

Curadoria de cinema em janelas independentes: da coletividade à heterogeneidade

Por Theresa Medeiros* e Matheus Andrade**

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar as práticas relacionadas à seleção dos filmes no *Tintin Cineclube* e *Fest Aruanda*, janelas independentes de exibição de filmes da cidade de João Pessoa, na Paraíba, Brasil. Para tanto, entrevistamos os responsáveis por cada um desses espaços de projeção, tendo em vista a finalidade de compreender as políticas de curadoria e programação estabelecidas por eles ao longo de suas trajetórias. Perante o exposto, identificamos e analisamos, na dinâmica desses espaços, padrões alternativos de circulação cinematográfica, o que evidencia a diversidade de práticas em função das condições de realização das programações contemporâneas no Brasil. Interpretamos as práticas de cada uma das janelas a partir dos relatos e identificamos dois modelos de seleção de filmes, os quais denominamos como “programação coletiva” e “curadoria heterogênea”.

Palavras-chave: curadoria de cinema, cineclube, festival, programação, janela independente.

Curaduría de películas en ventanas independientes: de la colectividad a la heterogeneidad

Resumen: Este trabajo se dedica a analizar las prácticas relacionadas con la selección de películas en *Tintin Cineclube* y *Fest Aruanda*, ventanas independientes de proyección de películas en la ciudad de João Pessoa, Paraíba, Brasil. Por tanto, entrevistamos a los responsables de cada uno de estos espacios de proyección para comprender las políticas de curaduría y programación que establecen a lo largo de sus trayectorias. Ante lo anterior, identificamos y analizamos, en la dinámica de estos espacios, patrones alternativos de circulación cinematográfica, lo que resalta la diversidad de prácticas en cuanto a las condiciones para la realización de la programación contemporánea en Brasil. Interpretamos las prácticas de cada una de las ventanas desde los reportajes e identificamos dos modelos de selección de películas, a los que nombramos “programación colectiva” y “curaduría heterogénea”.

Palabras clave: curaduría de cine, club de cine, festival, programación, ventana independiente.

Film curatorship in independent framework: from collectivity to heterogeneity

Abstract: This article analyzes the practices related to film selection at *Tintin Cineclube* and *Fest Aruanda*, independent exhibition sites in the city of João

Pessoa, Paraíba, Brazil. We interviewed those in charge of film selection in order to understand the policies of curatorship and programming established along the process. Our analysis allowed for identifying alternative patterns of cinematographic circulation, which highlight the diversity of practices given the conditions of contemporary programming in Brazil. In sum, our interpretation of the practices at the respective sites identified two models of film selection, namely “collective programming” and “heterogeneous curatorship”.

Key words: cinema curatorship, film club, festival, programming, independent framework.

Fecha de recepción: 14/01/2021

Fecha de aceptación: 25/08/2021

Introdução

Nosso ponto de partida para este texto são as informações obtidas através de entrevistas concedidas aos professores e alunos da disciplina de Curadoria do Audiovisual, do curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), ministrada no ano letivo de 2016¹. O objetivo do componente curricular foi abordar os organizadores de espaços de programação de cinema a respeito dos modos de circulação cinematográfica por eles adotada, com a finalidade de explorar as especificidades de cada prática. Entre eles, foram entrevistados os coordenadores do Tintin Cineclube e do Fest Aruanda, janelas independentes de exibição que surgiram no início do século XXI, em João Pessoa, no Estado da Paraíba, Nordeste do Brasil.

Nesse período, o contexto de produção do audiovisual brasileiro teve suas possibilidades expandidas e, nesse sentido, alguns pesquisadores do campo destacam fatores como: o impacto das tecnologias digitais na produção de obras audiovisuais e as políticas públicas de incentivo e apoio à produção nacional (Ikeda, 2018; Butcher, 2012; Trindade, 2014). Assim, diversas

¹ A disciplina foi ministrada pelos docentes Matheus José Pessoa de Andrade e Filipe Barros Beltrão, atualmente filiado à Universidade Federal de Pernambuco. De fato, as aulas ocorreram no ano de 2017 por conta da latência do período letivo.

possibilidades de exibição surgiram no cenário do Brasil contemporâneo com o propósito de colocar em circulação uma gama de filmes e modos de fazeres audiovisuais oriundos de lugares não institucionais, num contexto contra-hegemônico. O estalão das tecnologias digitais e as mudanças na forma de produção, distribuição e exibição “reduziu o impacto entre o amador e o profissional” (Ikeda, 2018: 109) e regionalizou as práticas de distribuição, deslocando o eixo hegemônico sul-sudeste. Essa fissura foi provocada especialmente pelo modelo de política de mercado e de um circuito exibidor que privilegiava as projeções em película de 35 mm, como um formato tido como “profissional”. Somado a isso, houve um aumento significativo das políticas públicas de desenvolvimento do setor audiovisual, pontualmente na forma de leis incentivo e editais de âmbito municipal, estadual e federal. Afinal, como destacou Teresa Trindade (2014: 47), “não há possibilidade de indústria sem um aparato estatal”.

Nesse sentido, Pedro Butcher (2012: 139) salienta que “os festivais de cinema locais se tornaram, em muitos casos, janelas abertas para um tipo de produção desvinculada do modelo *blockbuster*”. Entre espaços de exibição que emergiram no Brasil, dois estão neste trabalho: o Tintin Cineclub e o Fest Aruanda. A escolha desses espaços como objeto deste trabalho se deu não apenas pelo acesso aos dados dos organizadores ou pela importância de ambos para o audiovisual local, como também por se tratar de espaços que ainda hoje estão em atuação. A saber, foram entrevistados Liuba de Medeiros e Lúcio Vilar, coordenadores dos respectivos projetos de circulação cinematográfica.

O modelo de entrevista utilizado foi o chamado despadronizado, no qual o entrevistador deixa o diálogo acontecer livremente, sem estabelecer um padrão de perguntas previamente, fluindo como uma conversa informal, a partir da exposição da temática em questão. Esse formato “[...] dá oportunidade para a obtenção de dados que não se encontram em fontes documentais e que sejam

relevantes e significativos" (Rampazzo, 2002: 108-109), como julgamos ser no presente caso. Por isso, o material trabalhado neste texto tomou como base primária o depoimento de ambos. As informações foram descritas e cruzadas como fontes documentais, como: matérias de jornais, perfis e páginas do *Facebook*, *site* e catálogos do festival, vídeos no *YouTube* e *banners* do cineclube, todos como subsídio para firmar a veracidade dos dados. Após as descrições das respectivas práticas de curadoria, mobilizamos nossos arcabouços teóricos para auxiliar na análise e interpretação das informações sobre as dinâmicas curatoriais.

