

# A Recepção da Crítica aos Filmes Premiados na Mostra de Cinema Tiradentes entre os Anos de 2020 e 2022<sup>1</sup>

**Regina Lucia Gomes Souza e Silva**

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (especialidade em Cinema) e professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem experiência na área de Comunicação e Cinema com ênfase em Estudos de Recepção, Análise e Crítica de Cinema e Audiovisual. Integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica da UFBA.  
E-mail: reginagomesbr@gmail.com

<sup>1</sup>. Este artigo é fruto do pós-doutoramento realizado no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

**Resumo:** A proposta deste artigo se fundamenta na análise da recepção crítica de três filmes premiados na Mostra de Cinema Tiradentes, no período atravessado pela pandemia de covid-19, ou seja, de 2020 a 2022. Baseado nos estudos históricos contextuais de Janet Staiger, que considera a crítica cinematográfica como instância histórica de recepção do filme, examinamos como ocorreu o processo de recepção da crítica dos longas *Canto dos ossos* (Jorge Polo e Petrus de Bairros, 2020), *Açucena* (Isaac Donato, 2021) e *Sessão bruta* (Coletivo As Talavistas, 2022). Concluímos que os recorrentes traços receptivos indicados nas críticas se articulavam com os debates acerca da valorização de inovações estéticas do jovem cinema brasileiro contemporâneo

**Palavras-chave:** Mostra de Cinema Tiradentes, recepção crítica, cinema brasileiro.

## La Recepción Crítica de las Películas Premiadas en el Festival de Cine de Tiradentes Entre 2020 y 2022

**Resumen:** El objetivo de este artículo es analizar la recepción crítica de tres películas premiadas en el Festival de Cine de Tiradentes, en el período de la pandemia del covid-19, es decir, de 2020 a 2022. A partir de los estudios históricos contextuales de Janet Staiger, quien considera la crítica cinematográfica como una instancia histórica de la recepción fílmica, examinamos cómo tuvo lugar el proceso de recepción crítica de los largometrajes *Canto dos ossos* (Jorge Polo y Petrus de Bairros, 2020), *Açucena* (Isaac Donato, 2021) y *Sessão bruta* (Coletivo As Talavistas, 2022). Constatamos que los rasgos receptivos recurrentes indicados en las críticas coinciden con los debates sobre la valorización de las innovaciones estéticas en el joven cine brasileño contemporáneo.

**Palabras clave:** Festival de Cine de Tiradentes, recepción crítica, cine brasileño.

## Critical reception of the award-winning films at the Tiradentes Film Festival between 2020 and 2022

**Abstract:** This paper analyzes the critical reception of three award-winning films at the Tiradentes Film Festival during the COVID-19 pandemic from 2020 to 2022. Based on contextual historical studies by Janet Staiger (1992), who considers film criticism as a historical instance of film reception, we examined how the critical reception of the feature films *Canto dos ossos* (Jorge Polo and Petrus de Bairros, 2020), *Açucena* (Isaac Donato, 2021) and *Sessão bruta* (Coletivo As Talavistas, 2022). In conclusion, recurring receptive traits indicated in the reviews resumed the debates about appreciating the aesthetic innovations of young contemporary Brazilian cinema.

**Keywords:** Mostra de Cinema Tiradentes, critical reception, Brazilian cinema.

A Mostra de Cinema Tiradentes se constitui como um dos grandes festivais de difusão e reflexão da produção audiovisual brasileira contemporânea. A Mostra “que é a cara do Brasil” está na estrada há 27 anos e é um dos mais celebrados espaços de novos lançamentos do cinema nacional. Sua importância para as jovens produções do Brasil transita pela legitimação deste cinema independente recente calcado em experimentações estéticas.

Podemos dizer que além de espaços de trocas simbólicas, estéticas, formativas e mercadológicas, os festivais de cinema podem ser considerados como parte dos registros de memórias receptivas em que agentes críticos produzem não apenas coberturas jornalísticas de caráter mais informativo, mas igualmente apreciações valorativas acerca dos filmes exibidos e, sobretudo, das obras premiadas. Esses registros de memórias estão colados aos textos de críticas cinematográficas e se configuram como enriquecedoras marcas de recepção.

A proposta aqui apresentada é refletir sobre os discursos especializados da crítica como uma determinada esfera da recepção dos longas premiados na Mostra de Cinema Tiradentes, durante o período pandêmico, ou seja, entre 2020 e 2022. Buscamos examinar como ocorreu o processo de recepção da crítica dos longos laureados na mostra principal do evento, a Mostra Aurora, a saber, *Canto dos ossos* (Jorge Polo e Petrus de Bairros, 2020), *Açucena* (Isaac Donato, 2021) e *Sessão bruta* (Coletivo As Talavistas e ela.Ltda, 2022).

