

DEVIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

DEVIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

Design por Irandina Afonso
Ilustração da Capa por Lua Celina

Publicado em Setembro 2019
Universidade do Porto. Faculdade de Letras
[University of Porto. Faculty of Arts and Humanities]
Porto, Portugal

ISBN 978-989-8969-18-7
Suporte: Eletrónico - Formato: PDF / PDF/A

I.4. Janelas para o mundo: A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio como palcos para a festa de seus públicos

I.4. Windows to the world: The Mostra Internacional de Cinema de São Paulo and Festival do Rio as stages for their publics' feast

Bianca Salles Pires

Resumo

Neste capítulo, tenciono apresentar aspectos sócio-históricos de dois grandes eventos cinematográficos do Brasil, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio de Janeiro, que têm em comum programações voltadas para a produção cinematográfica mundial. A história dos dois eventos remonta ao final da década de 1970, marcada por um momento de crise no setor da exibição cinematográfica no país, com o fechamento e sucateamento das antigas salas de cinema nas duas cidades. As mostras surgem como janelas de programações plurais, trazendo filmografias dos mais diferentes países, e se tornam espaços para que os públicos em poucos dias acessem um elevado número de filmes. Neste ensaio, pretendo abordar os eventos de cinema e a participação dos públicos contemporâneos a partir dos dados coletados durante a etnografia realizada em três edições da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e do Festival de Cinema do Rio entre os anos de 2015 e 2017. A análise busca contribuir para a reflexão de como pensar as *cinéfilias* de mostras de cinema no Brasil à luz da bibliografia internacional acerca dos festivais.

Palavras-chave: públicos de cinema, festivais de cinema, sociabilidades, lançamentos estrangeiros.

Abstract

Here, in this chapter, I intend to present the social-historical aspects of both great Brazilian movie events: the Mostra Internacional de Cinema de São Paulo and Festival do Rio, which have the same programs in common, with view to the international film production. The story of both events dates back to the late 70's, during a national crisis in film exhibition, when both cities suffered the closure and damage of many traditional movie theaters. The shows come as windows to an array of programs, bringing assorted filmography from the most different countries, serving as room to different public, allowing them to watch a great number of films in very little time. In this essay I intend to make an approach to film events and the participation of contemporary publics, based on data collected from ethnography held in three different editions in the Mostra Internacional de Cinema de São Paulo and Festival do Rio between 2015 and 2017. The purpose of this analysis is to contribute to the reflection on the cinephiliacs in the film festivals in Brazil, in the light of international festivals bibliography.

Key words: cinema public, film festivals, sociabilities, foreign launchings.

1. Introdução

A investigação junto aos públicos de festivais de cinema teve início em 2012⁴⁹, quando realizava uma etnografia dos frequentadores de uma sala de cinema em Botafogo, o então Estação Sesc Rio, localizado na cidade do Rio de Janeiro (Pires, 2013). Naquele momento, as questões de pesquisa tinham os públicos de cinema e os espaços de exibição como focos da análise, sendo o Festival de Cinema do Rio uma das atividades que ocorriam na sala de cinema que investigava. Contudo, logo percebi que não se tratava de uma atividade corriqueira, os indivíduos com quem conversei naquela edição me mostravam suas credenciais⁵⁰, que lhes davam acesso à compra antecipada de entradas; suas anotações e organizações da programação para participar do evento, que chegavam a incluir quatro filmes por dia; as muitas estratégias para organizar suas vidas durante o período. O Festival do Rio demonstrava ser um momento único no ano, onde muitos frequentadores se dedicavam quase que exclusivamente, durante duas semanas, a assistirem aos filmes.

Tais inquietações iniciais tomaram a forma de um novo projeto de investigação, que tem os públicos de festivais de cinema como fio narrativo para uma sócio-história dos eventos cinematográficos. Neste ensaio, pretendo abordar os eventos de cinema e a participação dos públicos contemporâneos a partir dos dados coletados durante a etnografia realizada em três edições da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e do Festival de Cinema do Rio entre os anos de 2015 e 2017. As maneiras como os indivíduos participavam dos festivais, os sentidos de estarem lá “vendo e sendo vistos” (Pires, 2015) e a possibilidade de acessarem a filmografias que não estão disponíveis no circuito convencional de exibição são questões que busco responder.

Como recorte para o capítulo optei por focar na parcela do público que compra credenciais/passaportes, participando dos eventos de maneira mais intensa. Estes muitas vezes se auto-intitulam *cinéfilos*, “loucos por filmes”, assistindo em média três filmes por dia durante o festival. A observação incluiu

⁴⁹ Este capítulo resulta do desenvolvimento do doutorado da autora. A autora cursa o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro - incluindo estágio sanduíche na Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-Iztapalapa/México), com bolsa CAPES. Tem como orientadoras científicas as Professoras Doutoradas Ana Rosas Mantecón e Glauca Villas Bôas.

⁵⁰ Os passaportes/credenciais permitem que os indivíduos adquiram um determinado número de ingressos (20, 40 ou Permanente) que podem ser trocados dias antes das sessões.

também dois grupos fechados no Facebook⁵¹, formados em grande medida pelos indivíduos que portam credenciais/passaportes e suas discussões acerca de suas participações e dos filmes assistidos. É importante sinalizar que as redes sociais virtuais são aqui encaradas como extensões das participações nos eventos. As mesmas pessoas com quem tive a oportunidade de conversar e entrevistar pessoalmente, publicavam nos grupos e construía uma rede de trocas de informações sobre as obras que assistiam. Tais materiais nos ajudam a quantificar a sua participação, ao mesmo tempo em que exemplificam discussões e valorações das suas experiências junto aos filmes e aos festivais.

