



DOSSIÊ

### ***3 Trajetória individual na pesquisa na área da cultura: entre a comunicação social, as políticas públicas e a sociologia***

*(Individual trajectory in research in the area of culture: between social communication, public policies and sociology)*

*Cleide Vilela*<sup>1</sup>

1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília. Mestra em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional pela Universidade de Brasília (2016) e graduada em Produção Cultural pela Universidade Federal da Bahia (2009). Atualmente é professora do Instituto Federal de Brasília e desenvolve pesquisa sobre a participação de realizadores/as audiovisuais em festivais de cinema. Tem experiência nas áreas de políticas culturais, produção e gestão cultural. Email: vilelacleide@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3044-6380>.

**Resumo** – Neste artigo, o objetivo é fazer uma reflexão de minha trajetória de pesquisa em relação aos contextos sociais e tecnológicos, neste início de século XXI. Tento demonstrar o modo como as pesquisas em torno da área cultural se desenvolveram nesses anos a partir de minha experiência individual conectada às instituições pelas quais frequentei. Além disso, enfatizo a importância da vivência no grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD) para aprofundar minhas reflexões sobre abordagens teóricoanalíticas para a sociologia da cultura no Brasil. Nesse sentido, tracei o caminho de reflexão da construção de objeto de minha pesquisa de doutorado com a perspectiva de refletir sobre a circulação cultural e do conhecimento de realizadores/as e obras realizadas no Brasil nos festivais em internacionais e seus possíveis desdobramentos no país a partir dessa rede de interdependência global. Destaco a importância desses espaços para a formação do que denominamos cinema(s) brasileiro(s) e as possibilidades de novos/as realizadores/as a partir de um contexto internacional de políticas de diversidade cultural

**Palavras-chave:** Trajetória pessoal; formação acadêmica; cultura; políticas públicas; cinema brasileiro; festivais; circulação da cultura.

**Abstract** – In this article, the objective is to reflect on my research trajectory in relation to social and technological contexts, at the beginning of the 21st century. I try to demonstrate the way in which research in the cultural area developed over these years based on my individual experience connected to the institutions I attended. Furthermore, I emphasize the importance of experience in the Culture, Memory and Development (CMD) research group to deepen my reflections on theoretical-analytical approaches to the sociology of culture in Brazil. In this sense, I traced the path of reflection of the construction of the object of my doctoral research with the perspective of reflecting on the cultural circulation and knowledge of filmmakers and works carried out in Brazil at international festivals and their possible developments in the country from of this network of global interdependence. I highlight the importance of these spaces for the formation of what we call Brazilian cinema(s) and the possibilities for new filmmakers from an international context of cultural diversity policies.

**Keywords:** Personal trajectory; academic education; culture; public policy; Brazilian cinema; festivals; circulation of culture.



## Introdução

Fui parte do coro que cantou essa canção com o cantor e então ministro da cultura Gilberto Gil, em junho de 2003, no Festival Internacional de Cinema Ambiental da Cidade de Goiás (FICA), juntamente com colegas do Terceiro Ano do Ensino Médio do Centro Federal de Educação Técnica e Tecnológica de Goiás (CEFET-GO), atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG). Havia grama, sol e o otimismo do “tudo, tudo, vai dar pé” que se desdobrava na expectativa de cursar a graduação numa universidade pública, feito estreado por muitas/os de nós em nossas famílias.

Na época, a comunicação e a cultura eram áreas que seduziam minha geração: *a novidade, a invenção, a inovação e a criatividade estavam implicadas nas Tecnologias da Informação e da Comunicação* (TICs) que possibilitavam também o otimismo cantado por Gilberto Gil (1996) do “eu quero entrar na rede para manter o debate”, ainda que eu mesma e a maior parte das/os colegas não tivessem um computador naquele período, o encontro com a internet se dava num laboratório multimídia da instituição de ensino em que cursávamos o ensino médio. O contexto de acesso à internet no

país de hoje é bem diferente de 20 anos atrás: em 2005, segundo PNAD/IBGE, apenas 13,7% dos domicílios tinham acesso à internet; em 2021, esse percentual foi para 90%, sendo o telefone móvel celular o principal meio para acessá-la (IBGE, 2021), o que implica em modos de usos e conteúdos mediados pelo *smartphone*; para pensar com Marshall McLuhan (1964), a mensagem (conteúdos) é formatada para o uso da internet no celular, o que difere do uso da internet em computadores *desktop* e/ou notebook daquele período. Nesse sentido, Pela Internet 2 (Gil, 2018) – atualização da canção de 1996 – aborda (a) a concretização da utopia do final do século XX – o mundo digital e conectado é um fato, “estou preso na rede que nem peixe pescado” – e (b) a maneira como essas utopias foram capitalizadas e atualizadas, criando (novos) mercados e excesso de informação e conteúdos, é mencionada nos versos “cada dia uma nova invenção”, “é tanto aplicativo que eu não sei mais não”. O contexto tecnológico do início do século foi fundamental para escolha de meu curso de graduação, Produção Cultural, e seus efeitos, durante esses anos, como a ampliação e aprofundamento de mercados de bens e serviços culturais, mantêm meus interesses de pesquisa na área da cultura ainda hoje.



Por outro lado, a configuração política da primeira década dos anos 2000, também é necessária para compreender como uma adolescente de 17 anos, do interior de Goiás, de classe média baixa, oriunda de escolas públicas e que pouco teve contato com conteúdos artístico-culturais canônicos, ingressou na universidade para estudar Produção Cultural. Vivi em Goiânia entre 2001 e 2003, período do governo petista do prefeito Pedro Wilson, para cursar o ensino médio no CEFET-GO. Estar matriculada nessa instituição me proporcionou o contato direto com o professor de teatro Sandro Di Lima, que também foi secretário municipal de cultura nesses anos. Lembro-me de participar de vários eventos artístico-culturais tais como *Festivais de Artes de Goiás*, *Goiânia em Cena*, *Goiânia Mostra Curtas*, *Terça tem Canja*, ver peças de teatro e dança, ir ao cinema de rua Ritz às quartas – muito influenciada pela turma das aulas de teatro ministradas por Sandro, que sempre tinha um convite a nos oferecer. Tenho a memória de ter sido Sandro a me apresentar ao curso de Produção Cultural e ao programa de políticas públicas de cultura *A imaginação a serviço do Brasil* da coligação de Lula Presidente de 2002 (PT-PCdoB-PL-PMN-PCB) e de escutá-lo com otimismo sobre o crescimento da área cultural no Brasil, que favorecia

a empregabilidade da mão-de-obra formada institucionalmente.

Quando prestei vestibular em 2003, as únicas instituições públicas de ensino superior que ofertavam o curso de Produção Cultural eram a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Universidade Federal da Bahia (UFBA) – se havia expectativa por fazer um curso superior, sair de meu estado de origem financiada pela minha família não era possibilidade. Foi com auxílio de políticas de assistência estudantil e de professoras/es que consegui fazer inscrições nos vestibulares dessas universidades e recurso suficiente para pagar minhas passagens de ônibus com a intenção de realizar tais exames de seleção. Os vestibulares me levaram ao mar, ao Brasil-litorâneo, à “brasilidade” representada na TV, filmes, livros – manifestadas nas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador. Passei no vestibular da UFBA e me mudei para Salvador em 2005, Gilberto Gil se apresentou na recepção *Calourosa* do ano que ingressei na universidade e mediou uma manifestação de estudantes contra o Ministério da Educação, que tinha como ministro Cristovam Buarque.