Como procedimento de análise dos textos, nos apoiaremos na pesquisa bibliográfica a partir das investigações de Janet Staiger (1992, 2000, 2005) e seus “estudos históricos de recepção nos *media*” que têm contribuído para avigorar a ideia da crítica de cinema como vestígio de recepção. Desse modo, nos propomos considerar a tese de que não apenas os filmes, mas os textos escritos sobre eles conformam-se como um lugar enriquecedor para pensar a recepção histórica das obras.

### Os Festivais de Cinema e a Mostra Tiradentes

Como se sabe, a história dos festivais de cinema está intimamente vinculada ao desenvolvimento da indústria do cinema e no caso brasileiro não foi diferente. Desde a década de 1950 os festivais nacionais têm surgido como espaço de negociação e premiação das obras, reforçando a edificação dos cânones e também por isso solicitando grande cobertura da mídia (Mattos, 2013). A partir de 2010, houve um crescimento no número de festivais por região e segmentação temática. Os eventos geralmente acontecem de forma cíclica e calendarizada:

Por seu caráter eventual, que quebra uma rotina, vimos que com frequência um festival possui forte poder de mobilização da mídia, gerando inúmeras matérias durante o período de realização. Mesmo os festivais de pequeno porte podem mobilizar uma mídia local. (Mattos, 2013, p. 119)

Segundo Muylaert et al. (2022, p. 12), foi só a partir de 2010 que os estudos sobre festivais no Brasil se mostraram mais contundentes ainda que com desenho fragmentado e diverso. Com abordagens variadas, poucos trabalhos associavam esse campo de estudos a outros relacionados à esfera da recepção cujos enfoques quantitativos recaíam, predominantemente, sobre a ideia de audiência empírica.

Não por acaso, dois dossiês publicados na *Revista Brasileira de Cinema e Audiovisual (Rebeca)*, entre 2021 e 2022, reforçam a urgência e o destaque da comunidade científica sobre a temática dos festivais brasileiros em suas mais variadas abordagens.

Como espaço cultural, há uma diversidade de agentes envolvidos nos festivais: programadores, curadores, distribuidores, cinéfilos, diretores, atores, público em geral e críticos decorrendo em uma multiplicidade de interesses. A diversidade de pontos de vista situa os críticos de cinema numa arena contextualmente específica, ou seja, a de assistir aos filmes, trocar experiências subjetivas com outros críticos e produzir resenhas dando destaque para os premiados. Além disso, as exposições são proveitosas, sobretudo na perspectiva dos produtores, por

serem formas de aferir a recepção da crítica e do público antes do lançamento comercial nas salas de cinema.

<sup>2</sup>. A Mostra de Cinema Tiradentes ocorre em janeiro, na cidade histórica de Tiradentes em Minas Gerais.

A Mostra de Cinema Tiradentes ocorre em espaço e tempo previamente delimitados<sup>2</sup> e o convite à participação dos críticos para fazer a cobertura da imprensa já está agendado antecipadamente como atividade paralela que integra a ambiência dos festivais.

Como sabemos, os festivais de cinema não são uniformes e a Mostra de Cinema Tiradentes, quando comparada a outros festivais brasileiros, apresenta maior destaque para os diretores em início de carreira de longas-metragens e por sua postura política militante caracterizada na ação de seus organizadores, sobretudo da curadoria a partir de 2007. Para Marcelo Ikeda (2022, p. 12), a função do curador ultrapassa a de mero selecionador ou programador das obras a integrar o festival, assumindo também o poder “de promover agenciamentos entre os objetos de arte e seus agentes (curadores, críticos, gestores, distribuidores, público, governos etc.), estimulando a formação de um circuito de legitimação, a partir de um desenho curatorial”.

Concebida em 2008 pelo crítico-curador Cleber Eduardo, a principal mostra competitiva do evento, a Mostra Aurora, revelou a identidade estética e política do certame para garantir a sua diferenciação de outros festivais brasileiros, sobretudo no que se refere à ideia de uma curadoria refinada, conforme aponta Garret (2020), ou seja, uma aposta no reconhecimento das chamadas obras autorais e esteticamente inovadoras da nova geração de realizadores brasileiros. O que nos leva a pensar se tal fato guarda algum tipo de relação com a crítica produzida no festival. Para Garrett (2020, p. 92), a Mostra Aurora, em seus cinco primeiros anos (2008 a 2012):

... influenciou a própria cadeia de produção e *recepção crítica do cinema brasileiro* [ênfase adicionada], pautando em alguma medida a realização de novos filmes (alinhados a um padrão estético/processual associado ao festival), as definições sobre curadoria em festivais de cinema nacionais e as discussões sobre uma nova geração de realizadores do cinema brasileiro.