Partimos da hipótese de que há uma variação de práticas de curadoria de filmes dentro do universo das janelas independentes, as quais precisam ser identificadas e discutidas em suas especificidades. Propusemos, por fim, a partir das dinâmicas aqui apresentadas, no caso específico das referidas espaços de exibição, dois modelos curatoriais: o coletivo e o heterogêneo. Estas são reflexões provenientes da busca por discutir o papel do curador e programador de cinema independente que atuam nesses espaços movimentados em grupos. Para tanto, nos aproximamos do sentido do termo "curador", tal qual utilizado pelo campo das artes visuais (Bishop, 2011) como uma prática colaborativa, grupal, institucionalizada e produtiva. E, acrescido a isso, partimos do pressuposto que, a atividade deste profissional ultrapassa a mera seleção de filmes (Mattos, 2018: 674).

Nesta perspectiva, trabalhamos com os sentidos de "programação" e "curadoria" com base no exposto por Tetê Mattos (2018) no texto *A prática curatorial nos festivais de cinema brasileiro*, que considera como programação o "(...) termo mais popular e que engloba não só a atividade de seleção de filmes para um festival, mas também como estes filmes serão exibidos num conjunto de outras obras" (Mattos, 2018: 674). A mesma autora, dialogando com importantes referências no campo dos estudos sobre os festivais audiovisuais, como Marijke de Valck e Skadi Loist, considera o curador de

cinema como "aquele que seleciona os filmes para as exibições públicas a partir de diversos critérios, sendo estes critérios objetivos e subjetivos" (Mattos, 2018: 676).

Tintin Cineclube: a força do coletivo

No ano de 2004, nas dependências da escola de idiomas e cultura Aliança Francesa, unidade João Pessoa, em parceria com a Associação Brasileira de Documentaristas – seção Paraíba (ABD-PB), nasceu o Tintin Cineclube, sob os cuidados de Liuba de Medeiros². Nessa fase, ela já fazia parte da cena cinematográfica da cidade, integrando o coletivo de realização audiovisual formado por mulheres chamado *Las Lusineides*.

As primeiras atividades de exibição foram mostras de filmes franceses e paraibanos, feitas como um atrativo de ações extraclasse para os alunos da instituição e um convite ao grande público para conhecer as instalações da Aliança Francesa. A mostra era pensada de acordo com os interesses do diretor da escola de idiomas, mediados pela coordenadora do projeto de cineclube. Mesmo assim, a ação já era compreendida como um espaço para a exibição das obras dos colegas realizadores, ciente da escassez de lugares para projetar os curtas.

Em 2017, ano em que a entrevista foi concedida, o Tintin Cineclube completava 13 anos de atuação permanente na cidade de João Pessoa. Sem fins lucrativos, mobilizou vários locais de exibição ao se tornar itinerante, fluindo de acordo com as condições de realização oportunizadas no decorrer da sua trajetória. Desde as primeiras sessões, Liuba de Medeiros, sempre ao lado de outros voluntários, tomou consciência da importância das práticas de

² Psicóloga escolar, formada pela UFPB, integrou a diretoria da ABD-PB, bem como equipes do Ponto de Cultura Urbe Audiovisual e do Pontão de Cultura Rede Nordestina Audiovisual. Fez produção de diversos filmes paraibanos e participou como atriz em alguns trabalhos. Foi diretora do Conselho Nacional de Cineclubes (2008-2010).

programação para o desdobramento do espaço de exibição que havia sido criado.

Ao alçar outros locais de exibição, como o Cine Teatro Lima Penante, a escolha dos filmes passou a ser feita de acordo com o perfil de cada pessoa que estava envolvida no projeto, em consonância com o objetivo inicial do cineclube que se assumiu como um espaço de exibição para os curtas realizados pelos colegas da cidade e de outras cidades também. Posteriormente, incorporou-se o longa-metragem. Trata-se de um coletivo cujo intuito é partilhar interesses comuns relacionados ao cinema na cidade de João Pessoa. A programação era semanal. A sessão durava em torno de uma hora de projeção, tendo uma média de quatro curtas por evento ou um curta e um longa-metragem, quando possível. Às vezes, encerrava-se com um debate sobre o que teria sido mostrado. A prática exigia assim que as obras fossem selecionadas e agrupadas em um conjunto de outras obras.

Com o desenvolvimento do espaço de exibição, naturalmente, veio a necessidade de se criar uma comissão de programação no grupo, com o intuito de evitar a sobrecarga da organizadora ou de qualquer um dos integrantes responsáveis pelas sessões. Percebeu-se, também, que o cineclube ganhou corpo na cidade, com o crescimento de um público cativo, impulsionando realizadores a almejar o respectivo espaço de exibição para mostrarem seus filmes. O crescimento era um sinal de novas demandas, entre elas, a de adotar novos critérios para a seleção dos filmes e de buscar novas articulações com movimentos sociais, sobretudo pela tentativa de se fazer um espaço plural, de cunho independente e contra-hegemônico. Assim, a seleção dos filmes do Tintin Cineclube se guiava por alguns parâmetros básicos para fazer a programação das sessões, como, por exemplo, o agenciamento de visibilidades em mostra temáticas como: dia da mulher, a questão indígena³, as

³ O Tintin intitulou como "sessão de índio" a programação em homenagem aos indígenas. Este título, mesmo parecendo inadequado por remeter à expressão popular de cunho pejorativo

causas LGBTQIA+⁴, questões sobre mobilidade urbana, meio ambiente, animação para adultos. Outras maneiras de pensar as sessões se deram através da seleção dos filmes pela direção: novas realizadoras brasileiras, brasileiros em outros países⁵.

