UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

MARIZELE FERREIRA GARCIA

DESIGN DE AUDIÊNCIA: O PAPEL DA CURADORIA NA CONSTRUÇÃO DE EXPERIÊNCIA DO PÚBLICO

Pelotas/RS
2025

MARIZELE FERREIRA GARCIA

DESIGN DE AUDIÊNCIA: O PAPEL DA CURADORIA NA CONSTRUÇÃO DE EXPERIÊNCIA DO PÚBLICO

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre S. Masotti

Pelotas

2025

MARIZELE FERREIRA GARCIA

DESIGN DE AUDIÊNCIA: O PAPEL DA CURADORIA NA CONSTRUÇÃO DE EXPERIÊNCIA DO PÚBLICO

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em (data da banca por extenso).

Banca Examinadora:

_____

Nome do professor orientador com titulação

_____

Nome do primeiro professor da banca com titulação

_____

Nome do segundo professor da banca com titulação

RESUMO

Esta pesquisa busca investigar os processos de curadoria em festivais e salas de cinema não comerciais, com foco na experiência do usuário. Para alcançar esse objetivo, foi conduzido um estudo de caso com programadores atuantes no Brasil, com ênfase secundária em programações desenvolvidas regionalmente no estado do Rio Grande do Sul. A fundamentação teórica apoia-se, principalmente, nos estudos de Christian Metz, fornecendo uma base para compreender a relação entre curadoria, programação e a construção da experiência do público.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; audiovisual; distribuição; design de audiência.

ABSTRACT

This research aimed to investigate curatorial processes in non-commercial film festivals and cinemas, focusing on the user experience. To achieve this goal, a case study was conducted with programmers working in Brazil, with secondary emphasis on regionally developed programs in the state of Rio Grande do Sul. The theoretical framework was primarily grounded in the studies of Christian Metz, providing a foundation for understanding the relationship between curation, programming, and the construction of the audience's experience.

KEYWORDS: Cinema; audiovisual; distribution; audience design.

SUMÁRIO

1. Introdução 7
2. Desenvolvimento 8
   2.1 Metodologia 8
   2.2 Discussão 8
   2.3 Análise do questionário 12
      2.3.1. A janela de distribuição 12
      2.3.2. Curador A e Curador B 15
      2.3.3. Curadoria, cinema, sensorialidade e coletividade 15
      2.3.4. O Espaço como Mediador 15
      2.3.5. Cinema e Identidade: O Impacto das Especificidades Culturais 17
   2.4. A sala não comercial 21
   2.4.1 O programador da sala não comercial 22
3. Conclusão 23
4. Referências bibliográficas 26
5. Anexos 28
   5.1 Questionário 28

1. Introdução

Esta pesquisa nasce de uma experiência pessoal enquanto produtora audiovisual e programadora de um festival de cinema, trazendo reflexões que emergem do trabalho em um festival de pequeno porte, mas de relevância regional. Embora a análise se concentre em questões universais da curadoria, ela se origina de um olhar localizado, atento às especificidades do contexto em que atuo, o que proporciona uma perspectiva sobre os desafios enfrentados por festivais de cinema em contextos regionais.

Paralelamente, as salas de cinema independentes também desempenham um papel fundamental na relação entre o público e as obras cinematográficas, oferecendo uma experiência que, embora distinta dos festivais, compartilha desafios como a formação de audiência e a valorização do cinema local e internacional. Como destacou Metz (1968, p. 45), "o cinema é uma linguagem que se constitui na relação entre a imagem e o espectador, um processo que envolve não apenas a decodificação de signos, mas também a experiência sensorial e emocional". Essa perspectiva reforça a importância desses espaços como mediadores culturais, capazes de ampliar o repertório e a conexão do público com a diversidade cinematográfica.

As inquietações que guiam este estudo partem das questões: como se pode valorizar uma janela de distribuição? Como compreender a programação enquanto espaço de construção de sentidos, onde se entrelaçam as perspectivas pessoais da curadoria e as expectativas coletivas do público? De que forma festivais e salas independentes se relacionam com o público, especialmente ao mediar conexões entre o cinema local e as produções internacionais? E, sobretudo, como se pode pensar e engajar o público nesses diferentes contextos? Essas perguntas orientam o presente trabalho, visando explorar a curadoria como uma prática que dialoga com os desafios e possibilidades do design de audiência.

Assim, a presente pesquisa pretende investigar os processos de curadoria em festivais e salas de cinema não comerciais, analisando como essas práticas influenciam e são influenciadas pela experiência do usuário. A proposta busca compreender o papel da curadoria na mediação entre as obras cinematográficas e os espectadores, destacando como as escolhas de programação moldam a recepção e os sentidos atribuídos pelo público. Portanto,

ao adotar essa perspectiva, o estudo também busca responder a seguinte pergunta de pesquisa: como a programação pode ser entendida como um espaço de construção simbólica, conectando o individual do curador ao coletivo do público, e como essas dinâmicas se manifestam em contextos regionais e nacionais?

2. Desenvolvimento

2.1 Metodologia

A presente pesquisa procurou investigar os processos de curadoria em festivais e salas de cinema não comerciais, analisando como essas práticas influenciam e são influenciadas pela experiência do usuário. A proposta busca compreender o papel da curadoria na mediação entre as obras cinematográficas e os espectadores, destacando como as escolhas de programação moldam a recepção e os sentidos atribuídos pelo público.