Arriscamos dizer que, não apenas nos seus primeiros cinco anos, mas até recentemente a recepção da crítica tem sido marcada pelo alinhamento com os princípios curatoriais do festival. É bem verdade que não estamos nos referindo exclusivamente à crítica tradicional (aquela publicada nos veículos jornalísticos clássicos), pelo contrário, observamos que os discursos produzidos em blogs e sites de crítica de cinema dão maior destaque e relevância a análise dos filmes premiados na Mostra Aurora.

### **O Contexto Pandêmico e Plataformização dos Festivais**

Realizados costumeiramente de forma presencial, os festivais encontraram o desafio de adaptar-se ao ambiente digital durante o período da pandemia da covid-19, ocasionando sua plataformização para conseguir manter suas edições dentro de seus calendários anuais.

Antes da pandemia, em 2019, “mais de 350 festivais de cinema atraíram em média 2,5 milhões de espectadores por ano no Brasil” (Araújo & Demozzi, 2021, p. 182), números que impressionam pela grandeza e que possivelmente se ampliou no cenário pandêmico.

Embora a relação dos festivais com o ecossistema digital ocorresse antes da pandemia, por meio, sobretudo, da publicação de críticas (e materiais de divulgação) online, questionamos se houve alguma mudança, sobretudo no que diz respeito a produção de textos críticos, com a plataformização dos festivais neste período. O acesso facilitado e possibilitado pelo sistema online fez com que críticos (e obviamente o público em geral, curadores etc.) pudessem experienciar mais filmes e assim deixar os rastros de recepção em seus textos. Aliado a isso, as estratégias

de divulgação dos eventos se alargaram para as redes sociais (Facebook, Instagram, Twitter) por meio de compartilhamento de postagens e comentários em lives.

Para Araújo e Demozzi (2021, p. 184), a dinâmica de adaptação de um evento presencial para o formato online envolve certos procedimentos com duas finalidades: “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”. Assim, os críticos, enquanto parte integrante de uma parcela do público, que antes vivenciavam os festivais como espaços de socialização e câmbio de apreciações, enfrentaram o desafio de uma partilha não-presencial e aprenderam sobre o manejo adequado das plataformas.

Curiosamente, segundo Massarolo et al. (2021, p. 221), a plataformização dos eventos não trouxe a “democratização” esperada, já que: “são limitados por condicionarem o acesso dentro de um modelo herdado do cinema – vagas limitadas, horário determinado, dia certo para [o filme] ser exibido”. Desse modo, ainda que a dimensão geoespacial seja expandida, os festivais seguem os modelos tradicionais restritos à comunidade de agentes interessados.

De resto, convém lembrar que a 23ª Mostra Tiradentes foi realizada ainda de modo presencial, já que ocorreu no mês de janeiro de 2020. Entretanto, ainda naquele ano a produtora Universo Produção enfrentou dificuldades para adaptação do projeto à modalidade virtual do ano seguinte com a utilização da plataforma Sambatech para exibição dos filmes e cujo acesso foi feito via site oficial do evento (Mostra Tiradentes, 2024).

### **A Crítica de Cinema Como Instância de Recepção**

A importância de recuperar fontes e outros materiais produzidos direta ou colateralmente nesses eventos é fundamental para reconstrução histórica da recepção, sobretudo por meio das críticas produzidas no período, que aqui serão vistas como vestígios de uma dada recepção.

A crítica de cinema é parte integrante e fundamental daquilo que chamamos de “experiência fílmica”, e o pensar, falar, escrever sobre filmes denota traços receptivos que ficam gravados na pele dos textos. Consideramos aqui que esses traços, resíduos de uma experiência do crítico com o filme, expressam canais de recepção de uma obra. É certo que se trata de um canal receptivo específico, afinal o crítico é um espectador habilidoso e atento, mas nem por isso deixa de assumir a condição de espectador que, a um só tempo, frui os filmes, pensa e escreve sobre eles. (Gomes, 2018 p. 233)

As investigações de Janet Staiger (1992, 2000, 2005) e seus “estudos históricos de recepção nos *media*” têm contribuído para avigorar a ideia da crítica como marca de recepção fílmica. Filiada à tradição historiográfica, Staiger faz mais do que inserir seus estudos num simples retorno à história do cinema e expande seus objetos de trabalho para um lugar de equilíbrio entre filme e contexto. Por trás desta perspectiva, vê-se claramente a crítica da autora ao sentido imanente do texto e a contestação da retirada da recepção de seu lugar na história. Staiger (1992) afirma que é necessário fazer uma compreensão histórica das atividades interpretativas dos espectadores, mais do que uma interpretação dos filmes.