Entendo os eventos culturais como desdobramento contemporâneo na maneira de se assistir a filmes, vivenciar e partilhar as experiências com os chamados bens culturais. Ao teorizar sobre os aspectos que caracterizam a modernidade, Simmel (2016) apresenta as exposições de arte como concatenadora de novas dinâmicas e temporalidade presentes no contexto das grandes cidades europeias, no final do século XIX. O autor argumenta que as exposições de arte concentravam os objetos e os indivíduos em uma experiência espacial e temporalmente demarcadas, possibilitando uma vivência social e uma vivência estética que projetavam uma infinidade de valores que faziam parte do cotidiano moderno. Pouco mais de um século depois, podemos pensar as mostras de cinema, aqui analisadas, como expressando dinâmicas e temporalidades que exemplificam características da contemporaneidade. Uma *festivalization* (Bennett et al., 2014) da cultura ou da sociedade contemporânea, quando, em um curto período, os indivíduos se encontram e compartilham de maneira intensa suas vivências junto aos filmes (Guerra, 2018). Toda uma rede de interações, reais e virtuais, se forma no transcorrer dos festivais e nos diz acerca das estratégias de um tipo de *cinéfilia* contemporânea. Por outro lado, o estudo das mostras nos sinaliza para os papéis desempenhados pelas mesmas na circulação de filmes e possibilidade de acesso às obras no Brasil.

2. Os festivais de cinema no Brasil

As pesquisas que têm os festivais cinematográficos como objeto de investigação são recentes e se estabeleceram como campo de estudos a partir dos anos 2000. A criação da plataforma *Film Festival Research Network*,

⁵¹ Os grupos se chamam "Festival do Rio no Facebook" e "Mostra Internacional de Cinema de São Paulo".

idealizada por Skadi Loist y Marijke de Valck, se tornou uma importante referência para a área. O trabalho precursor realizado por Valck (2007) no livro *Film Festival form European Geopolitics to Global Cinephilia*, apresenta uma análise dos papéis que desempenham os festivais de cinema europeus – Berlim, Veneza, Cannes, Rotterdam – na dinâmica de consagrações e valorações das obras fílmicas. Considera que os festivais se converteram em passo obrigatório para os filmes e trabalhadores do mundo do cinema, estabelecendo-se como pontos focais dentro da rede de circulação de obras a nível mundial. Este nó, que representa cada festival internacional, produz uma rede completa de práticas, lugares, pessoas etc. na qual é produzido um valor agregado às obras selecionadas, exibidas e consagradas por cada evento.

Valck faz referências às proposições de Pierre Bourdieu (1989) acerca de uma economia de bens simbólicos, na medida em que o selo de qualidade trazido por participar dos eventos desempenha papel fundamental na circulação de filmes a nível mundial, para além do circuito dos festivais. Nestes, há valorações de obras das mais variadas origens; consagração e descoberta de diretores - aqui o sistema de autor que teve início na França no pós-guerra (Baecque, 2010) ganha força se materializando em premiações; sendo ainda um espaço para o encontro, um *alternative cinema network* (De Valck, 2007: 101). Este último ponto está relacionado à dimensão experimental do festival, entendido pela autora como um rito de passagem para filmes e cineastas, onde as normas do mercado se suspendem (De Valck, 2007: 22), ajudando a posicionar, no panorama cultural cinematográfico, tanto os filmes quanto os próprios cineastas, que vão ganhando status conforme viajam pelo circuito de festivais.

No Brasil, o estudo de festivais audiovisuais pelas ciências sociais é incipiente, havendo referências apenas na antropologia. Almeida (1996), em sua dissertação sobre os hábitos e representações do público de cinema na cidade de São Paulo, dedica um capítulo aos públicos da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo dos anos 1990 e à criação de um circuito de cinemas artes na cidade. Silva (2017) dedicou sua tese a investigar o Festival Mix Brasil na cidade de São Paulo, focado nas temáticas LGBTs. Aborda o evento como espaço de expressões das sexualidades não heteronormativas dentro do contexto da metrópole, analisando as programações e as performances dos públicos durante duas edições (2009 e 2010) do Mix Brasil. As duas

pesquisas têm em comum a percepção dos eventos audiovisuais como contendo suas próprias ritualidades, momento de suspensão das normas cotidianas na rotina dos participantes e das salas de cinema onde ocorrem.

Outras duas investigações no campo da história foram realizadas tendo os eventos audiovisuais como objeto. Maia (2015) investigou o Festival *É tudo verdade*, importante evento dedicado ao cinema documentário, no período pós-retomada do cinema nacional (1996-2010). Aborda a importância do evento como uma festa e dispositivo de incentivo à produção e circulação de documentários, analisando as programações e encarando-o como uma festividade anual em torno dos filmes. Ribeiro (2017) analisou por meio da documentação do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP) os primeiros sete anos da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, seus embates com a censura da Polícia Federal e formas de existir, entendendo-o como um evento de resistência no período da Ditadura Militar. Na área de comunicação e cinema temos como referências as investigações realizadas por Bamba (2010), que pesquisa a recepção de cinematografia africana, analisando a importância dos festivais para a exibição das obras produzidas no continente. E por Almeida (2017), que descreve a importância dos festivais universitários para a circulação de filmes produzidos pelos estudantes. E ainda por Rocha (2015), que avalia a importância dos Festivais do Grife (1973-1983) para a exibição de curtas-metragens, formação de cineastas e incentivo à produção de filmes em formato super-8 no Brasil.

Para além dos trabalhos acadêmicos, temos como referência de pesquisa recente acerca dos festivais audiovisuais o “Painel setorial dos Festivais audiovisuais”, relativo ao triênio 2007-2009 (Leal & Mattos: 2011), que apresenta dados organizados pelo Fórum dos Festivais⁵². O documento apresenta o crescente número de festivais audiovisuais no país, que contava com um total de 132 em 2006 e chegava a 243 em 2009. O estudo demonstrou haver um aumento de 84% no número de eventos audiovisuais no período, e argumenta que o setor tendia a se estabilizar nesse patamar. O levantamento indica que em 2009 a região sudeste do país aglomerava metade dos festivais audiovisuais, 115 do total de 219, o Estado de São Paulo ocupando o primeiro lugar, com um total de 49 (22,3%), seguido do Rio de Janeiro, com 42 (19,1%). Os Estados que continuam a lista são Minas Gerais

⁵² Site www.forumdosfestivais.com.br, acessado em 10 de janeiro de 2019.

com 20 (9,1%) e Rio Grande do Sul com 13 (5,9%), com valores individuais que não chegam à metade das duas primeiras cidades.