Para alcançar esse objetivo, elaborou-se um questionário voltado a um estudo de caso em três ambientes de curadoria: o contexto regional do Rio Grande do Sul, o cenário nacional brasileiro e uma sala de cinema não comercial. O instrumento foi direcionado a programadores atuantes no Brasil, com ênfase em iniciativas regionais que se destacam por suas particularidades culturais e contextos locais. Ancorado principalmente nos estudos de Christian Metz e em abordagens semióticas, o trabalho busca compreender como a programação cinematográfica constitui um espaço de construção simbólica, mediando a relação entre a subjetividade do curador e a experiência coletiva do público. Além disso, investiga como essas dinâmicas se manifestam e se diferenciam em escalas regional e nacional.

2.2 Discussão

Neste trabalho, compreendemos o design de audiência como uma prática que articula curadoria, mediação cultural e estratégias de engajamento, visando construir conexões

voltadas ao público de cinema. Embora o termo seja recente e não seja um conceito teórico muito estabelecido, utilizo aqui para descrever processos observados em festivais e salas de cinema independentes, que muito se diferem do público em geral.

A curadoria, dentro do conceito de design de audiência, não determina como as obras são recebidas pelo público, mas cria estímulos que serão ressignificados pelo mesmo. Ainda que guiada por intenções artísticas na figura da equipe curatorial, precisa conciliar aspectos como financiamento, público-alvo e visibilidade, o que inevitavelmente a insere em uma estrutura de mercado. No entanto, a curadoria também é um ato de mediação cultural e de construção de repertórios.

Embora operem dentro de um sistema capitalista, festivais de cinema e salas independentes frequentemente resistem à lógica puramente comercial, priorizando filmes que muitas vezes não teriam espaço fora destes contextos. Nos festivais regionais, essa dinâmica se intensifica: posto que dependam de negociações com patrocinadores, esses espaços funcionam como territórios híbridos. Promovendo produções que desafiam a hegemonia da indústria e, muitas vezes, adotam um olhar sensível ao cenário local.

Assim, ainda que o design de audiência dialogue com a concretude do mercado audiovisual, como financiamento, infraestrutura e dinâmicas de distribuição, ele também se estabelece como uma prática de mediação cultural, principalmente em espaços independentes. Em conjunto com a curadoria, permite mais do que simplesmente classificar o público como consumidor. O espectador é convidado a assumir um papel ativo na interpretação das obras, promovendo um engajamento que vai além do consumo passivo.

Ao analisar o design de audiência e curadoria com base em Christian Metz (1977), é possível observar que os processos envolvem estratégias de engajamento que articulam a construção fílmica (sua estrutura de signos) e a interpretação do espectador. Para Metz, o cinema é uma linguagem cujo significado se completa na recepção, quando o público decodifica os códigos narrativos e simbólicos. Nesse processo, a curadoria opera como uma ponte, contextualizando as obras e sugerindo caminhos de leitura, sem, contudo, anular a autonomia de interpretação do espectador.

Assim, ainda que o design de audiência dialogue com a estrutura do mercado audiovisual, como financiamento, infraestrutura e dinâmicas de distribuição, ele também se

estabelece como uma prática de conexão entre obras e públicos. No contexto brasileiro, essa dinâmica é marcada por contradições históricas. Como destaca João Guilherme Barone Reis e Silva em *Comunicação e Indústria Audiovisual Cenários Tecnológicos e Institucionais do Cinema Brasileiro na década de 90* (2009):

> Mesmo com a criação de um novo mecanismo de financiamento para o setor, os recursos estão concentrados no custeio da atividade de produzir filmes e não provocam melhorias significativas nas atividades de distribuição e exibição. Essa realidade reforça o axioma clássico do cinema nacional: produzir filmes, mas não garantir seu acesso às telas, em um mercado dominado pela produção norte-americana. (SILVA, 2009)

Essa realidade persiste no cenário atual, como evidenciam os dados do Informe de Mercado Cinematográfico de 2023, divulgado pela ANCINE. Em 2023, foram lançados 161 longas-metragens brasileiros, um número expressivo que demonstra a vitalidade da produção nacional. No entanto, a participação do cinema brasileiro no mercado exibidor permaneceu em 10,6%, enquanto os filmes estrangeiros, especialmente os blockbusters norte-americanos, dominaram 89,4% das salas de cinema. Além disso, o número de salas em operação no país em 2023 foi 13,6% menor que em 2019, refletindo um cenário de retração no setor de exibição desde a pandemia, que afeta principalmente cidades menores e regiões periféricas. Diante desse cenário, as curadorias de festivais assumem um papel difícil: mediar a relação entre obra e público, desempenhando a importante função de levar ao espectador obras que em sua maioria não terão espaço nos circuitos comerciais, compensando, em parte, as falhas estruturais do setor.

Essa prática, analisada com base em Christian Metz (1977), envolve estratégias de engajamento que articulam a estrutura de signos das obras e a interpretação do espectador. Para Metz, o cinema é uma linguagem cuja significação se completa na recepção, quando o público decodifica os códigos narrativos e simbólicos. Nesse processo, a curadoria opera como uma ponte, contextualizando as obras e sugerindo caminhos de leitura, sem, contudo, anular a autonomia interpretativa do espectador.

