



REVISTA COLETIVO CINE-FÓRUM

RECOCINE | v. 2 - n. 3 | set-dez | 2024 | ISSN: 2966-0513

Manuela Fetter Nicoletti

<https://orcid.org/0000-0002-6972-546X>

Bolsista CAPES/CNPQ de Doutorado na PUCRS em Comunicação Social, linha de pesquisa: Imaginários, Indústria Criativa e Tecnologias emergentes. Mestre pela Pontifícia Universidade Católica-PUCRS em Comunicação Social, pesquisou o papel ativador da diplomacia cultural na cadeia de valor cinematográfica e obteve aprovação Cum Laude (2022). Graduada em Relações Internacionais pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM (2016) e Administração de Empresas com Especialização em Negócios Digitais, também pela Escola Superior de Propaganda e Marketing-ESPM (2018).

Bachelor in Social Communication - Public Relations (UCS), licensed in Portuguese Language and CAPES/CNPq Doctoral Fellow in Social Communication at PUCRS, with a research focus on Imaginaries, Creative Industries, and Emerging Technologies. Holds a Master's degree in Social Communication from Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), where she researched the activating role of cultural diplomacy in the film value chain, earning Cum Laude honors (2022). Graduated in International Relations from the Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) in 2016 and in Business Administration with a specialization in Digital Business from ESPM in 2018.

Este artigo passou por avaliação por pares cega e *software* anti-plágio.



LICENÇA ATRIBUIÇÃO NÃO COMERCIAL 4.0 INTERNACIONAL CREATIVE COMMONS – CC BY-NC

NOTAS SOBRE A DIPLOMACIA CULTURAL NO COMPLEXO DE VALOR CINEMATOGRAFICO EM TEMPOS HIPERMODERNOS

RESUMO

Diante do sistema multilateral e interconectado em que vivemos, encontramos-nos inseridos numa rede complexa que exige uma compreensão quase instantânea do nosso tempo presente e das suas transformações disruptivas. Neste contexto, o conceito de hipermodernidade, tal como articulado pelo pensador contemporâneo Gilles Lipovetsky, oferece uma visão valiosa. O trabalho de Lipovetsky fornece um quadro para examinar as mudanças radicais nas estruturas sociais e normas culturais, desafiando os preceitos tradicionais da modernidade. A sua exploração da hipermodernidade destaca a aceleração das mudanças sociais e a influência generalizada do consumismo e do individualismo, levando a uma redefinição da cultura. Esta redefinição, segundo Lipovetsky, dá origem a uma "cultura-mundo", um conceito que sublinha a globalização das formas e práticas culturais. Este artigo procura cruzar o conceito de cultura-mundo com as definições e práticas em evolução da diplomacia cultural. Ao examinar os paradoxos inerentes à diplomacia cultural atual, a discussão baseia-se no tema recorrente de Lipovetsky da lógica do pêndulo, em que a diplomacia cultural oscila entre a promoção da identidade nacional e a adoção de intercâmbios culturais globais. A análise investiga a forma como a diplomacia cultural navega por estes dois imperativos, explorando as tensões e sinergias que surgem neste processo dinâmico. Além disso, o artigo centra-se nas reflexões de Lipovetsky sobre o mercado cinematográfico, utilizando a sua perspectiva para analisar o papel da diplomacia cultural na indústria cinematográfica global. Esta análise reflete sobre as ações práticas das instituições de diplomacia cultural, avaliando a sua influência na criação e disseminação de produtos culturais. Ao fazê-lo, o artigo tem como objetivo rever criticamente o termo "diplomacia cultural" e a sua relevância num mundo cada vez mais hipermoderno, oferecendo uma visão sobre a forma como estas instituições se podem adaptar aos desafios da nossa paisagem cultural contemporânea.

Palavras-chave: cultura-mundo. diplomacia cultural. Hipermodernidade. indústria cinematográfica.

NOTES ON CULTURAL DIPLOMACY WITHIN THE CINEMATOGRAPHIC VALUE COMPLEX IN HYPERMODERN TIMES

ABSTRACT

Faced with the multilateral and interconnected system in which we live, we find ourselves embedded in a complex network that demands an almost instantaneous understanding of our present time and its disruptive transformations. In this context, the concept of hypermodernity, as articulated by contemporary thinker Gilles Lipovetsky, offers valuable insights. Lipovetsky's work provides a framework for examining the radical shifts in societal structures and cultural norms, challenging traditional precepts of modernity. His exploration of hypermodernity highlights the acceleration of social changes and the pervasive influence of consumerism and individualism, leading to a redefinition of culture. This redefinition, according to Lipovetsky, gives rise to a "world-culture," a concept that underscores the globalization of cultural forms and practices. This article seeks to intersect the concept of world-culture with the evolving definitions and practices of cultural diplomacy. By examining the paradoxes inherent in cultural diplomacy today, the discussion draws on Lipovetsky's recurring theme of pendulum logic, where cultural diplomacy oscillates between promoting national identity and embracing global cultural exchanges. The analysis delves into the ways cultural diplomacy navigates these dual imperatives, exploring the tensions and synergies that arise in this dynamic process. Additionally, the article focuses on Lipovetsky's reflections on the film market, using his perspective to scrutinize cultural diplomacy's role in the global film industry. This examination reflects on the practical actions of cultural diplomacy institutions, assessing their influence on the creation and dissemination of cultural products. By doing so, the article aims to critically review the term "cultural diplomacy" and its relevance in an increasingly hypermodern world, offering insights into how these institutions can adapt to the challenges of our contemporary cultural landscape.

Keywords: world culture. cultural diplomacy. Hypermodernity. film industry.

INTRODUÇÃO

Pelo ritmo fugaz do século XXI assistimos a uma série de transformações nas sociedades que estão impactando de forma vertiginosa na manifestação da cultura e revolucionando o cotidiano dos grandes coletivos, em especial no que diz respeito ao consumo de filmes. Neste contexto complexo de globalização, de pós-modernidade, de desterritorialização, de efemeridade, de fragmentação, de fluxo intenso de informações, observamos que os meios de comunicação e tecnologias estão vivos em suas programações, por estarem em constante exponencialização para novas possibilidades de interação e expressão social, e principalmente, por modificarem, desde o núcleo, as relações do indivíduo com as experiências de mundo coletivo. Se vivemos o momento da “cultura do consumo” (Fearstherstone), da “cultura da mídia” (Kellner), da “cultura da convergência” (Jenkins), do “simulacro” (Baudrillard) e do “espetáculo” (Debord), presenciemos fortes mutações sistêmicas.