A autora parte de documentos escritos como críticas, boletins, contratos legais, programas de exposições, textos jornalísticos, comentários de fãs etc. a fim de investigar como os fatores contextuais têm peso significativo nas experiências dos espectadores ao assistirem filmes.

Em *Perverse spectators*, Staiger (2000) reúne ensaios que tratam da multiplicidade identitária do espectador, cujo processo de recepção deve ser analisado em função de seus condicionantes históricos. Nessa obra, a autora define o que intitula de estudos históricos de recepção:

O que eu pretendo fazer aqui é o que eu chamo de estudos históricos da recepção. Esta pesquisa pretende iluminar os significados culturais de textos em uma época e em circunstâncias sociais específicas para espectadores específicos, e pretende contribuir com as discussões acerca dos efeitos espectatoriais de filmes ao ir além das análises centradas no texto. (Staiger, 2000, p. 162)<sup>3</sup>

<sup>3</sup>. No original: “What I shall be doing here is what I call historical reception studies. This research attempts to illuminate the cultural meanings of texts in specific times and social circumstances to specific viewers and it attempts to contribute to discussions about the spectatorial effects of films by moving beyond text-centered analyses”.

Nesta investigação, partimos da compreensão da crítica como fonte histórica e como espaço de exercício teórico para o debate acerca da recepção dos longas premiados na Mostra Aurora, portanto, um indicador de que os discursos da crítica são verdadeiros testemunhos dos sentidos conferidos aos filmes.

### A Recepção dos Longas Premiados entre 2020 e 2022

Conforme mencionamos, embora tenha sido realizada um mês antes da pandemia, a 23ª Mostra Tiradentes foi aqui incluída por abarcar o ano inicial da plataforma dos festivais. Além disso, o perfil do longa premiado na Mostra Aurora daquele ano e a experiência da crítica ao avaliá-lo pode já nos revelar certos indícios importantes para nossa pesquisa.

O filme vencedor em 2020 foi *Canto dos ossos*, de Jorge Polo e Petrus de Bairos. Produzido no Ceará e classificado como um filme de terror, apresenta uma fragmentada narrativa sobre jovens vampiras que, separadas, circulam entre o sertão do Canindé e Búzios no Rio de Janeiro.

Na edição do ano seguinte, já em plena pandemia, o júri da 24ª Mostra premiou o filme do baiano Isaac Donato, *Açucena*. Trata-se de um filme que embaralha documentário com fabulação e narra a história da protagonista de 67 anos e que desde os sete comemora religiosamente seu aniversário com uma festa de bonecas.

Em 2022, o filme laureado na Mostra Aurora foi *Sessão bruta*, do coletivo As Talavistas e ela.Ltda, uma produção de Minas Gerais. De autoria coletiva, e também entrelaçando documentário com ficção, põe luz na discussão sobre corpos dissidentes e políticos e o protagonismo trans.

Pretendemos realizar uma leitura interpretativa da leitura (também interpretativa) das críticas dos filmes laureados na Mostra Aurora no período acima referido. Buscamos juízos, avaliações, informações, vestígios, associados à experiência receptiva dos críticos e para isso lançamos mão de análises de temas que foram recorrentes nos discursos coletados e abrigados em jornais, sites, blogs e revistas<sup>4</sup>. Identificamos marcadores temáticos a partir das constâncias em que foram apresentados e que no final nos dará a compreensão desses atos receptivos e a conexão de sentido entre os textos publicados nas três edições das Mostras.

<sup>4</sup>. Nosso recorte foi composto por 11 críticas sobre *Canto dos ossos*, oito críticas acerca de *Açucena* e nove críticas sobre *Sessão bruta* entre publicações de jornais, blogs, sites e revistas eletrônicas que cobriram os eventos entre os anos de 2020 a 2022.