2.3. Análise do questionário

2.3.1. A janela de distribuição

É importante destacar que, independentemente da equipe de curadoria, muitos festivais possuem direções artísticas e nichos específicos a serem contemplados. A curadoria, nesse contexto, atua como uma mediação essencial entre o evento, os realizadores, os filmes e o público, buscando equilibrar as expectativas e as demandas de cada um desses agentes. A maioria dos festivais, por exemplo, são voltados para especificidades, organizando os filmes em categorias como regionalidade, faixa etária ou gênero, de modo a destacar identidades e contextos particulares. Outros funcionam como janelas para obras que, de outra forma, não teriam espaço em circuitos comerciais, atraindo um público já familiarizado com o nicho ou disposto a explorar narrativas fora do *mainstream*. Em ambos os casos, a curadoria desempenha um papel fundamental ao conectar filmes e espectadores.

Alguns festivais priorizam uma programação mais ampla, com obras de fácil recepção, buscando atender a um público geral, diversificado. Outros, no entanto, têm como objetivo quebrar os parâmetros convencionais do que é considerado cinema, propondo experiências que desafiam o espectador e provocam mais dúvidas do que certezas. Essa dualidade reflete o leque da possibilidade do universo dos festivais, onde cada evento busca cumprir um papel específico dentro do ecossistema cinematográfico. Cada janela de distribuição, seja ela um grande festival internacional, uma mostra regional ou uma exibição comunitária, tem suas especificidades, assim como o público, cuja recepção é influenciada por fatores culturais, sociais, coletivos e individuais. Nesse cenário, os curadores atuam como mediadores essenciais entre as obras e os espectadores, indo além da simples seleção de filmes. Seu papel não se limita a entreter, provocar ou consagrar tendências, mas, sobretudo, a desafiar o público a pensar e sentir de forma autônoma. Uma curadoria consciente reconhece e valoriza a capacidade do espectador.

Como destaca Marcelo Ikeda em *Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea* (2021), os festivais não apenas exibem filmes, mas são

pontos de encontro entre formadores de opinião. Dessa forma, os filmes passam a ter uma primeira formação de valor para seu futuro lançamento comercial no primeiro segmento de mercado, o de salas de exibição.

2.3.2. Curador A e Curador B

Para o estudo de caso deste trabalho, conto com as contribuições dos curadores A e B. O Curador A possui ampla experiência em festivais de cinema contemporâneos no Brasil, eventos que circulam filmes mais experimentais e tendem a atrair um público mais nichado. O Curador B atua majoritariamente em festivais realizados no interior do Rio Grande do Sul, o que lhe confere uma perspectiva importante sobre as particularidades e desafios da curadoria em contextos locais e comunitários, com públicos mais gerais. As experiências complementares desses dois profissionais enriquecem a análise ao oferecerem suas percepções sobre a relação entre curadoria e público em diferentes escalas e contextos.

2.3.3. Curadoria, cinema, sensorialidade e coletividade

Ao serem questionados sobre como articulam a experiência sensorial e coletiva do cinema ao programar para públicos gerais e públicos locais, os curadores A e B, trouxeram perspectivas que diferem em partes. O Curador A enfatiza a adaptação da programação às demandas do público, reconhecendo que toda experiência cinematográfica possui um recorte específico, seja regional ou temático. Ele destaca que, conforme o evento seja mais específico ou abrangente, a programação se molda para "cumprir ou quebrar certas demandas dos espectadores", atuando como uma hipótese sobre a recepção do público. Essa abordagem dialoga com a distinção feita por Metz entre texto fílmico, que corresponde à materialidade do filme, e texto cinematográfico, que se forma na recepção. A curadoria, nesse sentido, atua como um elo que molda hipóteses sobre a recepção do público, equilibrando expectativas e rupturas.

Para Metz, a compreensão do cinema vai além da materialidade do filme; ela envolve um "saber relativo aos valores simbólicos das imagens visuais: imagens dos sonhos,

da memória, da vida afetiva, imagens da vida cotidiana com todos os seus prolongamentos implícitos em cada sociedade e em cada época" (METZ, 1972, p. 202). Essa ideia ressalta que a curadoria interpreta e articula os significados simbólicos que esses filmes carregam, criando um contexto que influencia como o público os recebe. Ao equilibrar expectativas, a curadoria não só responde às demandas do público, mas também propõe novas formas de ver e entender o cinema, fazendo uma mediação entre o filme e o espectador.

O Curador B adota uma perspectiva mais conceitual, argumentando que a programação não ocorre no vazio, mas em diálogo com o espaço, a comunidade e a trajetória cultural. Ele destaca que a curadoria não deve apenas agradar, mas também desafiar o público, permitindo o contato com a história e a prática do cinema. Para ele, programar é "colocar o público (em suas restrições, limites, condições) em contato com a prática do cinema, seu repertório, sua história, suas crises". Essa visão reflete com a teoria de Christian Metz (1977) sobre a experiência cinematográfica, na qual o espectador oscila entre identificação (com a câmera e as narrativas) e ruptura (quando elementos formais ou temáticos subvertem expectativas). Ao alternar filmes que proporcionam identificação imediata com outros que exigem decifração, o programador replica em escala macro (a programação) o que ocorre em micro (a experiência fílmica). Essa estratégia respeita a inteligência do espectador e também propõe uma pedagogia do olhar que transforma o ato de assistir em exercício de pensamento.

Ambas as abordagens destacam a curadoria como uma prática que conecta a experiência sensorial e coletiva do cinema à formação de repertórios e à construção de sentido. Enquanto o Curador A sugere uma programação mais flexível e adaptável às reações do público, o Curador B enfatiza a necessidade de coerência conceitual e de provocar reflexões. Essa dualidade mostra o papel da curadoria em articular entre o sistema de signos do cinema, a experiência estética e social da exibição e a relação ativa do espectador com a obra.

