

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som - PPGIS

NADIA CRISTINA BIONDO DA COSTA

A REDE INTERNACIONAL DE FESTIVAIS E A ATUAÇÃO DO FESTIVAL DO RIO: a circulação do longa metragem nacional vencedor do *Troféu Redentor de Melhor Filme* (2006-2019)

São Carlos

2021

NADIA CRISTINA BIONDO DA COSTA

A REDE INTERNACIONAL DE FESTIVAIS E A ATUAÇÃO DO FESTIVAL DO RIO: a circulação do longa metragem nacional vencedor do *Troféu Redentor de Melhor Filme* (2006-2019)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Área de concentração: Narrativa Audiovisual

Orientador: Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo

São Carlos

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Nadia Cristina Biondo Costa, realizada em 12/11/2021.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo (UFSCar)

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCar)

Profa. Dra. Roselis de Jesus Barbosa Camara (UFMA)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

Dedico este trabalho à minha Mamis, ao meu Babo e à minha maninha Luca que mesmo de longe, seguram a minha mão a cada bom dia e a cada boa noite. Eu não teria concluído esse trabalho se não fosse por vocês.

Obrigada por tudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Alessandro, por toda paciência, compreensão e escuta. Esse trabalho não teria sido finalizado sem todas essas qualidades que encontrei nos nossos diálogos. Agradeço à Prof.(a) Dr.(a) Rosélis de Jesus Bárbara Câmara e ao Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto pela disponibilidade em compor a banca de avaliação da dissertação. Ao Prof. Dr. Arthur Autran, novamente, e à Prof.(a) Dr.(a) Alessandra Meleiro pelo cuidado, generosidade e contribuição no exame de qualificação. Em especial à Prof.(a) Dr.(a) Alessandra, por toda contribuição teórica que pôde me passar ao ministrar a disciplina *Ambientes de Negócios do Audiovisual* durante o mestrado.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som – PPGIS, em especial, aos professores Samuel Paiva, Luciana de Sá, Suzana Reck e Flávia Cesarino, pelos quais nutro um imenso afeto. Aos colegas de turma ingressos em 2018, Natália, Huli, Eduardo, Alexandre, Stefano e Marcelo, em especial, Natiore, minha irmã que São Carlos me deu.

Agradeço aos meus colegas de trabalho da TV UFMA, em especial, a minhas duas atuais diretoras, Prof.(a) Dr.(a) Cecília Leite e Ameliane Cunha que, na medida do possível para cada uma, ao longo desses últimos meses, me ajudaram a limitar o tempo dedicado à TV que faz parte da minha vida há 8 anos. Ficam meus sinceros agradecimentos a toda equipe, sei que torceram também por essa conclusão, principalmente à Verônica, Luisa, Asmyne, Batista, Fernando e Betise, por toda as vezes que seguraram a minha mão e mandaram eu escrever.

Agradeço aos meus cúmplices de vida Tâmara, Anderson, Kelma, Dea, Dandara, Cris, Ariel, Fulu, Heitor, Marina, Degui e Amégo que fizeram de suas casas, minha casa também. Para cada dia de escrita, agradeço a oferta de silêncio ou de paz. Agradeço a minha família ludovicense Vicemir, Pedrinho, Lea e Marcelo, minha família mineira, Marília e Bruno. Agradeço ao meu cunhado Francisco e sua família. Ao Reocupa e ao Maratuque, especialmente à Deuza, Márcia e Celeste, que me acolhem, me guiam e me recarregam sempre. Agradeço a minha atual família, Nat, Tiriti, Gerêge, Abeju, Ruan, May e Wend que alimentaram, me medicaram, me abraçaram, dormiram e acordaram comigo para me ajudar. E agradeço aos meus maiores motivadores, Vera, José Carlos e Ana Lucia. A força e investimento de vocês que fazem de mim e da Nalu, duas pessoas capazes de concluirmos um mestrado de forma inédita nesta família, acreditarmos em nós mesmas e em nossos sonhos. Esse trabalho/fase termina graças a todes vocês.

RESUMO

No Brasil, os festivais de cinema são espaços de circulação de filmes há pelo menos cinquenta anos. Ao mesmo tempo que aparentam ter uma autonomia à outras janelas de circulação de filmes nacionais, como as salas comerciais de cinema, também configuram espaços estratégicos de distribuição. Com isso, é concedido aos festivais a atribuição de vitrine, uma janela primária. Mas como funciona essa vitrine, quais os elementos e características que tornam os festivais eficazes e responsáveis por essa atribuição? Partindo do pressuposto que os festivais operam em uma lógica de rede, este trabalho busca compreender qual seria a posição ocupada pelo Festival do Rio dentro dessa rede e como essa posição interfere nas funções atribuídas ao festival e às obras que circulam na rede? Ao levantar as premiações de *Melhor Filme* em sua mostra competitiva de longa-metragem dos últimos quatorze anos (2006 a 2019) denominada *Première Brasil*, percebe-se uma relação do festival com outros eventos dentro da rede internacional de festivais, através de elementos de validação de seleções, estreias e outras premiações. Este trabalho parte da hipótese que a rede de festivais pode funcionar com um fim em si mesmo, por mais que carregue consigo uma característica transnacional e que transpassa suas aparentes fronteiras de atuação.

PALAVRAS-CHAVE: Circulação; Rede; Festival de cinema; Distribuição;

ABSTRACT

In Brazil, film festivals have been spaces for the circulation of films for at least fifty years. At the same time that they appear relatively autonomous to other national film circulation windows, they also constitute strategic distribution spaces. As a result, festivals are granted the attribution of a showcase, a primary window. But how does the showcase work? What are the elements and characteristics that make festivals effective and responsible for this attribution? Based on the assumption that festivals operate in a network logic this work seeks to understand the position that Rio Festival occupies within this network and how does this position interfere with the functions assigned to the festival and the works that circulate on the network? To do so, the research surveys the last fourteen feature films (2006-2019) awarded with “Best Film” by the program called *Première Brasil*. Thus, it was possible to notice a relationship between the festival and other events within the international network of festivals, through elements of validation, selections, premieres and other awards. This work is based on the hypothesis that the festival’s network can work with an end in itself, even if they carry a transnational characteristic that goes beyond their apparent boundaries of action.

KEY-WORDS: Film circulation; Network; Film Festivals; Distribution.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. NACIONAL, ALTERNATIVO E ESTRATÉGICO: os papéis de um festival de cinema e os elementos de validação em rede.	23
1.1 Arte versus Indústria	25
1.2 Festival de Cinema: um espetáculo transnacional	31
1.3 Rede de Festivais: elementos de validação	37
1.3.1 Filmes: seleção, estreia, programação e premiação	38
1.3.2 Rede de Festivais: empréstimo de prestígio e experiência em festival	45
2. AQUI VOCÊ VÊ O MUNDO: características do Festival do Rio.	52
2.1. Rio de Janeiro e o setor audiovisual	53
2.2. Festival do Rio: características iniciais e características atuais	59
3. PREMIÈRE BRASIL: os melhores filmes do Festival do Rio.	74
3.1 <i>Première Brasil</i>: características e desdobramentos	76
3.2 Fortalecimento Nacional e Internacionalização	80
3.3 Melhores Filmes do Festival do Rio: características	85
3.3.1 Estreias e Seleções	86
3.3.2 Premiações e Prestígio	91
3.3.3 Continuidade e Circulação	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
APÊNDICE	108
APÊNDICE A - Levantamento da experiência em Festival - Realizadores	108
APÊNDICE B - Levantamento do Percurso dos Longas Metragens Prêmio Redentor de Melhor Filme (2006-2019)	118
APÊNDICE C – Entrevista	121

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz de divulgação de Tinta Bruta (2018) -----	42
Figura 2 - gráfico sobre a quantidade de festivais/mostras audiovisuais por ano no Brasil --	54
Figura 3 - gráfico sobre quantidade de eventos internacionais e nacionais no Rio de Janeiro e no Brasil -----	57
Figura 4 - gráfico das variações de festivais/mostras internacionais e nacionais no RJ (2016-2019) -----	57
Figura 5 - Estatuetas usadas como troféu pelo Festival do Rio. A esquerda troféu marca-óculos e a direita o troféu redentor, substituto da marca-óculos (montagem minha) -----	63
Figura 6 - Gráfico sobre Longas Brasileiros (2006-2019) -----	74
Figura 7 - Gráficos sobre Coproduções Internacionais (2006-2019) -----	99

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Longas Premiados com <i>Troféu Redentor de Melhor Filme</i> (2006-2019) -----	85
Tabela 2 - Estreia em Festivais Estrangeiros (2006-2019) -----	86
Tabela 3 - Premiação <i>Melhor Filme</i> em outros Festivais (2006-2019) -----	91
Tabela 4 - Circulação Salas de Cinema (2006-2019) -----	94
Tabela 5 - Quantidade de filmes por serviço de vídeo sob demanda (2006-2019) -----	97
Tabela 6 - Ranking de Coproduções Internacionais realizadas com o Brasil (2006-2019) -	100

INTRODUÇÃO

O interesse por festivais de cinema pode ser considerado algo transversal à minha graduação em Comunicação Social na Universidade Federal do Maranhão. Em 2011, aos 19 anos, tive contato pela primeira vez com um festival de cinema enquanto aguardava meus pais, assistindo a uma sessão do *34º Festival Guarnicê de Cinema*. Em 2012, fiz minha primeira oficina de direção cinematográfica. Já em 2013, a relação com o *Festival Guarnicê* passa de espectadora para participante, competindo com o longa-metragem *Luíses: solrealismo maranhense* (Lucian Rosa, 2013), realizado pelo coletivo *Éguas!*. Um coletivo que fiz parte e foi formado por participantes egressos das oficinas da edição de 2012 do festival.

Ainda em 2013, iniciei como bolsista do projeto de extensão *Memória Guarnicê*, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão. Foram três anos de projeto lidando com 35 anos de festival, trabalhando com catálogos, nomes de personalidades, instituições, fitas *vhs* e acompanhando de perto a construção, ano após ano, das edições seguintes. O ano de 2013 pode ser considerado o germinador das minhas inquietações que, ao longo dos anos, foram surgindo sobre esse tipo de evento chamado festival.

Além do *Festival Guarnicê*, outro evento que chamou minha atenção foi o Maranhão na Tela, uma mostra competitiva também nacional que ocorre na cidade de São Luís, porém vinte e oito anos mais jovem do que o maduro *Guarnicê*. Foi com a aproximação ao Maranhão na Tela, paralelo a minha inserção profissional na produção audiovisual a nível local, que comecei a me indagar sobre os diferentes impactos e perfis de ambos os eventos. O que me levou a tentar entender como esses eventos eram nacionalmente vistos. Nessa altura, percebi o quão pouco sabia sobre a história dos festivais de cinema brasileiros e o quão limitado era meu conhecimento sobre os festivais internacionais. Estes últimos, para mim, se resumiam a insígnias de cartazes promocionais, citações em diálogos de filas e salas de espera ou em debates de festivais. Ao olhar apenas para experiência pessoal, o que eu pude apreender era que esses eventos foram (e ainda são) importantes – ou se não cruciais – para a minha formação e inserção profissional no setor. Ao olhar para a experiência de colegas e para o projeto *Memória Guarnicê*, também funcionam como espaços de criação, articulação e registro da história do audiovisual local, regional e nacional.

Além dos efeitos citados acima, durante as edições, outras afirmações recorrentes chegavam aos meus ouvidos. Ora era como os festivais eram a principal vitrine do cinema

nacional, ou autoral e do cinema de arte e qualidade. Ora era sobre exercerem a função de descobrir novos realizadores ou novas produções. E por último, como eram um espaço alternativo para quem não está inserido na indústria ou no cinema de grande bilheteria. Ao comparar o *MA na Tela* com o *Festival Guarnicê*, as funções eram tantas que me parecia confuso como dois eventos tão distintos podem compartilhar de tantas funções e dar conta de tamanha façanha. Estariam ambos de acordo com tais tarefas e mais, essas tarefas são compartilhadas por outros eventos também?

A partir daqui, senti a necessidade de ir além do meu contexto individual e ludovicense. Com isso, me deparei com quatro perguntas mais gerais sobre os festivais. Primeira, quando surgiram os festivais e por quê? Segunda, por quais mudanças os festivais já passaram ao longo dos anos? Terceira, há uma relação estabelecida entre os eventos? Quarta, quais os desdobramentos que os filmes e realizadores selecionados, homenageados ou premiados nesses eventos podem vivenciar? Com todas essas questões em mente, surgiu a pergunta central que me orientou na construção desta dissertação: Hoje em dia, qual é a eficácia de um festival de cinema?

Para construir a investigação era necessário estabelecer qual festival seria estudado, mas antes de chegar à escolha pelo Festival do Rio, achei necessário estabelecer alguns parâmetros de definição. Para isso, busquei compreender como se estabeleceu as funções dos festivais de cinema, incluindo a função de vitrine de cinema nacional, o que auxiliou na compreensão sobre quando e por que surgiram os festivais e por quais mudanças eles já passaram ao longo dos anos. Nessa busca, ficou evidente que os festivais de cinema, apesar de eventos isolados geograficamente e que ocorrem sazonalmente, funcionam em uma espécie de trama constituída de mecanismos próprios de valorização, compondo uma rede internacional de cinema, ou seja, respondendo parcialmente a terceira questão sobre qual a relação estabelecida entre os eventos. A partir daí, a quarta pergunta, sobre quais os desdobramentos que os filmes e realizadores selecionados podem vivenciar, se dividiu em duas questões: se os festivais operam em uma lógica de rede, qual a posição que os festivais brasileiros ocupam nesta rede? E como essa posição interfere nas funções e características atribuídas aos eventos nacionais? Após um primeiro levantamento bibliográfico, cheguei à definição do Festival do Rio como corpus de análise para este trabalho. Um festival internacional de cinema que ocorre na cidade do Rio de Janeiro desde 1999 até os dias atuais. O que reformula as duas questões principais do trabalho em: se os festivais operam em uma lógica de rede, qual a posição que o Festival do Rio ocupa

na rede internacional de cinema? E como essa posição interfere nas funções e características atribuídas a ele?

Por meio da investigação bibliográfica, as concepções de *business festival* e *audience festival* desenvolvidas por Mark Perason (2002) em seu artigo *First you get the power, then you get the money: two models of film festivals*, auxiliou tanto na escolha quanto na análise do Festival do Rio. Apesar de ser um evento mais recente dentre os eventos brasileiros como, por exemplo, o Festival de Brasília, com 52 edições, ou o Festival de Gramado, com 49 edições, o Festival do Rio foi definido para análise pelas características próximas às dos eventos analisados pelo referencial teórico utilizado neste trabalho. O evento é oriundo da junção de outras duas mostras, ambas realizadas desde a década de 80. Uma união que teve como objetivo, principalmente, fortalecer o evento como um lugar de negócios, reservando um espaço de mercado desde a primeira edição. Para Marcelo Mendes, membro do conselho diretor da época, era preciso “conhecer os projetos que estão em andamento aqui com antecedência”. Com isso eles poderiam “agendar encontros com produtores e distribuidores estrangeiros” (MENDES *apud* FOLHA DE SÃO PAULO, 1999)¹. A escolha pelo Festival do Rio também se deu com o intuito de contribuir para o entendimento sobre uma dicotomia recorrente que percebi através da investigação bibliográfica quando se trata do ambiente festival, a de arte *versus* indústria no âmbito nacional.

As duas categorias de Perason (2002) citadas são compostas por doze parâmetros. A primeira, *business festival*, seriam eventos como os festivais de Cannes, Veneza, Toronto e Busan ou “em menor grau, o maior festival de um país” (PERASON, 2009, p. 26, tradução minha²), que se caracterizam por um alto orçamento sem vinculação a receita oriunda de bilhetes vendidos ao público, voltados para estreias mundiais e internacionais, patrocinados pelas principais corporações do setor audiovisual, com convidados de todos os filmes participantes, presença de espaço de mercado e negócios, grande equipe de produção, uma alta competitividade, fundo de investimento em outros realizadores e produções – principalmente voltado para países emergentes – com mostras retrospectivas, a maioria dos filmes são inscritos, há um envolvimento dos estúdios hollywoodianos e está em constante expansão.