Algumas vezes, o mote da sessão era dado para que as pessoas levassem o(s) filme(s) na hora da sessão para exibirem juntamente com outros curtas levados por outras pessoas. Faziam também contato com realizadores locais para que mostrassem e falassem sobre suas obras. No decorrer dos anos, contavam com outras dinâmicas negociáveis de seleção, prezando por não perder o viés imaginado para um espaço independente.

Em comemoração ao décimo ano de atuação, numa parceria com o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba, o Tintin Cineclube promoveu uma série de sessões. Os princípios de programação foram feitos da seguinte maneira:

No mês de maio o *Tintin Cineclube* completa 10 anos de atividade exalando brasilidade e nostalgia, sem perder de vista seu espírito de vanguarda, independente e curioso: a curadoria coletiva desta sessão foi feita com a participação das pessoas que já passaram pelo cineclube e que a gente adoraria que estivessem sempre por perto. Um panorama de filmes que foram significativos dentro do tanto que vem sendo exibido ao longo desse período, por

“programa de índio”, na respectiva circunstância, tinha a intenção da inclusão ao ironizar o jargão, conforme o material de divulgação.

⁴ A sessão nomeada “LGBT em cena”, organizada pelo cineclube, apresentou no título a sigla utilizada na época. Atualmente, sabemos que a nomenclatura utilizada é LGBTQIA +.

⁵ Poucas dessas temáticas foram citadas na entrevista. Tomamos como base para as referências os anúncios e cartazes das mostras encontrados no perfil do Tintin Cineclube, existente no *Facebook*, além de algumas imagens visualizadas a partir de uma consulta simples na internet. Disponível em: <https://www.facebook.com/tintin.cineclube>. Acesso em: 31 mar. 2020.

uma ou outra razão que nem adianta perguntar. 98 minutos de pura história. Bora? Vem?⁶

Entendemos, para esta ocasião, que as escolhas foram movidas pela afetividade construída dentro das suas próprias memórias, fruto das relações humanas ocorridas ao longo das sessões nesse espaço coletivo de exposições de filmes, formação de público, promoção de trabalhos e articulação de sociabilidades em torno do audiovisual.

Com as possibilidades de interação social por meio da internet, bem como os novos fluxos de informação fílmica, as práticas de seleção dos filmes do Tintin Cineclube mudaram. A partir de então, houve muito mais acesso às produções, mais facilidade de estabelecer contatos com realizadores(as) e produtores(as), o que demandou novos princípios de triagem e agrupamento. Alguns filmes já possuíam muita visibilidade e projeção a partir das plataformas e redes virtuais e isso não interessava ao Tintin. Foi preciso pensar em outros critérios para ajustar as práticas de programação diante dessa realidade, especialmente para ter coerência com a identidade de um espaço de exibição contra-hegemônico, há anos, em vigor.

Outros lugares de exibição também influenciavam na programação do cineclube, como os festivais de cinema do Brasil e até outros cineclubes. Liuba de Medeiros explicou que o prêmio do júri popular, por exemplo, levava-a a cogitar a possibilidade de exibição desses filmes premiados no cineclube. Noutra perspectiva, a pouca visibilidade de determinadas obras na programação dos grandes festivais nacionais, mais precisamente os filmes não selecionados, era outro fator para serem, por ela, exibidos no Tintin. A articulação com outros cineclubistas do país, oriunda da sua passagem pela coordenação do Conselho Nacional de Cineclubes, também atravessavam

⁶ Este texto está escrito no perfil do Tintin Cineclube, no *Facebook*, postado em 06 de maio de 2014, para anunciar e convidar o público para uma sessão de comemoração do cineclube. Ali iniciou uma série de sessões que ocorreram ao longo deste ano, no Cine Aruanda.

algumas das escolhas de filmes, agenciados em rede para uma circulação mais ampla de obras. O Tintin Cineclube, portanto, carregava a premissa de ser um espaço aberto para os filmes à margem, fora dos circuitos institucionais de exibição, e a internet virou uma nova ferramenta de investigação para a seleção dos filmes.

Mais critérios de programação foram adotados como novas medidas para manter a pluralidade do espaço de exibição. Para algumas mostras temáticas, por exemplo, o cineclube incorporou a participação de consultores (especialistas nas áreas temáticas) como forma de privilegiar e dar voz a alguns grupos e pautas sociais, que precisavam ocupar esse e outros espaços de narrativas para lutarem por suas causas. Ou, pelo menos, fazer dele uma força de suas vozes, a partir de atitudes horizontais de acordos que resvalam na tela.

Muitas vezes, o Tintin Cineclube recebia sugestões e, se estivessem dentro dos parâmetros, aceitavam para sua programação. Inclusive, eram especialmente bem-vindas quando estavam sem ideia sobre qual seria a próxima atividade semanal. Frente à diversidade de práticas e o crescimento do cineclube, a coordenadora passou a levar em consideração questões éticas para o resguardo jurídico, a saber: a classificação indicativa dos filmes, os direitos de exibição e o uso de obras com dois anos de existência.

Percebemos, ainda, que as curadorias do Tintin Cineclube ora flertavam diretamente com os atravessamentos políticos do país, deixando evidente seu posicionamento diante de fatos públicos, como no ano de 2016, após a retirada de Dilma Rousseff da presidência da república. Ao explanar sobre a Mostra Nascimento e Maternidade, o grupo se posicionou:

Um ano atribulado, com acontecimentos que nos provocaram a tomar posições, a refletir sobre o que estão à nossa volta, a avaliar nossos valores, nossas

escolhas. Um ano que se aproxima do fim, fazendo-nos pensar em perspectivas, em qual futuro queremos para nós, para os nossos e para aqueles que virão. Um ano de instabilidade e tensões, que nos levaram a desejar um alento⁷.

Portanto, a conjuntura política deve ser levada em consideração no processo de triagem da programação feita neste formato de circulação cinematográfica implantado, regido pela coletividade. Não apenas no contexto do referido ano, como também imaginamos que nas ações das políticas municipal, estadual ou federal, os responsáveis pelas sessões estavam atentos a fatos que, provavelmente, varavam os processos de curadorias.