A ideia de cumprir ou quebrar certas demandas dos espectadores também se alinha com a noção de curadoria autoral, que busca estabelecer relações entre obras e o público, propiciando novas formas de ver. Um curador pode optar por uma programação que ecoe os gostos e expectativas do público para fortalecer a participação do público, ou pode

escolher desafiar essas expectativas, apresentando obras que talvez que causem estranhamento, que deixem os espectadores confusos ao caracterizar o que é cinema, mas que podem gerar camadas à experiência cinematográfica e promover novos debates. Em um festival, a experiência sensorial de assistir a um filme em uma tela grande, com um sistema de som potente, é compartilhada com um grande número de pessoas. Essa coletividade intensifica a resposta sensorial individual. As reações da plateia (risos, silêncios, lágrimas) se tornam parte da experiência sensorial de cada espectador, criando uma imersão coletiva.

> Sei que percebo que os meus órgãos dos sentidos são fisicamente atingidos, que não estou a fantasmar, que a quarta parede da sala (o écran) é realmente diferente das outras três, que a sua frente há um projetor (não sou eu que projeto, portanto, ou pelo menos não sou eu sozinho) – e sei igualmente que sou eu que percebo tudo isso, que esse material percebido-imaginário vem depor-se em mim como sobre um segundo écran, que é em mim que ele vem agrupar-se e organizar-se numa contiguidade e que eu próprio sou, portanto, o lugar em que este imaginário realmente percebido acede ao simbólico instaurando-se como significante de um certo tipo de atividade social institucionalizada, dita "cinema". (METZ, 1980, p. 58)

Metz discute a identificação primária do espectador com a própria tela e a identificação secundária com os personagens e a narrativa. Em um festival, essa identificação ganha uma dimensão coletiva. Compartilhar as emoções e reações com outros espectadores pode levar a um senso de pertencimento e a uma experiência emocional mais concreta. O debate e a discussão após a exibição, comuns em festivais, também contribuem para a elaboração coletiva da experiência sensorial e interpretativa do filme e dão validade e materializam o processo. Como Maurice Merleau-Ponty afirma:

> A sensação, uma vez introduzida como elemento do conhecimento, não nos deixa a escolha da resposta. Um ser que poderia sentir — no sentido de coincidir absolutamente com uma impressão ou com uma qualidade — não poderia ter outro modo de conhecimento (MERLEAU-PONTY, 1994).

Essa ideia ressalta que a experiência sensorial é sempre uma relação ativa entre o corpo e o mundo, e não uma mera passividade diante dos estímulos. Em um festival, a partilha da experiência sensorial com outros indivíduos (reações coletivas, conversas sobre o

evento) é o mais importante para a percepção individual e contribui para a formação de uma memória coletiva do evento.

> O curador não apenas exibe as obras e traduz para o público o universo concebido pelo autor da obra, mas especialmente inventa mundos possíveis, por meio da proposição de recortes e de conceitos curatoriais que reconfiguram a própria natureza das obras. Para a curadoria contemporânea, a principal questão não é exatamente o que as obras são, mas o que elas podem (GONRING, 2015).

2.3.4. O Espaço como Mediador

O espaço físico do festival, incluindo salas de exibição, áreas de convívio e até detalhes como acústica e disposição das cadeiras, é um elemento ativo na construção da experiência cinematográfica. Como destacam os curadores A e B, longe de ser um mero cenário passivo, o ambiente influencia diretamente a percepção do público e suas formas de interação. E é nessa teia complexa que compõe um festival, onde espectadores, realizadores e profissionais do cinema se entrelaçam.

Para o Curador A, "cada sala possui uma energia (espiritual, geográfica, espacial) distinta", e os filmes mudam quando são exibidos na tela grande, criando uma ligação física com o público. Essa ideia ressoa com a comparação feita no livro *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas,* de Arlindo Machado, que descreve o cinema como uma caverna, onde o espectador mergulha em uma experiência imersiva. O escuro, o silêncio e a imobilidade do público permitem que a imersão seja mais intensa, transformando a exibição em um ritual coletivo.

> No seu primeiro escrito sobre os efeitos ideológicos produzidos pelo aparato técnico do cinema, após notar que a disposição dos diferentes elementos projetor, sala escura, tela – reproduz de uma forma impressionante a mise en scène da caverna, ele completa assim sua comparação: “Dispositivo da caverna: exceto que no cinema ele já está duplicado numa espécie de encaixotamento, em que a câmera escura – a câmera – se entranha dentro de uma câmera escura – a sala de projeção. (Baudry 1970, p. 7).

O Curador A destaca que a escolha do espaço e a organização da programação são fundamentais para criar a experiência sensorial de festival. Ele observa que "uma sala vazia e úmida traz ao filme uma sensação, uma exibição ao ar livre, no calor, já contempla um outro senso de experiência coletiva". Assim, ao selecionar os filmes e desenhar o planejamento das sessões, o curador considera as características do espaço e do público, criando uma sequência de sensações planejadas para atender a programação. Essa prática amplia a materialidade fílmica e também transforma a exibição em um diálogo entre a obra, o espaço e o espectador.

O curador B complementa essa visão ao destacar que o tamanho da sala e os dispositivos utilizados influenciam diretamente a programação, tanto por questões espaciais quanto temporais. Ele observa que, em eventos com características mais informais de exibição, como praças públicas ou salas com maior movimento, a tendência é priorizar "filmes que demandem menos atenção ou que tenham uma duração mais curta". Essa prática revela uma consciência aguda das limitações e possibilidades do ambiente físico, bem como de como ele impacta a recepção do público, especialmente em espaços abertos ou menos controlados.