Em elaborações mais recentes, Mattos (2013) se pergunta “Festivais pra quê?”, em um estudo crítico sobre os festivais audiovisuais brasileiros. A autora sinaliza que os eventos funcionam como grandes veículos de promoção dos filmes, uma vez que mobilizam públicos e imprensa. Segunda a autora “Os festivais se apresentam como uma ferramenta estimuladora, multiplicadora e arregimentadora de plateias e de formação de público” para um modelo de cinema que não encontra “espaços de veiculação frente aos padronizados mercados hegemônicos” (idem: 129). Este ponto é bastante abordado nos estudos dos festivais que pensam sua importância para a circulação de filmes independentes/alternativos a nível mundial (Perren, 2001; De Valck, 2012; Ziri6n, 2018), mas tal bibliografia encontra pouco di6logo na produ76o brasileira mais recente.

As investiga76es acerca dos eventos culturais v6m desenvolvendo e sistematizando abordagens que incluem 6s dimens6es econ6micas, pol6ticas, sociais e culturais, suas rela76es com as din6micas de poder, v6nculos identit6rios, estilos de vida, sociabilidades etc. (ver Gebhardt et al., 2000; De Valck, 2007), al6m de encar6-los como espa76os para pr6ticas de produ76o, media76o e consumo de objetos – por meio da realiza76o de eventos p6blicos que re6nem produtores, cr6ticos, especialistas, mas tamb6m novas audi6ncias (Guerra & Costa, 2016; Ethis, 2002; N6grier, Djakouane & Jourda, 2010). Ainda que possamos encontrar uma continuidade te6rica em abordar os eventos audiovisuais como festividades/rituais nos atuais contextos urbanos no Brasil, e as proposi76es da bibliografia que os pensa como uma *festivalization* (Bennett et al., 2014) da cultura ou da sociedade contempor6nea, as pesquisas brasileiras partem de refer6ncias mais consagradas dentro do campo da sociologia da arte, da antropologia urbana, dos estudos dos rituais, performances e das cidades. Essas trazem contribui76es relevantes para as s6cio-hist6rias dos eventos cinematogr6ficos brasileiros, com importantes reflex6es acerca da produ76o de cinema no pa6s, da forma76o de p6blicos e cineastas, da import6ncia dos festivais enquanto espa76os de viv6ncias e experi6ncias compartilhadas. Contudo, a percep76o dos eventos culturais ligados a uma rede mais amplas de festivais, e a import6ncia destes para a circula76o de filmes estrangeiros no Brasil, s6o tem6ticas ainda pouco abordadas (Pires, 2013; Ribeiro: 2017).

3. A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio: janelas para a circulação de filmes

A percepção dos eventos como possibilidade de assistir a filmes raros é bastante utilizada nas referências à Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e ao Festival do Rio. A Mostra surge como uma das atividades comemorativas dos 30 anos do MASP. O primeiro evento foi realizado entre 21 e 31 de outubro de 1977 e passou a vigorar no calendário anual do museu, e posteriormente no da cidade⁵³. É importante destacar que o Brasil se encontrava no período da ditadura militar, iniciada com o golpe de 1964 e cujo Ato Institucional 5 (AI-5), Lei 5.536 de 13 de dezembro de 1968, inaugura uma espécie de “estado de sítio permanente” (Simões, 1999: 107), cuja consequência para a circulação de filmes foi o acirramento da censura às obras. A mesma lei garantia a exibição integral, respeitando-se a classificação etária, em cinematecas e cineclubes de finalidade cultural. Apoiando-se nesta brecha existente na legislação, o MASP conseguia burlar o controle a partir da emissão de um certificado especial, dado pela Divisão de Censura de Obras Públicas, que possibilitava promover eventos cinematográficos de caráter educativo. Tais liberações não valiam para sessões no circuito comercial, o que gerava preocupações de possíveis apreensões de cópias ou cancelamento de sessões, mas por outro lado, criava uma exclusividade no que era exibido nos festivais programados pelo museu.

Em investigação realizada neste primeiro período da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, o historiador Ribeiro (2017) analisa como foi importante para a Mostra e para o MASP a criação do evento. Segundo o autor, a Mostra foi um grande sucesso de público e trouxe visibilidade ao museu, ao mesmo tempo em que o nome do MASP garantiu à Mostra uma dimensão diplomática e educativa, que permitia sua liberação junto aos censores (Ribeiro, 2017: 37). Essa dimensão consular, que significava colaboração das embaixadas na seleção de obras representativas de seus países e no transporte das mesmas, reforçava o caráter de educação cinematográfica e gerava um problema para a censura, que procurava não criar maiores incidentes diplomáticos. Ainda assim, foram registrados casos de agentes à paisana nas sessões, que realizavam relatórios sobre as

⁵³ Após sete edições no MASP a Mostra se separa do museu e passa a ser uma iniciativa privada, sob direção de Leon Kacoff, que se retira do quadro de funcionários do MASP levando o evento consigo (Kacoff, 2007: 128)

reações do público durante as exposições (Ribeiro, 2017: 49). Os convites realizados pelo MASP, enviados diretamente aos consulados nas primeiras edições, e posteriormente estendidos às empresas produtoras e distribuidoras estrangeiras, permitiram o crescimento do evento. Para termos uma ideia desta expansão, a primeira edição, em 1977, contou com a participação de 16 países, com um total de 22 filmes; e na última edição no MASP, em 1983, participaram 28 países, com o total de 64 filmes (Ribeiro, 2017: 48).

As referências ao sucesso junto ao público são muitas. Em reportagens posteriores à primeira edição do evento é divulgada a presença de 15 mil espectadores na Mostra⁵⁴. Uma seleção dos dez filmes mais votados pelo público foi levada ao Rio de Janeiro, com o apoio da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). Em reportagem publicada no *Diário da Noite*, em 8 de novembro de 1977, temos um relato do sucesso no Rio:

A exemplo de São Paulo, repete-se no Rio o êxito da 1ª Mostra Internacional de Cinema, onde a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, em colaboração com o Museu de Arte de São Paulo, apresenta uma seleção dos dez melhores filmes. No domingo, dia em que foi exibido “Vinte e Cinco”, a produção Moçambiquenha com direção dos brasileiros Zé Martínez e Celso Luccas, mais de cinco mil pessoas tentaram ingressar no MAM do Rio, na praia do Flamengo, sem êxito. O auditório do MAM só pode acomodar duzentas pessoas.