Os discursos críticos foram quase unânimes em dar pistas ao leitor em relação ao mal-estar presente no universo audiovisual brasileiro da época cujo governo tentava desqualificar o cinema nacional através de uma política de aniquilamento de órgãos públicos de incentivo à cultura. Assim, para a crítica, os filmes premiados, embora não de forma aparente ou declarada, carregavam uma metáfora de resistência política, de luta contra a especulação imobiliária (*Canto dos ossos*), a colonização do olhar do espectador (*Açucena*) e contra a opressão dos corpos dissidentes (*Sessão bruta*). Isto é, vivia-se um cenário hostil ao cinema brasileiro e até mesmo as incertezas quanto ao futuro de sua sustentabilidade enquanto modo de produção e circulação no qual os festivais eram parte integrante<sup>5</sup>. Conforme o crítico Rodrigo Abreu Pinto (2020):

A última Mostra [23ª] de Tiradentes se tornou paradigmática em meio à associação entre proselitismo conservador e austeridade fiscal no Planalto que arruinou os demais festivais em 2019: o festival de Brasília foi aparelhado; o Cachoeira Doc e o Fronteira cancelados; o Janela e o forumdoc.BH encolhidos; a Semana adiada.

<sup>5</sup>. Vale lembrar que em 2019 Jair Bolsonaro rebaixou o status do Ministério da Cultura para Secretaria Especial da Cultura e que, durante o seu mandato, seis pessoas ocuparam o cargo de secretário.

Nos textos também foram observadas que as temáticas exploradas nos filmes, sobretudo em *Canto dos ossos* e *Sessão bruta*, guardam uma relação com as movimentações sociais, políticas e culturais da contemporaneidade e seus trânsitos



por questões de gênero, raça e sexualidade. Para o crítico Bruno Carmelo (2022) do site Papo de Cinema:

O documentário mineiro *Sessão Bruta* (2021) sabe muito bem o que não deseja fazer no cinema. As artistas se posicionam de maneira firme contra o retrato objetificado de indivíduos travestis, transexuais e não-binários. Elas se opõem a longas-metragens tendo-as como tema de estudo, porém na perspectiva de mulheres brancas; além de rejeitarem a militância hegemônica, ou seja, branca e cisgênero.

O registro de Carmelo deixa claro que, apesar das adversidades em relação às políticas públicas de fomento ao setor cinematográfico e até mesmo à censura a certos temas, os realizadores independentes têm consciência de que querem produzir um cinema emancipado, inclusivo e que a *Mostra Tiradentes* seria o espaço ideal de exibição das obras.

O contexto de exibição dos filmes durante a pandemia de covid-19 foi sinalizado, curiosamente, de modo bem factual nos textos aqui analisados. Duas críticas, entretanto, se destacaram por apresentar traços conjunturais sobre a recepção dos longas: a primeira sobre *Açucena* (24ª Mostra) escrita por Michel Gutwilen (2021) no blog Plano Crítico:

Ainda que a edição de Tiradentes esteja sendo online e lamentemos a falta de um burburinho e aglomeração pós-sessão, este pequeno mistério levantado, pelo menos na minha roda de colegas críticos, está gerando um certo debate que só comprova empiricamente como cada um teve uma visão particular sobre quem (ou o que) é Açucena.

Aqui o crítico rapidamente comenta sobre a ausência de socialização presencial, entretanto fornece indícios de que o espaço de discussão continuou mesmo com o festival sendo realizado de forma remota.

Outra resenha, acerca de *Sessão Bruta* (25ª Mostra), publicada em janeiro de 2022, no jornal *Tribuna de Minas*, assinala:

Pelo segundo ano consecutivo, a Mostra de Cinema de Tiradentes aconteceu de forma on-line. Nesses nove dias de evento, a produção somou 350 mil acessos na plataforma oficial, vindos de 83 países. No total, 260 alunos participaram das oficinas, e foram promovidos 38 debates, com 119 convidados. ("Conheça os vencedores", 2022)<sup>6</sup>

<sup>6</sup>. A resenha não está assinada. (F. Hallak, comunicação pessoal, 16 de julho, 2024) refere que foi possível contabilizar o número de acessos aos filmes exibidos, já que a plataforma Sambatech enviava um relatório final com o número total de acessos por filme.

Vemos nesse trecho a preocupação com os números alcançados pelo festival, além da internacionalização do público. De certa maneira, os certames se datificaram e, segundo Massarolo et al. (2021, p. 221), está em curso uma mudança no processo de produção dos 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". De fato, a plataforma dos festivais – e a coleta de dados – pode ser vista como um valioso mecanismo de informações para a instância curatorial e para a crítica, pois atuam como uma rede estratégica de laços que fazem a mediação de obras distintas (Ikeda, 2022).

A reunião dessas informações é importante para a crítica de cinema que, amparada em dados quantitativos, é capaz de analisar com mais acuidade os filmes premiados. Não que necessariamente a quantidade de acessos possa influenciar diretamente a avaliação do crítico, mas servirá, no mínimo como termômetro da recepção dos filmes.