Dentro deste axioma do presente, pensadores como Gilles Lipovetsky acompanham as transformações estruturais da sociedade, sob uma ótica global, pertinente e assertivamente contemporânea. O ritmo em que as noções do autor são expostas ao mundo, está de acordo com uma linha de raciocínio progressivo e exponencial, evidenciado através das suas respectivas publicações. Noções constituídas por observações referentes ao cotidiano, comportamento e posicionamento do indivíduo nas dinâmicas da rotina coletiva, e assim, ampliadas em perspectiva para a interação dos grandes grupos coletivos de consumo e trocas simbólicas.

O autor se considera um teórico da hipermodernidade, em suas principais obras, sobretudo em *A Era do Vazio*, ele analisa os efeitos da passagem da modernidade para a pós-modernidade, e propõe que a transição se dá a partir de uma ruptura no campo do indivíduo. Em sequência, observando uma sociedade pós-moderna, marcada, segundo ele, pela perda dos grandes sentidos simbólicos da coletividade, das instituições morais, sociais e políticas, ele inicia sua crítica ao prefixo "pós" e propõe revisão. Partindo de uma contemplação das transformações individuais do ser, Lipovetsky aponta de dentro para fora a transição sistêmica e a reestruturação do pensamento espaço-tempo, como uma radicalização da modernidade e não como a superação dos valores modernos.

Segundo Lipovetsky, o termo pós-moderno é inadequado, pois o prefixo pós representa superação e evolução e para ele, o projeto moderno não só ainda está vigente, como está sendo radicalizado aos extremos, e é profusor de diversos novos paradoxos. Diante deste ponto de partida, o autor sugere um novo modelo teórico, uma metodologia para se interpretar as transformações atuais em relação aos fundamentos da modernidade. Lipovetsky argumenta que

o presente deve ser compreendido mais como uma radicalização dos princípios da modernidade do que como uma ruptura com esse período histórico. Uma vez entendido que existe um motor catalisador para seu raciocínio que é a radicalização, o termo escolhido para ser posto em perspectiva é hipermodernidade.

Inúmeros indícios nos conduzem a pensar que entramos na era onde tudo se tornou “hiper”, hipercidades, hipermercados, hiperpotências, hiperterrorismo, hipercapitalismo, uma cultura do excesso, cujos pilares se assentam nas noções de hipermodernidade, hiperconsumo e hiperindividualismo. Para o autor, após a transição cultural proporcionada pela pós-modernidade, entra em cena a hipermodernidade, uma sociedade marcada pelo signo do excesso, pela cultura da urgência e do sempre mais, pela hiperfuncionalidade, pelo movimento, pela fluidez e pelo declínio das tradicionais estruturas de sentido, onde os grandes sistemas de representação de mundo são tomados como objeto de consumo, sendo cambiáveis de modo tão efêmero como um automóvel ou um apartamento, num processo de permanente reciclagem do passado: “Chegamos ao ponto em que a comercialização dos modos de vida não encontra mais resistências estruturais, culturais ou ideológicas, e onde as esferas da vida social e individual são reorganizadas em função da lógica do consumo”(Lipovetsky, 2004, p. 41).

Neste sentido é importante ressaltarmos os contextos paradoxais da hipermodernidade, pelo fluxo de exposição e raciocínio do autor, todas as radicalizações geram paradoxos e podem ser pendulares aos extremos de reflexão. Podemos destacar a situação causada pela radicalização de individualismo, por exemplo, no qual o indivíduo vive diante de um mundo a lá carte e sente a liberdade da escolha de forma inédita, mas sente, também de forma disruptiva, cada vez mais responsabilidade pelas suas atitudes morais. Consequentemente, uma alta oferta de opções pode levar o indivíduo a sentimentos de ansiedade e insatisfação, e a não usufruir da liberdade conquistada de maneira saudável. Processos e sintomas estes, quando transpostos para as esferas coletivas de sociedade, reestruturam valores tradicionais e antes legitimados por instituições sociais, que hoje já não solidificam mais ordem.

Conforme o autor, vivemos em um contexto caracterizado por fluxo e movimento, resultando em uma desmaterialização das estruturas sólidas, tanto no campo da percepção simbólica quanto nas dinâmicas ordenadoras e sistêmicas das relações sociais. Embora a ideia de que tudo está em constante transformação remonte a Heráclito de Éfeso, a inovação reside na introdução da hipermodernidade como uma distinção adicional à modernidade. A hipermodernidade é concebida não apenas como uma radicalização da modernidade, mas também como um processo social e político de mudança contínua. Dessa forma, somos

convidados a reconhecer que estamos em uma sociedade em que a ordem estabelecida foi invertida: na modernidade, o indivíduo tinha que se adaptar ao conjunto de regras sociais, enquanto na hipermodernidade, os princípios estruturantes da modernidade buscam adaptar-se à sua própria radicalização exponencial.

Vivenciar os tempos hipermodernos significa que indivíduo e sociedade têm o presente como centro, buscando conciliar o tempo passado das tradições, aproveitando de suas memórias e conhecimentos transmitidos à geração atual, mas olhando com preocupação para o futuro e as consequências dos possíveis cenários que se desenham hoje. Contudo, o desenvolvimento em rede tecnizada e exponencial, tenta compor a um só tempo as condições de passado e futuro, destemporalizando as experiências de presente. Processo este, facilitado pelo avanço cada vez maior dos meios de comunicação e da conectividade, com os fatos sendo vividos ou testemunhados no tempo presente, mas com seus possíveis desdobramentos futuros sendo antecipados, e suas influências diante das condições anteriores ao acontecimento sendo rastreadas.

Sabemos que esta conectividade tende a aumentar e até mesmo sair do nosso controle enquanto sociedade, uma vez que já desmaterializamos nossos comandos, programas, servidores e os distribuimos em rede interconectada para o mundo todo e para o espaço sideral. Ao mesmo tempo em que conectamos o globo, desconectamos as centrais de controle, antes detidas por instituições dogmáticas religiosas, políticas e sociais. Agora, o grande paradoxo aqui, é que tal globalização da informação, do acesso e da tecnização é resultado de ferramentas, agendas e estruturas de controle comerciais. Isto é, quando mais desfronteralizado o mundo se vê, mais interdependente o indivíduo está, vulnerável e a mercê de grandes conglomerados de rede. Este aspecto da hipermodernidade, causa no indivíduo, um sentimento de urgência para compreender rapidamente o que está acontecendo ao seu redor, e gera também, um sentimento de preocupação: o indivíduo cada vez mais percebe a responsabilidade de suas ações no presente que está sendo construído colaborativamente e em cooperação sistêmica.