A segunda categoria, *audience festival*, segundo o autor, seriam a maioria dos outros festivais e que se caracterizam por um baixo orçamento, não necessariamente preocupado com

¹ Depoimento de Marcelo Mendes para Folha de São Paulo em 4 de março de 1999 disponível no sítio eletrônico: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq04039916.htm>>. Acessada em: 16 de julho de 2020.

² Examples of the business festival, then, would be major festivals with markets or de facto markets (Cannes, Berlin, Venice, Toronto, Pusan), plus, to a lesser extent, the largest festival in a country (...).

estreias, um patrocínio limitado de corporações do setor, assim como uma lista limitada de convidados, pequena presença de negócios, pequena equipe de produção, baixa competitividade, sem fundo de investimento em produções ou realizadores, poucas mostras retrospectivas, a maioria dos filmes já passou por outros festivais ou foram convidados a passar no evento, um pequeno envolvimento de estúdio hollywoodianos e tendem a se manter do mesmo tamanho.

Porém, o autor ressalta que os parâmetros não são estanque. Ou seja, os festivais em sua grande maioria, transitam entre as categorias, muitas vezes assumindo diferentes parâmetros. Um trânsito que pode ser considerado próprio do fluxo estabelecido em rede, através da conexão entre os festivais. Para María Paz Peirano (2018), em seu artigo *Film Mobilities and Circulation Practices of Recent Chilean Cinema*, o trânsito das obras e dos profissionais do audiovisual entre os festivais seria o ponto “essencial para entender os recentes processos de construção do mundo do cinema” (p. 135, tradução minha³). Os festivais seriam fenômenos transnacionais e que são estabelecidos através de práticas dinâmicas e da formação de redes de profissionais. Considerando a fluidez da rede de festivais, os parâmetros de Perason podem auxiliar a entender qual a posição do Festival do Rio na rede internacional de festivais ou qual posição almeja ocupar, por meio das características das edições ao longo dos anos.

O autor Julian Stringer (2001), em seu artigo *Global Cities and the International Film Festival Economy*, credita o estabelecimento de uma rede de festivais à “exigência de novas relações centro-periferia; [onde] existe uma necessidade positiva de um centro dominante (grandes festivais) e seus subordinados ou periferias dependentes (pequenos festivais)”. Isto devido ao “desenvolvimento de relações comerciais e de informação entre nações e regiões por meio dos festivais de cinema” (STRINGER, 2001, p. 137-138, tradução minha⁴). A relação centro-periferia de Stringer também é pertinente para auxiliar na compreensão de qual a posição do Festival do Rio na rede internacional de festivais, mas principalmente, auxiliar na compreensão de como e por quais meios (agentes, elementos e fronteiras) que ele se estabelece e se relaciona na rede. Concebendo a rede de festivais, também nas palavras do autor, como “um espaço socialmente produzido em si, uma arena cultural única que atua como uma zona de contato para a elaboração de relações de poder desigualmente diferenciadas” (2001, p. 138,

³ A perspective focused on filmes and filmmakers’ mobilities is essential for understanding recent processes of the construction of world cinema (Durovicová & Newman, 2010), that is to say non-Hollywood peripheral cine.

⁴ the development of trade and information links between nations and regions through films festivals has necessitated the establishment of new core-periphery relations; there is a positive need for a dominant center (big festivals) and its subordinates or dependent peripheries (little festivals).

tradução minha⁵). O que se percebe no Festival do Rio é que, ao passo que ele emula características já estabelecidas pelos grandes festivais como Veneza, Berlim ou Cannes, ele também precisa considerar as características oriundas do contexto nacional do setor audiovisual, no qual os festivais brasileiros estão inseridos, como acordos de produção ou co-produção, peculiaridades de financiamento, relações pré-estabelecidas de distribuição, preferências ou imaginários vinculados à carreira individual de cada realizador, situações que serão discutidas ao decorrer do trabalho e que vão compor a imagem e objetivo do festival.

Segundo Chuck Tryon (2013), em seu livro *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*, o “festival de cinema se tornou um lugar crucial de teorização sobre produção, distribuição, exibição e recepção de filmes” (2013, 4003/5576), principalmente com o advento de outras formas de distribuição digital de conteúdo. Em seu livro, Tryon discute a relação de alguns festivais internacionais de cinema com tecnologias que propõem outras formas de participação/ acesso a filmes e a festivais que não apenas a presença física, mas também através das redes sociais ou de sessões online dos filmes exibidos. Para além da tecnologia envolvida na experiência do participante de um festival, o autor demonstra que os festivais se propõem um espaço misto de vivência e de trocas. Para ele, atualmente, os conteúdos audiovisuais “têm modelos novos e mais acelerados de distribuição” (TRYON, 2013, 282/5576, tradução minha⁶). O surgimento do serviço de vídeo sob demanda⁷, por exemplo, assim como ocorreu com o surgimento do aluguel de vídeo ou com o surgimento das TVs a cabo, acaba por questionar a estrutura de exibição e a fluidez dela. Ainda segundo Tryon (2013), os filmes passam cada vez mais rápido das telas de cinema para os serviços de vídeo sob demanda, até mesmo antes de serem ofertados para aluguel através de DVDs. Um exemplo utilizado pelo autor é o filme do diretor dinamarquês Lars von Trier, *Melancholia* (2011), que foi lançado em vídeo sob demanda um mês antes de estrear nos cinemas, faturando 2 milhões de dólares em VOD⁸ e 3 milhões nos cinemas (TRYON, 2013). Além desse exemplo, o autor lembra que o lançamento de filmes através dos festivais acaba por transformá-lo também em

⁵ a socially produced space unto itself, a unique cultural arena that acts a contact zone for the working-through of unevenly differentiated power relationship.

⁶ [...] by new, more accelerated distribution models [...].

⁷ O Conselho Superior de Cinema, órgão colegiado que atualmente é integrante da Casa Civil e responsável por elaborar a política nacional do cinema, define o serviço de vídeo sob demanda como “(a) um serviço de comunicação de conteúdos audiovisuais; (b) organizado em catálogo; (c) ofertado ao público em geral ou a assinantes; (d) de maneira não linear; (e) por meio de redes de comunicação eletrônica, dedicadas ou não; f) com finalidade comercial, sendo remunerado diretamente pelo usuário (por meio de compras avulsas ou assinatura) e/ou por venda de espaço publicitário, e (g) implica responsabilidade editorial do provedor, referente à seleção, organização e exposição dos conteúdos nos catálogos (CONSELHO SUPERIOR DE CINEMA, 2015).

⁸ VOD é uma abreviação do termo em inglês *video on-demand*.

uma espécie de janela com capacidade de alterar “o tradicional sistema de janelas que tem guiado a distribuição desde a popularização do VHS durante os anos de 1980” (TRYON, 2013, 4014/5576, tradução minha⁹) e aliados aos serviços de vídeo sob demanda que também desenvolvem conteúdo, podem se tornar uma possibilidade de financiamento para realizadores que não consideram rentável circular em salas de cinema. Os serviços de vídeo sob demanda e os festivais de cinema parecem cruzar cada vez mais seus caminhos. Em 2017, a 70ª edição do Festival de Cannes¹⁰ exibiu duas produções da Netflix¹¹ na mostra competitiva, *The Meyerowitz Stories* (2017), do americano Noah Baumbach e *Okja* (2017), do sul-coreano Bong Joon-ho (LIMA, 2017) e o Festival de Veneza¹², que existe desde 1932 e está na 78ª edição, também exibiu filmes e seriados da empresa.

Além da exibição em festivais de cinema de filmes produzidos por plataformas de vídeo sob demanda como os dois exemplos citados acima, há também as experiências de criação pelos festivais de cinema de plataformas fixas ou temporárias de vídeo sob demanda para disponibilizar conteúdo do festival via *streaming* para espectadores que não podem comparecer ao evento, assim como transmitir sessões e debates com realizadores e outras programações do evento. Há experiências mais antigas como a edição de 2012 do Festival de Veneza que ofereceu durante o evento sessões no valor de quatro euros de “dez longas e treze curtas da seção *Orizzonti* com 500 assentos virtuais” (ALMEIDA; MIRANDA, 2012). Há também a plataforma *Mubi*¹³ que apresenta filmes oriundos de programações de festivais e elabora suas próprias mostras especializadas *online*. E, ao considerarmos o contexto mundial mais recente de crise e insegurança sanitária em função da pandemia do novo coronavírus que suspendeu inúmeras atividades culturais para evitar a aglomeração e contribuir com a diminuição da contaminação pelo vírus, muitos festivais optaram por desenvolver plataformas digitais para não suspenderem suas atividades e interromper a continuidade das edições. Realidade em curso para o evento em análise desta dissertação que se reorganizou para realizar edições especiais

⁹ the traditional window system that has guided distribution since the popularization of VHS during the 1980's.

¹⁰ Informações sobre o Festival de Cannes disponível em: <http://www.festival-cannes.com/fr/qui-somme-nous/festival-de-cannes>. Acessado em 24 de setembro de 2017.

¹¹ A Netflix é empresa que presta serviço de vídeo sob demanda e atualmente oferece ao assinante duas formas de consumir o conteúdo do seu catálogo, o usuário pode tanto assistir um filme via streaming conectado à internet, ou pode realizar o download e o arquivo fica armazenado temporariamente no dispositivo (celular, notebook ou tablet), porém, sem possibilidade de transferência de um dispositivo para outro ou realizar cópias.

¹² O Festival de Veneza faz parte da Bienal de Veneza, evento que congrega várias vertentes artísticas, desde o cinema à arquitetura. Informações sobre o Festival de Veneza, disponível em <<http://www.labiennale.org/en/history>>. Acessado em 17 de março de 2021.

¹³ Segundo o sítio eletrônico da plataforma os curadores do *Mubi* “(...) exploram os festivais em busca dos novos filmes mais emocionantes e originais, que levamos para a telona com o mesmo cuidado e atenção que damos à nossa plataforma de curadoria.”. Informações disponíveis em <https://mubi.com/pt/about>

no formato *online*. Situação que merecerá análise com o tempo, principalmente, sobre a relação direta entre festival e o *VOD*, quais os possíveis impactos na etapa de exibição e na organização da rede de festivais, seja através da proximidade com empresas como a Netflix ou *Mubi*, ou através do desenvolvimento de meios próprios de exibição da programação via *streaming*.

Ao me deparar com Stringer (2001), Perason (2009), Tryon (2013) e Peirano (2018), considerando o trânsito na rede tanto de realizadores quanto de público, me fez concluir que os festivais de cinema não aparecem apenas como um espaço alternativo ou estratégico para a circulação de filmes que não alcançam salas comerciais espalhadas pelo país. Aos moldes do que Canclini (1997) afirmou sobre o rádio e o cinema em *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, os festivais também podem ser considerados como um meio que contribuiu não apenas no século passado, mas que permanece contribuindo “com a organização dos relatos, da identidade e do sentido de cidadania nas sociedades nacionais” (CANCLINI, 1997, p. 139). Os festivais se tornam um meio que, assim como outros meios de comunicação, vão compor os caminhos pelos quais circulam as produções e os adicionam valor.

Tendo isto em mente, a revisão bibliográfica acerca dos estudos realizados sobre festivais de cinema, teve como ponto de partida a tese *Film festivals: history and theory of a European phenomenon that became a global network*, da pesquisadora holandesa Marijk Valck (2006). Ao trabalhar com os festivais de Berlim, Cannes, Veneza e Roterdã, a autora diz que a rede de circulação de filmes europeus em festivais opera em três grandes áreas: geopolítica, cultural e de negócios. Ela elabora quatro parâmetros de análise: os interesses geopolíticos que moldam o processo de organização de um festival; o festival como um mercado; o festival como um evento midiático que agrega valor ao filme; e por último, a relação da programação do festival e a formação do público. A partir desses parâmetros, podemos traçar um paralelo para compreender as configurações nas quais o Festival do Rio surge e opera na rede de cinema, salvaguardando as devidas diferenças locais e temporais, e por conseguinte, compreender melhor como a função vitrine é estabelecida e mantida em rede. Devido ao trabalho de Valck (2006) se debruçar sobre festivais europeus, fui em busca também de outros trabalhos que tenham como recorte o âmbito latino ou brasileiro. Além da María Paz Peirano (2018) que trabalha com o cinema chileno, cheguei à tese *Novíssimo cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência* da pesquisadora Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2016). Nela, a autora estuda o cenário independente de produção e circulação de filmes denominado como *novíssimo cinema (2000-2010)*. Um grupo de agentes composto por realizadores que produzem filmes de baixo orçamento e que circulam principalmente em

eventos com foco em produções independentes como Rotterdam¹⁴, Locarno, Tiradentes e Semana dos Realizadores. A autora acaba por suscitar uma lógica de vitrine da vitrine que parece ser fruto de um processo de legitimação ao analisar especificamente a circulação dessas produções nos festivais, considerando que os filmes analisados por ela predispõem uma baixa expectativa em relação aos espaços comerciais e pelos realizadores compartilharem de uma indisposição com eventos nacionais constituída pela crença de que os festivais nacionais só reconhecem obras nacionais após o reconhecimento estrangeiro. A autora então, traz o exemplo da Mostra de Cinema de Tiradentes.

Tiradentes é um evento competitivo e de formação voltado para pré-estreias nacionais com intuito de descobrir e lançar primeiros filmes e novos realizadores. A Mostra Aurora, principal mostra no evento de descoberta de realizadores, tem o pré-requisito de aceitar filmes de realizadores que estejam ainda nos seus três primeiros longas-metragens. A partir do quarto, já não podem competir na mostra. Ou seja, os realizadores que são lançados ou descobertos pela Mostra Aurora que realizou o seu quarto longa-metragem, precisa ir atrás de outro festival para sua estreia - um festival de diretrizes similares, porém sem restrição de quantidade de longas já realizados. O caminho para outro festival não necessariamente parte do zero, pois pode ser facilitado a partir da participação das produções antecessoras (os três primeiros longas), em mostras não competitivas de outros festivais. E isto pode ocorrer tanto com festivais nacionais ou internacionais, através de convites de participação para mostras especializadas ou homenagens, por exemplo.

Esse processo ilustrado por Oliveira (2016) exemplifica a migração citada por Peirano (2018) e elucida como a migração, e a rede que por ela é formada, é imbuída de dinâmicas e negociações com o intuito de constituir fronteiras e elementos de diferenciação, validação e legitimação. Estas dinâmicas constituem o caráter transnacional da rede de festivais. Associados aos quatro parâmetros sugeridos por Valck (2006), as dinâmicas vão compor os elementos de validação e fronteiras. E os elementos e fronteiras podem ser materializados tanto nos atores que participam da organização de diferentes eventos e edições, quanto em homenagens, premiações, seleções e indicações de filmes e realizadores.

A partir daqui, já é possível inferir que antes das funções de vitrine do cinema nacional, de profissionalizar e descobrir novos realizadores, novas produções, novos movimentos cinematográficos e de espaço alternativo ao cinema de grandes bilheterias, há um mecanismo

¹⁴ No texto, quando vier escrito *Roterdã*, estou me referindo a cidade holandesa, quando vier escrito *Rotterdam*, estou me referindo ao evento Festival Internacional de Cinema do Roterdã.

constitutivo da rede de festivais que é a relação entre eles, gerada a partir dos encontros e participações dos mesmos agentes em diferentes eventos e edições. Ou seja, antes, é preciso apontar as características que formam uma rede para depois, compreender as funções incumbidas a ela. Para isso, essa dissertação tem como objetivo geral compreender de que modo a rede internacional de festivais opera a favor das obras brasileiras que ali passam e qual posição o Festival do Rio ocupa na rede. Por sua vez, tem como objetivos específicos primeiro sistematizar as características que formam a rede para depois, compreender as funções incumbidas aos festivais; segundo, apontar como essas funções se desdobram no Festival do Rio, mais especificamente, como surge e funciona. E, por último, investigar qual a relação estabelecida com outros eventos por meio dos filmes.