A entrada de minha turma de graduação foi atípica: devido à uma greve de quase um ano, entramos juntos, estudantes dos semestres 2004-2 e 2005-1



<sup>2</sup> Segundo Censo da Educação Superior 2010 (IBGE/2010), o número de estudantes que concluíram a graduação saltou de 390 mil em 2001 para 973,8 mil em 2010.

<sup>3</sup> O CULT e o Pós-Cultura são vinculados atualmente ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC), criado em 2008 a partir de reformas para expansão de vagas e ofertas de vagas propostas pelos programas UFBA Nova e REUNI.

– a turma do semestre 2005-1 foi a primeira turma com estudantes reparados/as por vagas destinadas às cotas sociorraciais da UFBA, o que em si trouxe mudanças profundas experimentadas na instituição de ensino durante meu período de graduação. O Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), por exemplo, foi desdobramento de uma proposta de reformas para a UFBA da gestão do reitor Naomar de Almeida Filho (2002-2010), a UFBA Nova. Política de cotas e REUNI são apenas algumas das políticas de inclusão, na área da educação, implementadas pelos governos petistas que terão impacto na minha geração, gerando um otimismo sustentado economicamente pelas *commodities* e, também, pelas políticas de valorização do salário mínimo. De certa forma, o período atualizava o significado do verso “melhor é deixar pra trás” que se referia à “abertura política” dada pela anistia em 1979 e que reforçava, segundo o próprio Gilberto Gil (2014): “Uma posição típica da minha ideologia interna, do meu otimismo, do meu gosto pela conciliação, do traço tolerante da minha personalidade”. Isto porque, para a minha geração, o país havia criado a possibilidade de mobilidade social via acesso à educação pública superior<sup>2</sup>. Contudo, os desdobramentos dessas políticas podem ter gerado

outros sentimentos na população que nos levaram, mais tarde, a um período de crise política, vivenciada desde 2013, quando o crescimento e manifestação pública de grupos de extrema-direita se tornou mais evidente, o que coloca também um questionamento sobre a utopia de conciliação representada na música de Gilberto Gil e/ou nas políticas de inclusão, marca dos governos petistas de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e Dilma Rousseff (2011-2016).

Naquele ano de 2005, fomos recebidas/os pelo então diretor da Faculdade de Comunicação (Facom/UFBA), o Prof. Antônio Albino Canelas Rubim, quem nos apresentou o Centro Multidisciplinar de Estudos em Cultura (CULT) e o Programa Multidisciplinar em Pós-graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura)<sup>3</sup> e, também, nos convidou a participar do *I Encontro Nacional de Pesquisadores em Cultura* (ENECULT), um dos desdobramentos da *Cátedra Andrés Bello*, realizada em 2004. Esses espaços se consolidaram e agregaram diferentes intelectuais para pensar as políticas culturais desenvolvidas no Brasil, sendo locais privilegiados de diálogo entre acadêmicos e poder público que contaram com a presença em debates, por exemplo, de ministros e secretários vinculados ao Ministério da Cultura (MinC) da época, tais como Gilberto Gil, Juca Fer-



reira, Claudia Leitão e Sergio Mamberti. A relação estreita entre universidade e governos federal e do estado da Bahia, à época, também se manifesta no exercício de cargos de gestão de docentes e discentes do Pós-Cultura, tais como Albino Canelas Rubim – secretário de cultura entre 2011 e 2014 – e Gisele Nussbaumer – diretora-geral da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) entre 2007 e 2011.

Ainda que não tenha ingressado a esse programa de pós-graduação, identifico que faço parte de uma geração de estudantes da área cultural que saíram da UFBA para trabalhar nos governos petistas: trabalhei, por exemplo, na Secretaria de Cultura da Bahia como estagiária (2008-2009) e assistente de coordenação do Cine Teatro Solar Boa Vista (2010-2011) e, também, no projeto *Intersectorialidade, Descentralização e Acesso à Cultura no Brasil*, vinculado ao Ministério da Cultura em parceria com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), entre 2012 e 2014, na implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Portanto, o início de minha trajetória acadêmica e profissional na gestão de políticas públicas de cultura significou uma intensa troca com profissionais e intelectuais que produziam a bibliografia hegemônica sobre as políticas culturais brasileiras,

reforçando a tese de Sergio Miceli (2001) sobre a relação de proximidade entre intelectuais e o estado brasileiro.

O convívio com intelectuais nesses espaços de gestão de políticas públicas de cultura, o aumento no número de cursos de pós-graduação e grupos de pesquisa na área (Pantoja; da Silva; Makiuchi, 2016) e o horizonte de expectativa por se tornar professor/a de uma instituição de ensino superior, devido à abertura de novas instituições de ensino e cursos na área da cultura, são fatores para que muitas/os de nós vislumbrassem a carreira acadêmica como possibilidade profissional. Incentivada pelo contexto, pelos diálogos com colegas da área e pela necessidade de ampliação da atuação profissional que a maternidade me trouxe, entrei no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional da Universidade de Brasília (PPGDSC/UnB) em 2014. Além disso, o título acadêmico era um importante requisito para ampliação de possibilidades de trabalho em consultorias vinculadas ao poder público, organismos internacionais e organizações não governamentais. No mestrado, ainda que vinculada à UnB, fiz um trabalho muito semelhante aos objetos analisados por colegas vinculadas/os ao Pós-Cultura, no meu caso, a polí-



tica de financiamento da cultura do Distrito Federal; participei, também, do *Observatório de Políticas Públicas Culturais*, coordenado pela professora Fátima Makiuchi (minha orientadora no mestrado), fomentado pelo MinC na época e que estabeleceu diálogo constante entre acadêmicos e gestores/as do ministério e dos órgãos gestores de cultura do Distrito Federal e de Goiás.

Portanto, a minha trajetória faz ressonância com tantas outras que se envolveram na pesquisa acadêmica a partir da curiosidade por análises relacionadas a seu trabalho profissional no âmbito das políticas públicas de cultura. A própria temática da pesquisa de mestrado é resultado do modo como os estudos hegemônicos na área das políticas culturais se desenvolveram no país a partir dos anos 2000 (Pitombo e Barbosa, 2019) e, também, um reconhecimento de meu percurso acadêmico, ao analisar o financiamento da cultura a partir de seu instrumento de acesso, os editais. Nesse caso, a abordagem teórica-metodológica de políticas públicas se baseou na teoria “ator-rede” de Bruno Latour, reconhecendo os editais como um “instrumento” não neutro – portador de uma concepção política (Lascoumes e Les Galès, 2012 [2007], p. 22) – e como um “actante” – aquele que nos leva a fazer algo – nas relações entre

sociedade e estado.