Neste contexto temporal complexo e de constante mutação, o motor para gerar transformações e a busca frequente pela novidade é a sociedade de consumo, uma sociedade que associa o prazer ao contato constante com a novidade e estimula as empresas a lançarem incessantemente novidades, tanto em termos de produtos, quanto de serviços. O que, por sua vez, impulsiona ainda mais o consumo. E assim, a sociedade de consumo incita-nos a viver num estado de perpétua carência, levando-nos a ansiar continuamente por algo que nem sempre sabemos o que é ou se podemos comprar.

Sem contar, que esta mesma dinâmica propulsora do consumo, em sua filigrana da subjetividade, também convulsiona uma geração de indivíduos a estarem obcecados com o momento presente. O ethos de consumo potencializado vende a velocidade com que o mundo se transforma, a rede nos faz perceber isso com facilidade, e inclusive, nos faz desejar assistir isso em tempo real pela conectividade. O alto nível de engajamento do mundo, em tempo real, ao vivo e instantâneo, transforma também tudo que é consumido neste ritmo, em absorções efêmeras. Não obstante, paradoxalmente, nos proporciona experiências de multi conectividade planetária e espontânea, jamais vivenciadas em outro espaço tempo.

Diante deste fenômeno global, Lipovetsky nos apresenta os complexos paradoxos da hipermodernidade como também propulsores de uma universalização da cultura, uma cultura-mundo, altamente mercantilizada e interdependente. À vista disso, pela plataforma de dimensões de uma cultura-mundo, o presente trabalho busca dissertar sobre as noções de diplomacia cultural. Com o objetivo de colocar o termo e seu estudo em perspectiva, sob a vista dos preceitos de Lipovetsky e usando como evidências, percepções da atuação cultural diplomática no meio cinematográfico.

Fundamentalmente, supõe-se que refletir sobre o tema da diplomacia cultural pode ser considerado tanto um grande desafio quanto um imenso prazer. Por um lado, porque se trata de um termo pouco discutido em nível nacional, embora seja amplamente abordado nos círculos internacionais. E, de outro ponto de vista, também aborda um tema paradoxalmente condicionado à abstração conceitual. Em outras palavras, quanto mais tentamos definir ou delimitar essa atividade em teoria, menos a vemos na prática. Quando a diplomacia perde sua subjetividade e adquire uma descrição objetiva, ela se torna política externa ou a prática do desenvolvimento cultural. Esta observação está posicionada no limiar técnico-interpretativo das nuances diplomáticas e culturais. A parte desafiadora é dissolvida pelo lado técnico e a amplitude da interpretação é o pano de fundo para a apreciação do trabalho.

A teoria e os estudos da diplomacia cultural no campo das relações internacionais, como já mencionado, ainda é muito aberta e indefinida, mas o que se pode notar de antemão é que essa noção também apresenta um antagonismo e pode ser dividida em duas grandes vertentes de abordagens e ações: a vertente americana, cunhada por autores como Milton C. Cummings Jr., Joseph Nye e Nicholas J. Cull e a vertente europeia, orientada por autores como Pierre Bourdieu, Oliver Bennet e Anthony Haigh. É possível dizer que a principal divergência entre as duas vertentes está relacionada a quem pode atuar legitimamente nesse campo. A vertente

americana afirma que a diplomacia cultural pode ser realizada por diversos atores, enquanto a vertente europeia defende a ideia de que ela só pode ser feita pelo Estado.

Na concepção americana, a diplomacia cultural é vista de forma mais ampla, envolvendo uma diversidade de atores além do Estado, como organizações internacionais, universidades, empresas privadas da economia cultural e até mesmo indivíduos. Essa abordagem mais inclusiva e, de certa forma, mais ampla, reflete a tradição americana de valorizar a sociedade civil e o setor privado como participantes ativos na promoção da cultura e dos valores nacionais. Os momentos históricos e as estratégias governamentais que refletem essa característica vêm do sistema político da Boa Vizinhança (1933 a 1945) e do Plano Marshall (promulgado em 1948), época em que, em determinado momento, as cotas de exibição de filmes na França foram usadas como moeda de troca para reduzir a dívida de reconstrução da França no pós-guerra. A partir de então, o envolvimento de empresas privadas no setor de entretenimento começou a aparecer, por exemplo, com a exportação de produtos de Hollywood produzidos pelas *Big Six*¹, que se tornaram um dos produtos mais exportados dos Estados Unidos.

Por outro lado, a noção europeia de diplomacia cultural vem de uma experiência completamente diferente e que, em muitos aspectos, é oposta à americana. A começar por sua composição como um continente formado por vários países e territórios que foram disputados ao longo de sua história. Entretanto, mesmo se considerarmos a União Europeia para essa comparação, podemos ver que ela nasceu em uma condição de defesa contra um ataque americano. Por esse motivo, as noções de diplomacia cultural talvez sejam mais centradas no Estado. Sua visão também reflete uma visão mais conservadora e tradicional da história das culturas e de suas relações, em que o governo desempenha o papel principal na condução dos intercâmbios culturais. Essa abordagem mais centralizada também é a base de um papel mais institucionalizado para os países europeus quando se trata de organizar as noções e a legitimidade da diplomacia cultural e também pode ser evidenciada por meio das contribuições europeias ao campo de estudo da diplomacia cultural, sendo a própria União Europeia um dos principais atores nesse campo.

Intercâmbios culturais entre os diferentes povos do mundo sempre existiram, mas com o processo de globalização e o avanço das tecnologias – sobretudo de mobilidade e comunicação – tais trocas tornaram-se muito mais aceleradas e capazes de atingir distâncias

¹“ Big Six” é um termo usado para se referir aos seis maiores estúdios de cinema de Hollywood. Esses estúdios são: Warner Bros., Paramount Pictures, 20th Century Fox, Universal Pictures, Columbia Pictures e Walt Disney Studios. Juntos, eles dominam o setor cinematográfico americano e são responsáveis por uma grande proporção da produção e distribuição de filmes no mercado global. Esses estúdios têm uma longa história de influência e inovação no cinema, contribuindo significativamente para a cultura popular e a economia dos EUA.

antes não imaginadas. Sob esta premissa, o fenômeno da globalização tem sido debatido por vários autores quanto a sua definição, efeitos e consequências e coloca-se pertinente para a gênese da presente reflexão. Sobre a análise do termo cultura, encontraremos escritores como Edward Tylor (1871), antropólogo britânico, que explicita que “é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”. Em outra definição, de Antonio Houaiss, “cultura é um conjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos, costumes etc., que distinguem um grupo social”. Nesse sentido, a cultura de um país representa sua identidade, aquilo que o difere de outras nações, o que torna cada país único. Em nosso campo de estudo, significa a primeira imagem do país, a apresentação para a manutenção de relações com outras nações.