O Tintin Cineclube ganhou evidência e relevância no cenário cultural de João Pessoa, tanto pela quantidade de filmes que já exibiu ao longo de suas mostras, quanto pelo público que cativou através de sua postura na política de programação. Por exemplo, só no ano de 2012, foram realizadas 65 sessões, somando um total de 254 filmes⁸. Interessam-nos, aqui, reconhecer sua importância enquanto lugar de diversas práticas de curadoria nessa trajetória, as quais parecem condizer com a vivência das coletividades em cada circunstância de exibição, a cada mostra ou programação montada, adequadas de acordo com o percurso e ideal da própria janela. Interpretamos, portanto, como um “modelo de programação coletiva”, o qual atua através de negociações flexíveis e critérios fluidos, originários de um grupo horizontal de pessoas determinados a fazer a janela funcionar como espaço cinematográfico agregador e independente, fortalecedor das estratégias de resistência das narrativas fílmicas, fundamentado por uma lógica coletiva.

⁷ Este depoimento está publicado no jornal estatal *A União*, em uma matéria de divulgação do evento, tendo sido creditado como feito pela coordenação da mostra, sem especificar qualquer um dos membros do Tintin Cineclube como depoente. Disponível em: https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/tintin-cineclube-exibe-filmes-que-tratam-sobre-a-maternidade. Acesso em: 31 mar. 2020.

⁸ Dados retirados da postagem feita no dia 04 de dezembro de 2012, no perfil do *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/tintin.cineclube>. Acesso em: 09 mai. 2020.

Fest Aruanda: uma estrutura heterogênea

Em meio à crescente produção de vídeos universitários em curta metragem, no ano de 2002, o professor Lúcio Vilar⁹, coordenador do Núcleo de Estudos, Produção e Pesquisa em Audiovisual (NEPPAU), promoveu sua primeira experiência de janela de exibição: a Mostra Rodrigo Rocha¹⁰. Realizada no Departamento de Comunicação e Turismo (DECOMTUR) da UFPB, na Sala Lampião, a mostra tinha o propósito de exibir os trabalhos audiovisuais de ex-alunos, realizados a partir dos anos 1980.

Dando continuidade à experiência da mostra, no ano de 2005, o organizador criou o Fest Aruanda do Audiovisual Universitário Brasileiro, um festival de cinema com caráter de mostra nacional, direcionado para a exibição de trabalhos audiovisuais realizados por alunos de universidades e trabalhos de TVs públicas. Nesse contexto, o evento sempre incorporou atividades de cunho acadêmico à sua programação: palestras, debates, oficinas, mesas-redondas.

Alguns dos critérios básicos para entendermos o perfil da curadoria estão explícitos nas regras de inscrição da quarta edição do Fest Aruanda, realizada em 2008: “podem participar vídeos de todo o Brasil, produzidos por alunos universitários do setor público e privado, bem como ex-alunos, docentes ou servidores que tenham realizado o material na época em que estavam matriculados nas instituições de ensino”¹¹. A partir de então, havia uma diversidade de trabalhos expressos em variados gêneros audiovisuais, como:

⁹ É jornalista e realizador audiovisual (documentarista), atua como professor do Departamento de Mídias Digitais, da UFPB, sendo Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Exerceu o cargo de Secretário de Cultura do município de João Pessoa, em 2012.

¹⁰ O nome do evento foi uma homenagem a um ex-aluno de jornalismo que morreu num acidente enquanto gravava um vídeo com alguns colegas. Ele realizou o vídeo *Rock em João Pessoa* (1995) como trabalho de conclusão de curso; obra que abriu a programação. O vídeo está na plataforma do *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yHLomA62HSc>. Acesso em: 31 mar. 2020.

¹¹ Matéria publicada no *Jornal da Paraíba*, em 30 de junho de 2008, anunciando a abertura das inscrições do festival. Disponível em: <http://www.jornaldaparaiba.com.br/cultura/abertas-as-inscricoes-para-o-festival-aruanda-2008.html>. Acesso em: 01 abr. 2020.

filmes publicitários, de um minuto, videoclipe, produtos diversos de TV pública, curtas ficção, documentário e animação. A essa altura, pela quantidade de inscritos, eram convidadas pessoas do cenário audiovisual para fazer parte da curadoria das mostras.

Salienta-se que, em sua primeira edição, apenas a jornalista Maria do Rosário Caetano e o coordenador fizeram a curadoria. Com o crescimento do festival houve a incorporação de patrocínios, apoios e parcerias institucionais para a realização do evento, demandando o aumento da equipe e dos critérios de curadoria.

A partir da edição de 2009, o Fest Aruanda ampliou seu perfil de exibição para além das produções universitárias, fazendo a estreia do filme *Lula, o filho do Brasil* (Fábio Barreto e Marcelo Santiago, 2009), em película, abrindo espaço para a participação de longa-metragem em sua programação. A decisão da organização foi importante em algumas dimensões, pois a sessão superou a expectativa de público, com um número de espectadores nunca obtido antes, o que talvez tenha sido determinante para dar maior visibilidade ao espaço de exibição em sua própria cidade, subsidiando para serem estabelecidas outras parcerias institucionais nas edições subsequentes.

Em sua trajetória, o festival aconteceu em diferentes salas de João Pessoa, adequadas de acordo com as condições de produção e as articulações a cada ano. Nessas andanças, as edições passaram a ser feitas em parceria com as redes de cinema comercial, alocadas em *shopping center*, com estrutura mais adequada para a exibição das obras em geral, especialmente para a mostra dos filmes em longa-metragem. A partir de então, a curadoria do festival foi compartilhada também com o jornalista e crítico de cinema Amilton Pinheiro, que assina também a direção artística. Há, portanto, alguns princípios que fazem parte da seleção dos filmes de longa-metragem, tais como: as obras devem ser inéditas; a cada edição elegem um perfil para os filmes – obras

sobre música, trabalhos dirigidos por atores, entre outros; o festival presta homenagens a personalidades relacionadas com o cinema, como Ney Matogrosso¹², João Batista de Andrade¹³, Péricles Leal¹⁴, o que aponta para algumas das obras exibidas.

A incorporação de filmes em longa-metragem fez com que o festival assumisse uma postura fluida de curadoria, contando com a presença de obras que posteriormente são comercializadas nas salas de cinema tradicionais. Acreditamos, portanto, que o festival apresenta uma ideia de janela independente que condiz com o modo como se desenvolveu.