Esses objetivos supracitados têm o intuito de investigar a hipótese por mim inferida de que, por mais que a rede de festivais carregue uma característica transnacional, transpassa suas fronteiras de atuação e dialoga com outros espaços voltados para o audiovisual (p.e. televisão, internet, salas comerciais, salas de arte), a rede de festivais parece ter um fim em si mesmo, visando uma continuidade e estabilidade de produção, tanto dos eventos quanto dos filmes. Por mais que a função vitrine tenha como justifica o pouco espaço comercial de exibição para o cinema nacional, o que prejudicaria uma continuidade de produção ao considerar que a renda de um filme traria sustentabilidade para produções futuras, há características que foram desenvolvidas pelos festivais que tornam possível a continuidade de produção. Como por exemplo, o financiamento para desenvolvimento, produção e pós-produção de um longa-metragem proposto por eventos de mercado ou fundações vinculados aos festivais. Há também a criação de plataformas de vídeo sob demanda especializadas em filmes que percorrem a rede de festivais. Estes desdobramentos dos eventos acabam por desenhar um caminho de financiamento/produção/estreia, onde o primeiro (financiamento) ocorre, principalmente, em função da performance no último (estreia), podendo ser de sucesso ou não. Este último, a estreia, para além de buscar uma maior visibilidade de público, também busca a continuidade da produção. Novos acordos financeiros de produção fechados a partir da participação em festivais ou por seleção em programas de financiamento e desenvolvimento podem garantir uma boa posição de estreia na rede de festivais, assim como garantem conteúdo para a programação dos eventos. Os mecanismos de financiamento visando a continuidade não tornam os filmes produzidos por eles exclusivos para festivais de cinema, podendo também circular por outros meios de exibição, como as salas comerciais. Tão pouco garantem sucesso de performance na rede de festivais. Por meio disso, o que é possível de se perceber é que essa

lógica acaba por gerar um sistema de poder entre os festivais, realizadores e participantes, onde toda uma economia é acionada.

Para alcançar os objetivos listados nesta introdução, foi preciso estipular temporalmente quais edições analisar, quais mostras competitivas se debruçar (nacionais, internacionais, obras ficcionais ou não ficcionais, longas ou curtas metragens) e mapear os filmes que passaram por essas edições e competitivas. Considerando isso, o trabalho se volta para os longas-metragens premiados como *Melhor Filme* nas últimas quatorze edições do Festival do Rio (2006-2019). O recorte sobre os premiados em *Melhor Filme* parte do pressuposto que seriam filmes que, ao serem premiados, alcançariam tanto uma maior visibilidade quanto acumulam um prestígio cedido pelos mecanismos de validação do festival. Com isso, sendo mais viável compreender como esses mecanismos de validação funcionam dentro da rede. Já o recorte temporal de 2006 a 2019 é referente ao início da premiação para longa-metragem brasileiro de ficção no festival. Na edição de 2006, ocorreu a primeira premiação na mostra *Première Brasil* denominada *Troféu Redentor*. Já 2019, foi a última edição realizada no formato tradicional do evento.

Para isso, elaborei quatro quadros para auxiliar na visualização e cruzamento das informações sobre os filmes e, por meio deles, traçar possíveis características recorrentes e discrepantes ao longo das edições. Para a elaboração dos quadros, as informações sobre circulação em festivais e janelas dos filmes foram pesquisadas em portais eletrônicos oficiais e noticiosos, sendo composto pelos indicadores: ano de realização; realizadores; instituições financiadoras; produtoras; distribuidoras; estreias internacional e nacional; outras premiações em festivais; bilheteria de salas de cinema e disponibilização em canais pago ou sob demanda. Foram utilizados, principalmente, o sítio eletrônico das obras, produtoras e distribuidoras, o sítio eletrônico do Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (OCA), do Festival do Rio e o sítio eletrônico do *IMDb* (*Internet Movie Data Base*).

Deste modo, esse trabalho se divide da seguinte maneira: além desta introdução, o primeiro capítulo, *Nacional, Alternativo e Estratégico: os papéis de um festival de cinema e os elementos de validação em rede*, à luz dos autores Marijk Valck (2006), Julian Stringer (2001), Mark Perason (2009) e Nestor Garcia Canclini (1997), trago uma discussão sobre os mecanismos que constituem a rede de festivais e as funções atribuídas aos eventos. O segundo capítulo, *Aqui você vê o mundo: Características do Festival do Rio*, consiste em, primeiro, uma descrição das características do setor audiovisual no estado e cidade do Rio de Janeiro, onde incorporo à discussão o pesquisador Paulo Vitor Luz Corrêa (2016; 2017; 2018; 2019) e, segundo, uma análise e descrição das características iniciais e atuais do Festival do Rio, com

auxílio de portais noticiosos sobre as edições, dos cadernos de programação das edições, do portal oficial do evento a partir dos doze parâmetros proposto por Perason (2002). E o terceiro capítulo, *Première Brasil e os melhores filmes do Festival do Rio*, consiste em uma análise da performance dos filmes premiados com o *Troféu Redentor de Melhor Filme* no Festival do Rio (2006-2019), competidores na Mostra *Première Brasil* e o caminho que percorreram na rede de festivais antes e depois de participar do Festival, podendo assim sugerir em que posição se encontra o Festival do Rio na rede internacional de festivais.

1. NACIONAL, ALTERNATIVO E ESTRATÉGICO: OS PAPÉIS DE UM FESTIVAL DE CINEMA E OS ELEMENTOS DE VALIDAÇÃO EM REDE.

Aos festivais de cinema são imbuídas inúmeras tarefas, dentre elas podemos elencar: vitrine de um cinema local, regional ou nacional; espaço para o cinema de arte, autoral e de qualidade; espaço para fomentar e descobrir novos realizadores, novas produções e novos movimentos cinematográficos; e um espaço alternativo e/ou estratégico para quem não tem inserção em locais denominados comerciais. Mas como se estabeleceram essas funções elencadas? Para Marijk Valck (2006), os festivais são como pontos convergentes do mundo do cinema:

(...) em outras palavras, desempenham um papel em múltiplas áreas. Eles comportam cultura e comércio, experimentação e entretenimento, interesses geopolíticos e financiamento global. Para analisar a rede de festivais de cinema, é necessário investigar todos esses diferentes níveis em que os eventos operam. (VALCK, 2006, p.18, tradução minha¹⁵)

Valck (2006), ao investigar o desenvolvimento histórico dos festivais de cinema europeus e analisar a rede contemporâneo e internacional de festivais como um sistema de sucesso, parte da hipótese que “festivais de cinema são pontos nodais em uma rede bem-sucedida de cinema que se originou na Europa” (VALCK, 2006, p.16, tradução minha¹⁶). Segundo a autora, isso se deve às experiências européias dos primeiros eventos nesse formato. Em seu trabalho, ela sistematiza três fases que auxiliam na compreensão do estabelecimento dessas funções: a primeira fase, o surgimento e a organização dos eventos com periodicidade fixa anual, com uma continuidade de realização das edições e a função de vitrine do cinema nacional; a segunda fase que abarca realizações de eventos que funcionam como “protetores da arte cinematográfica e como facilitadores da indústria cinematográfica”; e a terceira que seria quando os eventos são “institucionalizados e amplamente profissionalizados” (VALCK, 2006, p. 26). As três fases sistematizadas pela autora, vão dar conta de um recorte temporal analisado por ela desde os anos 30, com o surgimento dos primeiros eventos, até os anos 70, com a realização de eventos voltados para formação de realizadores e a profissionalização e institucionalização dos festivais, uma década quando também vão surgir eventos similares no

¹⁵ (...) in other words, play a role in multiple areas. They accommodate culture and commerce, experimentation and entertainment, geopolitical interests and global funding. In order to analyze the network of film festivals, it is necessary to investigate all of these different levels on which the festival events operate. In this book, four broad areas are distinguished: geopolitics, business, and culture, which is subdivided into media/press on the one hand and audiences/cinephiles on the other.

¹⁶ The hypothesis of this research is that film festivals are the nodal point in a successful cinema network that originated in Europe.

Brasil. É importante ressaltar que essas três fases são elaboradas sem desconsiderar a relação com a hegemonia norte-americana da indústria cinematográfica, principalmente Hollywood, iniciada no entre guerras e estabelecida no pós-segunda guerra mundial. A partir dessa escolha da autora, é possível afirmar que as tarefas imbuídas aos festivais também dialogam com a dinâmica dos estúdios hollywoodianos. É nesse processo de entre guerras que Hollywood vai desenvolver o sistema de estúdios, que durante este processo de crescimento, tem na distribuição, entre a tríade produção, distribuição e exibição, o elemento chave para a sua concretização e expansão internacional.

Sem deixar de considerar que os festivais, hoje em dia, incorporam diversas funções relacionadas a outras etapas de realização de um filme como captação de recurso, desenvolvimento, formação de profissionais financiamento ou produção, Stringer (2001), Valck (2006) e Perason (2002) dissertam, principalmente, sobre os festivais e sua contribuição à etapa de distribuição, funcionando como um elo entre a produção e a etapa de exibição. Ao falar sobre o processo de proliferação de festivais locais, por exemplo, Stringer destaca como “tais eventos abrem novas e contra esferas públicas dentro de um circuito de distribuição de mídia globalizado, atravessando conceitos de nacional de maneira complexa, mas instrutiva” (STRINGER, 2001, p. 142-143, tradução minha¹⁷). Com isso, ao considerar as três frases supracitadas de Valck (2006) aliadas à contribuição para a etapa de distribuição dos filmes e ao diálogo entre as tarefas designadas aos festivais e o fortalecimento do sistema de estúdios hollywoodianos, evidencia-se uma dicotomia entre arte *versus* indústria que torna complexo a atuação dos festivais, portanto, pertinente para o entendimento sobre o estabelecimento de suas funções ou as possíveis cobranças relegadas aos eventos.

A oposição feita dos festivais como um espaço voltado para filmes realmente de arte ou com algo relevante para se contar em comparação às salas comerciais que seriam voltadas para filmes meramente com fins lucrativos, mascara a relação que Valck (2006) vai demonstrar sendo também constitutiva da rede de festivais. O que pareceria uma disputa ou rixa entre dois espaços distintos ou adversários que compõem a distribuição do setor audiovisual, pode-se dizer que é um processo inerente ao crescimento e à complexificação do setor em um contexto que vai se tornando global. A rede europeia de festivais vai se estabelecer se diferenciando de Hollywood, assim como utilizando também os valores produzidos por ela. Algo que Canclini

¹⁷ Such events open up a new and counter public spheres within a circuito of globalized media distribution, cutting across concepts of the national in complex but instructive ways.

(1997), de forma mais ampla e ao abordar a questão da identidade como um espetáculo multimídia em um contexto de globalização, vai chamar a atenção para:

Quando a circulação cada vez mais livre e frequente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente com muitas culturas, nossa identidade já não pode ser definida pela associação exclusiva a uma comunidade nacional. O objeto de estudo não deve ser, então, apenas a diferença, mas também a hibridização. Nesta perspectiva, as nações se convertem em cenários multideterminados, onde diversos sistemas culturais se interpenetram e se cruzam. (CANCLINI, 1997, p. 142)

O que Valck aponta ao trazer como o estabelecimento das características do cinema de Hollywood também vai compor/interferir nas características dos festivais europeus, por meio da migração e do encontro entre pessoas e entidades de diferentes partes do globo, envolvidos com a formação da rede de festivais. Este processo está aliado também ao que Canclini (2008) vai chamar atenção no *Prefácio à Edição Inglesa*, sobre a necessidade de “ressituar a teorização e os debates sobre identidade, heterogeneidade e hibridização na disputa pelo espaço audiovisual que se vem desenvolvendo entre Estados Unidos, a Europa e a América Latina” (CANCLINI, 2008, p. 18). Se mostra pertinente debruçar-se sob o Festival do Rio em relação aos festivais nortistas¹⁸ analisados pelo referencial teórico que mobilizo neste trabalho, no sentido de trazer luz sobre as dinâmicas envolvidas nas trocas entre os eventos que, apesar de territorialmente e nacionalmente apartados, se conectam de diferentes formas. O Festival do Rio, assim como os festivais europeus analisados por Valck (2006), dentro do contexto latino-americano, parece emular trocas e diferenciações com setores ditos mais comerciais como o cinema de Hollywood e a televisão brasileira, mais especificamente as estrelas e o canal de televisão Globo. Podendo ele ser reconhecido ou não pelas pessoas envolvidas com o evento como um espaço de legitimação comercial ou artística. O que pode também interferir nas conexões existentes com outros eventos da rede internacional de festivais. Um exemplo do que Canclini chamou de “novas modalidades de subordinação das economias periféricas, da reestruturação transnacional dos mercados de bens materiais e de comunicação” (CANCLINI, 2008, p,16).

1.1. Arte versus Indústria

Apesar da dicotomia arte *versus* indústria, para os festivais aqui citados, ser algo mais em disputa no âmbito de preferências pessoais sobre filmes e eventos, ou seja, sobre perfis que cada evento privilegia, a diferenciação feita aqui no trabalho não parte da defesa de qual seria

¹⁸ Ao utilizar o termo “nortista” faço referência aos eventos localizados no hemisfério norte do globo.

a posição correta ou errada de um festival tomar, mas sim de demonstrar como é algo que irá acompanhar a elaboração das funções designadas aos festivais, em alguns casos, exigida ou cobrada pelas pessoas que frequentam e participam da sua elaboração. A defesa do que é arte e o que é mercado não é algo novo e nem exclusivo à discussão sobre festivais ou sobre cinema. É um debate, por exemplo, que ocorre também na música e na literatura. Uma oposição comum em expressões que tenham produções em grande escala visando um alcance global de consumo e rentabilidade. No caso do cinema, mais especificamente do cinema europeu, Valck (2006) sinaliza seis oposições frequentes em relação a Hollywood:

(...) entre a arte dos cinemas europeus e a cultura pop hollywoodiana; entre alta cultura europeia e o entretenimento de massa produzido por Hollywood; o subsídio do estado na Europa *versus* estúdios (bilheteria) em Hollywood; o fascínio da Europa por dor e esforço e o crédito de Hollywood ao prazer e à emoção; o cinema de autor europeu *versus* as estrelas de Hollywood; entre o sucesso do festival nos cinemas europeus e os sucessos de Hollywood. (VALCK, 2006, p.17, tradução minha¹⁹)

Apesar da autora dissertar sobre o cinema europeu, é interessante salientar aqui, como essas seis oposições frequentes também podem estar presentes no processo de surgimento e de estabelecimento de uma rede brasileira de festivais – arte/pop; alta cultura/entretenimento de massa; estado/estúdio; drama e dor/emoção e prazer; cinema de autor/ *starsystem*; e por fim, festivais/hollywood. Ao considerar o contexto multicultural de consumo trazido por Canclini (1997), o contato com o cinema norte-americano e com as telenovelas nacionais da audiência brasileira pode se diferir do tipo de contato audiovisual que os realizadores do cinema nacional venham a ter, seja os que produzem para festivais visando também as salas de cinema, seja os que produzem apenas para salas comerciais. Mediante isso, já se pode considerar pelo menos 4 diferentes tipos de audiência: primeiro, a de um festival de cinema; segundo, a das salas de cinema; terceiro, a de um tipo de filme; ou o quarto, a audiência em uma cidade que não há cinema. Além disso, ainda há a comparação entre esses 4 tipos de audiência com a audiência de pessoas que realizam o cinema nacional. O que, de certa forma, também contribui para o que se define como cinema nacional ou o que se opõe no país, seja pelo público ou pelos realizadores. Por exemplo, ao considerar a performance em salas de cinema no Brasil, entre as cinco maiores bilheterias no país de filmes brasileiros, as quatro primeiras são produções de

¹⁹ (...) between the art of European cinemas and the pop culture of hollywood; between high culture in Europe and mass entertainment produced by Hollywood; state (subsidy) in Europe versus studio (box-office) in Hollywood; Europe's fascination with pain and effort and Hollywood's reliance on pleasure and thrills; the European auteur versus the Hollywood stars; between the festival hit for European cinemas and Hollywood blockbusters.

comédia e a quinta é um drama²⁰. A primeira, *Minha mãe é uma peça 3* (Susana Garcia, 2019) distribuída pela *Downtown* Filmes em mais de 1000 salas comerciais e sem passagem por festivais de cinema, é uma produção brasileira da Midgal Filmes em coprodução com a Globo Filmes, *Universal Pictures International* e *Paramount Pictures Corporation*. É o terceiro longa-metragem de uma franquia que juntos somam mais de 21 milhões de espectadores e mais de 300 milhões de reais em bilheteria de salas de cinema. A última, *A vida invisível* (Karim Aïnouz, 2019), é uma coprodução entre Brasil e Alemanha, foi distribuída em mais de 300 salas comerciais pela *Vitrine* Filmes, com passagem em mais de 20 festivais de cinema. Uma realização do Karim Aïnouz, diretor e roteirista que já foi premiado e participou de mais de 30 festivais entre nacionais e internacionais. Ambas as produções movimentam economias distintas de valorização do cinema nacional, relevância artística, porém, nenhuma delas é capaz de derrubar por vez a comparação entre quais delas de fato merecem a alcunha de verdadeiro cinema nacional ou cinema nacional de arte, isso dependerá mais da preferência de cada realizador ou audiência por qual espaço legitimador.