Ao terminar o mestrado em 2016, decidi tentar o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGSOL/UnB), meu propósito era atuar na área acadêmica a longo prazo e a sociologia, como uma disciplina, oferecia ferramentas teórico-metodológicas clássicas para minha formação multidisciplinar. O projeto de seleção se circunscreveu à temática das relações entre estado e sociedade estabelecidas nas políticas públicas de financiamento à cultura, nas primeiras décadas dos anos 2000. No entanto, estar no PPGSOL durante os anos 2017-2023 me trouxe, pelo menos, duas questões contextuais que me fizeram repensar no modo como vinha me debruçando sobre os estudos da cultura e minha própria trajetória acadêmica:

- 1) o crescimento da extrema-direita e do anti-intelectualismo no país que tiveram efeitos nas políticas públicas de educação e cultura, tais como extinção de órgãos como o Ministério da Cultura e a diminuição de recursos previstos para educação, ciência e tecnologia;
- 2) por outro lado, a reflexividade sobre a construção do conhecimento nas instituições estatais a partir de críticas originadas das teorias *queer*, feministas e negras se tornaram mais visíveis no



4 A renúncia fiscal é um dos três mecanismos do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) juntamente com o Fundo Nacional de Cultura e os Fundos de Investimentos e Apoio Artístico (FICART) previsto na Lei n. 8313/1991, conhecida como Lei Rouanet. Também é o principal mecanismo de financiamento previsto na Lei do Audiovisual, Lei n. 6865/1993.

debate público, gerando questionamentos sobre minhas opções teórico-metodológicas na pesquisa.

Além disso, a vivência no doutorado no grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD) me trouxeram ferramentas para buscar outras abordagens teórica-metodológicas, ainda que a construção de meu caminho intelectual individual esteja marcada pela minha formação na área da comunicação e da cultura e em sua maneira hegemônica de pensar seus objetos de pesquisa. O item a seguir descreve como essas questões foram se inserindo na reformulação de meu objeto de pesquisa do doutorado.

### **Reformulação de um projeto de pesquisa: contextos sócio-políticos e abordagens teórico-metodológicas**

Quando desenhei o projeto de inscrição ao doutorado, tinha o objetivo de estudar as políticas de financiamento do Ministério da Cultura (MinC), a hipótese era de que apesar dos avanços na discussão do acesso ao financiamento em programas e políticas de

cultura das gestões do PT (2003-2016), a renúncia fiscal<sup>1</sup> seria o principal mecanismo de financiamento do MinC desde a década de 1990. Em comparação a recursos com outras políticas públicas de cultura, essa opção de financiamento acarretava a permanência de uma política voltada apenas à realização de bens e serviços culturais destinados ao mercado, com pouca experimentação para outros modelos de políticas e programas (Lima e Ortellado, 2013). No entanto, o contexto político de quando iniciei o doutorado em 2017 me parecia desanimador para se pesquisar políticas públicas de cultura, levando em consideração as dinâmicas do estado brasileiro no período: em 2016, houve uma tentativa de extinção do MinC no início do governo (ainda interino) de Michel Temer (2016-2018) – nesse sentido, discuti num artigo como o movimento #ficaMinC e sua articulação política foi fundamental para dar sobrevida ao órgão gestor (Vilela, 2017) –; e, em 2019, o governo de Jair Messias Bolsonaro (2019-2022) extinguiu o MinC, que passou a ser uma secretaria – primeiro vinculado ao Ministério da Cidadania e, depois, ao Ministério do Ministério do Turismo e teve seis secretários diferentes nesses quatro anos. Além disso, o próprio governo atacou publicamente as políticas culturais pelo viés moral, entre elas, o apoio a



projetos via renúncia fiscal regulamentado pela Lei Rouanet, pois a lei permitiria distribuir recursos a “quaisquer artistas” e “quaisquer artes e projetos”, incluindo os “danosos” aos valores relacionados às instituições “pátria”, “família” e religião “cristã”. Realizar uma crítica a partir de outros critérios, seguindo o debate público anterior à segunda década dos anos 2000, em que o modelo da renúncia fiscal, estabelecida pela legislação, transferia a decisão por apoiar ou não um bem ou serviço cultural a empresas privadas, e quais relações entre estado e mercado possibilitavam esse arranjo ao longo de décadas me parecia pouco promissor naquele contexto.

Admito também ter vivido uma espécie de luto ao presenciar o desmonte dessas políticas, era doloroso voltar-me para a política pública porque me sentia fruto das ideias de uma “imaginação a serviço do Brasil”. Além disso, meu pensamento estava permeado pela crença da pesquisa dominante da área sobre *ausência, autoritarismo e instabilidade* das políticas culturais brasileiras (Rubim, 2007), o que me dificultava imaginar outras formas de explicação para o que vivemos. Sentia uma espécie de desilusão com a área da cultura, apesar de estar profissional e intelectualmente envolvida, esse sentimento me instigou a pensar as políticas culturais em diálogo com

intercâmbios internacionais, buscando sair apenas da conjuntura nacional, e, ademais, dois pontos de inflexão foram importantes para o redesenho de meu projeto de pesquisa: 1) o ingresso, em 2018, no Instituto Federal de Educação, Ciência, Tecnologia de Brasília (IFB) como professora de produção cultural para ministrar disciplinas para o curso técnico de Produção Audiovisual no campus Recanto das Emas, localizado na saída sul do Distrito Federal, a aproximadamente 35Km de distância da Esplanada dos Ministérios de Brasília; 2) frequentar reuniões, encontros de pesquisadores e disciplinas relacionadas ao CMD, coordenados pelo Prof. Edson Farias.

Participar da construção de um curso de Produção Audiovisual, localizado na periferia de Brasília, me colocou em contato novamente com a questão do acesso a políticas públicas e mercados, ao mesmo tempo em que as mudanças vertiginosas na distribuição e circulação de conteúdos audiovisuais, principalmente, via *streaming* me faziam refletir sobre questões clássicas sobre a dificuldade de circular e distribuir conteúdos audiovisuais realizados no país, principalmente, aqueles fora do eixo Rio-São Paulo. Por outro lado, os encontros do CMD e a participação nas disciplinas de *Sociologia da Cultura*, ofertadas também pelo prof. Edson Farias, me trouxeram



abordagens teórico-metodológicas para construção de um objeto que levam em consideração processos de longa duração, inspirados na sociologia de Norbert Elias, e, também, enfatizam as relações entre estado e agentes de mercado. Pensar o objeto desse modo, me levou a perceber como meu ponto de vista priorizava a descrição de políticas públicas e os dados do estado como principal fonte de pesquisa e, também, o pensamento muito voltado ao presente, com pouco lastro histórico – mesmo que o marco temporal de meu estudo se estabelecesse nas primeiras décadas dos anos 2000, tive clareza da necessidade de entender quais antecedentes construíram o contexto. Meu trabalho de pesquisa do mestrado, por exemplo, era muito descritivo e pouco analítico sobre as relações das produtoras locais com o órgão gestor da cultura e seus efeitos na formulação de legislações, regras dos editais e distribuição dos recursos. Se havia estruturado o instrumento *edital* como um importante ator-rede para a ação de agentes culturais, a partir da sociologia de Bruno Latour, me pareceu que poderia enveredar por outras formas de construir objeto de pesquisa na sociologia da cultura que não apenas pelo viés da política pública, mas que tangenciasse a questão, levando-a em consideração e como um agente importante na produção e circulação de significados.