Os fluxos de relacionamentos entre as sociedades, em diversos campos de interação como o econômico, político e cultural, com o tempo, tornaram-se mais complexos, dinâmicos e importantes. Assim como essa interação tornou-se inevitável, ficou claro que, o que se passava nas outras sociedades também influenciava o contexto interno, na dinâmica doméstica de cada povo; e que as ações tomadas em âmbito interno, pelos diversos organismos de comando, teriam repercussão em outras sociedades. A esse mosaico de ações, atores e organismos, nos permitimos denominar de Diplomacia. As relações entre os Estados, seus atores por excelência, as Organizações Internacionais, as empresas multinacionais, instituições de ensino superior, com o intercâmbio entre docentes e discentes, as Organizações Não Governamentais etc., situam-se no que chamamos de balança de poderes internacional, num contexto de globalização, cultura e diplomacia.

Condensando estas noções, evidenciamos a diplomacia cultural que se manifesta em nome do benefício mútuo e as trocas culturais que existem com um fim em si mesmo. Também compete o que se refere a difusão cultural, nos termos da diplomacia, onde o direcionamento volta-se para a consecução de objetivos nacionais, não apenas de natureza cultural, mas também política, econômica e comercial. Portanto, pode-se dizer que a diplomacia cultural, possui pretensões de alinhamento aos demais temas da política externa e alimentam uma atuação que visa objetivos de longo prazo. “A diplomacia cultural utiliza a relação cultural de forma específica para a consecução de objetivos nacionais de natureza não somente cultural” (Gomes, 2015, p. 450).

O universo da diplomacia cultural envolve ações do Estado que lidam diretamente com indivíduos, suas percepções e valores, como o intercâmbio de pessoas, a promoção da arte e

dos artistas, o ensino da língua como veículo de valores, a distribuição integrada de material de divulgação, o apoio a projetos de cooperação intelectual, o apoio a iniciativas de cooperação técnica, entre outros (RIBEIRO, 2011, p. 114).

Ainda que os agentes de relações internacionais sejam plurais e se diversifiquem cada vez mais no meio global, tradicionalmente o Estado continua exercendo uma função primordial nas atitudes de abordagem internacional, por isso, até mesmo as instituições governamentais estão tentando encontrar seu espaço e seu tom nos canais de comunicação e diante dos novos papéis da dimensão cultural mundial. Para que desta forma, logrem continuar adquirindo seus objetivos de natureza política, econômica e comercial. Neste sentido, a esfera de reflexão da diplomacia cultural também sustenta e incentiva que os Estados desenvolvam estratégias de comunicação, seja planejando seus canais de expressão, sua abordagem e discurso internacional, ou até mesmo no que se refere as escolhas de o que “exportar” culturalmente para o exterior.

Isso posto, divide-se o presente trabalho em três partes, primeiramente aprofundamos as lentes às reflexões sobre cultura-mundo e as trocas simbólicas intrínsecas na hipermodernidade de um mundo globalizado. Em seguida, articulamos a discussão sobre diplomacia cultural e seus pressupostos, já cruzando com noções específicas sobre o cinema. Para enfim, observarmos na prática do sistema de valor cinematográfico, como os assuntos se interseccionam e o que podemos aprender através desta ponte teórica.

A CULTURA MUNDO NA HIPERMODERNIDADE DO SISTEMA INTERNACIONAL

Observemos a equação de hipermodernidade em relação a cultura-mundo, sob o prisma de seus quatro traços essenciais, que para Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011) são: o hipercapitalismo, o hiperindividualismo, a hipertecnicização e o hiperconsumo. Em dinâmica, estes quatro pólos estruturantes desenham a fisionomia dos novos tempos. O hipercapitalismo se apresenta como a grande força motriz da globalização financeira; a hipertecnicização se define pelo grau superlativo da universalidade técnica moderna; o hiperindividualismo expõe a espiral do átomo individual, despreendido das arestas coletivas do velho mundo; e o hiperconsumo, representa a exponencialidade do hedonismo mercantil. Estes feixes de luz em constante reflexão, nos elucidam uma paisagem universalista de desterritorialização acelerada e de desmaterialização comercializada. Para o autor, é nessas condições de iluminação que

logramos enxergar uma cultura globalizada, uma cultura sem fronteiras, potente vertente de sociedades universais e livres ao consumo em rede. (Lipovetsky, Serroy; 2011, p. 32).

Traçada a principal dinâmica dos tempos hipermodernos, localizamos a discussão, no que tange em especial ao que o autor chama de uma desorientação da sociedade, que levaria à perda dos referenciais tradicionais e a uma releitura das noções de cultura. Se em fluxos modernos, a cultura era considerada uma esfera da elite, sustentada por uma superestrutura de símbolos e significados, traduzidos e conduzidos pela tradição e normalmente representado por nacionalidades, localidades e linguagens de espaço-tempo. Nas fluências hipermodernas, o relevo, o sentido, a superfície social e econômica da cultura foram profundamente transformados. Dissolveram-se os limites, as definições e o símbolos absolutos do jogo cultural, isto é, cultura já não pode mais ser considerada uma grande rede de signos e códigos coletivamente programados. A cultura na *aldeia global*², se tornou mundo, uma cultura-mundo.

Sendo mundial, global e globalizada, esta cultura transcende as dualidades elementares da discussão filosófica. Funcionando como mosaico em constante movimento caleidoscópico, a cultura-mundo além de dissolver espaço-tempo como o binômio estrutural da reflexão sobre as eras do pensamento. Ela matiza inclusive as relações pendulares entre economia-imaginário, real-virtual, produção-representação, marca-arte e assim, reconfigura o tom do mundo em que vivemos e a civilização por vir (Lipovetsky, Serroy, 2011, p. 07).

Ainda, é imprescindível considerarmos que o termo cultura-mundo designa para os autores uma cultura estendida do capitalismo, do individualismo e da tecnociência, no sentido de ser uma cultura que estrutura de um modo radicalmente novo, a relação do indivíduo com ele mesmo e transposto ao mundo em que ele está posicionado. Sabemos portanto, que o indivíduo da contemporaneidade, também pode ser considerado um ser global, afinal, ele se encontra em rede, enquanto produto e tal qual produtor também. Esta nuance se torna fundamental para observarmos que a cultura-mundo não significa a supressão das idiossincrasias individuais ou nacionais, mas sim uma unificação do planeta através de um mercado efêmero, subjetivo e global. Em outras palavras, não significa o fim da heterogeneidade tradicional da esfera cultural, mas uma maior universalização da cultura comercial.