Segundo Valck (2006), o surgimento de um evento como os festivais de cinema se deve a disputa da indústria europeia contra Hollywood. Ela aponta dois fatores que contribuíram para esse surgimento, primeiro a integração vertical de Hollywood que iniciou o sistema de estúdios proporcionando a hegemonia da indústria hollywoodiana sob a Europa, e segundo, uma crise na indústria cinematográfica europeia no pós-segunda guerra mundial que facilitou a consolidação do sistema americano de estúdios. Com isso, passa a ser atribuído aos festivais a função de expressarem a identidade e cultura nacional devido ao contexto de pós-guerra, assim como a função de espaço alternativo de exibição para os filmes europeus em função da hegemonia americana em outros territórios. Portanto, pode-se dizer que há no cerne dos festivais de cinema a busca por uma diferenciação da indústria cinematográfica/mercado e que dá um contorno aos festivais como “um espaço público para filmes fora das consolidadas salas de cinema comerciais e controlados pelas leis do mercado econômico” (VALCK, 2006, p. 106, tradução minha²¹), ou seja, diverso à lógica de gerar altos lucros.

Assim como Valck (2006), as autoras Teresa Ojer e Elena Capapé (2013) também afirmam que, dentro da indústria cinematográfica hollywoodiana, a distribuição é o elemento chave para a consolidação e manutenção do sistema de estúdios de Hollywood. Representado,

²⁰Ranking elaborado pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, publicado no *Informe Anual Distribuição 2020*, disponível em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/distribuicao2020.pdf>>. Acessado em 05 de janeiro de 2022.

²¹ The format of the festival, then, offered European nations a chance to inaugurate a public space for film outside of the established cinema theatre outlets that were controlled by the laws of economic markets.

atualmente, pelas empresas Paramount Pictures, NBC Universal, Warner Bros Pictures, Walt Disney Studios and Sony Pictures²², são empresas que operam tanto nos setores de produção de conteúdo audiovisual, distribuição e exibição, assim como, música e radiodifusão. Segundo as autoras, o sistema de estúdios operando "nos três setores [produção, distribuição e exibição] garante uma grande quantia para ser investida no primeiro e mais arriscado estágio desse modelo de negócio: a produção. Na verdade, apenas dois a cada dez filmes produzidos dão lucro" (OJER; CAPAPÉ, 2013, p. 576). Nesse sistema, os estúdios trabalhavam com uma economia de escala e ofertam os filmes para a distribuição no formato de pacotes, assim para poder exibir um filme, a exibidora é obrigada a adquirir também o direito de exibição de outros filmes que fazem parte do pacote, para estúdios é uma forma de certificar a circulação de suas produções e gerar lucro. Junto à economia de escala e aos pacotes de filmes, existiam também a economia de escopo, quando uma empresa trabalha com um mesmo produto para diversos tipos de prestação de serviço. No caso dos conteúdos audiovisuais, a economia de escopo é denominada de sistema de janelas (OJER; CAPAPÉ, 2013).

Doyle (2002, p. 104) explica o modelo tradicional de exploração cinematográfica, o qual [...] está em constante mudança [...] primeira janela onde os filmes começam a gerar receita é a exibição em salas de cinema [...] Primeiro, os filmes americanos estreiam no mercado interno e, então, depois de dois a três meses, vão para o mercado internacional. Hoje, por causa da pirataria, muitas produtoras de filmes optam por estreias mundiais. Uma vez nas salas de cinemas internacionais durante quatro a seis meses, a próxima janela é o pay per view das televisões pagas. Depois de seis a nove meses, o filme estará disponível para alugar. Depois de um ano, o filme está nas televisões a cabo. Então, só depois disso, as televisões abertas podem adquirir direito de exibição. (DOYLE *apud* OJER; CAPAPÉ, 2003, p. 577, tradução minha²³).

A partir do que Doyle (2002), Ojer e Capapé (2013) explicam, é possível notar como a estrutura de mercado dos grandes estúdios funcionavam de forma consolidada, porém se adaptando a cada suporte que o mercado do audiovisual incorpora - televisão, televisão paga, ou a internet. As autoras lembram que, além do sistema de janelas, também tem o tamanho do mercado hollywoodiano, o qual "mais da metade da receita dos grandes estúdios vêm do

²² Para Valck, o sistema de estúdios na década de 20, no período de consolidação da hegemonia hollywoodiana, era composto pelas *majors*: "Warner Brothers, Paramount Pictures Inc.-Loew's Inc., Twentieth Century-Fox, MGM e RKO", Columbia Pictures Inc. e a Universal Corporation, sendo que as duas últimas operaram também, além da produção, com distribuição até 1941. (VALCK, 2006, p.102).

²³ Doyle (2002, p. 104) explains the traditional model of cinematographic exploitation, which, as we will see later, is currently changing. The first "window" in which revenues start to be generated is in the screening of a film in cinema theatres, the box office. Previously, American films first premiered in the domestic market and then two or three months later they reached international cinema theatres. Today, because of piracy, film companies opt for worldwide premieres. Once four to six months has passed since screening in cinemas, the next channel of exploitation is pay-per-view television. After six or nine months have passed, the film will then be available for rental. After one year, the film will be aired on premium television channels. And, after that, free televisions channels are able to purchase the rights to air the cinematographic works.

mercado internacional” (OJER; CAPAPÉ, 2013, p. 577, tradução minha)²⁴. Ou seja, boa parte da renda que pretende manter essa estrutura de mercado dos grandes estúdios de Hollywood é fruto da bilheteria de salas de cinemas e da audiência em outros países. Com isso, pode-se inferir que o tamanho do mercado hollywoodiano e sua presença internacional, pode ser talvez, o primeiro sintoma dessa dicotomia que é sentido pelos realizadores brasileiros e buscam nos festivais um espaço alternativo e assim, os constituem como tal.

Ao discutir a relação entre o regional e o global, Canclini (1997) traz a noção de *cultura-mundo* e *cinema-mundo*, a primeira como espetáculo de mídia e a segunda como produto da cultura-mundo nesse espetáculo. O *cinema-mundo* como um produto criado para circular transnacionalmente com a finalidade de ser rentável já que “nenhum cinema nacional, por exemplo, pode recuperar o investimento feito em um filme contando apenas com os circuitos de salas do seu próprio país” (CANCLINI, 1997, p. 144), nem o Estados Unidos. É perspicaz observar que mesmo ao falar sobre filmes hollywoodianos, o autor acaba por descrever um processo, não com essa intenção, de transnacionalização em que os filmes nacionais também vão passar ao circularem na rede internacional de festivais e cita o cinema brasileiro dos anos setenta e metade dos anos oitenta que passa por esse processo. O que demonstra e reforça como há uma dinâmica mais complexa do que a mera oposição entre arte *versus* indústria, em suma, filme de festival *versus* filme de sala de cinema. Algo que Valck (2006) também vai demonstrar.

Ao alcançar as janelas descritas por Doyle, há filmes que transpassam o lugar de alternativo e com isso, tensionam o lugar de alternativo dos festivais pelos quais passam. Ao passo que um festival se diferencia e se torna alternativo à hegemonia hollywoodiana, os filmes que transpassam essa função, o transforma em estratégico também, por e a partir do desempenho na rede de festivais. E o desempenho em um festival acaba por exigir formas de validação e avaliação, assim como de agentes que realizam tais tarefas. Com isso, há uma inauguração do festival de cinema como um sistema de poder. O sistema de poder inaugurado pelos festivais europeus, mesmo ao tentar se diferenciar, dialoga com a indústria. Ou seja, se definem com e a partir dela. Para isso, introduzem suas próprias formas de câmbio e práticas de valorização.

Ao mudar os parâmetros de avaliação de econômico para cultural (estético e político), os festivais de cinema criaram os contornos de um novo tipo de indústria cultural como pontos de passagem obrigatórios para elogios da crítica. Em resumo, os festivais

²⁴ [...] more than half of the revenues of the majors come from international markets.

de cinema são locais de passagem que funcionam como porta de entrada para a legitimação cultural. (VALCK, 2006, p.44, tradução minha²⁵).

Aqui, encontra-se a descrição das características que inauguram a segunda fase sugerida por Valck (2006), quando os festivais, além de serem uma vitrine do cinema nacional, também são reconhecidos como um espaço de arte e, para isso, incorporam a função de proteger e creditar aos seus participantes a alcunha de arte e não comerciais. Um sistema de poder que toma forma por meio do funcionamento em rede. Essas características são constituídas a partir da relação entre os três primeiros parâmetros propostos por ela: os interesses geopolíticos que moldam o processo de organização de um festival; o festival como um mercado; e o festival como um evento midiático que agrega valor ao filme/realizador. É importante destacar que, ao realizar esse movimento, as duas funções da primeira fase não são descartadas e sim funcionam concomitantemente.

A rede de festivais como um sistema de poder, segundo a autora, não visa emular o objetivo lucrativo do sistema de estúdios de Hollywood, principalmente por diferentes festivais não compartilharem de um único princípio dominante como a indústria hollywoodiana. O que torna a ação em rede ainda mais complexa, permitindo que ele absorva diferentes compromissos, inclusive com a indústria hollywoodiana.

(...) a rede de festivais como uma “alternativa” à indústria do entretenimento de Hollywood, que se baseia na oposição estrita a Hollywood, mas em um modo diferente de sustentabilidade econômica que envolve vários atores, incluindo Hollywood. A rede alternativa de filmes em que os festivais assumem posições-chave é “alternativa” no sentido de que opera de acordo com princípios diferentes daqueles que dominam os conglomerados da mídia de Hollywood. (VALCK, 2006, p. 114, tradução minha²⁶).

Nesse ponto, para uma compreensão mais clara da consolidação e funcionamento desse sistema de poder e, conseqüentemente, suas funções desempenhadas, vi a necessidade de trazer a terceira fase proposta por Valck (2006) de institucionalização e profissionalização dos festivais, como desdobramento das duas primeiras fases. Para além da dicotomia arte *versus* indústria, a segunda fase – protetora e defensora de um cinema de arte, autoral e de qualidade – já mobiliza uma economia diferente na busca por caracterizar os festivais como um espaço

²⁵ By changing the parameters of evaluation from economic to cultural (aesthetic as well as political), the contours of a new type of cultural industry were set by film festivals as the obligatory points of passage for critical praise. Film festivals, in short, are sites of passage that function as the gateways to cultural legitimization.

²⁶ festival network as an “alternative” to the Hollywood entertainment industry which is not based on strict opposition to Hollywood but on a different mode of economic sustainability that involves multiple actors including Hollywood. The alternative film network in which film festivals assume key positions is “alternative” in the sense that it operates according to different principles than those that dominate Hollywood media conglomerates.

legítimo e legitimador. É através da institucionalização e profissionalização que se fortalece o que vamos compreender como uma rede internacional de cinema que opera em uma lógica transnacional.

Com a passagem do festival para um espaço de arte e não apenas vitrine de um cinema nacional, a passagem para um espaço de arte que se relaciona de forma transnacional, as noções de desterritorialização e reterritorialização de Canclini (1997) lançadas sobre a ideia da rede de festivais pode sugerir que, atualmente, os festivais funcionam de forma ambígua. O autor traz o exemplo de como “as principais galerias com sede em Nova Iorque, Londres, Milão e Tóquio, fazem obras circularem de maneira desterritorializada e propiciam que os artistas se adaptem a públicos globais” (CANCLINI, 1997, p. 143). Isto pode sugerir que os filmes brasileiros que saem daqui e vão circular em festivais internacionais ou os filmes estrangeiros que são exibidos no Festival do Rio também circulam de forma desterritorializada e podem estar adaptados a audiências globais. Podem tanto reafirmar o que seria um cinema nacional quanto criar uma ideia em outro território do que seria aquela nação, uma ideia global do que seria um cinema nacional. Porém, como o autor afirma, “simultaneamente à desterritorialização das artes, há fortes movimentos de reterritorialização, representados por movimentos sociais que afirmam o local e por processos de comunicação de massa” (CANCLINI, 1997, p. 146). Fato que irá trazer novas leituras e abordagens sobre os processos de circulação de consumo e de bens e com isso, o autor traz Renato Ortiz para explicar que “não se trata, pois, de produzir e vender artefatos para todos, mas de promovê-los globalmente entre grupos específicos” (ORTIZ *apud* CANCLINI, 1997, p. 147). O que se pode considerar como o festival de cinema sendo um espaço de promover globalmente, o cinema nacional para grupos específicos que vão assimilar e consumir tais filmes dessa forma, transnacionalmente, reforçando o que seria uma ideia de nacional ou uma ideia de arte em oposição ao cinema de indústria.

1.2. Festival de Cinema: um espetáculo transnacional

Valck credita à insatisfação dos críticos da *Nouvelle Vague* com o Festival de Cannes – Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer e Rivette – e às convulsões sociais que vivia a Europa no final de 50 e decorrer da década de 60, os pontos de virada para estabelecer os festivais de cinema europeus como espaços de arte:

Profundamente insatisfeitos com o estado do cinema francês, os críticos começaram a dirigir seus próprios filmes. Françoise Giroud foi a primeira a usar o termo "Nouvelle Vague" no *L'Express*, em 1958, para se referir ao renovador espírito jovem desses filmes. Embora Truffaut ainda tenha sido banido do Festival de Cannes em

1958 por criticar o domínio de interesses comerciais e políticos nos festivais, ele retornou no ano seguinte para ganhar o prêmio Palma de Ouro pelos filmes *Les Quatre cents coups/the 400 Blows* (France: 1959), garantindo o reconhecimento oficial da *Nouvelle Vague*. No entanto, a insatisfação geral com o cinema francês e o papel dos festivais de cinema não desapareceram. (VALCK, 2006, p.74, tradução minha²⁷)

Críticos ao contexto político/econômico do final de 60, a vanguarda encara e recorre aos festivais europeus como um espaço para alçar vozes da ideologia na época, exigindo um distanciamento de Hollywood e um posicionamento político dos eventos, tanto nas seleções dos filmes que seriam exibidos quanto como instituições. Que para eles, na época, se baseavam muito em estrelas e prêmios. A autora traz o exemplo da edição de 1968 do Festival de Cannes que iniciou em meio a uma greve de três milhões de trabalhadores:

Inicialmente, Robert Favre Le Bret (presidente do festival de 1952 a 1972) chegou ao acordo de continuar o festival sem premiações. Quando as brigas começaram durante a exibição do filme de Carlos Saura, *Peppermint Frappé* (Espanha: 1967), e causaram seu encerramento prematuro, o júri, liderado por Roman Polanski, se reuniu para discutir a situação. No dia seguinte, o festival foi oficialmente fechado. (VALCK, 2006, p.74-75, tradução minha²⁸).

Com essa experiência de Cannes, a autora aponta duas heranças pertinentes à inauguração da segunda fase e seus valores: uma é uso dos festivais como plataforma das vozes dos diretores que se reconhecem como realizadores de um cinema de autor, de um cinema de “arte de ponta”; e uma segunda com “ênfase nas realizações individuais dos autores e a tarefa do festival de cinema de mostrar grandes obras de arte” (2006, p. 75, tradução minha²⁹). Simultaneamente a esse momento vivido pelos festivais europeus, há no Brasil, a realização de algumas mostras especializadas – com uma nacionalidade em destaque ou diretores específicos – assim como, a primeira edição, em 1965, da Semana do Cinema Brasileiro, e que parece fazer parte, principalmente com a atuação de Paulo Emílio Gomes Sales, de várias práticas estratégicas para valorização do cinema brasileiro e fortalecimento de uma cultura

²⁷Deeply dissatisfied with the state of French cinema, the film critics started to direct movies themselves. Françoise Giroud was the first to use the term “Nouvelle Vague” in L’Express in 1958 to refer to the new youthful spirit of these films. Although Truffaut was still banned from the Cannes Film Festival in 1958 for attacking the domination of commercial and political interests at the festival, he returned the year after to win the Palme d’Or for *Les Quatre cents coups/the 400 Blows* (France: 1959), ensuring the official recognition of the Nouvelle Vague. However, the general dissatisfaction with French cinema and the role of film festivals did not disappear.