Na questão inicial sobre *distribuição e circulação*, as discussões do grupo de pesquisa CMD são fundamentais para pensar modos de construção de objeto, pelo menos, em três momentos: na publicação O Dossiê *O protocolo de pesquisa sobre circulação transoceânica da cultura e do conhecimento* publicado pela Revista Sociedade e Estado em 2016, nos seminários internos de pesquisa do grupo e na realização do *I Colóquio Audiovisual e Conjuntura Brasileira* em 2018. Destaco também que muitos dos artigos que fazem parte desse dossiê foram apresentados pelos/as seus autores/as em 2017, no PPGSOL/UnB, sendo três desses trabalhos importantes para rever meu objeto de pesquisa:

1) o uso da imaginação sociológica feita por Salete Nery sobre a construção sócio-histórica do gosto pelo perfume no Brasil me revelou uma entrada criativa para pensar os mercados de perfumaria no Brasil e suas interdependências com os modos como o racismo se expressa na sociedade brasileira – nesse sentido, pude perceber outros caminhos de explicação sociológica que não focassem apenas nos dados produzidos pelo mercado ou estado.

2) a pesquisa de José de Souza Muniz Jr e Daniela Szpilbarg sobre a participação do Brasil e



da Argentina em feiras literárias internacionais, usando o caso de Frankfurt, me levou a pensar sobre os festivais de cinema como um possível contexto para a pesquisa a ser desenvolvida no doutorado e, não necessariamente, o foco na distribuição.

3) O artigo de Edson Farias sobre os protocolos da pesquisa sobre a circulação cultural e do conhecimento e o contexto brasileiro em diálogo com os processos de mundialização me revelaram alguns possíveis caminhos para elaborar uma análise de realizadores/as brasileiros/as em festivais internacionais de cinema.

Num primeiro ensaio de reorganização de meu objeto de pesquisa, apresentei o artigo *Conteúdos audiovisuais e plataformas de vídeo sob demanda (VOD): novas configurações de circulação e consumo culturais? no seminário interno de pesquisa do CMD, em Goiânia, no ano de 2018, em que tentava reconhecer a cultura e o entretenimento como basilar para o capitalismo cognitivo-informacional contemporâneo para entender as dinâmicas político-mercadológicas nacionais, porém, em relação às dinâmicas do capitalismo global. Nesse artigo, tentei usar o modelo de análise proposto por Elder Alves (2017) para pensar os serviços de streaming, em especial a Netflix, que esta-*

vam se inserindo no mercado brasileiro ao tentar identificar agentes estruturais do audiovisual relacionados a estes serviços (empresas especializadas, trabalhadores das artes, cultura e entretenimento, organizações estatais e semiestatais de apoio e financiamento, empresas não-culturais, bancos e organizações financeiras privadas e consumidores), porém, o artigo acabou por reproduzir dados descritivos da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) sobre o serviço oferecido pela Netflix e seu crescimento no mercado com pouca análise sobre de que modo esse tipo de distribuição audiovisual modificaria as configurações do consumo e, também, da produção nacionais.

As leituras sobre a *circulação* enquanto *distribuição* se ocuparam em demonstrar como as relações entre estado e mercados propiciaram monopólios no mercado de distribuição de filmes em salas de cinema, principalmente, a partir dos anos 1990 em todo o mundo, incluído o Brasil, predominando produções hollywoodianas nesses espaços de exibição de filmes. Esse modelo de distribuição é percebido, também, na geografia das cidades, quando os cinemas de ruas foram fechados e realocados em *shopping centers*. A emergência de plataformas *streaming*, um agente novo no mercado distribuidor, gera também debates e pensamento de modos de regu-



<sup>5</sup> O Festival de Cannes ocorreu semanas após a votação na Câmara e no Senado pela abertura do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, concluído em agosto de 2016. Durante maio e agosto, Michel Temer governou interinamente. Em maio, o então presidente anunciou a extinção do Ministério da Cultura, decisão revista poucos dias após diferentes protestos e articulações da sociedade civil.

lação de mercados que amenizem seu impacto nos modelos de distribuição de filmes como as salas de cinema e televisão, essa reflexão se faz ainda mais urgente após a pandemia de covid-19, quando esses processos foram acelerados. Realizar essa pesquisa me parecia interessante para pensar novos monopólios e a atualização do capitalismo cognitivo, principalmente, os modos como políticas e mercados de um país periférico como o Brasil se acomodam nesse contexto para garantir ou não a produção de bens e serviços simbólicos que participem da circulação nesses novos modelos de distribuição. Portanto, partiria da premissa que existe uma rede de interdependências globais com consequências nos estados-nação, porém, metodologicamente me parecia difícil pensar numa pesquisa que não recorresse a dados das próprias empresas e de estados e, com isso, não trouxesse mais uma vez uma abordagem descritiva que não era capaz de capturar movimentos alternativos de distribuição de bens e serviços culturais, que me é especialmente importante para pensar a distribuição fílmica no país. Por outro lado, ao lidar com produções fílmicas realizadas no IFB Recanto das Emas, as alternativas propostas para circulação da produção realizada no campus eram: plataformas de internet, mostras locais, cineclubes e festivais. Os

festivais de cinema me pareceram locais apropriados para pensar a circulação porque percebi que os/as participantes desses espaços estabeleciam redes que se desdobravam em outras ações fora dos festivais. Os ambientes internacionais, em especial, me chamavam atenção porque me manteria em distanciamento da política pública do país, tão entranhada no modo como penso minhas análises, ao mesmo tempo que permitiria pensar as relações de interdependências globais.

Entendendo os festivais de cinema como plataformas globais de exibição de filmes, vitrines para a indústria das produções mundiais, locais de competição entre realizadores/as, de manifestação de agendas políticas de organismos internacionais e de articulações com o poder de estabelecer em quais termos se dará a distribuição, comercialização e exibição de um filme produzido fora de Hollywood (Elsaesser, 2005) – comecei a estruturar a pesquisa que estou desenvolvendo no doutorado. Desse modo, a partir de um exemplo dos desdobramentos da importância desses espaços como visibilidade midiática – me refiro ao caso do protesto realizado pela equipe do filme *Aquarius* (2016) no Festival de Cannes sobre o curso do golpe político no Brasil<sup>5</sup> –, considere as seguintes questões, para além do protesto

6 Renato Ortiz (2015, p. 125) discute que a inclusão é um termo ambíguo ao apresentar um sentido proveniente da esfera política ao mesmo tempo que se ajusta à racionalidade exigida nas trocas transnacionais, convergindo com sentidos também ambíguos do termo “diversidade cultural”. Outra discussão importante sobre as ambiguidades dos processos de cidadania que o termo inclusão também carrega é realizada por Evelina Dagnino (2004, p. 97) ao refletir sobre uma “confluência perversa” de dois projetos políticos desenvolvidos na década de 1990: um cujo marco na sociedade brasileira é a Constituição de 1988, em que o estado deve assegurar direitos à população, dentre os quais, os direitos culturais e, outro, relacionado à sociedade neoliberal em que o Estado terceiriza as políticas sociais às organizações da sociedade civil. Esses dois projetos estão em disputa no período que propomos estudar a circulação de realizadores/as nos festivais internacionais de cinema, o que pode promover ambiguidades tanto no mercado quanto na formulação e execução das políticas estatais.

em si, que me levaria a definir um objeto de pesquisa: quem eram os/as realizadores/as brasileiros/as que faziam parte da equipe e frequentavam o festival de maior prestígio internacional; como as estruturas nacionais do audiovisual possibilitaram aquela participação; como os/as realizadores/as usam desses espaços de legitimação para justificar escolhas estéticas e político-mercadológicas voltadas para o cinema e; de que maneira as desigualdades de produção, circulação e distribuição entre os/as realizadores/as se reproduzem por meio de participação em festivais internacionais. Essas questões estavam relacionadas à pergunta proposta no pré-projeto de pesquisa de doutorado sobre as relações entre estado e sociedade, no entanto, minha perspectiva se voltava para as redes de relações dos/as realizadores/as de cinema na formação de redes de relações de interdependência no audiovisual, incluídas as instituições governamentais, a partir do fenômeno dos festivais internacionais de cinema.