Traços da estrutura de curadoria exercitada pelo Fest Aruanda podem ser percebidos a partir da seguinte determinação sobre a edição de 2010, “os integrantes da Comissão Organizadora e Júri de Seleção serão formados por professores e profissionais da área audiovisual da região e de renome nacional”, enfatizou a matéria publicada no Click PB¹⁵. Percebemos, assim, não apenas a preocupação em legitimar as escolhas e a premiação dos filmes pela articulação de vozes institucionais reconhecidas no campo cinematográfico, como também entendemos a respectiva curadoria de cinema como o resultado de uma estrutura heterogênea, organizada de modo a designar funções dentro de um modelo vertical, sob o comando do núcleo coordenador, conforme as necessidades vigentes, com critérios e nuances variadas para que cada edição aconteça.

¹² Na abertura da 8ª edição, o cantor recebeu o Troféu Aruanda como ator seguido da exibição do filme *Olho nu* (Joel Pizzini, 2012), um documentário sobre ele, conforme o catálogo do festival, edição de 2013.

¹³ Conforme o site da 14ª edição do festival. Disponível em: <https://festaruanda.com.br/homenageados>. Acesso em: 01 abr. 2020.

¹⁴ Conforme o cartaz da 12ª edição postado na página do Facebook, em 26 de novembro de 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/festaruanda/>. Acesso em: 03 abr. 2020.

¹⁵ Matéria publicada em 10 de dezembro de 2010 no portal de notícias Click PB. Disponível em: <https://www.clickpb.com.br/cultura/fest-aruanda-2010-comeca-hoje-104375.html>. Acesso em: 02 abr. 2020.

Alguns outros festivais nacionais são considerados como uma espécie de termômetro para a programação do Fest Aruanda, os quais são sondados pela Comissão Organizadora para que pondere sobre determinadas escolhas. Para Lúcio Vilar, um dos principais é o Festival de Brasília. Partimos do pressuposto de que cada festival possui seu perfil de exibição, como o Festival de Gramado, que prioriza os filmes de estrutura narrativa clássica, e a Mostra de Cinema de Tiradentes, com uma tendência para contemplar filmes mais inventivos e experimentais. Em outros casos, o perfil da programação está mais evidente desde o nome: Festival Tudo Sobre Mulheres, com viés feminista; o Fest Cineamazônia, com a pauta do meio ambiente; ou ainda, o É tudo verdade, exclusivo para documentários. Assim, percebe-se a importância desse processo para o Fest Aruanda como uma medida capaz de influenciar na sua programação.

A coordenação do festival também criou o Prêmio ABRACCINE, dado pelos membros da Associação Brasileira de Críticos de Cinema. Inclusive, nas tomadas de decisão sobre a participação ou não de determinado filme, a associação possui o direito de opinar junto à comissão organizadora. O relacionamento tem o seu viés estratégico em proferir respaldo para a programação, ao se tratar de mais uma voz institucional que se soma ao funcionamento da curadoria¹⁶.

Anualmente, uma das missões da comissão principal de curadoria do Fest Aruanda é pensar um equilíbrio entre filmes mais palatáveis e filmes mais herméticos¹⁷, a fim de levar para tela uma diversidade de produtos audiovisuais. Outro critério levado em consideração para a triagem dos filmes é a tentativa de contemplar a diversidade regional do Brasil, a fim de acessar e

¹⁶ Esse tipo de relacionamento já foi estabelecido no Fest Aruanda com a ABD-PB em edições anteriores, através do Prêmio ABD-PB, antes da seção local do órgão ter sido desativada, em 2016.

¹⁷ A expressão “palatáveis” se refere ao modelo de cinema narrativo clássico, de fácil assimilação por parte do público. Noutra direção, “hermético” faz menção ao denominado cinema de arte, de códigos experimentais, de difícil compreensão para o público.

privilegiar os trabalhos audiovisuais produzidos em lugares com menos recursos ou sem expressiva tradição como realizadores de filmes. Tudo isso regimentado pelos parâmetros de qualidade estabelecidos pela comissão organizadora da programação.

A mostra de curtas do Fest Aruanda continua. Além dos critérios citados, os convidados para compor a curadoria e o júri de cada edição são orientados pela coordenação para levar em consideração que um dos principais critérios é prezar pelo primor estético e técnico na categoria curta-metragem, tendo em vista que, pela quantidade, é preciso estabelecer certos parâmetros básicos. Vale ressaltar que as tecnologias digitais de realização e projeção audiovisual contribuíram significativamente para o crescimento da produção e participação de curtas nos festivais de cinema.

Mesmo com a distribuição de funções para a curadoria, muitas das questões sobre a seleção de filmes para as edições das mostras passam pelo aval do organizador do festival para a tomada das decisões finais. Com isso, a comissão organizadora tem a possibilidade de fazer algumas análises e ações, como: entender por que tal filme ou tal diretor ficou de fora da mostra; mexer na programação em função de novas oportunidades, principalmente estreias do cinema nacional, formar novos acordos de patrocínio e parceria, agir em função de imprevistos de ordem da produção durante o evento. Enfim, trata-se de um conjunto de fatores que se atravessam e remodelam circunstancialmente os processos curatoriais do festival.

O Fest Aruanda tornou-se um festival de cinema relevante para a cidade de João Pessoa¹⁸, tendo realizado sua décima quinta edição, em 2020. Essa

¹⁸ Na época em que surgiu o Fest Aruanda, a cidade tinha outros festivais de cinema, entre eles: a mostra competitiva de filmes do Festival Nacional de Arte (FENART), organizado pela FUNESC-PB, desde a década de 1990; o Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa (CinePort), organizado pela Energisa; e a Mostra Sesc de Vídeo. Janelas estas que não funcionam mais.

trajetória carrega a contribuição dada para a formação e o fortalecimento da cultura audiovisual em âmbitos local, regional e nacional. Propomos assim, pensar que a curadoria do Fest Aruanda funciona como um “modelo de curadoria heterogênea”, o qual concatena uma diversidade de vozes especializadas com o objetivo de montar as edições. Esta heterogeneidade é somada e apurada pela comissão principal do festival, a qual assume o que é posto na tela. Em meio a tantas nuances de escolha, a palavra final é do organizador. Sendo assim, consideramos a mostra como um espaço polifônico, mesmo com as particularidades das relações de produção estabelecidas para se manter enquanto tal, com um perfil curatorial fluido pelas negociações, que funciona através de um modelo vertical.