²⁸Initially, Robert Favre Le Bret (film festival president from 1952 to 1972) reached a compromise in the continuation of the festival without awarding prizes. When fights broke out during the screening of Carlos Saura’s *Peppermint Frappé* (Spain: 1967) and caused its premature ending, the jury, led by Roman Polanski, gathered to discuss the situation. The next day the festival was officially closed.

²⁹One effect was the global reconsideration of the role of film festivals now that the status of cinema and film directors had grown. Belief in cinema as high art and the director as auteur led to the use of festivals as a platform for these voices (by some criticized as appropriation). The second effect concerned the shift in the selection procedures. With the contemporary emphasis on the individual achievements of auteurs and the task of the film festival to show great works of art (...).

cinematográfica, inclusive a exigência de preencher as duas heranças apresentadas por Valck (2006). A Primeira Semana do Cinema Brasileiro era o nome inicialmente dado ao hoje denominado Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e, é possível observar nos depoimentos de Jean-Claude Bernardet e Antonio Pitanga, presentes no primeiro volume do livro *Candago: memória de um festival*, de Lino Meireles, também surge em um contexto político controverso, a ditadura civil-militar datada de 1964 a 1985:

Tínhamos feito na Bienal [de São Paulo de 1961] uma semana de curta-metragem. Eu escrevi uma página ao Estado de S.Paulo, uma página inteira em que eu fiz uma lista dos filmes com algumas informações e já estava lá *Aruanda* [de Linduarte Noronha], já estava *No Arraial do Cabo* [de Paulo Cesar Saraceni], um ou dois filmes do Joaquim [Pedro de Andrade], *O Poeta* [do Castelo] e *O mestre* [de Apipucos], e outros filmes... então, tínhamos muito consciência dessa presença de uma nova geração de cineastas, de um novo estilo, de uma nova temática, de uma nova forma de montagem. (BERNARDET *apud* MEIRELES, 2017, p.32).

A gente estava conectado com o mundo, então o brasileiro não seria diferente. Nosso movimento aqui estudantil pelos direitos humanos, pelas conquistas, pelos direitos da mulher, pelo direito do negro, e fazendo com que nós cidadãos – cidadões e cidadões, um corpo só –[fôssemos] para Brasília. “Caraca, nasce uma tribuna Vamos falar para o Brasil, o Brasil inteiro”, a gente esperava ardentemente o Festival de Brasília, uma vez por ano, porque ali você tinha os embates, você tinha os protestos, você tinha exatamente a tribuna, as manifestações, e no coração do país! (PITANGA *apud* MEIRELES, 2017, p. 32-33).

Observa-se nos dois depoimentos, como é creditado ao Festival de Brasília um espaço para o cinema autoral, inovador, artístico, crítico e político, além também das funções iniciais dos festivais europeus, de expressarem a identidade e cultura nacional. Iniciativas similares de eventos anuais começam a surgir em outras localidades do país: em 1972 acontece a primeira edição da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, na época, denominada I Jornada Baiana de Curta-metragem, organizada por Guido Araújo, professor da Universidade Federal da Bahia. O Festival de Gramado tem a primeira edição em 1973 e já havia realizado, dentro da Festa das Hortênsias, duas mostras de cinema (1969 e 1971). A primeira edição do festival acontece em meio ao hiato da realização do Festival de Brasília que retorna apenas em 1975, na oitava edição. Também em 1975, aconteceu no sul alagoano, o Festival Brasileiro do Cinema de Penedo, realizado pelo Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura de Alagoas. A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo surge em 1977, oferecida pelo Departamento de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP) como parte das comemorações de aniversário de trinta anos do museu e tem como idealizador e organizador Leon Cakoff que na época trabalhava como programador do cinema do MASP. Também em 1977, o Departamento de Assuntos Culturais da Universidade Federal do Maranhão realizou a I Jornada Maranhense de Super 8, hoje denominado *Festival Guarnicê* de Cinema. Já na década

de 80, acontecem as primeiras edições de ambos os eventos, Rio Cine Festival e Mostra Banco Nacional que no final da década de 90, se aglutinam, formando o Festival do Rio. Apesar dos objetivos e características dessas jornadas, mostras e festivais serem diversos, o que se pode notar é uma investidura na realização de eventos e que não passam batido pelo contexto político da época.

A realização dos festivais de cinema ao longo do país acontece em consonância com outros lugares do mundo. Atualmente, dos 50 festivais internacionais classificados pela Federação Internacional de Associações de Produtores Cinematográficos (FIAPF³⁰), 38 surgiram depois de 1950, sendo 13 festivais entre 1954 e 1970. Na América Latina, em 1951, antes do Festival de Brasília, há a primeira edição do *Festival Internacional de Cine de Punta Del Leste* no Uruguai e em 1954, é realizada a primeira edição do *Festival Internacional de Cine de Mar Del Plata* que retorna apenas em 1959 e vai acontecer ininterruptamente até 1970. O FICCI – *Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias* foi criado em 1960 e em 1967 é realizado o Primeiro Encontro Latino-Americano no Chile, hoje denominado *Festival Internacional de Cine de Viña del Mar*. Em 1979, acontece o primeiro *Festival Internacional del Nuevo Cine Latino Americano em Havana*, Cuba, mais conhecido como Festival de Havana. Na década de 80, surgem também o *Festival Internacional de Cine en Guadalajara* (FICG) e o BogoCine, Festival de Cinema de Bogotá. Segundo Stringer, “o surgimento de festivais de cinema em escala global desde os anos 1980 também está implicado na reestruturação de um objeto social alternativo, a cidade moderna. (STRINGER, 2001, p.136, tradução minha³¹). O autor ressalta que os festivais funcionam como uma ferramenta que contribuem no estabelecimento do caráter global das cidades modernas:

Para competir nos termos desta economia global, tais eventos devem operar em duas direções ao mesmo tempo. Como as diferenças locais estão sendo apagadas com a globalização, os festivais precisam ser semelhantes uns aos outros, mas como a novidade também é valiosa, o local e o particular também se tornam muito valiosos.

³⁰A FIAPF é a Federação Internacional de Associações de Produtores Cinematográficos criada em 1933 com o intuito de funcionar como entidade reguladora dos festivais internacionais de cinema e “facilitar o trabalho dos produtores, agentes de vendas e distribuidores na gestão de suas relações com os festivais. Os Regulamentos dos Festivais Internacionais de Cinema da FIAPF constituem um contrato de confiança entre esses festivais e a indústria cinematográfica em geral. Espera-se que os festivais credenciados implementem padrões de qualidade e confiabilidade que atendam às expectativas da indústria. O papel da FIAPF também é apoiar os esforços de alguns festivais em alcançar padrões mais elevados ao longo dos anos, apesar dos desafios econômicos ou de programação que, muitas vezes, resultam da combinação de localização geopolítica desfavorável, orçamentos, e uma posição também desfavorável no calendário anual de festivais. Isso é particularmente relevante considerando os níveis desiguais de recursos e oportunidades entre os festivais de cinema nos hemisférios Sul e Norte”. Descrição sobre a FIAPF disponível em: <<http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>>, acessado em 21 de agosto de 2020.

³¹(...) the rise of film festivals on a global scale since the 1980s is implicated, too, in the restructuring of an alternative social object, namely the modern city.

Os festivais de cinema comercializam semelhanças conceituais e diferenças culturais. (STRINGER, 2001, p. 139, tradução minha³²)

Com isso, as cidades em si se tornam pontos nodais para a rede internacional de festivais e essa rede funciona como “alegoria do espaço e suas relações de poder; opera através da transferência de valor entre localidades geográficas distintas” (STRINGER, 2001, p. 138). No caso de Brasília, a luz do que Stringer afirma, a formação do que seria a capital do país na época, é circundada por atividades cinematográficas. Brasília é inaugurada em 1960 e no mesmo ano se inaugura o Cine Brasília, "futuro palco do mais tradicional Festival de Cinema do país" (MARTINS, 2013, p.20). Em 1961, o Correio Braziliense publica na íntegra o telegrama trocado entre Paulo Emílio Sales Gomes – já responsável pela Cinemateca Brasileira – e Paulo Tarso sobre a realização de um festival como "parte integrante das comemorações para o primeiro aniversário da jovem capital" com a seguinte informação: "A Cinemateca Brasileira terá satisfação em participar do Primeiro Festival Cinematográfico de Brasília. Sugerimos enviar uma série de filmes mudos e falados de Réne Clair, clássicos da cinematografia de alta categoria" (CORREIO BRAZILIENSE *apud* MARTINS, 2013, p. 134).

Em decorrência do Festival René Clair que Sales Gomes vai pela primeira vez à Brasília e estreita laços com a Fundação Cultural do Distrito Federal, com a qual realiza o evento em parceria. Daniela Marinho Martins aponta que "as sessões do evento contavam com 300 espectadores" (2013, p. 136). Segundo Berê Bahia (1998), o Festival acontece em 1962 e no ano seguinte, Sales Gomes se muda para Brasília para ser professor. Em 1963, há uma confluência de acontecimentos: o processo de implementação do curso de cinema na Universidade de Brasília, contando como nomes como Lucilla Ribeiro, Jean-Claude Bernardet, Nelson Pereira dos Santos e Pompeu de Souza, além de Paulo Emílio Sales Gomes; Brasília estava sendo o polo para a consolidação do que pareciam ser os anseios de Sales Gomes, o fortalecimento da cultura cinematográfica, a formação de público e estudiosos do cinema e a aproximação com o governo federal.

Nesse processo, entre a implantação do curso de cinema em Brasília e a realização da I Semana, com o apoio de Sales Gomes, também ocorrem o Festival Polonês, o Festival de Cinema Britânico, com filmes exibidos na Bienal de São Paulo e o Festival de Arte Cinematográfica. Esses festivais exerciam um papel formador em Brasília, como observa-se no depoimento de Rogério Costa Rodrigues para Berê Bahia, onde afirma que "foi nesse tempo,

³²In order to compete within the terms of this global space economy, such events must operate in two directions at once. As local differences are being erased through globalization, festivals need to be similar to one another, but as novelty is also at a premium, the local and particular also becomes very valuable. Film festivals market both conceptual similarity and cultural difference.

ouvindo Paulo Emílio, senti[u] a plenitude do cinema como um fenômeno sociopolítico (...) que a maior fila que já viu na vida foi no Teatro da Escola-Parque, quando Paulo Emílio falou antes da exibição de Deus e o Diabo na Terra do Sol" (BAHIA, 1998, p. 18). Veio então, em 1965, a I Semana de Cinema Brasileiro, hoje denominado Festival de Brasília.

Essa breve descrição sobre os primeiros anos de Brasília ilustra um pouco sobre o uso de um festival como ferramenta fortalecedora da economia global em que cidades modernas se inserem. Assim como, enquadra também o Brasil como parte do processo de disseminação de eventos similares aos festivais europeus e a produção audiovisual de países em desenvolvimento, apontados por Valck (2006) como os principais fatores para inaugurar a terceira fase da rede de festivais caracterizada pela especialização, institucionalização e profissionalização dos eventos. A autora afirma “que o espírito revolucionário da época, era fortemente sentido no bloco soviético e nos países do *Terceiro Mundo*, em particular na América Latina” (VALCK, 2006, p. 182) e que o cinema argentino e brasileiro, por exemplo, já realizados em uma perspectiva militante, vinham estabelecendo uma boa audiência em eventos especializados e, com isso, trouxeram novas perspectivas para os grandes festivais europeus como Cannes, Veneza e Berlim, que passam a criar programas paralelos e temáticos:

Uma vez que os principais festivais europeus reconheceram que seus eventos estavam desatualizados e optaram pela reorganização no início da década de 1970, a existência de festivais alternativos e a tradição cinematográfica ofereceram modelos para reformulação. No entanto, (...) não decidiram a favor de uma intervenção abrangente e radical de seus eventos de maior prestígio, mas optaram por uma reforma parcial, ao mesmo tempo que estabelecem novos eventos paralelos para contemplar os movimentos “jovens”, “experimentais” e “políticos”, deixou o caminho aberto para o surgimento de novos festivais de cinema que preenchessem a demanda por programações temáticas. (VALCK, 2006, p. 183, tradução minha³³)

Ao considerarmos o estabelecimento dos festivais em forma de rede, pode-se dizer que é dentro do processo de reformulação dos festivais mais estabelecidos, aliado à proliferação de eventos similares ao redor do mundo que se inaugura uma lógica de constante negociação:

A abertura da economia de cada país aos mercados globais e a processos de integração regional foi reduzindo o papel das culturas nacionais. A transnacionalização das tecnologias e da comercialização de bens culturais diminuiu a importância dos referentes tradicionais de identidade. Nas redes globalizadas de produção e circulação simbólica se estabelecem as tendências e os estilos das artes, das linhas editoriais da publicidade e da moda. (CANCLINI, 1997, p. 140-141).

³³Once the major European festivals had acknowledge their events were outdated and opted for reorganization in the early 1970s, the existing alternative festival and cinema tradition offered models for reformation. However, (...) did not decide in favor of a comprehensive, radical intervention of the prestigious events themselves, but chose partial reformation of the historical festivals, while establishing new, parallel events to accommodate the “young,” “experimental” and “political” movements. It left the way open for more, new film festivals to fill the demand for thematic programming.

Nesse sentido, o nacional, regional e tradicional, em espaços transnacionais de encontro como a rede de festivais, passam a dialogar e negociar seus valores e seus possíveis ganhos por meio dos cruzamentos e circulação nos espaços, e a fundamentar os métodos de validação, seleção e reconhecimento mediante a institucionalização e profissionalização desses espaços. Onde os festivais também competem entre si pelas produções, com o intuito de se fortalecerem individualmente e de forma relacional, fortalecem/estabelecem a rede. Olhar para os métodos de validação, nos termos de Canclini (2008), possibilita “construir uma racionalidade que possa entender as razões de cada um e a estrutura dos conflitos e das negociações” (CANCLINI, 2008, p. 23) pertinentes ao lugar de cada agente dentro da rede, por exemplo, a relação do Festival do Rio com outros festivais por meio da circulação do cinema nacional. Com isso, Valck (2006) e Perason (2002) trazem alguns elementos de validação que ajudam a compreender como os eventos, mesmo se unificando, combinam atividades que os tornam competitivos entre si e inauguram características vigentes nos festivais como estreias, encontros de mercado, financiamentos e ineditismo.

1.3. Rede de Festivais: os elementos de validação

No trabalho de Valck (2006) e de Perason (2002) é possível listar elementos interligados e que podem ser considerados como insumos para efetivar/auxiliar as funções dos festivais. À primeira vista, nota-se a exibição de filmes que não vão para salas de cinema, a aparente rivalidade com a indústria cinematográfica, a quantidade de cópias dos filmes que cada realizador tem para exibir dentro da rede, as salas *arteplex* como um circuito exibidor comercial que incorporaria as produções que circulam na rede de festivais, a realização de pré-vendas das produções para outras janelas (salas *arteplex*, dvds, plataformas de vídeo sob demanda, televisão por assinatura, televisão aberta), e os prêmios em instâncias de consagração e reconhecimento. À segunda vista, ao se debruçar sobre os elementos supracitados, na tentativa de dissecá-los, pode-se entender melhor de onde partem algumas características mais abrangentes presentes no funcionamento de um festival e, por conseguinte, da rede: as estreias mundial, internacional e nacional; a lógica do ineditismo; a performance na rede; a importância e instauração de mecanismos de medição de potencial; e o empréstimo de prestígio que ocorre entre realizador/obra/festival.

Para compreender melhor esses mecanismos e como eles constituem uma rede aglutinadora e ao mesmo tempo diferenciadora entre os festivais, opto por desdobrá-los em dois subtópicos, o primeiro descreve os possíveis ganhos diretos e indiretos aos filmes que circulam

na rede, e o segundo descreve como os festivais se valem desses elementos. Apesar da tentativa didática de descrever os possíveis ganhos, ao destrinchar os elementos, não tenho o intuito de dividir em processos etapista a participação de um filme em um festival, muito menos apontar em que momento esses elementos surgem como método de validação ou não, e sim, tem o objetivo de resgatar todas as peças que operam, simultaneamente, na circulação de uma produção pelos festivais. Buscando assim, criar alicerces para auxiliar na análise do funcionamento e eficácia da passagem de filmes pelo Festival do Rio.