Se nos discursos e ações, os governos petistas (2003-2016) tinham como objetivo incluir<sup>6</sup> novos/as fazedores/as nas políticas culturais, como esses/as novos/as realizadores/as e perspectivas narrativas derivadas dessas políticas se apresentam em espaços de consagração como os festivais internacionais

de cinema? Tomando o exemplo de *Aquarius* que se passa em Recife (PE) – cidade natal de seu diretor Kleber Mendonça Filho –, é possível deduzir possibilidades de circulação internacional de filmes brasileiros cujas histórias, locações e equipe se originam de outros espaços regionais que não apenas no tradicional circuito Rio-São Paulo. Nesse sentido, pesquisas realizadas por Maria Carolina Oliveira (2014) e Marcelo Ikeda (2021) apontam que a participação de obras e realizadores/as em festivais nacionais e internacionais de cinema produziram efeito de visibilidade da produção desses/as realizadores/as – muitas vezes identificados/as como coletivos tais como Alumbramento (CE), Filmes a Granel (PB), Símio Filmes (PE), Filmes de Plástico (MG), Caboré (RN) – em outras instâncias mercadológicas, de formação estética e políticas do campo audiovisual nacional.

Nesse sentido, tentei pensar sobre a participação de realizadores/as brasileiros/as em festivais internacionais de cinema para uma apresentação realizada no *I Colóquio Audiovisual e Conjuntura Brasileira* em 2019, um esboço do que se tornaria meu projeto de qualificação ao doutorado. Desse modo, já naquele momento, era importante pensar os trânsitos internacionais em festivais de cinema e o modo como esses trânsitos repercutiam no país nas



primeiras décadas dos anos 2000 sejam em políticas públicas e, também, no reconhecimento de tais obras e realizadores/as por quem produz audiovisual no Brasil a partir de um reconhecimento internacional. Para isso, tentei pensar diferentes *tipos* de realizadores/as a partir de sua origem e modos de fazer cinema que repercutiam em significados do que estamos compreendendo por *cinema(s) brasileiro(s)* nas últimas duas décadas. Portanto, demonstro a seguir alguns caminhos prévios de minha pesquisa e algumas considerações teórica-metodológicas sobre a circulação e o que se entende por cinema(s) brasileiro(s) nas primeiras duas décadas dos anos 2000.

### **Sentidos da circulação da cultura e do conhecimento: notas sobre a pesquisa de doutorado**

Como demonstrei anteriormente, ao tentar refletir sobre a circulação como distribuição decidi-me enveredar pelos estudos da *circulação cultural* e do conhecimento, desse modo, apresento algumas das reflexões de minha pesquisa de doutorado para compreender condições de possibilidades de fluxos transatlânticos de realizadores/as audiovisuais bra-

sileiros/as em festivais internacionais de cinema no continente europeu nas primeiras duas décadas dos anos 2000. Elegi esse continente por concentrar os três mais prestigiados festivais da área – *Festival de Cannes, Festival de Veneza e a Berlinale* – e, também, porque esses festivais se colocam em oposição à indústria hollywoodiana (ainda que político-mercologicamente complementares em muitos casos) e, portanto, estabelecem espaços de diálogos para criar significados comuns, desde a forma estética *cinema/filme* a regulamentações que buscam proteger cinemas nacionais, por exemplo.

Ainda que a pesquisa de doutorado se detenha entre os anos 2000 e 2019, tento situar a circulação de maneira histórica, principalmente, ao inserir laços com os movimentos cinema novo e *cinema da retomada* que sob muitos aspectos (re)aparecem e se atualizam nos festivais e nos vínculos entre realizadores/as do período selecionado. Neste sentido, discuto neste artigo dois tipos-ideais de realizadores/as brasileiros/as que circulam em festivais e suas estratégias de mediação dadas pelo contexto em que produzem e começam a iniciar sua circulação internacional: Walter Salles e a produtora *Videofilmes* como um laço importante para circulação em festivais nas últimas décadas e os realizadores vincula-



7 A estreia nesse festival é parte de uma das cláusulas do prêmio de roteiro Cem Anos de Cinema do *Festival de Sundance* de 1996 que concedeu 300 mil dólares para o desenvolvimento do roteiro de *Central do Brasil* a Marcos Bernstein e João Emanuel Carneiro e à produtora *Videofilmes*, de Walter Salles.

dos à produtora *Filmes de Plástico*, cuja formação e circulação foram possibilitadas pelo contexto técnico e social dos anos 2000. É importante dizer que esses *tipos-ideais*, juntamente com outros que me detenho de forma mais sistemática na tese de doutorado, convivem no mesmo espaço-tempo em condições distintas de produção e constroem significados do que entendemos por cinema(s) brasileiro(s) que paradoxalmente pode se apresentar de maneiras muito distintas entre si. O que é importante trazer é que essa construção de significações de cinema(s) brasileiro(s) se desdobram em políticas e possibilidades de mercados voltadas para o cinema e, também, instituições que são materializadas a partir de intercâmbio de ideias e ideais construídos e legitimados em trocas internacionais. Destaco a natureza da estratégia e do contexto que permitiram a circulação desses *tipo-ideais* de realizadores/as nos anos 2000 e não me detenho nessas instituições, porém saliento a importância delas, ainda que se apresentem de maneira opaca neste texto.

Walter Salles (1956-), nesta minha lógica de argumentação, é representante de um *tipo-ideal* de realizador brasileiro e um nó de uma rede de relações ligado ao modo hegemônico de produzir significado de cinema(s) brasileiro(s) nacional e internacionalmen-

te. O realizador cursou economia na PUC/RJ, apesar de não seguir carreira. Sua formação na área do audiovisual é o curso de comunicação audiovisual feito na Universidade do Sul da Califórnia, onde começou sua carreira na área da publicidade. Nos anos 1980, quando ingressa no audiovisual, produziu séries e programas televisivos como *Conexão Internacional* e fundou a produtora *Videofilmes* – que produziu, por exemplo, os filmes *Cidade de Deus* (2001) de Fernando Meirelles; *Madame Satã* (2002) e *O Céu de Suely* ambos de Karim Aiznou; e foi coprodutora de *Aquarius* (2016) de Kleber Mendonça Filho. É importante dizer que é filho do embaixador Whalter Moreira Salles e um dos acionistas do grupo Itaú-Unibanco.

Seu primeiro filme longa-metragem é *A Grande Arte* (1991) e dirigiu, juntamente com Daniela Thomas, *Terra Estrangeira* (1995), uma coprodução Brasil/Portugal que circulou por diversos festivais internacionais. Destaco a importância histórica de Walter Salles para abertura internacional de circulação de obras brasileiras em festivais de cinema nas primeiras duas décadas dos anos 2000 a partir da experiência exitosa de circulação e divulgação do filme *Central do Brasil* (1998) – em janeiro de 1998, o filme estreou no Festival Sundance de Cinema nos Estados Unidos<sup>7</sup> e no mês seguinte, ganhou os prêmios de melhor filme

8 O cinema da retomada pode ser identificado com um conjunto de filmes brasileiros produzidos nos anos 1990 cujo financiamento foi possibilitado pela Lei do Audiovisual (1993) num momento pós-extinção de uma série de instituições brasileiras de apoio ao cinema nacional como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A).

