de suas equações. Essa também foi a percepção do general Groves, revelada em memorando secreto (há tempos levado a público) ao Secretário da Guerra Henry L. Stimson:

“Por um breve instante tudo se iluminou num raio de 20 milhas, como se fossem vários sóis ao meio-dia. Em poucos segundos uma enorme bola de fogo se elevou, como um cogumelo, a uma altura de dez mil pés” (*apud* CAMARGO, 2006: 80).

O Homem Gordo e o Pequeno Menino compartilharam a mesma visão diante do resultado de sua parceria. A decisão pelo uso da bomba é algo que se faz no escuro. Parece haver uma simplicidade equivocada nessa ação. Destruir para forçar a paz. Politicamente, “a guerra não se justifica a não ser como um meio de restaurar a paz. Ela não é um fim em si, mas um simples instrumento, que somente se torna legítima na medida do necessário, e que assume essa condição na ausência de qualquer outro recurso” (CASTILLO, 2001: 15). Mas escolher um alvo vai além do ato político de gabinete. Para quem decide, o lugar de destruição é um ponto em um mapa, uma mancha sutil negativa na ordem das coisas. Na verdade, os rostos dos que morrem não são conhecidos. São milhares, mas eles não têm nome, não têm voz, não significam nada. Os milhares não apertam sua mão no início do dia, nem dizem “até logo” quando você sai para o trabalho, e nem dão um abraço quando você retorna. Esses milhares não têm face, são apenas números. Estatísticas de baixas no inimigo, para o general Groves, e cálculos de alcance do raio de destruição do artefato, para Oppenheimer.

Essa tomada de decisão está ancorada em uma necessidade íntima por excelência: o desejo. Essa é força do legado. A relevância de fazer algo significativo. A vontade de deixar uma prole, o nome registrado em algo. Tem raiz na força que existe intrinsecamente em cada ser humano de construir algo que venha de si próprio e do orgulho de ver nascer uma cria gerada na intimidade de suas entranhas. Como o escritor que termina um romance e olha para o volume durante dias, orgulhoso por ter tirado sua obra do nada. Ou o engenheiro que constrói um prédio, uma ponte, a partir de materiais



diversos. Um homem que deu luz a uma ideia. O poder destruidor da bomba advém do átomo, mas só se tornou possível graças ao engenho e a ambição humana.

Pouco antes de realizar o teste da bomba, Oppenheimer pergunta para o General: “Pensou sempre que faria isto, não pensou?”. Groves responde, confiante: “Consegue contrariar a sua natureza?”.

A despeito dos conflitos éticos, o fato é que a Bomba trouxe fama e fortuna para seu criador, que jamais foram renegadas.

Em 1946, Oppenheimer recebeu a Medalha de Mérito Presidencial, concedida por Harry S. Truman. Permaneceu durante algum tempo como importante executor de política científica e, como escreveu o sociólogo Philip Reiff, “tornou-se o símbolo do novo status da ciência, na sociedade americana. Seu rosto e sua figura fina e elegante substituíram a Einstein como a imagem pública do gênio”. Entretanto, Oppenheimer opôs-se à criação de mais armas nucleares; numa reunião, disse a Truman: “Tenho sangue em minhas mãos”. Isso levou o presidente a definir Oppenheimer como “um cientista bebê-chorão” e a declarar: “Nunca mais me tragam aqui aquele imbecil. Não foi ele que disparou aquela bomba – eu é que fiz. Este tipo de choradeira me deixa doente”. (SIMMONS, 2003: 493).

Oppenheimer morreu de câncer, no dia 18 de fevereiro de 1967. Quem conviveu com o cientista conta que ele conversava sobre sua doença com a mesma tranquilidade com que falava sobre uma ideia da Física. No ciclo de sua existência, a força destruidora obtida da fissão do núcleo atômico definiu seu futuro tanto no momento em que realizou a produção da grande arma de destruição em massa, quanto na degradação parcial de sua estrutura física. Não é justiça poética. A radiação matou muitos. Retirou terrivelmente do mundo mentes invejáveis.

O personagem Oppenheimer, conforme apresentado no filme, é um herói trágico. Um homem bom levado a criar um grande mal, movido pela vaidade. Essa é a imagem que fica no imaginário.

A história estabelecida talvez seja mais conveniente para os próprios cientistas. (...) Ou isso é o que desejaríamos. Entenda, por favor, que cientistas são péssimos historiadores. Durante muitos anos, a história da ciência foi escrita apenas por eles. Enquanto a ciência às vezes é lógica, o mesmo não ocorre com a história. Cientistas com faculdades analíticas



superiores são insuperáveis na reconstrução da história em uma narrativa contínua para chegarem ao presente estado de coisas. De qualquer modo, por que estragar uma boa história? (ROTHMAN, 2005: 11)

O filme se encerra com a bomba enchendo a tela, como esperado. Um evento sombriamente belo. Aterrador de muitos modos. Os cientistas e os militares aguardam compenetrados o show bélico inédito. No auge do evento, Oppie – meio atrasado para ficar em seu posto – tenta fumar. Antes que a chama medíocre do isqueiro pudesse tocar a ponta do cigarro, um fogo monumental consome o ar do deserto. O General venceu, a força venceu! Os EUA têm duas bombas prontas. As duas têm destinos definidos. São batizadas e orientadas. Elas são, por semelhança bizarra, um homem gordo e um pequeno garoto.

Referências

- BYNUN, William. *Uma breve história da ciência*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- CAMARGO, Guilherme. *O fogo dos deuses: uma história da energia nuclear*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- CARNES, Mark. C. (Org.). *Passado Imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CASTILLO, Monique. *A Paz: razões de Estado e Soberania das Nações*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- EINSTEIN, Albert. *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- INÍCIO do fim, O (Fat Man and Little Boy). Direção: Roland Joffé. Produção: Tony Garnet. Roteiro: Bruce Robinson, Roland Joffé. Elenco: Paul Newman, Dwight Schultz, Bonnie Bedelia, John Cusack. EUA: Paramount, 1989. Cor. Som. Drama. 126 minutos.
- ROTHMAN, Tony. *Tudo é relativo: e outras fábulas da ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Difel, 2005.
- SIMMONS, John. *Os 100 maiores cientistas da história*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- STONE, Oliver; KUZNICK, Peter. *A História não contada dos Estados Unidos*. São Paulo: Faro Editorial, 2015.
- WALZER, Michael. *Guerras justas e injustas*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Submetido em 16 de junho de 2021 / Aceito em 11 de janeiro de 2022.