Tal evidência de sustentação mercadológica, caracteriza a cultura atual como um setor econômico em plena expansão, o capitalismo cultural. Até mesmo as indústrias culturais

² *Aldeia global* é um termo que foi criado pelo filósofo canadense Marshall McLuhan, 1964. Ele tinha o objetivo de indicar que as novas tecnologias eletrônicas tendem a encurtar distâncias e o progresso tecnológico tende a reduzir todo o planeta à mesma situação que ocorre em uma aldeia: um mundo em que todos estariam, de certa forma, interligados.

modernas, de consumo de massa, como o cinema e a música, se dirigem a uma nova etapa de difusão. Isso pois, uma das características mais imediatas deste novo momento cultural e a "hipertrofia da oferta mercantil, a superabundância de informações e imagens, a oferta excessiva de marcas, a imensa variedade de produtos alimentares, restaurantes, festivais, músicas, que agora podem ser encontrados em toda parte do mundo" (Lipovetsky, Serroy, 2011, p.15). Assim como as trocas comerciais, generalizaram-se os medos e os modos de vida resultando, para os autores, em desorientação, insegurança e instabilidade.

Com isso, se torna imprescindível compreender um dos principais elementos da cultura-mundo, que segundo os autores é o desenvolvimento de uma cultura-tela, cujo marco inicial foi o cinema. E aqui, entramos nos assuntos que abordam o cinema especificamente, para resgatá-lo mais adiante na reflexão também como representação cultural fundamental para a analisarmos as noções de diplomacia cultural. Sendo assim, com o sistema simbólico do audiovisual em foco, o situamos em um tempo de onipresença digital, proporcionada pelo advento das multtelas no nosso cotidiano.

O cinema como plasma plano de fundo da sociedade, exponencializa a sua linguagem planetária de circulação, ao se espalhar por toda parte, por todas as telas e ao adquirir seu próprio ritmo de agendamentos e expressões ideológicas, muito impulsionadas pela liberdade de expressão dos indivíduos e pelos recursos, agora disponíveis e facilitados, de produção audiovisual.

Com a consolidação desta cultura-tela, se estabelece verdadeira revolução, a refletir de modo decisivo nos rumos do mundo. O cinema sempre desempenhou o papel de representação e transposição ao desdimensionalizar o espectador que assistia a um filme na sala escura. Porém, diante da hipermodernização, o binômio espaço-tempo convulsiona-se e se redefine, na medida em que a conexão em rede de todos os extremos do globo acarreta uma desimportância do espaço físico-geográfico, fazendo sobressair o debate sobre o ciberespaço. Do mesmo modo, decai a compreensão do tempo como espaço de movimento entre o "agora" e o "depois".

Inclusive, sabe-se destarte, que o cinema, desde sua origem, e segundo o autor em questão, já nasceu moderno. Como referiu Béla Balász, citada pelos autores, "o cinema é a única arte cuja data de nascimento conhecemos". Ao contrário de outras artes, o cinema não teve que se emancipar das origens místicas ou religiosas para se tornar uma arte: nasceu como tal, sem servidão. Por outro lado, o cinema responde a um esquema de auto invenção, sem antecedentes ou referências, sem modelos ou rupturas, como acontece na história das artes anteriores.

A lógica aqui seria a de uma técnica que surge de forma natural e ingênua, não exigida pelas urgências ou necessidades de uma arte, "Arte não cria técnica, é técnica que inventa arte (Lipovetsky e Serroy, 2015)". A partir dessas ideias, organiza-se uma nova cronologia da arte cinematográfica, a título de referência, que, embora preservando componentes dos esquemas tradicionais com os quais a história do cinema tem tendido a dividir, dá ênfase ao caráter moderno da invenção.

Na era da hipermodernidade, que se distanciam das práticas padronizadas do passado, o cinema sob demanda se torna um fenômeno predominante. Embora o papel social da sétima arte tenha sido questionado, ele não está em declínio; ao contrário, mantém uma relevância significativa em um mundo saturado de mídias. Além disso, o cinema é visto não apenas como um meio de construir percepções sobre o mundo, mas também como uma força capaz de produzir a realidade de maneira mais radical. Esse entendimento se conecta com discussões de outros estudiosos sobre o papel do cinema nas representações simbólicas e nas expressões de identidades culturais, incluindo as nacionais.

Para Bourdieu (2003), a sociedade é dividida em campos, de práticas culturais ou não, grupos que possuem um capital simbólico comum, do qual os indivíduos lutam internamente pela apropriação. O autor entende estes campos, como áreas de conhecimento, onde os agentes sociais, construtores e consumidores do campo, lutam pela autoridade (o poder) sobre tal conhecimento. Neste sentido, nasce uma rede de agentes que operam da produção até a consagração e conservação do campo. Não obstante, esse processo não poderia ser simplificado em um parágrafo somente, pois há uma série de elementos que complexificam esses micro-universos de funcionamento hierárquico, chamados de campos, e que interagem como circuitos de concorrências simbólicas.

Um destes elementos é outro conceito chave, *habitus*, que segundo o próprio Bourdieu (2003, p.191) corresponde a um "sistema das disposições socialmente construídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes". Em diante, tanto a ideia de campos simbólicos como a de *habitus* são importantes fundamentos para mantermos em prisma, principalmente quando consideramos o contexto contemporâneo. Ou então, levarmos em consideração a dimensão de espaço e tempo que posicionamos a presente discussão.

Isso pois, ao somarmos as ideias de Innis (2011), colocamos o foco das análises nas tecnologias comunicacionais, seus processos de interculturação e os seus significados sociais. E para tal,

introduzimos o critério da dimensionalidade dos meios, em termos de materialidade e liquidez, em perspectiva. Para o autor, quando um meio, ou um conjunto de meios, voltados para o tempo ou espaço toma domínio como principal meio de comunicação daquela sociedade, acontece um desequilíbrio entre as dimensões espaço-tempo. Assim, se o sistema sócio-político é moldado para ser efetivo no controle do espaço, então o seu problema se torna tempo, e este é ameaçado pela sua descontinuidade na dimensão espacial globalizada.