9 Parto da premissa que movimento *Cinema Novo* também é um dos principais agentes de significados de cinema(s) brasileiro(s) que reverberam em festivais internacionais de cinema. É necessário observar, neste caso, como seus filmes foram premiados internacionalmente em festivais e ainda hoje os mesmos festivais prestam homenagem ao movimento. Neste caso, cito o exemplo da mostra em homenagem ao movimento cinematográfico brasileiro no ano de 2004 no Festival de Cannes, quando houve uma mostra em tributo ao movimento com os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha; *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos; *O Pagador de*

e de melhor atriz (Fernanda Montenegro), na *Berlinale* e, também, foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro e melhor atriz. Uma das estratégias de divulgação desse filme – que podemos localizar no período da *retomada*<sup>8</sup> do cinema brasileiro – foi o de vinculá-lo a uma espécie de renovação do movimento *Cinema Novo*<sup>9</sup> para o público internacional. Um dos modos de representar esse vínculo é por meio do cenário sertão nordestino, presente nos filmes de Glauber Rocha, reatualizado no filme de maneira refletida, como afirma o diretor ao ser interrogado sobre como ele via Central do Brasil vinte anos após sua estreia, numa entrevista para o perfil *Cinema Paradiso* na plataforma *Youtube*:

A primeira coisa que eu queria dizer é que o *Central* [do Brasil] foi uma ideia que me veio num momento de uma profunda desesperança no Brasil e no cinema brasileiro. O cinema deixou de existir, a gente fazia 70 filmes por ano, durante três anos, a gente não fez nenhum filme, ou seja, foi nesses anos de silêncio que eu tive justamente a ideia do *Central do Brasil*. [...] O filme nasce de um desejo de reencontro com o Brasil e com o Brasil projetado na tela de cinema, vendo o filme hoje acho que ele tá impregnado desse desejo de reencontro, de reencontro com uma geogra-

fia física, aquela ida para o Nordeste, o coração do Brasil. Mas, também, uma geografia humana brasileira, né? Não é à toa que tem aqueles rostos no início, aquelas pessoas que falam de onde são, sabe? Eu sou tal pessoa e eu venho de tal lugar. E é isso que espero depois dos anos tão difíceis que a gente tá vivendo hoje aqui, que a gente possa novamente redescobrir o país que a gente quer ser. (Papo de Drive-in com Walter Salles, *Cinema Paradiso*, 6 agosto de 2020 - <https://www.youtube.com/watch?v=XTx7F55MFdA>)

Neste ponto do texto, gostaria de chamar atenção para o cenário *sertão nordestino* como um importante lugar de imaginário para o(s) cinema(s) brasileiro(s), sendo o movimento *Cinema Novo* um dos primeiros a circular essa ideia de sertão nos festivais internacionais. Nos anos 2000, muitas obras seguirão esse caminho tais como as obras de Sérgio Machado e Marcelo Gomes e, também, de Kleber Mendonça Filho. Além disso, Walter Salles será um importante nó para apresentação desses mesmos realizadores/as em festivais internacionais. Para a pesquisa de doutorado, será importante pensar quais instituições fomentam a ideia de cinema(s) brasileiro(s) nesse aspecto.

*Promessas* (1962) de Anselmo Duarte (único filme brasileiro a ganhar a Palma de Ouro); *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade; *Bye Bye Brasil* (1980) de Cacá Diegues e; *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976) de Bruno Barreto. O documentário Glauber o Filme - *Labirinto do Brasil* (2003) de Sylvio Tendler foi exibido nos filmes fora de competição. Neste ano, *Diários de uma motocicleta* (2004) de Walter Salles foi exibido na Mostra Principal e o curta *Quimera* de Eryk Rocha (filho de Glauber Rocha) concorreu ao melhor filme de curta-metragem.

10 Segundo pesquisa de Marcia Rangel Candido, Verônica Toste Daflon e João Feres Júnior (2016) desenvolvida no Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA – IESP/UERJ) sobre a diversidade de gênero e cor nos indivíduos que desempenham a função de diretor/a, roteirista e atuação em 238 filmes brasileiros lançados no circuito comercial no período de 2002 a 2013, demonstra que 84% desses filmes foram dirigidos por homens da cor branca, 17% por mulheres brancas e 2% por ho-

Por outro lado, escolher o continente europeu para pensar a circulação de realizadores/as brasileiros/as, implica refletir sobre a experiência histórica do imperialismo e do colonialismo para compreender relações nas quais realizadores/as são formados/as e formam sociedades nacionais em interlocução com outros/as intelectuais no âmbito global. Desse modo, é necessário nos perguntar que tipo de modelo político-mercadológico e estético de cinema estão inscritos nesses festivais e em que condições os filmes de lugares não-europeus participam desses espaços. A novidade e a busca pelo “exótico” (Canclini, 2008 [1989]) – atualizadas pelos discursos da diversidade cultural (Nicolau Netto, 2012) – são elementos importantes a serem identificados nas redes de relações que possibilitam a participação de realizadores/as de filmes brasileiros nestes espaços. A posição de prestígio dos/as realizadores/as, no segundo aspecto, tem condições desiguais em relação aos/às realizadores/as de países centrais, considerando a hegemonia e o regramento europeu, ao mesmo tempo que os/as realizadores/as de filmes brasileiros são beneficiados/as ou não por estruturas histórico-sociais internas que os/as tornam corpos privilegiados<sup>10</sup> no Brasil.

Portanto, a importância de “novos cinemas” para os festivais internacionais realizados na Euro-

pa destacada, por exemplo, por Bill Nichols (1994) que afirma – ainda que com um olhar eurocêntrico – como o público dos festivais é “fascinado” com o encontro com o estranho/estrangeiro nesses ambientes. O autor identifica no/a espectador/a, um/a turista que se familiariza com o estrangeiro e recupera sua diferença a partir da similaridade dada pelos códigos predominantes do cinema hegemônico e da transcendência de questões locais para uma espécie de valor universal. Dessa maneira, Nichols sustenta que há um estilo de “filme internacional” apto a circular em festivais internacionais realizados na Europa e elenca características desse tipo de filme como inovação formal, personagens com características psicológicas complexas e ambíguas, rejeição às normas de Hollywood na representação de espaço e tempo, falta de resolução clara ou narrativa fechada e uma cultura diferente (da europeia) recuperada por uma humanidade transcultural subjacente.

Essa ideia de um “filme internacional” pode ser complementada pelo destaque da autoria, da autoimagem da nação e das “novas ondas” de renovação estética e política que são derivadas da forma romance e das vanguardas modernistas que se desenvolveram no continente europeu destacadas por Thomas Elsaeser (2005) como características dos



mens negros, nenhuma mulher negra dirigiu um longa lançado no circuito comercial nesse período.

## CLEIDE VILELA

filmes que circulam nos festivais internacionais realizados na Europa. Circular em festivais internacionais reconhecidos significa entrar em contato com espectadores europeus e estadunidenses que ainda são tidos como decodificadores privilegiados e intérpretes do simbólico no âmbito do cinema (Gabriel, 2011, p. 194). Se o reconhecimento dessa linguagem passa por esses cânones e públicos, um filme produzido no Brasil deve estar em condições de empregar a linguagem prevista pelos legitimadores e reconhecedores do que seja um filme apto a circular por esses ambientes. Portanto, é preciso dominar a linguagem do dominador para existir como seu semelhante (Fanon, 2008, p.33-34).