Nesses contextos, a experiência de recepção assume uma dinâmica diferente. Muitas vezes, o filme chega a um espectador desprevenido, alguém que não planejou assistir àquela sessão, mas que, por estar no lugar certo na hora certa, acaba se envolvendo com a exibição. Espectador por adesão, cujce do festival e também transforma a exibição em um evento coletivo, onde a barreira entre o cinema e a vida cotidiana se dissolve, permitindo que o filme dialogue de maneira mais orgânica com o público e o ambiente.

Em suma, as considerações de ambos os curadores confirmam que o espaço físico do festival é um componente essencial do design de experiência do público. Curadores consideram ativamente as características das salas de cinema e dos espaços dos eventos paralelos ao planejar a programação e as atividades do festival, buscando moldar a recepção, o engajamento e a interação do público com os filmes e com o próprio evento. Cada espaço, com suas particularidades sensoriais e contextuais, contribui para a experiência multifacetada que um festival de cinema busca oferecer.a experiência é marcada pela espontaneidade e pelo acaso. A experiência social que se forma nesses espaços, seja através de reações coletivas,

comentários ou simplesmente pela presença compartilhada, torna-se um termômetro imediato para avaliar se a curadoria acertou ou errou na escolha da programação.

Além disso, as sessões ao ar livre ou em espaços não convencionais criam um design de audiência distinto. Enquanto salas de cinema tradicionais, mesmo com ingressos gratuitos, podem gerar uma sensação de opressão ou exclusão para parte do público, os espaços abertos oferecem uma experiência mais democrática e menos intimidante. Essa acessibilidade apenas amplia o alcan

2.3.5. Cinema e Identidade: O Impacto das Especificidades Culturais

A questão de como os sinais culturais em filmes afetam a reação das pessoas é muito importante para o trabalho do curador, porque envolve ajudar entre arte que tem códigos culturais próprios e pessoas com vivências diversas.

O Curador A reconhece as especificidades culturais como conceitos amplos e flexíveis, influenciados pelo contexto geográfico e cultural. Em vez de encarar essas diferenças como barreiras, ele destaca a importância de explicitá-las e contrastá-las para o público, adotando uma postura que prioriza a diversidade cultural. Para ele, os filmes são expressões das culturas de seus realizadores, e a curadoria deve ser um espaço de descoberta, onde o desconhecido é apresentado como uma oportunidade de diálogo e aprendizado. Essa abordagem reflete a ideia de que a curadoria não deve se limitar ao familiar, mas sim expandir os horizontes do espectador, desafiando-o a explorar novos olhares. Marcelo Ikeda (2021), ao analisar o trabalho de Gabriel Menotti Gonring, sobre curadoria autoral, diz:

> Segundo o autor, os processos contemporâneos de curadoria tendem a exibir obras não como fenômenos isolados que merecem destaque por suas características intrínsecas de originalidade, mas o papel do curador é justamente estabelecer relações entre obras distintas apontando para um contexto, propiciando aproximações não apenas entre as obras e o público, mas também entre diferentes agentes, de natureza heterogênea.
>
> Dessa forma, o papel da curadoria é formar uma grande rede, estruturada a partir de um agenciamento dos próprios sentidos da produção artística contemporânea, em

> que a formação de valor se desloca muitas vezes da própria obra em si para o estabelecimento de relações que apontam para um contexto. Ou seja, em termos de uma “estética relacional”, a arte muitas vezes não se concentra propriamente na produção dos objetos, ou nos objetos em si, mas se desloca para o estabelecimento de relações entre as pessoas e o mundo. (IKEDA, 2021).

O Curador A também defende que a dificuldade de "adentrar" um filme não é necessariamente um aspecto negativo, mas pode ser parte integrante da experiência cinematográfica. Ele observa que muitos filmes ao longo da história do cinema foram construídos com base na distância ou na opacidade, elementos que, longe de serem obstáculos, muitas vezes contribuem para sua profundidade e relevância artística. Essas características, no entanto, não invalidam seus méritos cinematográficos; pelo contrário, podem ampliar seu potencial do filme. Ao afirmar que não se programa para que o público simplesmente "entre" nos filmes, o Curador A rejeita uma postura que busca proteger o espectador, subestimando sua capacidade de reflexão, sugestão e imaginação.

Para ele, dar autonomia ao espectador, seja para não gostar, seja para se envolver com filmes de mais difícil recepção, é essencial. Programar obras que exigem maior esforço interpretativo ou emocional é uma forma de experimentar a recepção do público, algo que, segundo o Curador A, não pode ser totalmente previsto ou controlado pela curadoria. Essa imprevisibilidade se molda em aspectos individuais que interagem com aspectos sociais e de tempo presente, no entanto, não é um defeito, mas uma característica fundamental: “É parte do mistério, afinal. E, portanto, do cinema também.” Essa abordagem valoriza a experiência ativa do espectador, reconhecendo que o cinema, como arte, não deve se limitar a oferecer respostas fáceis, mas sim provocar questionamentos e reflexões. É o cinema acima da pretensão dos espectadores, o individual e o coletivo abaixo do ser vivo e autônomo que é o filme.