A globalização se refere a um conjunto multidimensional de processos sociais que criam, multiplicam, estendem e intensificam as interdependências e trocas sociais em todo o mundo, ao mesmo tempo que fomentam nas pessoas uma consciência crescente de aprofundar as conexões entre o local e o distante. (Steger, 2003, p. 13)

Segundo o autor, as definições referidas distinguem as quatro características que estão no núcleo deste fenômeno. Primeiro, o processo de globalização implica a criação de novas redes sociais e a multiplicação das existentes, que vão para além das fronteiras políticas, econômicas, culturais e geográficas; a segunda característica é refletida na expansão das relações sociais e suas interdependências; em terceiro lugar, a globalização envolve intensificação e aceleração do intercâmbio social graças ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação; a quarta característica salienta que todas as mudanças provenientes da criação e intensificação das interdependências sociais não acontecem só no domínio material, mas envolvem também o plano da consciência humana.

Já a consciência nacional se define como representantes de uma consciência cultural coletiva. Essa identidade não nasce com o indivíduo, mas, como afirma o autor, é formada e transformada “[...] no interior da representação, não sendo apenas uma entidade política, ‘mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural’” (Gonçalves, 2011, p. 24). Nessa sistemática, sabe-se que os fluxos de relacionamentos entre as sociedades sempre existiram, em diversos campos de interação como o econômico, político e cultural e, com o tempo, tornaram-se mais complexos, dinâmicos e importantes. Assim como essa interação se tornou inevitável, ficou claro que o que se passava nas outras sociedades também influenciava o contexto interno, na dinâmica doméstica de cada território; e que as ações tomadas em âmbito interno, pelos diversos organismos de comando, teriam repercussão em outras sociedades.

O conceito de identidade cultural é tensionado por Stuart Hall (2000) e Manuel Castells (1999). Para Castells, identidade é “o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, os quais prevalecem sobre as outras fontes de significado” (Castells, 1999 p.22). Por outro lado Hall,

sugere identidade como algo em constante mutação, pois, conforme as necessidades internas do grupo se transformam (e, poderíamos também dizer, se enfrentam), o discurso em torno da identidade também sofre alterações, atualizações, transformações ou resgates.

A identidade não é uma dada como certa, mas sim uma construção resultante de um processo contínuo de criação, no qual diversos elementos são empregados. Esse processo pode ser compreendido no âmbito das "tradições inventadas", um conceito descrito por Hobsbawm (1984), que se refere a práticas reguladas por regras tácitas ou explícitas, com caráter ritual ou simbólico. Essas práticas têm como objetivo transmitir valores e normas de comportamento por meio da repetição, o que garante uma continuidade com o passado.

Para Lipovetsky, este conjunto de tradições encontra-se em desordem, não obstante, as identidades culturais são todavia construídas socialmente. São processos de construção da realidade. Essas identidades podem ser ditas inventadas, como parte de processos de criação, que envolve diversos agentes. Tais construções são objetivas, envolvendo instituições e materialidades, mas também são subjetivas, envolvendo imaginações, reconhecimentos e afetos. A produção fílmica é essencial para a formação, entre outros agentes, da identidade cultural. Tão importante para essa formação, que existe a discussão se a distribuição de filmes, programas de televisão, música e outros bens culturais não deveriam estar sujeitos a mesma lógica de mercado que outros diversos produtos.

É importante ter em vista, que quando falamos de formação de identidade cultural, estamos nos referindo a uma identidade que não é herdada ou natural. Essa identidade se forma no contexto daquela cultura. Stuart Hall (1999, p. 50) define que a “cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações, quanto a concepção que temos de nós mesmos”. Dessa forma, é descartado a aclamação de uma tradição pura, que responda eternamente à uma situação ou um povo. Essas identidades são inventadas, confrontando e abastecendo-se em práticas antigas, para criar novas continuidades.

Essa noção dá margem a interpretações de como as identidades culturais, como um modelo mutável e construído por diversas influências, interesses e práticas alheias a ela própria, passa a ser também transformada pela produção cultural do cinema. “Isso significa fazer uma aliança entre a cultura enquanto práticas vernáculas, noções de comunidade e desenvolvimento econômico” (Yúdice, 2004, p. 40).

As estratégias do cinema cooptam as experiências, necessidades e expectativas do seu público e essa relação faz solidificar o seu potencial papel de agente divulgador das identidades nacionais. O cinema pode vir a funcionar como um espelho, onde seus espectadores se veem

refletidos. Ao enxergar nos personagens essa imagem adotam-na, possibilitando a criação de uma figura universalizada. A cultura como recurso inclusive, explica a criação de estratégias para criar produtos culturais, que constroem, promovem e propagam a identidade cultural, por meio da divulgação de aspectos da cultura nativa e dos patrimônios nacionais.

Segundo Graemer Turner (1997), o cinema se apresenta como representação do real e se apropria de diversos elementos que dizem respeito à cultura daquele local, proporcionando a disseminação de ideologias próprias daquele ambiente. Neste sentido, o consumo de filmes proporciona ao indivíduo um conhecimento de novos rituais e hábitos contribuindo para a hibridação cultural. Na perspectiva de Turner, “o cinema é revelado não tanto quanto uma disciplina separada, mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria” (TURNER, 1997, p. 49).

De maneira análoga, Lipovetsky e Serroy destacam na edificação da civilização hipermoderna a construção de “uma cultura geral, transformando o que não é mais que um amontoado desordenado de informações em um conjunto de conhecimentos e de valores partilhados”, (Lipovetsky, Serroy, 2011, p. 161).

Não obstante, se o mundo está cada vez mais interdependente, a cultura homogeneizada e interconectada em subjetividades caleidoscópicas, via cinema, e estas duas frestas de observação nos iluminam uma sociedade desorientada, estariam em risco as culturas nacionais, as expressões de identidades dos países em alteridade internacional? Ou não são mais necessárias distinções culturais entre os Estados, tendo em perspectiva a desfronteirização e a cooperação transnacional?

A DIPLOMACIA CULTURAL DIANTE DE UM MUNDO EM ALTERIDADE INTERNACIONAL

Em ponto de partida, destaca-se como primeiro traço a ser notado na bibliografia relativa a este tema, a falta de um acordo entre os diversos autores e as várias incongruências terminológicas acerca da definição de diplomacia cultural. Sempre existindo uma fronteira híbrida com outros termos relacionados, como diplomacia pública, relações culturais e cooperação cultural.