Outras três sessões do “Vinte e Cinco” (Celso Luccas & José Celso Corrêa, 1977) foram programadas para atender ao grande número de interessados. Há ainda referências ao evento ser uma oportunidade para assistir a filmes da recente produção estrangeira, que “provavelmente, não serão distribuídos comercialmente no Brasil” (Programação do Museu de Arte Moderna - MAM, 1977), ou a filmes brasileiros, que vinham encontrando dificuldades junto à censura Federal ou de mercado, uma vez que as distribuidoras não se arriscavam a comercializar filmes que podiam, a qualquer momento, ser tirados de circulação (Simões, 1999: 209).

Tais alusões nos dizem acerca das articulações realizadas entre os museus, nas duas cidades, e entre museus e embaixadas. A relação dos museus e o cinema, para a conservação de acervos audiovisuais e difusão cinematográfica, foram melhor analisadas em pesquisa que tiveram enfoques sobre a história das cinematecas, dos museus e cineclubes nas duas

⁵⁴ Reportagens presentes nas edições de 4 de novembro de 1977 *Estado de São Paulo*; 4 de novembro de 1977, *Diário de São Paulo*; 8 de novembro de 1977, *Correio Brasiliense*.

idades⁵⁵. Tais investigações assinalam para o importante papel desempenhado pelas retrospectivas e festivais que vinham sendo promovidos pelos museus, desde os anos 1950 (Quental, 2010; Correa Júnior, 2007; Ribeiro, 2017), e sobre a importância do acervo das entidades para a programação dos cineclubes existentes (Pougy, 1996; Costa Júnior, 2015). Para efeito da análise abarcada neste artigo, que trata das atuais experiências dos públicos dos festivais de cinema, se torna relevante destacar dois pontos nessa sócio-história.

O primeiro é referente à entrada de filmes e à distribuição no Brasil. O cenário da distribuição e exibição entrou em crise a partir dos anos 1970, levando ao sucateamento e fechamento de antigas salas em todo o país após décadas de crescimento⁵⁶. Com o acirramento da censura em 1968, muitos distribuidores preferiam não arriscar trazer filmes ao país, cujos gastos incluíam cópias, legendagem, publicidade etc. fazendo uma seleção prévia que excluía as obras de nacionalidades “vigiadas”, diretores “mal vistos” pela censura etc. Simões (1999) utiliza o termo “censura do mercado” para se referir a essas pré-seleções, feitas pelos distribuidores, visando diminuir possíveis prejuízos. Ao considerar os relatórios da Censura Federal, o autor utiliza como exemplo o ano de 1975, no qual “dos 1 313 filmes submetidos a exame, apenas dez foram interditados” (Simões, 1999: 193). Como consequências desta “cautela”, temos uma diminuição gradual no número total de obras importadas, além de uma menor diversidade nas nacionalidades dos filmes ofertados no circuito exibidor comercial.

Nos Informativos do MAM/RJ, as programações impressas da Cinemateca do MAM e reportagens de jornais da época, são constantes as referências à “primeira exibição” de determinados filmes ou comentários de que estes provavelmente não “encontrarão espaço no circuito de exibição comercial”. Utilizando como referência levantamentos publicados pela Cinemateca do MAM/RJ, chamados “Estatística 1969” e “Estatística 1975”, nos deparamos com as informações de que no ano de 1969 é contabilizada

⁵⁵ A Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, iniciada em 1951, vai dar origem à Cinemateca Brasileira, ao se separar do MASP em 1956. O Setor Cinematográfico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro inicia suas atividades em 1955, assumindo o nome de Cinemateca do MAM/RJ a partir de 1957. O Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte de São Paulo (MASP) promoveu os cursos Seminário de Cinema (1949-1955), além da programação de retrospectivas e mostras de inéditos.

⁵⁶ Villas Bôas (2007) apresenta estatísticas da época que relatam o aumento do público e no número de estabelecimentos que “elevou-se de 1.317 em 1944, para 2.932 em 1954, chegando a 3.234 em 1964. (idem: 163)

a importação de 982 filmes, o número total decaindo para 733 no ano de 1975, uma diminuição de 25% na quantidade de obras. Em dissertação dedicada à distribuição cinematográfica no Brasil, Selonk (2004) faz referência à importação de filmes no ano de 1978, utilizando como base os dados publicados pela Embrafilme⁵⁷ em 1980, quando são contabilizados 389 filmes, o que significaria uma queda de quase 50% no número de obras em três anos. Ainda que tais estatísticas possam não representar a totalidade de filmes importados, demonstram uma significativa queda no número de filmes que deram entrada no país.

Comparando os dados atuais dos lançamentos no circuito comercial, compilados pela Agência Nacional de Cinema, Ancine⁵⁸, por meio do “Sistema de Acompanhamento da Distribuição em salas de Exibição” (2018), com os filmes inéditos programados na Mostra Internacional de São Paulo e no Festival do Rio no período de 2015 a 2017, temos os seguintes quadros.

Tabela I.4.1: Relação de filmes programados na Mostra (SP) e lançados no circuito comercial

Ano/Edição Mostra S. Paulo	Lançamentos Brasileiros/Mostra	Estrangeiros inéditos/Mostra	Total exibido	Lançamentos no circuito comercial
2015	62	187	246	322
2016	46	194	240	316
2017	65	255	320	302

Fonte: Programação da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo 2015-2017.

Tabela I.4.2: Relação de filmes programados no Festival (RJ) e lançados no circuito comercial

Ano/Edição Festival do Rio	Lançamentos Brasileiros/Festival	Estrangeiros inéditos/Festival	Total exibido	Lançamentos no circuito comercial
2015	51	191	246	322
2016	46	175	223	316
2017	64	170	234	302

Fonte: Programação do Festival do Rio 2015-2017.