Quando o Curador A fala sobre o "mistério" do cinema e a importância da distância ou opacidade, ele ressalta a capacidade da linguagem cinematográfica de provocar emoções e reflexões que transcendem barreiras culturais. Nesse sentido, a teoria de Christian

Metz oferece uma base para compreender essa dinâmica, ao demonstrar que o cinema opera tanto no nível racional quanto no emocional, criando uma experiência excepcional para cada espectador. Para o Curador A, a curadoria é, portanto, um espaço de construção de sentidos, onde as especificidades culturais dos filmes são destacadas e colocadas em diálogo. Metz complementa essa visão ao mostrar que a curadoria organiza signos cinematográficos em narrativas coerentes, que convidam o público a interpretar e ressignificar o que vê.

O Curador B parte de uma perspectiva mais pragmática, enfatizando a importância de conhecer o público para o qual se está programando. Ele questiona se o público é composto por um grupo específico (escola, faixa etária, nicho de cinema experimental, etc.), sugerindo que a recepção é influenciada pelo perfil do espectador. Ele reconhece que, mesmo com um bom conhecimento do público, há fatores que fogem ao controle do curador, o mesmo que constata o Curador A. Isso reflete uma visão realista sobre os desafios da curadoria, especialmente em contextos onde o público é diverso ou imprevisível. Assim como o Curador A, o Curador B critica uma postura de proteção, que subestima a capacidade do público de lidar com filmes culturalmente desconexos, ao mesmo tempo que se mostra mais flexível de adaptar a programação a conceitos que podem ser previstos com base na análise do público do evento em questão. Ele valoriza a autonomia do espectador e acredita que o público pode surpreender, mesmo diante de filmes de difícil recepção.

O Curador B destaca a importância de compartilhar o processo de curadoria com colegas, sugerindo que a diversidade de perspectivas pode enriquecer a programação e ajudar a equilibrar as expectativas do público com as escolhas curatoriais. Essa prática ressoa com a ideia de Metz de que o cinema é uma linguagem que se constitui na relação entre a imagem e o espectador, e que essa relação pode ser enriquecida por diferentes pontos de vista. Ao trabalhar coletivamente, o curador amplia a capacidade de mediação entre as obras e o público, criando uma experiência mais rica e plural.

Ambos os curadores rejeitam uma postura paternalista, defendendo que o público deve ser desafiado e respeitado em sua capacidade de lidar com filmes culturalmente distantes. Eles reconhecem que as especificidades culturais dos filmes são um elemento

central na curadoria, mas não devem ser vistas como barreiras intransponíveis. Há uma preocupação comum em valorizar a diversidade e a autonomia do espectador. O Curador A foca mais na dimensão simbólica e filosófica da curadoria, destacando a importância da distância e da opacidade como elementos constitutivos do cinema. O Curador B, por sua vez, adota uma abordagem mais pragmática, enfatizando a necessidade de conhecer o público e trabalhar coletivamente para equilibrar as expectativas e as escolhas curatoriais.

Essas reflexões se inserem em um contexto mais amplo, no qual os festivais de cinema são vistos não apenas como redutos de resistência do cinema autoral-artístico contra o domínio do cinema comercial, mas também como espaços complexos onde diferentes interesses e agentes se encontram. Como aponta Marcelo Ikeda:

> Festivais funcionariam como reduto de resistência do cinema autoral-artístico contra o domínio do cinema comercial. No entanto, os estudos das últimas duas décadas, indiretamente integrados à lógica revisionista das metodologias de análise da nova história, têm pr29oposto outras ferramentas para analisar a constituição e o papel dos festivais de cinema. Os festivais passam a ser vistos não como um bloco homogêneo, mas como uma rede difusa em que os interesses de diversos agentes se encontram, muitas vezes de formas conflitantes. Desse modo, arte e comércio, cultura e turismo, política governamental e publicidade privada, cinema e sociedade se entrecruzam como parte formadora dessa rede. (IKEDA, 2021).

Perspectiva que ajuda a compreender como os festivais funcionam como ambientes de mediação, onde a curadoria precisa equilibrar as demandas artísticas, comerciais e sociais, ao mesmo tempo em que busca desafiar e engajar o público, sem perder a conexão com ele.

2.4 A sala não comercial

A sala de cinema não comercial é quase um corpo extraterrestre no cenário cultural contemporâneo. Um privilégio raro, presente em poucos lugares, no Rio Grande do Sul, essas salas concentram-se principalmente na capital, Porto Alegre. Destacam-se a Cinemateca Capitólio e a Cinemateca Paulo Amorim, que funcionam graças aos esforços de

associações em parceria com o poder público, mantendo uma programação permanente e diversificada. Além delas, há espaços como o Cine Bancários, iniciativa do Sindicato dos Bancários, e a Sala Redenção, o cinema da UFRGS. No interior do estado, merece destaque o Cine UFPEL, criado por iniciativa dos docentes dos Cursos de Cinema da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Em funcionamento desde 2015, o Cine UFPEL oferece programação por meio de cineclubes e projetos universitários.

Segundo o Informe Anual da Ancine, sobre dados de 2023, o Rio Grande do Sul contava com 180 salas de cinema em operação. No entanto, o mesmo relatório revela uma tendência nacional: a cada 10 salas de cinema inauguradas no Brasil, 8 estão localizadas em shopping centers. Espaços de mainstream e interesses de grandes agentes do mercado.

Nesse contexto, as salas não comerciais, como a Cinemateca Paulo Amorim e a Cinemateca Capitólio, desempenham um papel fundamental. Elas não apenas exibem filmes fora do circuito comercial, mas também garantem que a população tenha acesso a uma diversidade cultural que não se limita aos interesses das grandes produtoras globais. Esses espaços são, acima de tudo, políticas públicas de fruição cultural, que existem para democratizar o acesso ao cinema.