³ A definição mais citada, e que costuma ser fundamento nos estudos recentes, é a formulada por Milton Cummings:

³ O campo da diplomacia cultural em si também experimenta uma realidade teórica bifurcada, o que é importante ressaltar desde o início. A teoria e os estudos da diplomacia cultural no campo das relações internacionais, como já mencionado, ainda são muito abertos e indefinidos, mas o que se pode notar de antemão é que essa noção também apresenta um antagonismo e pode ser dividida em duas grandes vertentes de abordagens e ações: a vertente americana, cunhada por autores como Milton C. Cummings Jr., Joseph Nye e Nicholas J. Cull e a vertente

"[Diplomacia cultural é] a troca de idéias, informações, arte e outros aspectos da cultura entre as nações e seus povos, a fim de promover entendimentos mútuos." (Cummings, 2003, apud Schneider, 2006, p. 191)

Os fluxos de relacionamentos entre as sociedades sempre existiram, em diversos campos de interação como o econômico, político e cultural, e, com o tempo, tornaram-se mais complexos, dinâmicos e importantes. Assim como essa interação se tornou inevitável, ficou claro que, o que se passava nas outras sociedades também influenciava o contexto interno, na dinâmica doméstica de cada povo; e que as ações tomadas em âmbito interno, pelos diversos organismos de comando, teriam repercussão em outras sociedades. A esse mosaico de ações, atores e organismos, nos permitimos denominar de Diplomacia.

Em se tratando do presente estudo de caso, opta-se pela definição base fornecida por Cummings (2004) à noção de diplomacia cultural como prática de intercâmbio cultural (de bens e serviços artísticos, de ideias, pensamentos, tradições e outras práticas culturais) entre agentes diversos, que nas suas ações incorporam como valores constitutivos, a reciprocidade e a mutualidade nas relações interculturais, numa atitude de dedicação à cultura como força motriz da sociedade e praticando-a como um objetivo em si.

Não obstante, nos interessa para o presente estudo lograr visualizar sob a lente de aumento, a que tipo de agentes culturais diversos o autor se refere. Entre as fontes eletrônicas que disponibilizam bases de dados sobre organizações culturais, a plataforma Culture 3604 enumera várias organizações sob a categoria de diplomacia cultural, entre elas: British Council, Alliance Française, Instituto Adam Mickiewicz, Instituto Goethe, Hellenic Foundation for Culture, Instituto Ramon Llull, Camões – Instituto da Cooperação e da Língua Portuguesa, Korean Culture and Information Service e Instituto Confúcio.

Em outra instância, tendo em conta as formas de ação e relacionamento que as propostas ou bens culturais estabelecem com os cidadãos que constituem os públicos culturais, o documento Cultural Diplomacy Outlook Report 2011 divide as atividades da diplomacia cultural em quatro eixos de atuação, a partir do tipo de intercâmbio em causa, uma vez que é este o seu cerne constitutivo:

1. Programas de apresentação cultural: atividades que supõem apresentação e usufruto de obras ou programas (exposições, filmes, obras literárias), tendo ou

européia, orientada por autores como Pierre Bourdieu, Oliver Bennet e Anthony Haigh. É possível dizer que a principal divergência entre as duas vertentes está relacionada a quem pode atuar legitimamente nesse campo. A vertente americana afirma que a diplomacia cultural pode ser realizada por diversos atores, enquanto a vertente europeia defende a ideia de que ela só pode ser feita pelo Estado.

⁴ Disponível em: <http://culture360.asef.org/> acesso em: 01 de nov, 2020.

não como programa lateral algum tipo de envolvimento com o público (como feiras, festivais, exposições itinerantes, palestras literárias, etc.);

2. Programas de intercâmbio cultural: circulação de artistas e profissionais da cultura com o objetivo de co-criação e/ou co-produção de bens e serviços (encaixam aqui programas de mobilidade de artistas ou profissionais da cultura, residências artísticas, coproduções cinematográficas e todo o tipo de eventos e programas orientados para a criação e produção cultural na qual participam duas ou mais partes);

3. Intercâmbios orientados para a advocacia de uma causa ou de uma ideia (ONGs e movimentos transnacionais);

4. Intercâmbios orientados para a investigação (programas de pesquisa científica integrados, seminários e congressos) (Institute for Cultural Diplomacy, 2011).

Em diante, ajusta-se a vista para o papel do cinema enquanto ativo central, no que tange aos intercâmbios culturais diplomáticos, e quem contrasta o assunto é Melo (2002) que coloca o discurso no cinema como o espaço conceitual em que as identidades são construídas, reconstruídas e traduzidas permanentemente, com a influência dos contextos determinados pelas condições sociais, culturais, geográficas, espaciais, materiais e linguísticas. Neste mesmo raciocínio inclusive, o autor denomina os festivais de cinema como espaços de diálogo intercultural recíproco e afirma, que as iniciativas de co-produção cinematográficas, por exemplo, são evidências práticas da diplomacia cultural cumprindo seu grande propósito de cooperação interdependente.

O relacionamento entre filmes e diplomacia já vem sendo explorado mercadológica e politicamente há muito tempo, porém somente na contemporaneidade, a ponte teórica se fundamenta na academia enquanto campo de diplomacia cultural, mediante a pesquisas que argumentam que os filmes são o principal elemento representativo para a repercussão de discursos ideológicos da mais subjetiva filigrana do imaginário coletivo (Mckay, 2013).

De maneira geral, bem sabemos que o cinema desde sua gênese é trocado em âmbito internacional, e revisado em ambientes de encontro culturais. Porém se observarmos seu espaço de consumo, seus pontos de contato com os espectadores e operadores do métier, este é exponencialmente transferido de um espaço físico e um tempo presencial de consumo social para um espaço virtual em tempo digital de consumo individual.

Tendo em vista que este processo consiste em uma mudança sistêmica e sintomática da hipermodernidade, e que segue a mesma lógica de observação paradoxal, que parte do indivíduo para o todo coletivo, verifiquemos o que Lipovetsky e Serroy entendem como cinevisão. Para então, concluirmos o papel da identidade nacional nessa efemeridade global e verificarmos se a diplomacia cultural tem espaço ou pertinência neste complexo.

A CINEVISÃO E A GLOBALIZAÇÃO DAS IDENTIDADES

Considerando a reflexão fornecida pelos autores supracitados, e o cinema por eles apresentado como elemento cultural de expressão diretamente relacionada às identidades culturais do países em alteridade internacional, retomamos a visão de Lipovetsky e seu co-autor Serroy, no que tange a suas noções de cinevisão. Pois, nos cabe em sequência, colocar em lente de aumento, questões a respeito do cinema, quando posto em gênese na hipermodernidade e diante de novas plataformas de diálogo de identidades nacionais ou globais.