1.3.1 Filmes: seleção, estreia, programação e premiação

Os possíveis ganhos diretos e indiretos de um filme em participar de um festival que Valck (2006) nos auxilia na compreensão, dialogam com todos os elementos citados na introdução desse tópico e que se subdivide em ganhos relacionados a financiamento, negociação da aquisição do filme e em ganhos relacionados a seleção e premiação. Assim como, também estão incorporados em ambas as fases anteriores sugeridas pela autora – vitrine do cinema nacional, protetor da arte cinematográfica e espaço profissionalizante. Valck (2006) demonstra que nessa terceira fase de tematização e reprogramação dos festivais, se fortalece também selos de distribuidoras e salas voltadas para adquirir, distribuir e exibir os filmes de boa performance em festivais no circuito comercial:

Os filmes deste circuito subsidiado (arte) foram selecionados predominantemente durante os festivais e nos espaços de mercado dos festivais. Filmes que ganharam prêmios de prestígio, considerados descobertas (sucessos de festivais), pertencentes à última onda ou chamaram a atenção de outra forma, têm boas chances de encontrar distribuição neste circuito. A abertura dos festivais de cinema ao que hoje chamamos de cinema mundial, desdobra-se em mercados de cinema transnacionais. Diretores da Argentina ao Zimbábue perceberam que tinham melhores chances de construir uma carreira participando dos fóruns internacionais de “arte” dos festivais do que por meio do sucesso comercial em seus países de origem. (VALCK, 2006, p. 107, tradução minha³⁴)

Há um cruzamento de fatores que favorecem essa abertura, tanto a busca desses eventos por produções de outras regiões como a América Latina, Ásia e África no intuito de se renovarem, assim como mudanças tecnológicas na indústria do audiovisual e que, para Valck (2006), também vão impulsionar transformações no sistema de janelas de exibição. A autora

³⁴The films for this subsidized (art) circuit were predominantly selected at festivals and the festival film markets. Films that had won prestigious prizes, that had been festival discoveries (festival hits), that belonged to the latest new wave, or had attracted attention otherwise, had a good chance of finding distribution in this circuit. The opening up of film festivals to what we now call world cinema led to trans-national film markets. Directors from Argentina to Zimbabwe realized they could build a career through the international “art” forums of festivals, instead of aiming at commercial success at home.

lista o surgimento do aluguel de vídeos, tv a cabo, a indústria pornográfica e o surgimento de selos produtores e distribuidores, similares a Miramax, como atores transformadores nesse período que inaugura a terceira fase dos festivais como espaços profissionalizantes. Concomitantemente a esse processo tecnológico, a autora ressalta a importância que ganha a programação dos festivais conservando o papel de vitrine do cinema nacional, porém, aliando a tematização das programações e colocando o valor cultural atribuído a um filme como uma espécie de alternativa de valorização em relação às bilheteiras, como um critério alternativo de avaliação de sucesso.

(...) diferentes tipos de filmes podem ser vendidos globalmente, desde que haja um senso comum de coerência e valorização entre os filmes. A assinatura de um cineasta também pode ser o critério para tal coleção. Os agentes de vendas e as empresas reconhecem que os festivais de cinema são plataformas valiosas para a criação de reconhecimento internacional e valor excepcional por meio de seu sistema de classificação de seleção e prêmios. (VALCK, 2006, p. 126, tradução minha³⁵)

Com isso, ambos os autores, Valck (2006) e Perason (2002), trazem a figura do representante de venda e dos *players* de mercados auxiliares do audiovisual e entretenimento como atores importantes para a circulação das produções e a performance que terão nos festivais. Por sua vez, auxiliam também na definição do que poderia ser chamado de perfil do festival. Em 2002, Mark Perason afirma sobre os representantes de vendas:

Talvez o ator definidor da economia política atual do festival de cinema seja o representante de venda, uma entidade que não existia algumas décadas atrás. Os representantes de venda surgiram porque o sistema de distribuição dos festivais os exigiu. No que diz respeito aos festivais de cinema, os representantes de vendas, cujo objetivo principal é a venda de filmes para distribuição nacional em cinema, em vídeo ou DVD (ou, cada vez mais, para download direto), passaram a desempenhar a função de agências governamentais; (PERASON, 2002, p. 29, tradução minha³⁶).

Perason (2002) descreve o fortalecimento do representante de vendas como algo oriundo da própria organização dos festivais. Isso se daria no encontro com outra figura de relevância defendida por Valck (2006) na fase de profissionalização, o programador do evento. E ambos os atores podem ser considerados elementos chave tanto no que se apresenta em um festival, quanto nas possibilidades que circundam uma produção, no que diz respeito a sua

³⁵(...) different types of films can be sold globally, provided that there is a shared sense of coherence and outstanding value between films. The signature of one filmmaker may also be the criteria for such a collection. Sales agents and companies recognize that film festivals are valuable platforms for the creation of international recognition and outstanding value through its classification system of selection and awards.

³⁶Perhaps the defining actor in the current political economy of the film festival is the sales agent, an entity that didn't exist a few decades ago. Sales agents arose because the festival distribution system required them. As film festivals are concerned, sales agents, whose main purpose exists to sell films for domestic distribution either theatrically or on video or DVD (or, increasingly, for direct download), have come to serve the function of government agencies;

circulação ou performance. Segundo Perason, “onde um filme é exibido é tanto uma questão de poder (ou empréstimo de poder) quanto uma questão de dinheiro” (2002, p. 30). Ou seja, essa relação de empréstimo de poder e potencial, tanto do longa metragem quanto do evento, serão levados em conta pelo programador e pelo representante de venda na hora de negociar/priorizar tanto a estreia quanto a seleção ou não de um filme e como essa produção será apresentada na programação.

(...) por exemplo, Toronto, que tem poder e dinheiro, não paga taxas de exibição e pode escolher o filme que quiser – você poderia pensar que eles podem muito bem mostrar os cinquenta filmes e ainda ter espaço sobrando para filmes que satisfaçam outros grupos de interesse (filmes de gala medianos com celebridades para agradar patrocinadores, filmes de arte desafiadores para agradar críticos de cinema e cinéfilos esnobes e assim por diante). No entanto, a razão pela qual eles não o fazem, está tanto alinhada com a necessidade de agradar outros atores quanto com meras questões de gosto e a necessidade de ter estreias mundiais (ao invés de, digamos, filmes que estreiam no início do ano em Berlim). (PERASON, 2002, p.30, tradução minha³⁷).

Com o exemplo dado pelo autor sobre o Festival Internacional de Cinema de Toronto, há dois pontos que podem ser evidenciados: primeiro, a partir da ironia do autor ao falar sobre eventos que não têm poder ou dinheiro precisam se contentar em exibir filmes que tiveram estreia mundial no Festival de Berlim evidencia-se a lógica de constante negociação em que se organiza a rede, algo que parece ser o caso do Festival do Rio; e a segunda é que percebe-se uma relação de negociação também entre a potencialidade de distribuição de um longa-metragem com a performance na rede de festivais. Onde a estreia de uma produção tem significativa relevância para o entendimento de sua trajetória a posteriori: a trajetória de distribuição – em quais janelas vai circular, incluindo quais festivais irá percorrer após sua estreia mundial. Do mesmo modo, tal elemento também funciona como indicador sobre o passo anterior a estreia, o de produção ou coprodução, podendo dar sinais sobre financiamento, recursos captados e entidades envolvidas no desenvolvimento e realização do longa. E nesse processo – na estreia mundial em um festival - se estabelecem pré-vendas tanto para outras janelas audiovisuais, como acordos de co-produções futuras, fortalecendo o festival tanto como lugar de visibilidade/vitrine, quanto lugar de mercado, seja institucionalizado ou não. Em resumo, o elemento de validação estreia pode operar com retornos diretos ou indiretos em termos financeiros para filme, realizador e festival. Outra característica presente nos festivais e que desponta ao nos debruçarmos sobre a função de estreia como elemento de validação com potenciais ganhos diretos e indiretos é a lógica de ineditismo, uma lógica que se estabelece tanto por organização da rede quanto por necessidade material em relação a quantidade de

³⁷(...) where a film plays is a question of power (or perceived power) as much as a question of money; (...)

cópias de uma mesma obra para circular nesse momento de exibição em festivais. Considerando, hipoteticamente, que se tenha cinquenta filmes excepcionais por ano, Perason (2002) exemplifica a lógica do ineditismo da seguinte forma:

A expansão do número de festivais em todo o mundo, o calendário movimentado, especialmente no outono e o tipo de sistema que se desenvolveu organicamente ao longo da última década, restringe onde esses cinquenta filmes serão exibidos. Na maioria das vezes, há apenas uma cópia legendada em inglês de um filme no mundo - um filme só pode estar em um lugar de cada vez e (...) os representantes de vendas e/ou produtores muitas vezes só querem que determinados filmes sejam exibidos em um festival por território. (PERASON, 2002, p. 25, tradução minha³⁸).

Ao descrever a questão das cópias de uma mesma obra, o autor elucida que, quando se pensa a trajetória do filme, se pensa o ineditismo do longa metragem em um determinado território, instituindo assim, *premières* que seriam possíveis estreias mundial, internacional e nacional. Nessa territorialidade dos eventos e a definição das estreias por localidade, projeta-se a relação entre os eventos, desenhando uma cascata de empréstimo de prestígio de um evento ao outro. Com as mudanças tecnológicas que atualmente facilitam a reprodução de cópias e com o barateamento e transporte/compartilhamento dos arquivos, é possível sugerir que a lógica de ineditismo vem sendo questionada por uma questão física de reprodução, mas a lógica do ineditismo a partir das estreias e da exclusividade de lançamento mantém-se como uma referência de poder e de negociação tanto de obra, de realizador quanto de evento. Ainda mais agora, considerando-se que o realizador pode enviar mais facilmente um arquivo do seu mais recente trabalho para uma maior quantidade de eventos, simultaneamente.

Sendo assim, a participação em um festival não é apenas uma seleção, mas também um elemento de validação. Assim como esta seleção se torna uma citação ao participar em outros eventos e espaços. Isso vale tanto para a obra individualmente quanto vale para a filmografia do realizador. Uma forma de materializar e de analisar o significado dessas seleções e participações é através do material de divulgação dos longas-metragens. Nos cartazes, por exemplo, observa-se as citações a partir das insígnias de seleção oficial e premiação em forma de coroa de louros. Cartazes ou vídeos promocionais também trazem trechos de críticos e da imprensa especializada. Outra maneira de empréstimo de prestígio é quando o material de divulgação cita outra obra considerada de relevante prestígio do realizador. Como é possível observar no cartaz do longa-metragem *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher/Marcio Reolon,

³⁸The expansion in the number of festivals worldwide, the busy calendar, especially in the fall and the type of system that has organically developed over the past decade or so, restricts where these fifty films will play. Most of the time there is only one English subtitled print of a film in the world – a film can only be in one place at one time, and, for reasons elucidated below, sales agents and or producers often only want certain films to play in one festival per territory.

2018) que teve sua estreia mundial no Festival de Berlim e a estreia nacional no Festival do Rio de 2018 e rendeu quatro prêmios. Um exemplo com o intuito de ilustrar melhor a discussão sobre os elementos de validação e como eles operam entre festival, realizador e obra:

Figura 1 - Cartaz de divulgação de Tinta Bruta (2018)



Fonte: Cartaz disponível em: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTNIZIPfu-DOfqOpYdzP9VNHsFfRbs VxtMMRcPd7QU5EYJ7HiZy>. Acessado em 22 de agosto de 2021.

Como é possível observar na figura 8, há na parte superior, a insígnia de seleção oficial no Programa *Panorama* da 68ª edição do Festival de Berlim seguido pelos louros que citam o prêmio dado pela Confederação Internacional do Cinema de Arte (CICAÉ) e do prêmio *Teddy Bear*, ambos cedidos pelo Festival de Berlim. Abaixo, há três citações da imprensa: *Exberliner*, revista alemã de língua inglesa, *The Hollywood Reporter* e *Variety*, revistas norte-americanas de entretenimento. Descendo mais um pouco, aparece o título do filme junto à designação da direção de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher. Ao repararmos na disposição visual das informações que compõem o cartaz, há um vislumbre sobre a relação de empréstimo empreendida na divulgação do filme e que ilumina um pouco a economia onde está inserida a eficácia na participação de um filme em uma rede de festivais.

Na peça gráfica são acionados o prestígio dos sessenta e oito anos do Festival de Berlim – no qual *Tinta Bruta* estreou mundialmente – o prestígio dos prêmios concedidos – no caso do *Teddy Bear* que já conta com trinta e um vitoriosos, e o prestígio dos comentários da crítica através da citação da imprensa – as revistas especializadas em entretenimento. Aqui, estão os elementos de validação seleção/estreia, o tipo de programação onde estreou e a

premiação sendo acionados e sendo utilizados como recursos legitimadores para quem tem contato com o filme, antes mesmo de ter acesso a sua narrativa.

Além dessas referências, há o ganho direto também apontado por Valck (2006), gerado pela passagem em festivais de cinema, onde ocorre uma divisão nos custos de publicidade da obra entre realizador e evento. Isso se daria em função do murmurinho e boca a boca gerado pela participação em um evento que desonera o orçamento gasto em divulgação, podendo ser mais promissor ou estratégico reverter esse desconto em outras participações em eventos similares. Isso se deve justamente ao caráter transnacional dos eventos e ao conteúdo produzido a partir da circulação dos longas nos festivais, conteúdo este que Chuck Tryon (2013) vai denominar de paratextos. O autor chama de paratextos os materiais produzidos em função do festival, os catálogos, as programações, um livro comemorativo, as críticas, os artigos da imprensa, o que destaca a ação permanente do festival para além do seu espaço onde acontece. “Esses paratextos oficiais prestam um papel vital na produção de sentido e, no caso dos festivais, programas, pôsteres e outros materiais promocionais ajudam a reforçar o festival como um lugar de espetáculo” (TRYON, 2013, 3717/5576, tradução minha).

Além desses materiais produzidos, tem o papel ativo do participante do festival, que faz com que esse material circule e produza seus próprios discursos. Por exemplo, a presença do celular com o acesso aos aplicativos de interação social, sugere diferentes formas de experimentar a programação de um festival, divulgando festas fora da programação ou checando quais filmes seus amigos estão assistindo e, além da interação com o evento, geram conteúdo sobre as experiências (TRYON, 2013). Ou seja, todos esses materiais produzidos, oficiais ou não, ressaltam o caráter transnacional da rede de festival e fazem com que a experiência do festival perdure para além da localidade do evento, assim como, além do período em que o evento ocorre. E a participação do público também aparece como elemento de validação a partir do júri popular, funcionando em muitos festivais como um critério alternativo de avaliação de sucesso, um mecanismo de medição de potencial, rendendo o prêmio de melhor filme pelo público. Como é o caso do programa *Panorama* do Festival de Berlim que, segundo o sítio eletrônico do festival, “desde 1999, o maior júri da Berlinale – o público – concede o *Panorama Audience Award* para o filme de ficção e documentário mais popular. A seção sempre reconheceu seu público como seu maior aliado” (BERLINALE, c2020, tradução minha³⁹).

³⁹Every year since 1999, the Berlinale’s biggest jury – the *Panorama* audience – has awarded the *Panorama Audience Award* for the most popular feature film and documentary. The section has always recognised its audience as its closest ally.

Ainda segundo o sítio eletrônico do evento, o programa *Panorama*, onde estreou mundialmente o longa *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher, Marcio Reolon, 2018), é descrito como uma seção que almeja “o que há de novo, ousado, não convencional e destemido no cinema de hoje”, onde “você pode encontrar talentos jovens e empolgantes de todo o mundo e descobrir os últimos trabalhos de cineastas renomados” (BERLINALE, 2020, tradução minha⁴⁰). Ao recorrer à insígnia do programa, o cartaz não apenas evoca a credibilidade e legitimação do festival, como também evoca para o filme as alcunhas anteriormente citadas e que descrevem o programa, ou seja, um filme novo, ousado, não convencional e destemido. Mediante o cartaz e à observação dos elementos estreia, seleção e programação é possível elucidar ganhos diretos e indiretos tanto no sentido de prestígio quanto orçamentário – no caso do potencial de ampliação na divulgação com um menor custo direcionado diretamente à publicidade.