O patamar atual na importação de filmes flutua anualmente com pouca variação. Contudo, percebemos que o número de obras estrangeiras que entram no país é muito inferior às registradas nos anos de 1960 e 1970. Por

⁵⁷ Empresa Brasileira de Filmes S/A criada pelo Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969.

⁵⁸ Agência Nacional de Cinema (Ancine) é um órgão oficial do Governo Federal constituída como agência reguladora, criada em 6 de setembro de 2001.

outro lado, o grande número de filmes ofertados na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e no Festival do Rio é sem dúvida um fator que explica a importância dos eventos para o país.

A Mostra adotou desde 2011 o critério de ineditismo para os filmes estrangeiros. Isso significa que um filme previamente exibido no Rio de Janeiro (o evento acontece normalmente algumas semanas antes do evento paulista) não passará em São Paulo⁵⁹. Se fazemos a soma anual dos filmes internacionais programados nos dois eventos, temos os seguintes números: em 2015 foram 378 nos eventos e 322 lançados no circuito comercial de cinema; no ano de 2016 foram 369 nos eventos, tendo 316 filmes sido lançados no circuito comercial; no ano de 2017 tivemos 425 filmes estrangeiros exibidos nos eventos, com um total de 303 filmes lançados nos cinemas. Concluímos que, nos três anos analisados, o número de filmes inéditos exibidos nos eventos cinematográficos é maior que a importação para o circuito exibidor convencional. Quando observamos a nacionalidade dos filmes estrangeiros exibidos nas telas de cinema do circuito regular, percebemos a supremacia das produções estadunidenses⁶⁰. O fim da censura às obras, promulgado na Assembleia Constituinte de 1987/88, não significou uma retomada na importação de filmes estrangeiros de nacionalidades diversificadas.

Tais reflexões nos trazem pistas também para entender a importância que os festivais assumem para o público, uma vez que estes ainda hoje podem ser lidos como “janelas para o mundo”, termo utilizado pelo crítico e curador Leon Kacoff (2007), idealizador da Mostra, diante da grande diversidade e origem das obras. A tabela a seguir traz informações quando ao número de nacionalidades presentes nos filmes dos dois eventos e no circuito comercial no triênio:

⁵⁹ No período de 2015-2017 apenas um filme foi exibido nos dois eventos, “Paterson” (2016) de Jim Jarmusch, ganhador da Palma de Ouro (Cannes, 2016).

⁶⁰ Dos 941 filmes estrangeiros lançados no circuito comercial no triênio 2015-2017, 699 são de produção ou coprodução estadunidense, ou seja, 74,2%. Análise a partir da leitura dos dados produzidos pela Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COB/SAM/ANCINE, publicado em 18/06/2018.

Tabela I.4.3: Nacionalidades dos filmes participantes por edição

Ano/Nacionalidade	Nº países/2015	Nº de países/2016	Nº de países/2017
Festival do Rio	59	58	63
Mostra SP	53	53	50
Lançamentos comerciais	57	62	55

Fonte: Programações dos Eventos e dos dados publicados pela Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COB/SAM/ANCINE, 2018⁶¹.

Esta raridade das obras e oportunidade de assisti-las nos cinemas produz um grande frenesi em torno dos festivais e da troca de ingressos. Os portadores de passaporte “correm uma maratona” durante o evento, assistindo a filmes até ter uma “overdose”. Tais termos são utilizados pelos mesmos ao relatarem suas experiências.

O segundo ponto importante a ser assinalado são as condições em que os públicos assistiam aos filmes. Os demonstrativos destas primeiras edições relatam que o auditório, com capacidade de 420 pessoas sentadas, teve uma média de 464 por sessão na sua segunda edição, em 1978. A estimativa de público total foi de aproximadamente 30 mil pessoas, que lotaram as 63 sessões programadas (Ribeiro, 2017: 58). Nas fotos da época, que fazem parte do acervo da Mostra do MASP, vemos uma enorme quantidade de indivíduos, em sua maioria jovens, que lotavam os pilotis do museu em enormes filas. As sessões por vezes foram realizadas sem os assentos do auditório, com os participantes sentados, ou mesmo deitados, diretamente no piso para assistirem aos filmes. A presença de obras sem legendas ou com legendas em espanhol também foi frequente nesse período, já que ainda não existia a legenda eletrônica que acompanha grande parte dos filmes exibidos nos dias atuais⁶². O público assistia, então, a filmes nos mais variados idiomas sem legendas, sentado no piso, com projetores e equipamento de áudio que nem sempre permitiam uma apreciação com qualidade da obra. Ainda assim, os relatos são de muitas filas no MASP e no Cinema I⁶³, onde foram exibidas as sessões no Rio de Janeiro no ano de 1978, outra vez com o apoio da Cinemateca do MAM.

⁶¹ Foram considerados todos os países que participaram das produções, sem diferenciar coprodutores.

⁶² As legendas eletrônicas são uma tradução simultânea realizada durante as exibições dos filmes nos eventos.

⁶³ O Cinema I se localizava no bairro de Copacabana, e teve sessões programadas pela Cinemateca do MAM entre os anos de 1972 e 1977.

As entrevistas realizadas com indivíduos que frequentam a Mostra desde suas primeiras edições relatam que desde o princípio já havia o hábito de se assistir a mais de um filme por dia. A venda de permanentes vigora desde o início do evento no MASP. A partir da segunda edição, em 1978, a Mostra passou a ter sessões programadas em outras salas comerciais da cidade. No livro comemorativo dos 30 anos da Mostra, Cakoff (2007) descreve seus “artifícios para fazer o público, sem perceber, descobrir obras que iria ver por espontânea vontade” (idem: 99), seja por meio da venda de credenciais para todos os filmes programados, seja adotando um preço único por dia. Esse último procedimento levava os interessados a entrarem na sala para o primeiro filme, permanecendo todo o dia no cinema até a sessão que “realmente” queriam assistir, programada para a noite. Aqui surge a lógica de assistir a muitos filmes desconhecidos e pouco convencionais.