Em diálogo com a expectativa de festivais internacionais, há uma série de mediações importantes para identificação desse “novo” olhar em territórios nacionais, tais como festivais nacionais, curadores/as e crítica. Um exemplo da importância dessas mediações nos anos 2000 pode ser observado pela trajetória dos filmes produzidos pela produtora Filmes de Plástico, baseada em Contagem-MG, região metropolitana de Belo Horizonte. O núcleo principal da produtora é constituído por André Novais Oliveira (1984-), Gabriel Martins (1987-), Maurílio Martins (1978-) e Thiago Macêdo (1984-) – egressos da Es-

cola Livre de Cinema de Belo Horizonte, representantes de um novo perfil de realizadores/as audiovisuais brasileiros/as formados pelas condições de possibilidades dadas pelo contexto político e tecnológico do início do século para uma geração de jovens nascidos nos anos 1980 mencionado no início deste texto. A exibição, no ano de 2010, dos curtas *Contagem* (2010) de Gabriel Martins e Maurílio Martins no Festival de Brasília e *Fantasma* (2010) de André Novais Oliveira no Festival de Tiradentes<sup>11</sup> possibilitou que uma série de críticos e importantes produtores-mediadores da apresentação de obras brasileiras em festivais internacionais, como Carlos Reichenbach, reconhecessem nesses filmes inovação estética e de temática fílmica que serão importantes, mais tarde, para a circulação dos curtas *Pouco mais de um mês* (2013) e *Quintal* (2015) de André Novais Oliveira e Nada (2017) de Gabriel Martins na mostra *Quinzena dos Realizadores* do Festival de Cannes.

O “novo” reconhecido pelos mediadores nacionais está relacionado ao perfil dos realizadores da produtora, originários da periferia de Belo Horizonte, em oposição à hegemonia de realizadores/as das elites e das classes média sudestinas (Bernardet, 1976) que se desdobra em inovações estéticas e temáticas tais como a representação de Contagem em



seu cotidiano e o uso de familiares e amigos/as como atores e atrizes – devido ao baixíssimo orçamento –, modelo diferente do que se costumava ver nos filmes brasileiros ligados à vanguarda de uma classe média que tenta encontrar raízes na adoção de perspectivas populares e reelabora aspectos da cultura popular e folclórica a partir de um olhar paternalista (Bernardet, 1976). Neste caso, a autoria dos filmes é apresentada como representantes de vozes das periferias brasileiras em consonância em muitos aspectos com políticas da diversidade cultural realizadas por festivais internacionais de cinema nos anos 2000, que buscam incluir representantes dessas “novas” vozes em suas mostras. Portanto, não se pode ignorar a produção de tipos específicos de representações sociais que esses espaços esperam explícita e implicitamente de um filme realizado no Brasil e de seus/suas realizadores/as, condicionando a circulação dessas produções culturais do mundo periférico de acordo com paradigmas para o consumo dos centros (Mosquera, 2010; Mato, 2003). Por outro lado, esse complexo de relações transnacionais atravessado por relações de poder, conflitos de interesse e representações da experiência tem desdobramentos nas políticas nacionais tais como a criação de (poucas) políticas de financiamento voltadas para a produ-

ção de filmes de realizadores/as mulheres e negros, promovidos por editais da Secretaria Audiovisual do MinC e das secretarias estaduais de cultura.

Por muitas das vezes, é estratégico para a produção ser reconhecido internacionalmente para o reconhecimento nacional de uma produção, como afirma Gabriel Martins na entrevista concedida à Radio France Internacional Brasil em 2017 em que o diretor ao abordar a presença do curta *Nada* na mostra *Quinzena dos Realizadores* do Festival de Cannes aponta para a importância desse reconhecimento para circulação e divulgação de filmes que se desdobra numa espécie de selo de qualidade para financiamento de outras obras:

Eu filmei um longa-metragem co-dirigido por Maurilio Martins que é meu sócio e um dos produtores do curta [Nada]. É um longa-metragem que a gente pretende lançar ano que vem que se chama No coração do mundo; no ano que vem, também vou rodar o meu primeiro longa-metragem solo que se chama Marte Um, projetos encaminhados. [...] [O Festival de Cannes] é um festival que abre muitas portas, não tenho dúvida alguma, porque ele vai permitir que meu filme seja visto, seja mais falado do que seria normalmente. Talvez, bastante mais falado do



que seria naturalmente, isso me traz essa questão interessante que é as pessoas verem o filme, para mim, na verdade isso é o mais importante. [Também] é uma rede de contatos muito forte que eu acho que também ajuda a dar uma projeção maior para mim e para toda equipe do filme, elenco. Acho que estar aqui presente, por isso é legal dizer que veio a equipe junto também, não é só uma projeção minha, mas também de todo mundo que está envolvido, quisera ter todo mundo da equipe aqui, mas nem sempre é possível. Mas eu acho que o Festival de Cannes representa isso: uma espécie de selo de qualidade, digamos, que abre portas para o projeto. (Martins, Gabriel, 2017)

Desse modo, é possível identificar a emergência de novos discursos dos significados da ideia de *cinema brasileiro* nesse coletivo a partir do reconhecimento e circulação internacionais em consonância com a expectativa pela descoberta do “novo” dos festivais internacionais. A própria história do curta *Nada* converge para um outro tipo de abordagem da juventude negra brasileira que conta a dificuldade de Bia, uma jovem negra de classe média, *rapper*, em fazer uma escolha profissional ou um curso superior

no último ano de seu ensino médio e sua vontade de não fazer “nada”. Neste caso, a trama não é perpassada por violência ou por uma romantização da pobreza vista em narrativas histórico-hegemônicas do cinema nacional. Há uma necessidade de representá-la de maneira decidida, como uma afronta (palavra usada pelo diretor) às possibilidades de escolha que lhe são dadas transmitidas também na música de abertura do filme – *Cabeça de Gelo* do cearense Shalon Israel – nos versos “*Esse bicho tá desconsiderando nêgo/ O nêgo é cabeça de gelo/ Eu não vim pra me curvar/ Eu vim para conquistar*” – que também diz sobre a posição do diretor Gabriel Martins e sua produção de significado para o(s)m cinema(s) brasileiro(s).

Os significados de *cinema brasileiro* que os filmes da produtora Filmes de Plástico inserem no cinema brasileiro em interlocução com as políticas da diversidade cultural convivem de maneira complementar e antagônica (a depender do espaço) ao modo hegemônico de dar significado por realizadores/as e instituições ao cinema(s) brasileiro(s), constituídas por dinâmicas internas de relações de poder no âmbito nacional que se desdobram nos modos de distribuição de recursos para produção fílmica. Neste artigo, tentei esboçar parte do caminho que



estou trilhando na pesquisa de doutorado para encontrar desdobramentos da circulação internacional de cinema em políticas e instituições que fazem cinema no Brasil. Desse modo, os tipos-ideais apresentados aqui produzem significados ao(s) cinema(s) brasileiro(s), mas também nos ajuda a refletir sobre as permanências e mudanças das políticas institucionais a partir dessa circulação. Neste caso, estou também pensando nas possibilidades de pesquisa na sociologia da cultura no século XXI, parte do mesmo contexto sócio-político do audiovisual.