Para além da observação ao cartaz e dos ganhos indiretos, não se pode esquecer dos prêmios em dinheiro e prêmios em financiamento ou desenvolvimento de outras produções que também estarão atrelados tanto a um valor em prestígio quanto ao formato e renovação dos festivais. Aqui, como descrito na introdução do tópico, retomarei a discussão sobre a terceira fase que caracteriza os festivais, onde esses elementos conversam diretamente com o formato dos festivais, sua institucionalização, profissionalização e especialização.

Com a concepção de elementos de validação em rede, outras características também se aliam a eles e reforçam a relação entre os festivais. Segundo Valck (2006), essas características vão ser oriundas do processo de institucionalização e profissionalização, vão funcionar como um recurso diferenciador entre os eventos, por exemplo, o surgimento de espaços voltados para formação de realizadores e financiamento de produções. Ao pensar que existem elementos dentro do funcionamento dos festivais – instituição de *premières* e lógica de ineditismo em função da quantidade de cópias – que projetam uma negociação em sequenciamento devido uma territorialidade (ou que diz quem está dentro ou quem está fora da rede), ao passo que se estabelecem entidades de formação e de financiamento, há territórios que formarão/financiarão e territórios que serão treinados/financiados. Mas para além do poder de cada festival ou território que terão a capacidade de ser um ou outro, ao buscar a renovação devido ao descontentamento com o formato de festival até então vigente e pela preocupação

⁴⁰Panorama is explicitly queer, explicitly feminist, explicitly political – and at the same time seeks to think beyond these categories - always looking for what is new, daring, unconventional and wild in today’s cinema. Here you can encounter young, exciting talents from around the world and discover the latest works by renowned filmmakers. Descrição sobre o Programa Panorama disponível no sítio eletrônico do Festival de Berlim: <<https://www.berlinale.de/en/festival/sections/panorama.html>>. Acessado em 02 de janeiro de 2020.

com o fortalecimento da rede, os festivais inauguram um sistema de poder onde terão eventos considerados legitimadores e eventos que estarão em constante questionamento destes já estabelecidos, principalmente na busca do seu próprio lugar de legitimação. Nesse sentido, trago o próximo subtópico para tentar elucidar melhor como os elementos de validação dos filmes vão dialogar com o formato dos festivais e estruturar a rede como um sistema com próprios mecanismos de avaliação e de medição de potencial que mobilizam uma economia tanto financeira quanto cultural, principalmente a partir das concepções de empréstimo de prestígio e de experiência em festival.

1.3.1. Rede de Festivais: empréstimo de prestígio e experiência em festival.

Seguindo a análise do cartaz de *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher, Marcio Reolon, 2018), continuemos a discussão a partir do programa *Panorama* do Festival de Berlim no qual o longa estreou. A formulação de um programa deste no Festival de Berlim funciona como um exemplo das mudanças no formato dos festivais europeus quando criam programas especializados no intuito de se renovarem. Segundo o sítio eletrônico do festival, o programa *Panorama* foi fixado à programação oficial do evento a partir de 1986, mas teria sua origem na edição de 1970, quando uma polêmica em torno da seleção do longa *O.K* (Michael Verhoeven, 1970) terminou com a edição de forma prematura. O júri não entrou em consenso sobre o suposto teor antiamericano do filme e, apelando para as diretrizes da Federação Internacional de Associações de Produtores Cinematográficos (FIAPF), não poderia simplesmente desclassificá-lo já que havia sido previamente divulgada a seleção. Com isso, o programa oficial denominado *Competition* foi interrompido e não houve premiação nesta edição. Valck (2006) pontua que dentre as convulsões sociais que ocorriam no período e o crescente descontentamento político com os festivais europeus, este episódio de 1970 foi uma das ocorrências diretas para se repensar o Festival de Berlim e que por fim, optaram por estabelecer um evento paralelo ao festival principal para não ferir suas características que a FIAPF creditava como “A”.

A exemplo do programa *Panorama*, passa-se a ter um maior número de programas especializados ou temáticos. Esse processo não pode ser pensado sem levarmos em consideração como os festivais euro centrados vão recair seus olhares sobre o audiovisual da América Latina. O que se relaciona diretamente à lógica de empréstimo de prestígio e de experiência em festival. Aqui, entra um ponto importante que vem sendo discutido nesse capítulo. Nessa terceira fase, ao se especializar, o que parece é que a profissionalização e a

tematização dos festivais e programas são empreendidas, a meu ver, no sentido de manter festivais como Cannes, Veneza, Berlim ou Rotterdam legitimadores, que é o que instaura a relação de poder entre os festivais:

Desde a proliferação global de festivais de cinema nas décadas de 1980 e 1990 e a criação da rede internacional de festivais de cinema, o fenômeno se tornou cada vez mais institucionalizado e, portanto, menos aberto como uma rede. Apesar da proliferação de festivais, a rede/sistema não entrou em colapso. A razão para isso é uma divisão de tarefas específicas entre os festivais: um pequeno número de festivais maiores exerce liderança como mercado e evento midiático e a maioria restante pode realizar uma variedade de tarefas que vão desde o lançamento de jovens talentos até o apoio a grupos identitários como de mulheres (Women's Film Festival in Seoul) ou comunidades étnicas (Arab Film Festival Rotterdam). (VALCK, p.45, 2006, tradução minha⁴¹).

Mediante isso, a noção de experiência em festival nos elucida sobre o funcionamento do empréstimo de prestígio transportado e constituído por meio dos elementos de validação mobilizados dentro da rede internacional de festivais. Com a migração de festival em festival dos atores envolvidos, assim como em outros espaços que perpassam pelos festivais – a imprensa ou até mesmo outras janelas de exibição que referenciam os festivais a partir das obras – o caráter transnacional da rede é constituído/reforçado. Pode-se dizer que os elementos de validação (seleção, estreias, premiações, programas, homenagens, financiamentos) se tornam capital específico mobilizado por esses atores (programadores, diretores de eventos, jornalistas, curadores, júris, realizadores, *players* de mercado e público) a partir da migração/encontros dentro da rede. Assim sendo os recursos empreendidos para se jogar o jogo dentro desse sistema de poder.

A ideia da circulação trazida por María Paz Peirano (2018) em seu artigo *Film Mobilities and Circulation Practices in the Construction of Recent Chilean Cinema*, na qual os realizadores migram pelos espaços e assim os constituem eles como um sistema de poder é algo central para a formação da rede e não apenas a proximidade/relação entre festivais enquanto instituições. Além de constitutiva, emula as relações de trocas e disputas que ocorrem dentro da rede, a relativa autonomia que tanto a rede quanto cada festival detém um em relação ao outro, assim como em relação a outros setores do audiovisual, por exemplo, a indústria hollywoodiana ou então, os festivais europeus em relação aos latino-americanos, ou os festivais

⁴¹Since the global proliferation of film festivals in the 1980s and 1990s and the creation of the international film festival circuit, the phenomenon has become more and more institutionalized and therefore less open as a network. Despite the proliferation of festivals, the network/system, however, has not collapsed. The reason for this is that there is a strict task division between festivals: a small number of major festivals have leading positions as marketplace and media event and the remaining majority may perform a variety of tasks ranging from launching young talent to supporting identity groups such as women or ethnic communities.

latino-americanos entre si. Qual autonomia um festival brasileiro tem em relação a um festival estrangeiro? Aqui, recorro ao termo autonomia no sentido de entender quanto que um evento se refere ou se conecta a outro para acontecer, com isso há a possibilidade de traçar aproximações e distanciamentos entre eventos que compõem uma rede. Essa resposta poderia ser alcançada ao analisar a circulação das obras e dos agentes envolvidos em ambos os eventos. Sendo a autonomia a capacidade de validação e legitimação que cada evento detém ao estabelecer e pôr em prática seus elementos de validação. Qual a relevância do troféu Redentor para outro festival brasileiro ou para a imprensa, por exemplo, e qual a relevância do troféu Redentor para um outro festival latino-americano ou europeu? Qual a relevância para outros festivais ou meios de exibição de filmes – salas comerciais, serviço de vídeo sob demanda – de um realizador ser contemplado por um financiamento de um festival estrangeiro como o Fundo Hubert Bals do Festival de Rotterdam?

Ao recair sua atenção para filmes de países fora da Europa ou com uma indústria doméstica de cinema pouco desenvolvida e/ou dominada por produções hollywoodianas – retomando assim, o espectro da dicotomia arte *versus* indústria – os festivais europeus mobilizam esse olhar e mudança como um recurso que pode manter sua posição de poder, os colocando em posição de auxiliar mercados menos desenvolvidos e assim, com a função de formar e profissionalizar realizadores. A formação proposta por esses eventos se vale da ideia de acúmulo de experiência, onde o empréstimo de prestígio e a coleção de elementos de validação irão funcionar como mecanismos de medição de potencial e assim, construir os grupos legitimadores e legitimados. Porém, esse movimento não é vertiginoso. Além dos recursos financeiros investidos, os festivais europeus também vão precisar do reconhecimento destes outros territórios através de mostras, homenagens, realizadores, ou seja, trocas simbólicas, para que sejam estabelecidos como legitimadores. É na constante negociação entre legitimadores e legitimados que o processo de desterritorialização e reterritorialização podem ser percebidos.

No caso dos festivais, o acúmulo de prestígio a partir dos elementos de validação que funcionam na construção da posição de poder do realizador – que ora pode estar como competidor, ora como diretor de programa, presidindo um festival ou mostra, compondo uma curadoria ou júri – a ideia de empréstimo de prestígio vai funcionar para os festivais a partir de um sentimento compartilhado de pertencimento a uma comunidade internacional. O que permite sugerir que não se constrói apenas uma rede com seu próprio sistema de validação e medição de potencial, mas alimenta e cria, transnacionalmente, também o público que

promoverá e protegerá esses valores. Ou seja, de certa forma, público e realizadores do Festival de Berlim de 2018, onde foi exibido *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher/Marcio Rolon, 2018) e premiado com um *Teddy Bear*⁴², compartilham de valores semelhantes ao público e realizadores do Festival do Rio de 2018, onde o filme estreou no Brasil e foi premiado como o *Troféu Redentor de Melhor Filme*. Para Peirano (2018), o sentimento compartilhado se deve também à expectativa gerada pelo encontro entre esses atores através da circulação em rede:

Os relacionamentos dos profissionais do cinema são reforçados pela expectativa da presença uns dos outros e a confiabilidade das relações sociais depende da atuação persistente dos realizadores no circuito. A expectativa do encontro ajuda a fomentar a confiança e dá uma sensação de estabilidade à experiência social, uma vez que é através dos encontros que se gera uma continuidade aos ambientes fragmentados do circuito de festivais. Em meio à experiência multilocalizada do festival e em constante movimento, esses reencontros proporcionam uma sensação de permanência imaginária da comunidade internacional. Os intervalos de tempo entre os encontros intensos do festival perdem a sua qualidade disruptiva graças a estes encontros recorrentes e que dão alguma consistência aos laços frágeis entre os profissionais. (PEIRANO, 2018, p. 142, tradução minha⁴³).

Valck (2006) traz os exemplos dos cineastas chinês Wong Kar-Wai e tailandês Apchatpong Weerasethakul, onde o primeiro, que ocuparia uma posição mais autônoma em relação a rede – não tem a rede internacional de festival como único espaço de legitimação – utiliza desse espaço de encontro como recurso estratégico para aumentar a expectativa sobre o lançamento de um longa-metragem, já o segundo, que ocupa uma posição mais dependente, o utiliza para criar a expectativa sobre sua obra. Kar-Wai já teria um acúmulo de bens simbólicos que pode ser considerado pela aquisição dos seus filmes anteriormente à passagem por festivais. Aquisição feita por espaços relativamente autônomos à rede de festival, como salas de exibição artepex e de cinema de nicho. Com isso, a permanência do cineasta na rede reforça o prestígio existente no evento em que participa e que é também emprestado a outros realizadores que compartilham do mesmo espaço, sendo mais ou menos dependentes, experientes, ou então, de menor acúmulo. Percebe-se que o acúmulo em experiência em festivais com potencial de causar migração para outros espaços de validação como as salas de cinema, pode gerar por ele mesmo meios de tornar-se um realizador mais autônomo a própria rede de festivais. Já Weerasethakul

⁴²*Teddy Bear* é um prêmio do Festival de Berlim concedido desde 1986 para filmes que trabalham com a temática LGBTQIA+.

⁴³Film professionals' relationships are reinforced by the expectation of each other's presence, and the reliability of social relations depends on the persistent performances of filmmakers on the circuit. The expectation of the encounter helps foster trust, give a sense of stability to the social experience, since festival encounters provide continuity throughout the fragmented settings of the festival circuit. Amid the multi-located festival experience, in constant motion, these re-encounters provide a sense of the imaginary permanence of the international community. The time intervals between intense festival gatherings lose their disruptive quality thanks to these recurrent encounters, which provide some consistency to professionals' weak ties.

estaria mais dependente da rede para, a partir dela, acumular experiência em forma de bens simbólicos que o reconheça como filme/realizador de prestígio. Ou seja, em processo de estabelecer uma expressiva experiência em festival.

Desse modo, é possível dizer que a noção de empréstimo de prestígio opera para os festivais pelo menos em duas frentes, tanto na criação e o aumento da expectativa compartilhada pelos atores que vivenciam a rede de festivais, como também se tornam recurso estratégico para o transpasse do próprio espaço compartilhado pelas obras, transformando valor cultural em valor econômico (Valck, 2006). A experiência em festivais estaria ligada justamente à permanência e performance na rede e que não será mensurada apenas por meio dos elementos de validação estreias, seleções ou premiações, mas também por meio da formação e treinamento concedidos pelos festivais e que, inaugurada a terceira fase, também vão se tornar elementos de validação de prestígio e legitimação.

Segundo Valck (2006), os processos de institucionalização e profissionalização dos festivais vão ocorrer de forma mais intensa a partir da década de 90, com o surgimento de experiências como a *Fund Hubert Bals* vinculado ao Festival de Rotterdam, *Cinefondation* e a *Residence du Festival* vinculados à Cannes, *Berlinale Talent Campus* vinculado ao Festival de Berlim e o *Sundance Institute*. “Como esses fundos são filiados aos festivais de cinema, eles são amplamente reconhecidos por terem a experiência cultural necessária e que permite a tomada de decisões sobre o valor cultural de inúmeros projetos” (VALCK, 2006, p. 181, tradução minha⁴⁴). Para a autora, a principal vantagem de programas de formação e das fundações de financiamento de desenvolvimento, de produções e descobertas de novos talentos e novas ondas, estaria atrelada à possibilidade de transpassar as fronteiras nacionais.

Porém, essas possibilidades também trazem algumas questões na formatação do tipo de produção que circula dentro dos festivais e no formato de filmes que são desenvolvidos e produzidos em diferentes partes do globo. Os programas de fundos e desenvolvimento “estimulam a abordagem transnacional do cinema que, hoje, parece ter se tornado uma pré-condição para a viabilidade industrial, especialmente para produções sem grande mercado interno.” (VALCK, 2006, p. 122, tradução minha⁴⁵). Deste modo, as coproduções e os investimentos internacionais transformam-se em um objetivo/tendência:

⁴⁴Because such funds are affiliated with film festivals, they are widely acknowledged to have the necessary cultural expertise, which allows for informed decisions on the cultural value of the various projects.

⁴⁵They stimulate the transnational approach to cinema that, nowadays, seems to become a pre-condition for industrial viability, especially for Productions without a large domestic market.