Por outro lado, sabemos que o não dito também é vestígio (Staiger, 1992, 2000). A experiência de visionamento das obras de maneira mais individualizada, doméstica e mediada por tecnologia, distinta dos anos anteriores, parece não ter incomodado os críticos, naquela altura, já acostumados em participar de outros festivais de cinema online.

Em dois filmes premiados as críticas acenavam para um certo estranhamento em relação ao gênero ou a mistura deles. Em *Canto dos ossos*, a discussão girou em torno do que representava o horror como construção da crítica social na obra: trata-se de um filme de horror, uma espécie de “necropoética”, como afirma o crítico da *Revista Cinética* Juliano Gomes (2020) que também é curador da Mostra. Em *Açucena*, o estranho foi percebido na própria ação da protagonista (quase sempre escondida atrás de uma câmera subjetiva) que estabelecia uma relação ritualística com bonecas e de acordo com o crítico Leonardo Oliveira (2021) do blog Pílulas Críticas:

Açucena inicia com uma imagem noturna de uma casa, acompanhada de uma trilha sonora sombria, o que poderia contrastar com a jovialidade que perpassará o filme, intrínseca a sua temática: uma mulher de 67 anos que comemora seu aniversário de 7 anos. Contudo, essa construção mais voltada ao terror, que retorna ao longo do filme, não surge como uma força deslocada. Ela compõe a atmosfera própria para a busca por Açucena, um ser misterioso. Não à toa a história do cinema de horror evidencia o poder do assombro através da ausência. Outro elemento que esse cinema explorou muito bem, dessa vez muito material, é a figura da boneca. Em Açucena, elas abundam.

Também foi defendida a dimensão política existente nos filmes de horror e, por consequência, nos filmes laureados, contrária a uma concepção normatizada de que o gênero é meramente fútil, ligeiro e normativo. Como observou Matheus Fiore (2020) no site Plano Aberto acerca de *Canto dos ossos*:

Quando uma professora tem seu trabalho censurado por ser muito “libertino” ou quando notamos qualquer traço de autoritarismo por parte das forças estatais presentes no filme, fica nítido que o terror almejado por Polo e Bairros é muito menos estético e mais político.

Mas foi a discussão entre um tipo de cinema documental e que, a um só tempo, era também um cinema de ficção que mais chamou a atenção dos críticos. Nas críticas analisadas das três obras ficou evidente que os filmes “brincavam” intencionalmente com a realidade e a fabulação para confundir o espectador e que, de certo modo, as rígidas fronteiras não mais existiam, tal fato poderia representar a nova dinâmica do cinema independente nacional.

Enquanto *Canto dos ossos* insere estranhamente vampiras e violência gráfica na narrativa como meio de prova, *Açucena* foge do documental sociológico fundado em entrevistas – que são substituídas por diálogos entre os personagens – e registra o realismo com uma máscara fabular. Já *Sessão bruta* é visto como uma ação inacabada, um processo em constante mutação ou um “cinema em transição” tema cunhado pela curadoria daquela Mostra e que serviu de argumento para a construção de várias críticas.

Aliado a isso, os múltiplos experimentalismos exibidos nos filmes parece compor a recepção da crítica que via nas obras premiadas um traço de inovação estética defendida como proposta pela curadoria do festival (Ikeda, 2022).

Como afirma João Pedro Faro (2020), do site Multiplot: “*Canto dos ossos* é dosado pelas experimentações impulsionadas por seu contexto enquanto percorre uma dicotomia estranha entre pequenas tramas inacabadas e uma intensidade de ambientações”.

Somando-se a Michel Gutwilen (2021) que destacou a natureza inovadora do vencedor do troféu barroco da 25ª Mostra:

. . . Então, de certo modo, se todo filme almeja ser transformador em sua experiência, penso que *Açucena* foi extremamente bem sucedido em me fazer questionar diversas visões de mundo e Cinema que eu já havia me deparado até aqui.

Do mesmo modo, a resenha de Gabriel Bravo de Lima (2022) publicada no site Cineset sobre *Sessão Bruta* expõe que:

O equilíbrio entre a experimentação estética e o tom contemplativo é a chave para o sucesso de “Sessão Bruta”, o que permite às artistas, a cada sequência, tentar chegar a um novo ponto, uma nova possibilidade, demonstrando a partir da linguagem, seu descontentamento com o padrão, desafiar artisticamente o normativo.

Os comentários dos críticos sobre os vetores experimentais dos três filmes estavam constantemente associados ao modo como as críticas ajuizavam valor estético e formal às obras, como se o fato de optarem por caminhos formais e narrativos que fraturavam as convenções estabelecidas já lhes garantissem uma avaliação positiva, pelo menos para a maioria dos textos analisados.