As dinâmicas das práticas de curadoria de cinema e as políticas de programação: dois modelos de seleção de filmes

As experiências apresentadas sobre os respectivos espaços de exibição levam-nos, de início, à identificação de pontos convergentes e divergentes. De fato, o Tintin Cineclub e o Fest Aruanda são dois espaços independentes de exibição, que possuem lógicas diferentes de seleção e agrupamento dos filmes (Mattos, 2018). Entretanto, as diferenças nas dinâmicas das práticas curatoriais e de programação nos convidam a entendê-las, em suas particularidades, como modelos com características específicas para a construção das mostras e sessões, o que chamamos de “programação coletiva” e “curadoria heterogênea”.

A expansão do circuito alternativo no cenário brasileiro tem seu embrião na reconstrução das políticas públicas para o setor audiovisual nacional, num processo conhecido como a “retomada do cinema brasileiro” (Ikeda, 2015: 107). Esta retomada da produção cinematográfica do país pode ser entendida através do seguinte marco divisor:

O Cinema da Retomada, aquele situado aproximadamente entre 1994 e 2002, pensava na sobrevivência da produção nacional. Que caminhos deveria tomar para não ser pego de surpresa por mais um desmanche autoritário? A pós-retomada (2002 até atual) pensa, a partir de uma base de produção já razoavelmente solidificada no cinema que desejamos para o futuro (Oricchio, 2012: 48).

Nesse sentido, consideramos que foi com o trabalho de reorganização de uma política voltada para o mercado interno e o desenvolvimento das tecnologias digitais para a produção do audiovisual que as mudanças significativas nos espaços de distribuição e exibição de filmes ascenderam, oportunizando a criação de novas janelas independentes de exibição para além das tradicionais salas comerciais de cinema. É importante pontuar que, tanto o circuito exibidor das salas de cinema, quanto os festivais e mostras de cinema concentraram esforços para o fortalecimento do mercado audiovisual brasileiro.

O cenário alternativo foi se fortalecendo paulatinamente com a ação de vários atores, como: diretores e produtores audiovisuais, no que se refere ao aumento de produtos; pesquisadores, críticos e cinéfilos, na produção de textos e reflexões acerca do assunto. No contexto da pós-retomada, as ações iniciais, focadas no mercado, apresentou os impasses de um padrão “profissional”, que acabou suprimindo produções feitas em vídeo, mais baratas e acessíveis. No que se refere ao parque exibidor brasileiro, este continuou concentrado em determinadas regiões do país. Segundo o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), de 2019¹⁹, somente 16,4% das salas de exibição estão no Nordeste brasileiro, enquanto 52,6% dessas se encontram no Sudeste. Aliado a isso, no primeiro período pós-retomada, grande parte do circuito de festivais só aceitava filmes em película 35mm, fazendo com que houvesse um gargalo na circulação de uma nova produção audiovisual, em vídeo. Conforme

¹⁹ Dados publicados no *site* da OCA, em 19 de junho de 2019. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_salas_de_exibicao_2018.pdf. Acesso em: 22 abr. 2020.

apontamento feito por Ikeda (2018) sobre esse cenário, vejamos a afirmação: “A saída, portanto, para essas obras audiovisuais realizadas em vídeo, era o circuito não comercial. No entanto, os festivais de cinema brasileiro permaneciam, em sua grande maioria, fechados ao formato do vídeo” (Ikeda, 2018: 111).

A tabela (Imagem 1), a seguir, apresenta a sistematização dos dados sobre as salas de exibição por região no Brasil. Os números mostram que, mesmo com uma taxa de crescimento de 93%, o nordeste brasileiro ainda apresenta um reduzido número de salas, se comparado ao número total.

Região	Salas por ano								Participação 2018	Evolução 2011 a 2018
	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018		
Centro-Oeste	203	213	239	245	258	274	279	285	8,5%	40,4%
Nordeste	284	307	351	403	446	490	513	548	16,4%	93,0%
Norte	113	125	136	156	194	198	212	228	6,8%	101,8%
Sudeste	1.353	1.440	1.497	1.574	1.660	1.728	1.718	1.761	52,6%	30,2%
Sul	399	432	455	455	447	470	501	525	15,7%	31,6%
Total	2.352	2.517	2.678	2.833	3.005	3.160	3.223	3.347	100,0%	42,3%

Imagem 1: Salas de exibição por região – 2011 a 2018.

Tabela divulgada no Informe de Mercado do Segmento de Salas de Exibição | Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), 19 jun. 2019²⁰.

Nesse contexto, as janelas independentes foram, para o cinema brasileiro, uma abertura desse gargalo para o crescimento do modo de produção videográfica emergente.

Por um lado, observamos os novos arranjos provocados por editais de fomento à produção audiovisual brasileira de baixo custo, somado ao estabelecimento de regras de contrapartida em editais e às novas configurações do setor

20

Disponível

em:

https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_salas_de_exibicao_2018.pdf. Acesso em: 22 abr. 2020.

audiovisual com as janelas independentes em âmbito nacional. Do outro lado, vemos as mudanças tecnológicas, como a miniaturização e acesso dos equipamentos de captação e processamento, os formatos digitais e os novos fluxos de trabalho dentro da cadeia produtiva. Somados, abre-se espaço para um cinema autoral independente e o cinema nacional contra-hegemônico emerge nas diversas regiões do país, como por exemplo: a possibilidade de realização de curtas-metragens com financiamento próprio e projetos financiados por editais de baixo orçamento.

Essas mudanças tecnológicas provocaram um grande impacto no modo de produção das obras audiovisuais. Abriam-se mais oportunidades para a produção independente, pois se tornava muito mais acessível a aquisição de equipamentos de captação de imagem e de som e também das ilhas de edição não lineares, com a popularização de software como o Final Cut e Adobe Première. Tornava-se possível, portanto, com um custo de produção bastante reduzido, realizar obras audiovisuais sem o apoio financeiro estatal. Houve, então, um boom da produção independente brasileira a partir do final dos anos 1990, quando a popularização desses formatos se cristalizou (Ikeda, 2018: 110).