No entanto, mesmo com sua importância reconhecida, esses espaços ainda enfrentam desafios significativos. No Rio Grande do Sul, segundo dados da Ancine (2024), há uma proporção de 55.338 habitantes por sala de cinema. Apesar disso, é raro ver essas salas lotadas. Isso levanta questões urgentes: como fazer com que o público se aproprie desses espaços não comerciais e participe de festivais de cinema? O público em geral se sente à vontade nesses ambientes? Será que esses locais poderiam ser mais acolhedores? Oferecer ingressos acessíveis ou programação gratuita, como ocorre em muitos festivais, é suficiente para engajar o público?

Essas perguntas não têm respostas simples, mas sugerem a necessidade de uma reflexão mais profunda sobre como esses espaços podem se conectar melhor com a comunidade. Talvez seja necessário repensar não apenas a acessibilidade financeira, mas

também a experiência do público. Afinal, o cinema não comercial não é apenas um espaço de exibição, mas um território de resistência cultural e de construção de identidades.

2.4.1 O programador da sala não comercial

Fiz as mesmas perguntas sobre design de audiência que havia dirigido aos Curadores A e B para a programadora da Cinemateca Paulo Amorim, Mônica Kanitz. Ao questioná-la sobre como ela pensa o cinema como uma experiência coletiva, e como essas características influenciam suas decisões ao programar para um público geral e local, ela destacou que o público da Cinemateca é composto por frequentadores fiéis que buscam alternativas ao circuito comercial de *blockbusters*, atraídos por títulos menos convencionais e representativos de diversas cinematografias, o público de festival é parecido com público de salas não comerciais. Segundo ela, a curadoria é feita a partir de várias possibilidades: ofertas das pequenas e médias distribuidoras brasileiras, temas importantes para o debate, demandas da própria Secretaria de Estado da Cultura (Sedac), sob a qual a Cinemateca Paulo Amorim está atrelada, programações com instituições parceiras, calendário de lançamentos brasileiros e locais.

Ela também afirma que a Cinemateca Paulo Amorim se diferencia dos cinemas comerciais, especialmente aqueles localizados em shoppings, ao tratar o filme como o principal "evento" da programação. O ambiente é projetado para minimizar distrações: não há bomboniere, pipoca ou refrigerantes, e os espectadores são solicitados a não consumir alimentos durante as sessões. Segundo Mônica, essa característica é valorizada pelo público, que busca uma experiência cinematográfica mais imersiva e focada no filme. Além disso, a Cinemateca exibe apenas filmes em versão original, com legendas em português, reforçando o compromisso com a autenticidade da obra. A programação da Cinemateca é marcada pela diversidade, com filmes de diferentes origens, como Índia, Japão, Europa, América do Sul e produções independentes dos Estados Unidos. Mônica enfatizou que essa variedade permite ao público "abrir janelas para o mundo", ampliando seu repertório cultural e familiarizando-se com outras línguas e narrativas. Ela também destacou a importância de incluir produções brasileiras, contribuindo para a valorização da cultura local e o reconhecimento de histórias nacionais.

Quando questionada sobre as estratégias para atrair o público geral a filmes com características culturais específicas, Mônica apontou três aspectos principais: (1) a exibição do filme em cartaz, garantindo que ele esteja acessível ao público; (2) a divulgação eficaz, destacando aspectos relevantes da obra; e (3) a relevância do tema abordado, especialmente em relação ao momento cultural ou social. No entanto, ela reconheceu que o sucesso de um filme depende, em última instância, da conexão emocional estabelecida com o público. "Há filmes que entram em cartaz e eu acredito que serão bem recebidos, mas não acontece nada. Outros, que não esperávamos, acabam tocando as pessoas de forma surpreendente".

3. Conclusão

Partindo da reflexão de João Guilherme Barone Reis e Silva (2009) sobre os entraves na distribuição do cinema nacional, que consequentemente são entraves também no design de audiência de festivais e salas de cinema não comerciais. É fundamental problematizar os próprios conceitos que organizam o campo audiovisual. O que efetivamente caracteriza um filme como "comercial" em um mercado tão assimétrico como o brasileiro? Seria essa categoria definida por critérios estéticos, por estratégias de distribuição ou por um imaginário construído a partir de lógicas transnacionais? A questão remete a um debate mais incerto: até que ponto as preferências do público resultam de escolhas autônomas, e até que ponto são moldadas por um sistema concentrado de produção e exibição, onde poucas empresas controlam tanto o conteúdo quanto seus canais de difusão?

Nesse cenário, a curadoria cinematográfica enfrenta um paradoxo estrutural. Principalmente em festivais, o discurso frequentemente enfatiza a democratização do acesso, mas sua prática revela uma dinâmica de legitimação cultural que privilegia circuitos especializados. Como observa Bourdieu (1979), a distinção opera mesmo nos espaços que pretendem contestá-la: os festivais e mostras alternativas, ainda que críticos ao *mainstream*, acabam por constituir seu próprio público de iniciados, um nicho que, embora engajado, reproduz em menor escala as exclusões do sistema comercial.

Os festivais brasileiros contemporâneos operam em dois eixos distintos, porém complementares, no design de audiência. De um lado, os grandes festivais de nicho focados

na legitimação de novas linguagens e estéticas do cinema brasileiro, cumprem um papel fundamental no campo artístico, mas frequentemente dialogam com um público já iniciado. De outro, os festivais regionais e de interior, especialmente em localidades remotas onde muitas vezes nem há salas de cinema permanentes, situação de 40% dos municípios brasileiros, segundo dados do IBGE (2020), assumem uma função radicalmente diferente: criar um público que ainda não existe, engajar uma comunidade, desenvolvendo estratégias ativas de design de audiência que englobam os moradores locais.