Laurent Jullier (2006) sinaliza que a originalidade dos filmes é um dos principais critérios de distinção empregados pela crítica de cinema, indicador não apenas pelo filme ser avaliado como “bom”, mas igualmente para sua incorporação ao universo artístico. O campo da arte moderna, por tradição, valoriza a inovação estética, as fraturas formais e a invenção na linguagem. Em que pese todos os embaraços advindos da noção de originalidade, não deixa de ser significativo que as críticas aqui examinadas o utilizem com frequência.

O baixo orçamento dos filmes premiados foi citado quase unanimemente nos discursos da crítica. Se o cinema brasileiro há muito enfrenta concorrência com as produções das grandes *majors* estadunidenses, o pouco investimento das produções nacionais independentes foi visto como uma marca identitária de sua precariedade, sobretudo técnica, já que esteticamente se configurava como traço de sua própria linguagem.

Tal fato está intimamente relacionado com o modo de construção coletivo das obras configurado por um corpo técnico que assumia múltiplas funções nos sets de filmagens. Assim, os encargos de diretor, montador, direção de fotografia, sonorização etc. eram atribuídos a várias pessoas nem sempre qualificadas. Entre os premiados, *Sessão bruta* foi o que levou esse marcador ao extremo, como observa a crítica publicada no *Estado de Minas*:

A companhia da qual Pink [uma das idealizadoras do projeto] faz parte não acredita em uma estrutura hierarquizada do cinema, no qual geralmente as funções de comando, como a direção, ficam a cargo de pessoas brancas. Em “Sessão bruta”, os créditos se repetem constantemente em diferentes funções, como figurino, maquiagem, atuação e direção. “Todas nós fizemos todas as funções, dentro dessa possibilidade do filme”, comenta. (Hermógenes, 2022)

Era visível nas resenhas que a escassez de recursos reforçava a ação do trabalho compartilhado, tensionava a noção modelar de autoria e a forma de produzir as obras do cinema brasileiro da cena independente.

Por fim, nosso intuito nesta pesquisa foi o de ponderar que a dimensão histórica dos fatos que cercaram os textos da crítica de cinema está intimamente relacionada com sua interpretação. Os juízos da crítica formaram uma camada de sentido e traduziram um conjunto de atos interpretativos e de fruição que se revitalizam no espírito da época.

### Notas Finais

As 23<sup>a</sup>, 24<sup>a</sup>, e 25<sup>a</sup> Mostras de Cinema Tiradentes contaram com uma cobertura expressiva e com matérias veiculadas em mídia impressa, TV, rádio, Web TV e internet. Como de praxe, a assessoria de imprensa do evento credenciou vários veículos (entre os tradicionais e não-tradicionais) que recebiam com regularidade notícias e informações sobre a programação diária. Essa cobertura ostensiva deixou traços que nesta investigação foram operados como registros históricos de memórias receptivas.



Se por um lado conduzimos a análise dos discursos inscritos nas críticas explorando julgamentos e interpretando os significados, por outro foi preciso também considerar os elementos contextuais, a instância de produção em sua especificidade e o mundo a que ela responde, conforme descreve Janet Staiger (1992).

Observamos que os recorrentes marcadores temáticos indicados nas críticas estavam interconectados, ou seja, o contexto de insuficiência de recursos para realizar as produções devido, sobretudo, a uma conjuntura política particular, aliado a um momento em que ocorre a plataformização dos festivais, e os desafios tecnológicos advindos do processo, somado à valorização da ideia de inovações estéticas, fruto de um trabalho pautado na concepção de uma organização horizontal e colaborativa, articulou-se com o tipo de experimentação formal apresentada pelos três premiados e moldou os discursos e juízos estéticos da crítica.

Aqui os comentários dos críticos estavam de mãos dadas com os debates produzidos sobre a cena cinematográfica do país, sobre o papel dos festivais para acolhimento das produções de jovens cineastas, sobre o recorte curatorial dos eventos e sobre como nomear esse “novíssimo cinema brasileiro”<sup>7</sup> que emerge com suas experimentações de linguagem, desestabilizando as convenções instituídas.

<sup>7</sup>. Denominação cunhada por Eduardo Valente e Lis Kogan (2009).

Os filmes dessa nova geração de cineastas alcançaram um espaço de exibição e reflexão na Mostra de Cinema Tiradentes, que, em muitos casos, foi um dos poucos locais de circulação e publicização dessas obras. Vale destacar que a crítica abraça essas produções, sobretudo aquela produzida nos blogs e sites, ocupando um papel de oferecer legitimidade aos filmes e ao cinema brasileiro.