Através da obra *A Tela Global - Mídias culturais e cinema na era hipermoderna*, os autores propõem que há uma cinevisão do mundo. Concebendo que, estando a expressão cinematográfica ainda presente em todas as múltiplas telas do tempo hipermoderno globalizado, estas diferentes plataformas, se conjugam à ideia do cinema em nos induzirem novos ambientes, novas dinâmicas e novas influências como indivíduos espectadores. Se anteriormente vivíamos o momento em que reinava de forma hegemônica a “grande tela” - tida não só como uma invenção técnica da grande arte, mas sim como o espaço mágico onde se projetavam os sonhos e os desejos das massas -, agora passamos a era de proliferação de telas, isto é, a passagem da única “tela” para o “tudo-tela”, da “tela-espetáculo” para a “tela-comunicação”. (Lipovetsky, Serroy, 2009, p.11)

Para os autores, a chamada quarta idade do cinema corresponde à era hipermoderna, caracterizada pela dinâmica do hipercapitalismo, da hipermídia e do hiperconsumo globalizado. Neste contexto, a expressão "tela global" refere-se à ubiquidade das telas em diversos aspectos da vida cotidiana, desde vigilância e informação até entretenimento e comunicação. As telas, presentes em diversas formas como arte digital, videoclipes, videogames e publicidade, moldam cada vez mais nossas interações e percepções, evidenciando a crescente mediatização das relações por meio de interfaces digitais.

Deste modo, ao contrário do que muito se discute no mercado cinematográfico sobre o fim da sala escura, o que vivemos é a expansão do espírito cinema em nossa cultura hipermoderna, um espírito que fagocita a cultura telânica, que se encontra nas transmissões esportivas” (p. 23), por exemplo, com suas multicâmeras e zooms, slow motion, igualmente nos reality shows com sua filmagem do cotidiano de pessoas comuns, na cinefilia narcísica que os celulares e câmeras digitais proporcionaram, até mesmo nas violências que são filmadas pelos próprios agentes, e tudo isso é reencontrado (na interatividade, nos downloads) pela tela do computador, que dá acesso ao mundo pela internet. Uma cinemania generalizada, portanto, uma cinevisão do mundo.

O sucesso da cinevisão e sua onipresença em todas as telas se deve ao valor simbólico proporcionado pelos imaginários, que não apenas permitem a evasão, mas também contribuem para a formação da consciência. O cinema desempenha um papel crucial ao construir uma percepção do mundo, transformando a realidade em uma mistura de real e imagético. Ao oferecer uma visão que combina sonho e realidade, o cinema remodela a realidade através do seu espírito, proporcionando tanto uma fuga quanto uma nova perspectiva sobre o mundo (MORIN, 2012).

Contudo, uma questão profundamente debatida pelos autores é a denúncia comum de que essa crescente espetacularização nos desmaterializa da verdadeira vida, nos levaria a derealização do mundo, que o processo de cinematização conduziria ao controle dos comportamentos, ao empobrecimento das existências, à derrocada da razão, à padronização da cultura; alienados ficaríamos, em suma.

A análise da cinevisão global revela um paradoxo: embora haja indícios de um processo de homogeneização cultural, a crescente presença da cinevisão global também não necessariamente indica um movimento inverso em direção à valorização das identidades nacionais. Assim, a globalização da expressão cinematográfica parece ser um processo natural e intrínseco à hipermodernidade, o que sugere que a intervenção de agentes de diplomacia cultural no cinema pode adotar uma perspectiva mais voltada a distribuição e circulação do que da produção de conteúdos e sentidos.

Em suma, é importante considerarmos que, se estamos em uma era hipermoderna, onde os conceitos e comportamentos encontram-se em radicalização; o cinema se apresenta exponencialmente capilarizado entre as múltiplas janelas de tela; o contato com os indivíduos espectadores é efêmero e cada vez mais simultâneo. E ainda, se o mundo expandiu aritmeticamente sua teia global, a ponto de estarmos vivendo uma cultura-mundo, não estariam portanto as identidades nacionais em colapso de alteridade? Isto é, não seria inversamente proporcional os impulsos por legitimar identidades neste meio, onde diluem-se cada vez mais as fronteiras de cultura e linguagem? E então reconfigurariam-se as funções dos agentes de diplomacia cultural?

Inequivocamente, estas são questões que envolvem densas e novas articulações, porém de maneira primária, já é possível visualizar o campo cultural internacional como uma atmosfera também radicalizada, e suas interações de dependência em rede, levadas a extremos fractais. O que, não obstante, significa que as mediações de diplomacia cultural serão completamente invalidadas, por serem mediadas via instituições normativas em decadência,

mas que serão também revisadas e reestruturadas, a partir das individualidades múltiplas deste novo ser global hipermoderno.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CUMMINGS, Milton C. Series Title: Cultural Diplomacy Research Series. **Edition: Resource** URL: ISBN/ISSN: Pages: 15 pages. Date of Publication: June 26, 2009.

GONÇALVES, Maurício R. **Cinema e identidade nacional no Brasil 1898 – 1969**. São Paulo: LCTE Editora, 2011.

HAIGH, A. **Cultural Diplomacy in Europe**. New York: Manhattan Publishing Co. 1974

HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

INNIS, Harold A. O viés da comunicação. Tradução e notas de Luiz C. Martino Petrópolis: RJ Vozes, 2011.

INSTITUTE FOR CULTURAL DIPLOMACY. **ICD Cultural Diplomacy Outlook**. Berlin: Institute for Cultural Diplomacy Publications, 2011. Disponível em: <http://www.cd n.org/index.php?en_cd- outlook-2011_content> Acesso em: 02 de novembro de 2020.

IORIS, Rafael R. A Globalização cultural e os desafios para uma governança global democrática. **Mural Internacional. Rio de Janeiro**, ano I, n.1, p. 33-39, jan./jun 2010. Disponível em:< http://www.ppgri.uerj.br/pdf/Mural_internacional.pdf. Acesso em: 03 Nov 2020.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Tela Global: mídias e cinema na era hipermoderna**. Tradução de Paulo Neves. 1º ed. Porto Alegre: Sulina, 2009

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A cultura-mundo, respostas a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. **Os Tempos Hipermodernos**. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70, 2015.

LIPOVETSKY. G. & SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MCKAY, A. **Screening Global Politics**: Visual Culture an International Relations. 2013 [Fonte eletrônica] Disponível em <<http://www.e-ir.info/2013/10/15/screening-global-politics-visual-culture-and-international-relations/>>. Acesso em: 01 de novembro de 2020.

MORIN, Edgar. **O método 5**: a humanidade da humanidade. Tradução: Juremir Machado da Silva. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia Cultural**: seu papel na política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2011.

SCHNEIDER, C. Cultural Diplomacy: Hard to Define but You'd Know It if You Saw It. **In The Brown Journal of World Affairs**, 2006.

STEGER, M. **Globalization**. A very short introduction. Oxford University Press, New York, 2003.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2004.