### Considerações Finais

Este artigo teve o objetivo de fazer uma reflexão de minha trajetória de pesquisa em relação aos contextos sociais e tecnológicos do século XXI. Tentei demonstrar o modo como as pesquisas em torno da área cultural se desenvolveram nesses anos a partir de minha experiência individual conectada às instituições pelas quais frequentei. Além disso, enfatizei a importância da vivência no CMD para aprofundar minhas reflexões sobre abordagens teóricoanalíticas para a sociologia da cultura no Brasil.

Nesse sentido, tracei o caminho de reflexão da construção de objeto de minha pesquisa de doutorado com a perspectiva de refletir sobre a circulação cultural e do conhecimento de realizadores/as e obras realizadas no Brasil nos festivais em internacionais e seus possíveis desdobramentos no país a partir dessa rede de interdependência global. Destaco a importância desses espaços para a formação do que denominamos *cinema(s) brasileiro(s)* e as possibilidades de novos/as realizadores/as a partir de um contexto internacional de políticas de *diversidade cultural*. A operação dessas políticas pelos festivais internacionais de cinema não foi aprofundada neste artigo, no entanto, gostaria de salientar que elas se fazem presentes em mostras específicas e, também, no regimento de fundos de financiamento ligados aos festivais com a perspectiva de inserir a produção de mais mulheres e pessoas de cor nos festivais, por exemplo.

Também não discuti os modos como a pandemia de Covid-19 modificaram os festivais durante os anos de 2019 a 2022. Neste caso, se faz especialmente importante refletir sobre as novas possibilidades de estratégias de circulação fílmica e a aceleração da implementação de novo modelos de



**CLEIDE VILELA**

distribuição por meio plataformas on-line de exibição e, também, de encontros por videoconferências que deverão ser melhor tratadas no texto final de minha tese de doutorado. Além disso, a pandemia também evidenciou os limites do deslocamento humano e suas consequências para a vida deste planeta, o que implica pensar a circulação de bens e serviços simbólicos em relação às consequências ambientais de modo mais profundo como uma agenda de pesquisa também da sociologia da cultura.



## Referências

- ALVES, Elder P 2017. **Mercados culturais no Brasil: BNDES e o financiamento das empresas culturais brasileiras**. In: Ciências Sociais Unisinos 53, janeiro-abril 2017. Acesso em: [http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias\\_sociais/article/view/csu.2017.53.1.03/5959](http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2017.53.1.03/5959)
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976
- CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste; FERES JUNIOR, João. Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n 3, novembro 2016. P. 116-135 Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/7372045f-ff0c-47aa-87f8-b5efe65cf575.pdf>. Acesso em: 01 fev 2023.
- CANCLINI, Néstor Garcia. 2008 [1989]. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.
- CARMO, Cleide Mara Vilela do. **Instrumentos e políticas públicas de cultura: o caso dos editais do fundo de apoio à cultura do Distrito Federal no período de 2011 a 2014**. 2016. 150 f., il. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sociedade e Cooperação Internacional). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- DAGNINO, Evelina. Construção democrática, neoliberalismo e participação: os dilemas da confluência perversa. In: **Política e Sociedade**, 2004.
- ELSAESSER, Thomas. **European Cinema: face to face with Hollywood**. Amsterdam University Press, 2005.
- FANON, Frantz. 2008. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA.
- FARIAS, E. (2016). O protocolo de pesquisa da circulação na sociologia da cultura, no Brasil. **Sociedade E Estado**, 31(3), 583–614. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6163> . Acesso em 10 fev. 2023.
- GIL, Gilberto. No woman, no cry. In: Realce. Elektra Records. 1979.
- GABRIEL, Teshome H. Towards a Critical Theory of Third World Films, **Critical Interventions**, 5:1, 187-203. 2011. DOI: 10.1080/19301944.2011.10781409.



## CLEIDE VILELA

GIL, Gilberto. Pela Internet. In: Quanta. Mesa/Bluemoon Recordings, 1996.

GIL, Gilberto. Pela Internet 2. In: Ok, Ok, Ok. Rio de Janeiro: Gege Produções Artísticas, 2018.

IBGE. Censo da Educação Superior. 2010.

IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios. 2005.

IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios. 2021.

IKEDA, Marcelo Gil. Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

ISRAEL, Shalom. Cabeça de Gelo. In: Cabeça de Gelo Macaia Records, 2020.

LASCOUMES E LES GALÈS. **Sociologia da ação pública**. Maceió: EDUFAL, 2012 [2007].

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Salvador; Bauru: Edufba-EDUSC, 2012 [2005].

LIMA, Luciana; ORTELLADO, Pablo. Da compra de produtos e serviços culturais ao direito de produzir cultura: análise de um paradigma emergente. **Revista Dados**, n. 56 – jun 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0011-52582013000200004> Acesso em 10 fev. 2023.

MATO, Daniel. 2007. **Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción de representaciones de Cultura y Desarrollo**. In: MATO, D. (Coord.). Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales: Universidad Central de Venezuela, 2003. p.331-354. Disponible en: <www.globalcult.org.ve>. Acesso em: 09 sept.19.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MOSQUERA, Gerardo. **Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas**. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

MUNIZ JR., J. de S., & SZPILBARG, D. (2016). Edição e tradução, entre a cultura e a política:: Argentina e Brasil na Feira do Livro de Frankfurt. **Sociedade E Estado**, 31(3), 671–692. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6167> Acesso em 10 fev. 2023.

NERY, S. (2016). Interdependências e interpenetrações civilizatórias: os aromas e sua magia. **Sociedade E Estado**, 31(3), 693–716. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6168> Acesso em 10 fev. 2023.



## CLEIDE VILELA

NICHOLS, Bill. 1994. Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit. In: **Film Quarterly**, Vol. 47, No. 3, p. 16-30 University of California Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1212956>. Acesso em: 31 ago 2019.

NICOLAU NETTO, Michel. **O discurso da diversidade: a definição da diferença a partir da World Music**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas , Campinas, 2012.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **“Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência**. Tese (Doutorado em Sociologia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ORTIZ, Renato. **Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo**. São Paulo: Boitempo, 2015.

PANTOJA, Wallace W. Rodrigues ; DA SILVA, Edilene Américo ; MAKIUCHI, Maria de Fátima Rodrigues . **Percurso metodológico da pesquisa em políticas públicas culturais**. In: Maria de Fátima Rodrigues Makiuchi. (Org.). Políticas Culturais, Desenvolvimento e Construção Democrática. 1ed.Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2016, v. 1, p. 73-92.

PITOMBO, Mariella; Barbosa, Frederico. Linguagem da Paixão: intelectuais e políticas culturais no Brasil. **Re-pocs**, v.15, n.31 – jan./jul. 2019. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/12891/6952> Acesso em 10 fev. 2023.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113 – jun. 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469/934> Acesso em 10 fev. 2023.

VILELA, Cleide. #FICAMINC: algumas considerações sobre políticas culturais e participação social no Brasil. **Anais do VIII Congresso Internacional en Gobierno, Administracion y Políticas Publicas**. GIGAPP, 2017 Disponível em: <https://www.gigapp.org/index.php/comunidad-gigapp/publication/show/2723> Acesso em 10 fev. 2023.

### Recebido:

10 de fevereiro de 2023

### Aprovado:

01 de março de 2023