Outro ponto importante nesta relação entre o início da Mostra e os eventos atuais, é o quanto o ato de ir a uma sessão é perpassado pela ação coletiva de assistir ao filme e às trocas em torno dessa apreciação. No passado, temos referências de que as conversas posteriores às sessões, nos próprios espaços dos museus/cinemas ou em bares e restaurantes do entorno, completavam a experiência junto ao filme, principalmente diante do número de obras em outros idiomas e sem legendas em português. Nos dias atuais, podemos pensar os eventos como um momento de encontro anual do público, quando indivíduos partilham suas experiências com os demais “apaixonados como eles. Aqui as proposições de Dabul (2012) quanto ao papel desempenhado pelas conversas e interações como parte integrante da experiência dos indivíduos junto ao objeto artístico me parecem fundamentais para compreender os sentidos de tais vivências para eles. Uma vez que o ir, o “dizer que viu” e o “partilhar (nas redes sociais) que esteve” compreendem aspectos fundamentais das participações contemporâneas junto aos eventos cinematográficos (Pires: 2015).

O Festival de Cinema do Rio é fruto da Mostra Banco Nacional, cuja primeira edição ocorreu em 1989, transformando-se em 1999 no Festival de Cinema do Rio. A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo teve sua 41ª edição em 2017.

4. A festa para os públicos

“Agora sim começa o mês mais feliz do ano. #MostraSP, eu te amo. My body is ready!” - Thiago Gadelha, 20 de outubro de 2015

As expectativas que rondam o início da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival do Rio iniciam semanas antes, quando os eventos começam a divulgar em seus sites os filmes já confirmados, os convidados especiais etc. Os dois festivais são organizados incluindo diferentes mostras paralelas que compõem suas programações. Ambos contam com uma *Première Brasil*, um ou mais espaços para reexibição de clássicos e/ou revisões de filmografias de diretores, além de janelas destinadas à recente produção internacional. Na Mostra de São Paulo estas últimas estão agrupadas em duas principais categorias, os filmes apresentados na “Perspectiva Internacional” e os “Novos Diretores”. O Festival do Rio traz seis espaços regularmente destinados para os inéditos internacionais, chamados “Expectativas”, “Panorama”, “Fronteiras”, “Premiere Latina”, “Filme Doc” e “Meio ambiente”. Os eventos podem contar ainda com “Focos” internacionais, destinados a filmografia recente de algum país. Esses últimos, normalmente contam com apoios de embaixadas e institutos culturais para suas realizações⁶⁴.

Quando observamos as premiações entregues nos dois eventos, temos um perfil das autoimagens promovidas pelos mesmos e do seus papéis no contexto da consagração na rede internacional de festivais. A Mostra de São Paulo tem como prêmio principal o Troféu Bandeira Paulista, avaliado por um júri formado por convidados que analisam os filmes pertencentes à mostra “Novos Diretores”. Além da premiação principal, temos outras três categorias de prêmios: “do público”, quando avaliam o melhor filme nacional, internacional, e o melhor documentário nacional e também internacional; “da crítica”, que elege o melhor filme internacional e o melhor filme brasileiro; e “da Abraccine”⁶⁵, premiando o melhor filme brasileiro de diretor estreante. Existem ainda os prêmios Leon Kacoff, destinado à homenagem de diretores brasileiros, e o prêmio Humanidade, dedicado a diretores internacionais. Outras premiações são irregulares, variando em cada edição e diante de patrocínios especiais. A premiação principal da Mostra enfatiza a busca pelo

⁶⁴ O Festival do Rio na edição 2017 contou com um “Foco Itália”, apresentando 11 filmes da recente produção do país. A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em 2015 contou com um “Foco Nórdico”, exibindo 12 filmes; e em 2017 com o “Foco Suiça”, com 25 obras.

⁶⁵ Abraccine é a Associação Brasileira de Críticos de Cinema.

diretor desconhecido e as filmografias ainda não apresentadas no Brasil. Essa competição abrange tanto diretores nacionais como internacionais. Esse modelo de premiação, adotado a partir da terceira edição, demonstra um esforço do diretor de alinhar a Mostra aos parâmetros dos eventos europeus, que passavam por reformulações desde o final dos anos 1960. Nessa fase, os grandes festivais se abriram à novas filmografias, aos filmes produzidos para além do eixo Europa – Estados Unidos, valorizando a descoberta de novos autores (Valck, 2008: 178).

A estrutura de premiações do Festival do Rio é formada pelo “Troféu Redentor”, destinado ao cinema brasileiro. Este prêmio é dividido em 19 categorias, incluindo longa-metragem de ficção, documentários, direção, atriz/ator, roteiro etc. Outra valoração adotada pelo Festival é o Prêmio Felix, destinado aos filmes que trazem “um olhar voltado à diversidade de gênero” (Programação Oficial do Festival do Rio, 2016: 10). Diferentes homenagens e premiações, ao conjunto de obras e diretores, ocorrem de maneira irregular. A estrutura do evento segue o modelo consagrado na premiação estadunidense da *The Academy Awards*, o Oscar, adotando categorias que abrangem os trabalhadores envolvidos na indústria cinematográfica nacional e funcionando como um polo de legitimação das produções do país, a cada ano.

Quando comparamos os dois eventos, vemos a importância destes para a promoção do cinema nacional, por meio da realização de premiêres, debates com diretores, participação do público e promoção de atividades ligadas à venda de filmes⁶⁶, uma rede completa de *alternative cinema network* (De Valck, 2007) onde os filmes nacionais fazem suas primeiras exibições nos dois principais circuitos exibidores do país. Ao mesmo tempo, funcionam como espaço de circulação dos filmes internacionais, muitas vezes já premiados ou selecionados por eventos anteriores. As referências aos prêmios recebidos em outros festivais ganham destaque nas programações e materiais disponibilizados nos sites dos eventos durante as coberturas⁶⁷. Os públicos valoram tais referências, utilizando-as como critério diante da grande quantidade de filmes ofertados, mas também se lançam em busca dos

⁶⁶ O Festival do Rio promove o Rio Marketing, área de negócios que ocorre paralelamente ao Festival.