No contexto político da pós-retomada, juntamente à disseminação das tecnologias digitais de produção audiovisual, espaços como ONGs, sindicatos, instituições educacionais, associações, entre outros, foram aparelhados para melhor agir nas disputas narrativas, reconfigurando, assim, os jogos de força a partir da realização de filmes contra-hegemônicos. A indústria criativa e as políticas culturais passam a fomentar múltiplos cenários culturais, com a possibilidade de fortalecimentos de narrativas contra-hegemônicas, enaltecendo marcas identitárias. É nesse contexto audiovisual que foram criadas janelas de exibição independentes, como o Tintin Cineclube e o Fest Aruanda, em João Pessoa, capital do estado da Paraíba, na região Nordeste do Brasil. E, junto a esses espaços, estabeleceram-se dinâmicas e práticas de curadoria e programação de filmes.

Diante desse cenário, para pensarmos as dinâmicas de curadoria e ao atentarmos para os “[...] processos de mediação audiovisual que condicionam a recepção e circulação da arte no mundo moderno” (Menotti, 2018: 07), buscamos ao mesmo tempo observar os processos imbricadas nas práticas de exibição, na organização e nas políticas de programação e curadoria desses espaços e, para de forma articulada, percebermos o andamento do consumo midiático e cultural. Nesse sentido, percebe-se o curador como um sujeito mediador desse processo entre exibição e espectador. Mas, ao mesmo tempo, é pertinente observar que o papel de mediação está submetido a estruturas grupais, onde a curadoria depende também de práticas de negociações com outros mediadores que também agem em função dos sentidos das temáticas propostas, no jogo entre objetividade e subjetividades.

Nos aproximamos das discussões promovidas por Claire Bishop (2011) no texto *¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur*, sobre as experiências nas artes plásticas e expositivas, nos auxilia a pensar a noção de curadoria de cinema como uma prática colaborativa, grupal, institucionalizada e produtiva. A autora resgata as práticas de curadoria da década de 1960, para, num exercício comparativo, apontar que o alinhamento entre os trabalhos de criação e seleção feitos por alguns artistas contemporâneos estabelece uma relação que culmina no papel de uma espécie de curador-artista. Pensando nesse princípio, adotamos os pressupostos estabelecidos pela autora para pensar nas práticas contemporâneas do cinema como procedimentos colaborativos, institucionalizados e envoltos de funções técnicas e administrativas, assim como produtivas.

O papel convergente do artista e do curador, ligado a funções administrativas essenciais para a realização das mostras de festivais e cineclube, acabou ressignificando a função do curador, que, num período anterior às práticas de curadoria dos anos 1960, poderia ser considerada mais próxima do autor (em

uma comparação com o papel e o peso dado ao “autor” durante uma época na história do cinema) e agora se estabelece como um papel de um “curador-artista” ou “curador independente”. Analisando as duas dinâmicas de seleção dos filmes, tanto a do Tintin Cineclube quanto a do Fest Aruanda, percebemos que as articulações em grupos fazem com que esse papel do curador possa ser lido como um articulador cultural, ou um instrumento, que concatena outros atores em torno de um recorte, explorando inclusive, novos critérios para seleção de filmes.

Ainda pensando nas informações expostas pelos organizadores, é importante considerar, também, a necessidade de criar tais situações e condições para que determinados espaços de exibição se estabeleçam. Cientes de que “[...] a seleção curatorial é sempre uma negociação ética de autorias pré-existentes, e não a criação de significado *sui generis* (Bishop, 2011: 111, tradução nossa), entendemos que o funcionamento curatorial no campo do cinema independente se dá através de negociação entre sujeitos, tendo nas formas de organização dos grupos práticas e modelos específicos de curadoria.

A noção de coletividade esplanada por Cezar Migliorin (2012) ajuda-nos na interpretação das práticas de programação do Tintin Cineclube. Para o autor, esses grupos são conglomerados de pessoas que estabelecem trocas diversas com uma lógica própria, diferente das estruturas piramidais fundadas na lógica do mercado. Nesses termos, entendemos que

o coletivo, assim, é uma formação não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certos números de pessoas aderem, reafirmando e transformando esse mesmo bloco (Migliorin, 2012: 02).

São, portanto, espaços não-hierárquicos de produção. Os coletivos audiovisuais no Brasil, por sua vez, dentro desse contexto de pós-retomada,

contaram com as transformações tecnológicas, políticas e econômicas para seu fortalecimento e sua proliferação.

Essa definição parece contemplar o Tintin Cineclub por suas práticas de programação descritas, adotadas ao longo de seu funcionamento. O espaço era regido por uma lógica independente de exibição, pautando os filmes por interesses diversos do coletivo. Nele, os curadores são também mediadores de outros atores que agem pela escolha das programações. São escolhas atravessadas pelos princípios da isonomia, avessa a uma hierarquia com objetivos de formas de recompensa.

Embora alguns festivais possam vigorar dentro dos coletivos, como sugere Migliorin (2012), nem todos os espaços de exibição dessa natureza atendem à lógica refletida, sobretudo nas suas práticas de curadoria dos filmes. O caso do Fest Aruanda apresenta-nos uma estrutura curatorial de viés heterogêneo, pontualmente pela sua estrutura gradativa na administração dos sujeitos da curadoria que, mesmo reunindo diversas vozes, funciona sob uma lógica outra, necessária para que o evento aconteça.

Tomaremos de empréstimo aqui a ideia de discurso heterogêneo, apresentada por José Luiz Fiorin, no livro *Linguagem e ideologia* (2004: 45). Ele explica que o discurso é um suporte aberto, por onde transitam múltiplas vozes, podendo ser aceitos ou não na elaboração do sujeito que fala. “Por isso que o discurso é o espaço da reprodução, do conflito ou da heterogeneidade”.

A curadoria de cinema do Fest Aruanda, assim, pode vir a ser compreendida como uma estrutura heterogênea, de múltiplas vozes, com interesses de várias ordens convergindo em torno de um objetivo: promover a seleção dos filmes para exibição. Nesse caso, a escolha dos filmes vem de uma série de negociações desses sujeitos curadores –especialistas, instituições, patrocinadores, apoio cultural, parcerias– arquitetado pela coordenação, a qual

constrói uma programação de filmes, entre aceitações e rejeições, cabendo ao sujeito coordenador escolher e assumir a palavra final. A programação escrita no catálogo de cada edição do festival não deixa de ser um discurso heterogêneo, marcado pela diversidade de vozes originárias de acordos e desacordos.