De resto, as transformações no contexto de consumo de filmes nos festivais online durante a pandemia do covid-19 amplificaram a experiência espectral do cinema das salas físicas para as plataformas digitais e projetaram desestabilizações no setor para as próximas décadas, vide as práticas recentes que já adotam o formato híbrido de exibição.

## Referências

- Araújo, E. S., & Demozzi, S. (2021). Covid-19 e os impactos na produção de festivais de cinema brasileiros: estratégias cotidianas para migração online. *Revista Rebeca*, 11(1), 174-198. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v10n2.774>
- Carmelo, B. (2022). Sessão Bruta. *Papo de Cinema*. <https://www.papodecinema.com.br/filmes/sessao-bruta/>
- Conheça os vencedores da Mostra de Cinema Tiradentes. (2022, 31 de janeiro). *Tribuna de Minas*. <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/31-01-2022/conheca-os-vencedores-da-mostra-de-cinema-de-tiradentes.html>
- Faro, J. P. (2020). Canto dos Ossos (Jorge Polo e Petrus de Bairros, 2020). *Multiplot!* <https://multiplotcinema.com.br/2020/02/canto-dos-ossos-jorge-polo-e-petrus-de-bairros-2020/>
- Fiore, M. (2020). Canto dos Ossos: o terror da forma como escada para o terror de conteúdo. *Plano Aberto*. <https://www.planoaberto.com.br/critica/canto-dos-ossos/>
- Garrett, A. R. (2020). *A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: Festivais de cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012)* [Dissertação de mestrado, Universidade Anhembi Morumbi]. Portal Anhembi. <https://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/2022/05/Dissertacao-ADRIANO-RAMALHO-GARRETT.pdf>
- Gomes, J. (2020) Disjunção larvar. *Cinética*. <http://revistacinetica.com.br/nova/canto-dos-ossos-tiradentes-juliano/>

Gomes, R. (2018). *Dona Flor e seus dois maridos* e a recepção histórica da crítica. *Significação*, 45(49), 174-198. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.138138>

Gutwilen, M. Crítica | Açucena. (2021). *Plano Crítico*. <https://www.planocritico.com/critica-acucena-2021/>

Hermógenes, M. (2022). Saiba como são os filmes vencedores da edição 2022 da Mostra Tiradentes. *Estado de Minas*. [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/02/03/interna\\_cultura,1342158/saiba-como-sao-os-filmes-vencedores-da-edicao-2022-da-mostra-de-tiradentes.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/02/03/interna_cultura,1342158/saiba-como-sao-os-filmes-vencedores-da-edicao-2022-da-mostra-de-tiradentes.shtml)

Ikeda, M. (2022). Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea. *Revista Rebeca*, 11(1), 181-201. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v11n1.790>

Jullier, L. (2006). *Qué es una buena película?* Paidós.

Lima, G. B. (2022). 'Sessão Bruta': Desafio ao normativo através da arte. *Cineset*. <https://cineset.com.br/critica-sessao-bruta-as-talavistas-e-ela-ltda/>

Massarolo, J., Mesquita, D., Fischer, A., & Erthal, C. (2021). Plataformização dos festivais de cinema e audiovisual: a experiência do MixBrasil. *Revista Rebeca*, 11(1), 219-242. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v10n2.799>

Mattos, T. (2013). Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. In M. Bamba (Org.), *A recepção cinematográfica: Teoria e estudos de casos* (pp. 115-130). EDUFBA.

Mostra Tiradentes. (2024). <https://www.mostratiradentes.com.br/>

Muylaert, J., Melo, I. C., & Mattos, T. (2022). Olhares e perspectivas sobre os festivais audiovisuais. *Revista Rebeca*, 11(1), 13-16. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v11n1.875>

Oliveira, L. A. (2021). Açucena (Dir.: Isaac Donato). *Pílulas Críticas*. <https://pilulascriticaspanorama.wordpress.com/2021/12/05/acucena-dir-isaac-donato/>

Pinto, R. A. (2020). Imaginar o concreto. *Revista Cinética*. <http://revistacinetica.com.br/nova/rodrigo-mostra-aurora-2020/>

Staiger, J. (1992). *Interpreting films: Studies in the historical reception of american cinema*. Princeton University Press.

Staiger, J. (2000). *Perverse spectators: The practices of film reception*. New York University Press.

Staiger, J. (2005). *Media Reception Studies*. New York University Press.

Valente, E., & Kogan, L. (2009, 20 de julho). O que é o Novíssimo Cinema Brasileiro? *Novíssimo Cinema Brasileiro*. [http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural\\_19.html](http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural_19.html)