⁶⁷ Sites oficiais: Festival do Rio: <http://www.festivaldoriorio.com.br/>; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo: <http://42.mostra.org/br/home/>

desconhecidos. Em entrevistas com frequentadores da Mostra de São Paulo estes relataram:

Almodóvar, que inclusive fez o cartaz do ano passado (38.^a Mostra/2014) estreou nessa mostra (Novos Diretores). Tarantino também. Então a gente fica sempre de olho para ver o que de novo eles trazem. (Casal heteroafetivo, entrevista realizada em 23/10/2015).

(...) eu gosto de descobrir aqueles, aquela sessão da Mostra... Novos diretores. O prêmio principal da Mostra. Esses são diretores que ninguém conhece. Isso é muito legal descobrir. Eu adoro descobrir! (...) Esses caras eu gosto muito, porque são os que são premiados. As pessoas falam “Ah! Esse filme foi premiado, eu vou ver” e eu “Não, eu já vi (risos). (Hirao, entrevista realizada em 15/11/2017).

Essa sensação de “descobrir novos diretores”, que em poucos anos podem ser considerados autores consagrados, ou mesmo que são premiados ao final do evento, faz com que os indivíduos realizem uma intensa busca por informações sobre os filmes e diretores assim que são divulgadas as programações. Aqui, o local e o global se comunicam por meio das resenhas, indicações e fóruns de discussão sobre os filmes, criando uma rede que se tece entre os públicos de variados eventos ao redor do planeta. Por outro lado, os frequentadores lidam com a expectativa de entrar em contato com os filmes que chegam já consagrados de outros festivais.

A periodicidade dos eventos, que se repetem aproximadamente no mesmo período do ano, produz um intervalo de tempo, onde o filme e os festivais se tornam centrais e permitem expressar os estilos de vida *cinéfilos* de seus participantes. No Festival do Rio conversei com pessoas que vinham de São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Brasília e do interior do estado do Rio de Janeiro. Em São Paulo conversei com pessoas de Minas Gerais, do Rio de Janeiro, Sergipe, Amazônia, Ceará, Santa Catarina, além de cidades do interior do estado. Entre os que vivem nas cidades sedes, a possibilidade de conciliar trabalho e festival traz muita ansiedade, e por vezes tiram férias para poder participar integralmente dos eventos. A valorização e consumo dos objetos produtos dos festivais - credenciais/passaportes, cartazes, programação, canecas, bolsas, entre outros – reafirmam a identidade coletiva que se conforma em torno dos eventos fílmicos. Observei inúmeras captações de fotos junto aos cartazes dos eventos, fotos das credenciais, das sacolas com logotipos, dos catálogos etc. que eram redirecionadas para as redes sociais da Internet, sendo publicadas em grupos

do Facebook e do WhatsApp, postadas nas páginas pessoais do Instagram e do Facebook, além da possibilidade de envio para um amigo(a) específico(a).

A regularidade dos dois eventos cinematográfico produz, ainda, uma sociabilidade marcada pelo encontro entre os “amig@s de festival”. Essa categoria, utilizada pelo próprio público, faz referência a uma rede de relações próprias que se estabelecem durante o período das mostras. Esses encontros espontâneos ocorrem sem que necessariamente exista qualquer marcação prévia. A existência dos grupos no WhatsApp ampliou a possibilidade de agendamentos. Os grupos são utilizados também para partilhar pedidos de ingressos, disponibilizar boletos extras, divulgar impressões sobre determinada obra, promover blogs e sites de críticas de cinema, entre outros. Os indivíduos que vão aos festivais têm a expectativa de reencontrar com conhecidos das edições anteriores, e a intensidade com que participam dos eventos, indo para as Centrais de Troca de ingresso pela manhã e aos cinemas nas tardes - noites⁶⁸, os leva a esbarrarem com os “amig@s de festivais” a todo instante. Os participantes organizam suas atividades procurando incluir os filmes exclusivos e os consagrados, transitando entre muitas filmografias. Essa possibilidade imersiva trazida pelas mostras criam uma grande rede de trocas presenciais e virtuais durante os dias do evento.

Nos debates presentes nos dois grupos que acompanhei no Facebook, são criadas enquetes e tópicos durante os festivais. Um responsável, que ninguém conhecia pessoalmente, cria todos os anos um tópico chamado “Notas & Comentários”. As avaliações postadas por cada participante dos filmes assistidos são contabilizadas em tabelas. Analisando essas últimas, nos deparamos com participações que chegaram a incluir 76 filmes dos presentes no Festival do Rio, com uma média de cinco por dia. No caso de São Paulo, os comentários incluem no máximo 61 filmes, o que dá uma média de quatro filmes por dia.

As conversas nas redes sociais demonstram que os indivíduos podem contabilizar obras assistidas antes do período do festival no tópico, seja nas sessões para a imprensa, que acessam por meio do consentimento de funcionários, ou ainda por meio da pirataria, a partir de plataformas para baixar filmes da Internet. Mantecón (2017), ao tratar as atuais maneiras de acesso aos conteúdos audiovisuais pelos públicos, enfatiza a necessidade de

⁶⁸ Os dois eventos têm Centrais de Trocas de ingressos, onde os participantes com credenciais/passaportes devem retirar as entradas para as sessões desejadas.

esgarçarmos as formas analíticas canonizadas pelos estudos culturais, demonstrando como as experiências atuais passam por modos de exibição alternativos, plataformas na Internet, salas de cinema, não sendo o acesso a um meio necessariamente excludente em relação aos outros. Os amantes do cinema de arte têm a possibilidade de acessar uma imensa quantidade de informações e obras via Internet, baixando e assistindo individualmente os conteúdos, ao mesmo tempo em que partilham suas impressões virtualmente.