O crescimento de 133% no número de festivais, de 241 em 2020 para 563 em 2023, conforme o Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros - edição de 2023, revela como políticas como a Lei Paulo Gustavo tem fomentado essa descentralização, na realização de festivais e na produção de filmes. Contudo, esse mercado alternativo permanece marginal perante a hegemonia das grandes produções, uma assimetria que reproduz em escala cultural as desigualdades regionais do país.

> Será necessário e inevitável abrir definitivamente o mercado para os produtores independentes e buscar associações produtivas com o cinema. Acima de tudo, será necessário um novo pacto entre os agentes do espaço audiovisual, em busca de um modelo mais justo e sustentável para um sistema de produção e difusão de conteúdos que efetivamente ajude a construir um país melhor. (SILVA, 2009)

Longe de oferecer respostas definitivas, este trabalho analisou diferentes perfis de curadoria no cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo: o curador de festivais regionais, o curador de festivais de cinema consolidados no mercado brasileiro e a programadora de uma sala de cinema não comercial. Esses profissionais desempenham um papel fundamental na estruturação do campo cinematográfico e na mediação entre o público e as obras. Nesse contexto, a curadoria não se apresenta como uma solução, mas como um sintoma das dificuldades de distribuição que marcam o mercado audiovisual do país, que muito produz e pouco distribui. Embora festivais sejam uma porta de entrada essencial para filmes independentes, poucos conseguem alcançar um circuito consolidado em salas de cinema e, muitas vezes, enfrentam dificuldades para encontrar público fora desses eventos.

O audiovisual brasileiro passa por mais uma fase de retomada, especialmente após um período marcado pela extinção do Ministério da Cultura (2019-2023) e pela pandemia de Covid-19. A ausência de políticas públicas eficazes nesse intervalo aprofundou a desigualdade na concorrência com o capital internacional. Os resultados desta pesquisa evidenciam que o design de audiência no Brasil está intrinsecamente ligado a fatores políticos e estruturais que transcendem a simples mediação entre curadores, obras e público. Em um país historicamente marcado por instabilidade democrática e desigualdades profundas, o cinema se configura como uma ferramenta essencial de política pública. A consolidação de estratégias que garantam a circulação e recepção de produções nacionais, aliada a iniciativas que ampliem o acesso e fomentem a diversidade de narrativas, não apenas fortalece o setor audiovisual, mas também desempenha um papel crucial na formação crítica dos espectadores e na promoção do debate público. Nesse sentido, assegurar a continuidade de políticas de incentivo ao cinema é uma medida estratégica para mitigar assimetrias históricas e consolidar o audiovisual como um espaço de resistência e construção democrática.

5. Referências bibliográficas

ANCINE. Informe de Mercado Cinematográfico – 2023. Agência Nacional do Cinema, 2024. Disponível em: https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202404/ancine-informe-mercado-cinematografico. Acesso em: 21 mar. 2025.

BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2006.

CAPITÓLIO. Quem somos. Disponível em: https://www.capitolio.org.br/quem-somos/. Acesso em: 23 mar. 2025.

CÔRREA, Priscila L. Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros – edição de 2023. 2024. Disponível em: https://www.panoramadosfestivais.com/textos/2024. Acesso em: 25 mar. 2025.

CINE BANCÁRIOS. Cine Bancários: um espaço para o cinema e a cultura. Disponível em: https://cinebancarios.blogspot.com/?view=timeslide. Acesso em: 23 mar. 2025.

CINEMATECA PAULO AMORIM. Cinemateca Paulo Amorim: espaço cultural dedicado ao cinema. Disponível em: https://www.cinematecapauloamorim.com.br/. Acesso em: 23 mar. 2025.

CINE UFPEL. Cine UFPel: cinema da Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/cinema/cineufpel/. Acesso em: 23 mar. 2025.

GONRING, Gabriel Menotti. Curadoria autoral: o papel dos arranjos expositivos na comunicação do trabalho de arte. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

IKEDA, Marcelo. Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus, 2015.

IKEDA, Marcelo (org.). Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea. São Paulo: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (REBECA), v. 11, 2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). País tem quase 40% da população em municípios sem salas de cinema. 2024. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26239-pais-tem-quase-40-da-populacao-em-municipios-sem-salas-de-cinema. Acesso em: 25 mar. 2025.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. São Paulo: Papirus, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

METZ, Christian. A significação no cinema. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. Linguagem e cinema. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1971.

METZ, Christian. O significante imaginário: psicanálise e cinema. Tradução de António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90. Porto Alegre: Sulina, 2009.

5. Anexos

5.1 Questionário

PARA CURADORES DE FESTIVAIS BRASILEIROS

Experiência Sensorial e Coletiva:

1. Christian Metz descreveu o cinema como uma experiência sensorial e coletiva. Como essas características influenciam suas decisões ao programar para um público global X local?

2. Você considera o espaço físico do festival (salas de cinema, eventos paralelos) como parte do design de experiência do público?

Geografia e Público:

3. Como as especificidades culturais dos filmes influenciam a recepção pelo público?

4. Em que medida você leva em conta os contextos locais (geográficos ou culturais) ao criar uma programação voltada para públicos gerais?

Design de Público:

5. Como você organiza a seleção e o ordenamento dos filmes para maximizar a experiência do público?

6. Quais estratégias são mais eficazes para conectar audiências gerais a filmes culturalmente específicos?