Não se trata aqui de estabelecer juízo de valor sobre os respectivos espaços de exibição através dos modelos de seleção de filmes que identificamos. Sendo coletivo ou heterogêneo, eles se constituíram de acordo com as necessidades imediatas para fazer com que os espaços de exibição existam, cada uma ao seu modo.

As dinâmicas de seleção coletiva e heterogênea permitem pontuarmos que um sujeito, ao assumir o papel de curador ou programador, não é uma figura solitária. Ele é inserido num jogo de forças para conflitar seus princípios éticos com os de outros sujeitos, orientados pelos valores do lugar no qual exercem esse papel, seja num cineclubes, seja num festival. O curador e programador de cinema é, portanto, uma função tática, atravessada pelas subjetividades, que busca levar filmes às telas mobilizado pelos objetivos e sentidos que o festival e cineclubes escolheram trabalhar. Esses modelos de curadoria e programação de cinema dos espaços contra-hegemônicos creditam aos coordenadores o papel de articuladores de grupos, ou melhor, de um conjunto imprevisível de vozes e interesses diversos. Eles são agenciadores dessa pluralidade em prol de uma programação ética com seus ideais fundantes enquanto espaços de exibição. Por isso, esses atores devem permanecer atentos às narrativas audiovisuais postas em jogo, pois elas irão disputar com os discursos hegemônicos preponderantes em circulação nas sociedades através de outros dispositivos.

Considerações finais

Tratamos aqui de um estudo de caso e analisamos práticas de curadoria e programação que podem contribuir para a compreensão do processo de seleção de filmes de outras janelas independentes. Entretanto, existem inúmeras dinâmicas nesses espaços que, talvez, não se enquadrem nos modelos coletivo ou heterogêneo, sobretudo as práticas de curadoria individual.

No contexto político brasileiro atual, iniciado em 2016, o fechamento do Ministério da Cultura, reduzindo-o a uma secretaria ligada ao Ministério do Turismo e, posteriormente, os mecanismos que dificultam o desempenho das ações da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), foram os primeiros indícios de que o setor do audiovisual nacional viria a enfrentar mais uma fase de transformações em sua trajetória. Frente às múltiplas práticas de silenciamento e imposição das narrativas hegemônicas, as janelas independentes são atravessadas por outras questões que, provavelmente, levarão ao desenvolvimento de programações baseadas em outros critérios²¹. O circuito alternativo reúne salas que são, não apenas espaços de resistência, como também lugares de resiliência cinematográfica, cabendo aos curadores desse circuito alternativo exercitar as estratégias de negociação junto às ações de grupos de elaboração de programações de filmes.

Referências bibliográficas

Bishop, Claire (2011). “¿Qué es um curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur”. *Cráterios*. Havana, 07(Maio): 105-119.

Butcher, Pedro (2012). “Um mundo em transformação”. In: D’Angelo, Raquel Hallak; D’Angelo, Fernanda Hallak. *Cinema sem fronteiras: 15 anos da mostra de cinema de Tiradentes* –

²¹ Como no caso do Cine PE 2017, que não é objetivo de análise deste artigo, cujos cineastas participantes da mostra competitiva retiraram suas obras como forma de protesto diante de filmes de conteúdo conservador estranhamente incluídos na programação do festival. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-130781/>. Acesso em: 15 mai. 2020.

reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012. Coleção cinema sem fronteiras, volume 1. Rio de Janeiro: Universo Produção, 136-139.

Cesar, Amaranta (2020). Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. In: Cesar, Amaranta; Marques, Ana Rosa, Pimenta, Fernanda e Costa, Leonardo (orgs). *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc*. Salvador: Edufba.

Fiorin, José Luiz (2004). *Linguagem e ideologia*. 8. Ed. São Paulo: Editora Ática.

Ikeda, Marcelo (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus.

____ (2018). "Novos desafios na curadoria e programação no cinema brasileiro do século XXI".

In:

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

Mattos, Tetê (2018). A prática curatorial nos festivais de cinema brasileiros – reflexões. Anais de textos completos do XXI Encontro da Socine. São Paulo: SOCINE.

Migliorin, Cezar (2012). "O que é um coletivo" *Teia: 2002-2012*. Belo Horizonte: IMS.

Oricchio, Luiz Zanin (2012). "Pós-retomada: um cinema fragmentário". In: D'Angelo, Raquel Hallak; D'Angelo, Fernanda Hallak. *Cinema sem fronteiras: 15 anos da mostra de cinema de Tiradentes – reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012*. Coleção cinema sem fronteiras, volume 1. Rio de Janeiro: Universo Produção, 48-51.

Rampazzo, Lino (2002). *Metodologia científica: para alunos dos cursos de graduação e pós-graduação*. São Paulo: Loyola.

Vallejo, Aida. (2020). "Rethinking the canon: the role of film festivals in shaping film history" *Studies in European Cinema*. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631>

Trindade, Teresa Noll (2014). *Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema*. São Paulo: Alameda.

* Theresa Medeiros é Professora Adjunta da Faculdade de Comunicação (FACOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2017), com período de estágio sanduíche na Università degli Studi Firenze (Itália/2015) pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPEs). Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2011), com graduação em Comunicação Social - habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2007). Possui experiência docente em direção de arte e design visual, produção audiovisual e produção sonora. Atualmente desenvolve pesquisas em cinema, especialmente nas interfaces do cinema e direção de arte; memória. Membro do grupo de pesquisa Comunicação, cidade e memória (UFJF/CNPq) e do Grupo de Pesquisa em conteúdos transmídia, convergência de culturas e telas - IAD/UFJF. Contato: theresa.medeiros@gmail.com

** Matheus Andrade é Professor adjunto da Universidade Federal da Paraíba, lotado no Departamento de Comunicação, integrante do curso de Cinema e Audiovisual. Área de atuação: Direção de Fotografia. Graduado em Radialismo, Especialista em Jornalismo Cultural, Mestre em Linguística e Doutorando em Ciência da Informação da UFPB, tem como principais áreas de interesse: direção de fotografia em audiovisual, documentário, memória, curadoria, tecnologias e o movimento da informação fílmica. Contato: theujp1@gmail.com