Os diferentes critérios das escolhas e as maneiras de assistir as obras selecionadas nos dizem acerca dos diversos critérios distintivos que estão em jogo durante os eventos. Para alguns, ganha a corrida quem assistir a mais filmes, e vale queimar a largada baixando filmes da Internet. Para outros o importante é ver os premiados, os que após terem circulado em outros grandes festivais chegam com selos de aprovação internacional. Há ainda os que optam pelos filmes mais raros, a sala vazia durante a exibição sendo indício de que soube escolher, sempre na expectativa de que o filme pode ser uma grata surpresa. O público fiel, tendo a oportunidade, continuará indo ao evento anualmente encontrar outros “loucos” como ele. Na multiplicidade de motivos e formas de assistir aos filmes, o que os une é essa cultura *cinéfila* festivalizada. Esse mergulho que compromete a vida cotidiana mas “alimenta a alma”.

5. Considerações finais

Os estudos com foco no espaço-tempo de eventos culturais possibilitam a apreensão desses como momentos que permitem o encontro, a descobertas de novos autores e a produção de uma rede de valores partilhados. No caso dos festivais de cinema aqui analisados, a regularidade e a maneira imersiva proposta pelas mostras produzem o intenso contato entre desconhecidos que têm em comum o “amor pelo cinema”. O passaporte/credencial pendurado no pescoço torna-se um símbolo de pertencimento, da dedicação pessoal ao evento, da experiência compartilhada entre os que o possuem. As identificações produzidas pelos festivais junto aos seus públicos são expressões de uma cultura cinematográfica que se organiza ao redor dos dois maiores festivais internacionais de cinema do país, momentos onde o número de filmes programados é superior ao exibido no circuito convencional durante todo o ano. Por tudo isto, estamos perante um fenômeno que expressa distintas dinâmicas da contemporaneidade, nos dizendo acerca da circulação

de filmes a nível internacional, da importância do tempo-espaço dos festivais para o consumo cultural e das dinâmicas de sociabilidades entre *cinéfilos*⁶⁹.

Referências Bibliográficas

Almeida, H. B. (1995). *Cinema em São Paulo: hábitos e representações do público (anos 40/50 e 90)*. (Dissertação de mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo/USP.

Almeida, R. (2017). Da importância das janelas: diálogos sobre festivais de cinema universitário. In Ricardo, L., Vidal, T. & Ferraz, T. (ed.) *Cinema e universidade: deferentes convergências* (pp.87-103). Recife: Ed. Universidade Federal de Pernambuco.

Baecque, A. de. (2011). *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify.

Bennett, A., Taylor, J. & Woodward, I. (orgs.) (2014). *The festivalization of culture*. Burlington: Ashgate.

Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Cakoff, L. (2007). *Cinema sem fim – A história da Mostra 30 Anos*. São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Correa Jr., F. D. (2007). *Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973)*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista/UNESP.

Costa Junior, H. M. da. (2015). *O onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo - 1928 - 1988)*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo/USP.

Dabul, L. (2012). Sociabilidades e os sentidos da arte. In Bueno, M. L (Org). *Sociologia das artes visuais no Brasil* (pp.291- 303). São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Ethis, E. (2002). *Avignon, le public réinventé: Le festival sous le regard des sciences sociales*. Paris: La documentation française.

Guerra, P. (2018). Ceremonies of Pleasure: An approach to immersive experiences at summer festivals. In Simão, E. & Soares, C. (Eds.). *Trends, experiences, and perspectives in immersive multimedia and augmented reality* (pp. 122-146). Hershey: IGI Global.

Guerra, P., & Costa, P. (orgs.) (2016). *Redefining art words in the late modernity*. Porto: Editora FLUP.

Leal, A., & Mattos, T. (Coord.) (2011). *Festivais Audiovisuais - Diagnóstico Setorial 2007/ Indicadores 2009*. Brasília: Ministério da Cultura e Fórum dos Festivais.

⁶⁹ Agradeço às revisoras Luisa Carvalhosa e Natalia Velloso por sua leitura crítica e seus comentários sobre este artigo

- Rosas Mantecón, A. (2017). *Ir al Cine: Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa Editorial/UAM Iztapalapa.
- Mattos, T. (2013). *Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros*. In Bamba, M. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos* (pp. 115 – 130). Salvador: UDFBA.
- Négrier, E., Djakouane, A. & Jourda, M. (org.). (2010). *Les publics des festivals*. Paris: Éditions Michel de Maule.
- Perren, A. (2001). Sex, lies and marketing: Miramax and the development of the quality indie blockbuster. *Film Quarterly*, vol. 55, n.º 2, pp. 30-39.
- Pires, B. S. (2013). *Público de cinema em foco: Um olhar acerca das salas de exibição do bairro de Botafogo e seus frequentadores*. (Dissertação de Mestrado). Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Pires, B. S. (2015). Públicos de cinema em foco: interações, sociabilidades e os significados do estar lá, vendo e sendo visto. *Revista brasileira de sociologia*, v.3, nº6, jul-dez, pp. 93-116.
- Pougy, A. (1996). *A cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Quental, J. L. de A. (2010). *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. (Dissertação de Mestrado). Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Ribeiro, E. D. G. (2017). *Exibir é resistir: Os primeiro anos da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (1977-1983)*. (Monografia em Historia). Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).
- Rocha, F. R. (2015). *Super Festivais do GRIFE: produção, circulação e formação de cineastas no Super8 brasileiro (1973-1983)*. (Dissertação de mestrado). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos.
- Selonk, A. P. de A. (2004). *Distribuição cinematográfica no brasil e suas repercussões políticas e sociais - um estudo comparado da distribuição da Cinematografia nacional e estrangeira*. (Dissertação de mestrado). Porto Alegre: Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS.
- Simmel, G. (2016). *Sobre exposições de arte*. In Villas Bôas, G. & Oelze, B. (org.). *Georg Simmel arte e vida: ensaios de estética sociológica* (pp. 159-166). São Paulo: Hucitec.
- Simões, I. (1999). *Roteiro da Intolerância A censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.
- Valck, M. de (2007). *Film Festival: From european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Villas Bôas, G. (2007). *A vocação das ciências sociais no Brasil: um estudo da sua produção em livros no acervo da Biblioteca Nacional, 1945-1966*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

Zirión, A. P. (2018). Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en México. *Decantos*, n.º 58, pp. 132-147