A mudança para vários serviços de apoio à indústria é um desenvolvimento significativo na transformação do modelo da rede de festivais. Ela fortalece a função nodal de alguns festivais importantes e adiciona uma forte agenda de negócios à agenda cultural dominante. Também pode contribuir com um estabelecimento de uma hierarquia regional entre os festivais. (VALCK, 2006, p. 123, tradução minha⁴⁶)

As pesquisadoras Tamara L. Falicov (2010) e María Paz Peirano (2018), analisam experiências de financiamento e treinamento proporcionado por festivais do hemisfério norte e como estes se relacionam com os países em desenvolvimento. As autoras dissertam sobre como o caráter globalizante e transnacional da rede de festival podem transmitir tal caráter aos filmes financiados, denominados de filme de festival, ou como citei no início do capítulo, um *cinema-mundo* (CANCLINI, 1997). Apesar de Canclini (1997), ao falar do cinema-mundo, fazer referência aos conteúdos compartilhados globalmente no *main-stream*, como as produções audiovisuais denominadas *blockbusters*, o conceito de cinema-mundo cabe aqui ao emular a noção de algo que passa por um processo de formatação para um consumo global, uma ideia de nação para outras nações. Caráter que pode ser transferido também ao pensamento cinematográfico dos realizadores treinados na lógica da experiência em festival, já que visam o apelo de um público pertencente à rede, principalmente um público ocidental do hemisfério norte. O apelo a esse público é compartilhado entre os realizadores dos filmes e os realizadores de eventos. O que torna as seleções para financiamento e desenvolvimento de produções em pré-seleções dos próprios festivais. Assim como, constrói um caráter competitivo entre esses países cinematograficamente *em desenvolvimento*. Onde os eventos que se propõem financiadores e desenvolvedores de novos realizadores, novas ondas e auxiliadores de países em desenvolvimento, recorrem à excentricidade de outros territórios e culturas como forma de se manterem como descobridores de novas terras cinematográficas. Desta maneira, estes países, acabam por globalizar suas excentricidades no intuito de se estabelecerem em rede.

Essa característica pode moldar os programas e contribuir com a tematização cada vez maior dos eventos. O que se vê também ocorrer com o Festival do Rio no próximo capítulo. O que vai constituir a rede internacional de festivais em inúmeras *sub-redes* especializadas e interligadas entre si. Os eventos destas *sub-redes* vão também recorrer aos sistemas de avaliação e medição de potencial (os elementos de validação) e acumular as funções propostas por Valck (2006) – vitrine do cinema em questão (a partir da ideia de especialização, pode-se dizer, ganham formas de local, nacional, regional ou internacional), protetor e facilitador de uma

⁴⁶The turn to various industry-supporting services is a significant development in the transformation of the festival network model. It strengthens the nodal function of a couple of leading festivals and adds a strong business agenda to the dominant cultural agenda. It may also help to establish a regional hierarchy among festivals.

indústria cinematográfica de arte e qualidade, e por fim, de formação e profissionalização dos agentes envolvidos na rede.

Inaugurada e estabelecida a terceira fase, os festivais se tornam um elo importante tanto para a produção, distribuição e exibição dos filmes quanto para a formação e exposição (artística e mercadológica) das obras e realizadores. Se os festivais se propõem a uma vitrine no sistema de janelas do cinema, podendo potencializar a performance dos filmes nessas janelas, simultaneamente, com a característica de formação e profissionalização dos eventos, eles criam uma rede que encontra nela mesma, relativa autonomia de produção, distribuição e exibição às outras janelas de circulação. A economia mobilizada internamente e que estabelece uma constante negociação possibilita pensar que a eficácia como vitrine de um festival está estritamente ligada às posições ocupadas dentro da rede, podendo ser analisadas por meio das estreias, prêmios, financiamentos das obras exibidas e das posições ocupadas e disputadas pelos agentes envolvidos na sua realização: “Torna-se cada vez mais claro que a sobrevivência do cinema não depende apenas de sua projeção nas salas, mas do desempenho de um novo papel no conjunto do campo audiovisual. Os filmes de hoje são produtos multimídia, que devem ser financiados pelos diversos circuitos que os exibem” (CANCLINI, 1991, p.163). A partir do que o autor afirma, é importante ressaltar que apesar de relativamente autônomo a outras janelas, os festivais se encontram dentro do campo audiovisual e que a existência, permanência e longevidade de um evento dentro da rede está relacionada com os outros meios de circulação, da sala de cinema aos serviços de vídeo sob demanda *online*. Posto isto, no próximo capítulo será possível observar como as características elencadas neste capítulo formam e moldam o Festival do Rio nas suas características iniciais e atuais e assim, analisar sua atuação na rede internacional de festivais e sua eficácia como vitrine do cinema nacional.

2. ***AQUI VOCÊ VÊ O MUNDO: CARACTERÍSTICAS DO FESTIVAL DO RIO.***

Não é de hoje que o Rio de Janeiro é um nome fácil na boca de quem conversa sobre o cinema nacional, quiçá sobre o audiovisual brasileiro no geral. O nome da cidade está presente desde o mito de fundação da cinematografia brasileira. Como foi esboçado por Jean-Claude Bernardet (2008) em seu livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, ao discutir metodologias e pedagogias encampadas pelos autores que se dispuseram a elaborar uma história do cinema brasileiro e questionar a noção de nascimento do cinema no país. O suposto parto teria sido no dia 19 de junho de 1898, data em que foram tomadas vistas de “fortalezas e navios de guerra ancorados na baía. Considera-se esta, a primeira filmagem comprovadamente realizada no Brasil” (BERNARDET, 2008, p. 19). Segundo o sítio eletrônico da Biblioteca Nacional, fundamentado nisto, se comemora nos dias 19 de junho o dia do cinema brasileiro, porém, também segundo a Biblioteca, “há quem comemore dia 5 de novembro, dia no qual a primeira exibição cinematográfica pública foi promovida no país no ano de 1896” (BIBLIOTECA NACIONAL, 2020)⁴⁷, também na cidade do Rio de Janeiro, no *Salão de novidades Paris no Rio*, a primeira sala fixa de cinema do país.

Para além da polêmica sobre o mito do nascimento do cinema brasileiro e vindo para a atualidade, os números de festivais/mostras, produtoras, média salarial, complexos de exibição e quantidade de público aliados aos parâmetros propostos por Valck (2006) que são os interesses geopolíticos que moldam o processo de organização de um festival; o festival como um mercado e festival como um evento midiático que agrega valor ao filme, parecem figurar o Rio de Janeiro e, como escolha de análise deste trabalho, o Festival do Rio, uma relevante região e evento para analisar como o Brasil se insere na rede internacional de festivais e entender a eficácia dessa vitrine do cinema nacional.

Com isso, este capítulo se divide em dois tópicos, o primeiro, intitulado *Rio de Janeiro e o setor audiovisual*, consiste em uma descrição das características do setor audiovisual no estado e cidade do Rio de Janeiro, abarcando produção, disponibilidade de salas de cinema, mercado de trabalho e festivais/mostras, e o segundo tópico, intitulado *Festival do Rio: características iniciais e características atuais* que consiste em uma descrição das características do Festival do Rio a partir dos parâmetros de Perason (2002) *audience festival* e *business festival*, trazendo uma discussão, mediante as características, sobre os objetivos do

⁴⁷ Informações sobre o dia do cinema brasileiro disponível em <<http://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/06/19-junho-dia-cinema-brasileiro>>. Acessado em 09 de julho de 2021.

Festival do Rio e a relação com a rede internacional de festivais por meio dos elementos de validação que o evento utiliza nas edições.

2.1 Rio de Janeiro e o setor audiovisual

Segundo a pesquisa elaborada pela Fundação Dom Cabral com realização do Sebrae e da Associação Brasileira de Produção de Obras Audiovisuais (APRO), *Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil* (2016), de 2008 a 2015, o estado do Rio de Janeiro concentrou a produção e o lançamento de filmes no país com cerca de 42,9% do total. Já em relação aos empregos e salários, o mapeamento mostra que em 2014 os estados do Rio de Janeiro e São Paulo concentravam “41,7% dos estabelecimentos, 52,9% dos empregos e 70,4% da massa salarial do setor audiovisual” (APRO, SEBRAE, 2016, p.108). Se tratando da remuneração média do profissional do setor do audiovisual, o Rio de Janeiro ficou com a maior média, cerca de seis mil reais. O estado do Rio de Janeiro também ocupava o segundo lugar em quantidade de produtoras audiovisuais do país, com 1.615 produtoras registradas junto à ANCINE, cerca de 22% do total, logo após São Paulo que concentra cerca de 39%.

Para o *Anuário: 2019* publicado pelo OCA, o estado do Rio de Janeiro era o segundo em número de salas de exibição e o primeiro em população que habita cidades com salas de cinema. Mais de 80% das cidades do estado têm salas disponíveis. Ainda segundo o anuário, a cidade do Rio de Janeiro foi o município que teve a maior quantidade de títulos exibidos, tanto títulos no geral, quanto apenas títulos brasileiros. A cidade também possui dois dentre os dez complexos de maior público de 2019 que assistiram à títulos no geral. No caso dos títulos brasileiros, a cidade possui quatro dentre os dez complexos com maior público no ano. O *UCI Ribeiro – Norte Shopping* do bairro Pilares, na zona norte da cidade, teve o maior público do país, seguido por *UCI Cinemas – Shopping New York City Center* do bairro Barra da Tijuca da zona oeste. Também na zona oeste tem o quinto maior público por complexo do país, o *UCI Brasil – Park Shopping Campo Grande* no bairro Campo Grande e o quarto complexo carioca com maior público, ficou em décimo no ranking de 2019 e é o *Cinemark Shopping Carioca* na Vila Kosmos, também da zona norte.

Se voltando mais especificamente para o âmbito dos eventos de cinema como mostras e festivais, segundo o mapeamento denominado *Os Festivais/Mostras audiovisuais em 2019: Geografia e Virtualização*, realizado pelo pesquisador Paulo Vitor Luz Corrêa (2019) para o

sítio eletrônico Guia Kinoforum⁴⁸, em 2019⁴⁹, foram abertas as inscrições para 351 eventos no país. Destes, 155 eventos são da região sudeste, o que corresponde a 43% do total.

Figura 2 - Gráfico sobre a quantidade de festivais/mostras audiovisuais por ano no Brasil



Fonte: Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais: indicadores 2006, 2007, 2008 e 2009 (SAV/Minc, 2011) e Guia Kinoforum (CORRÊA, 2016; 2017; 2018; 2019; 2020)⁵⁰.

Como se pode observar, no gráfico da figura 1 há uma queda de eventos em 2019 e 2020. Corrêa (2019) resalta oito pontos de atritos que podem ter influenciado o número de quedas dos festivais/mostras no ano de 2019 devido a mudanças na política audiovisual e a nova gestão do governo federal. Dentre eles, a principal seria a extinção do Ministério da Cultura, seguida da criação da Secretaria Especial da Cultura que já passou por dois processos de transição de ministério e reestruturação. Primeiramente vinculada ao Ministério da Cidadania e depois migrada para o Ministério do Turismo. Já a queda expressiva em 2020 está relacionada com a crise sanitária mundial devido a pandemia da doença *covid-19*, uma infecção causada pelo vírus *SARS-CoV-2* e que tem o distanciamento e isolamento social como principal controle de contágio recomendado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) e, mais recentemente, também as campanhas de vacinação ao redor do globo, porém, mantendo o distanciamento social.

⁴⁸ O Guia Kinoforum é um portal eletrônico vinculado à Associação Kinoforum e reúne “informações sobre o circuito de exibição, incluindo dados sobre o mercado exibidor e salas comerciais no Brasil. Notícias acerca de eventos e palestras sobre o audiovisual e abertura de inscrições em festivais ao redor do mundo”. Informações sobre o Guia Kinoforum disponíveis em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/sobre-o-guia-apresentacao>>. Acessados em 14 de junho de 2021.

⁴⁹ Corrêa já realizou o levantamento de inscrições abertas para o ano de 2020, porém, para demonstrar o panorama de eventos no país nesta primeira parte do segundo capítulo, optei por me ater aos dados levantados por ele dos últimos anos de 2018-2019, em função da pandemia do novo coronavírus, onde os eventos ocorreram em contextos sociais e sanitários similares.

⁵⁰ Os levantamentos realizados por Paulo Corrêa para o Gui Kinoforum estão disponíveis em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao#>>. Acessado em 16 de junho de 2021.

Atualmente no Brasil, a pandemia da *Covid-19* já contaminou mais de 21 milhões de pessoas e mais de 600 mil foram a óbito⁵¹. Considerando a alta taxa de contágio da doença, desde meados de março de 2020 foram suspensas inúmeras atividades no país como medida de controle, inclusive as atividades culturais como festivais e mostras audiovisuais presenciais, o que fez com que muitos eventos fossem adiados, cancelados ou realizados de forma adaptada. Esses foram o caso do Festival Brasília e Gramado, por exemplo, que realizaram suas edições 53^a e 48^a, respectivamente, em parceria com o canal de televisão por assinatura *Canal Brasil* e as plataformas de vídeo sob demanda *Globoplay* e *Canal Brasil play*. Além de transmitirem debates e entrevistas por meio de aplicativos de redes sociais como o *Facebook* e o *Youtube*.

Dentro desse panorama, encontra-se o Festival do Rio já em sua 21^a edição, realizada em 2019 que, ao invés de lançar a 22^a edição adaptada em 2020, optou por adiar o evento. Com a manutenção da suspensão das atividades culturais presenciais em 2021, os diretores preferiram realizar três seleções especiais em parcerias com os canais de televisão voltados para produções cinematográficas *Canal Brasil*, *Canal Curta* e *Telecine* para serem exibidas na grade de programação e nas plataformas digitais de vídeo sob demanda dos canais.

A primeira seleção foi exibida em abril de 2021 no *Canal Brasil* e era composta por premiados com o *Troféu Redentor de Melhor filme*, tanto júri popular quanto oficial do programa *Première Brasil*, específico para longa-metragem brasileiros. A segunda seleção foi exibida em maio de 2021 no *Canal Curta*, composta por documentários premiados em edições anteriores do festival. E a terceira seleção é voltada para os filmes internacionais que já passaram no festival ou, como consta no portal oficial do Festival, que “facilmente estariam na programação em nossa edição regular”, exibida em julho pelo canal *Telecine*. Além dessas três seleções especiais online, em agosto de 2021, o Festival realizou a *Mostra Première Brasil 2020*, já com sessões presenciais e sessões online também. As duas opções ocorrem graças à flexibilização do acesso a salas de cinema em função de mudanças nas políticas de controle da pandemia de *Covid-19* no país. A mostra foi composta por obras inscritas no ano de 2020 para a vigésima segunda edição que foi adiada. Os filmes tiveram uma sessão presencial cada, com número de vagas restrito e depois ficaram disponíveis virtualmente.

Aqui, destaco a diferença na descrição da escolha dos filmes que compõem a terceira seleção a de filmes internacionais. Diferente das outras duas seleções nacionais que expõe filmes já exibidos e premiados em edições anteriores, a descrição da seleção para filmes

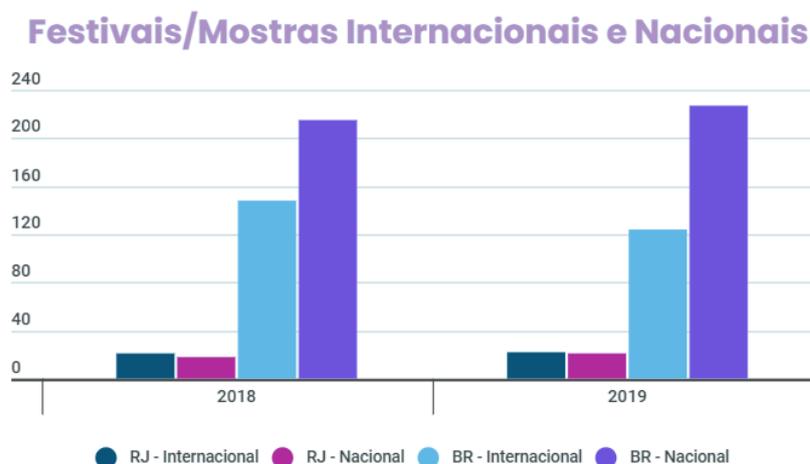
⁵¹Dados sobre a pandemia da *Covid-19* no Brasil divulgados em 12 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/saude/coronavirus/noticia/2021/10/12/com-influenca-do-feriado-brasil-ve-media-movel-de-mortes-ir-abaixo-de-400-apos-11-meses.ghtml>>. Acessado em: 12 de outubro de 2021.

internacionais sugere a exposição também de filmes que não necessariamente foram exibidos em edições anteriores do evento, ou seja, filmes inéditos no Festival do Rio. Essa diferença de seleção demonstra uma preocupação na atualização e manutenção do Festival do Rio atrelado à rede internacional de festivais, a partir das estreias, citações e referências aos filmes estrangeiros. O que pode ser considerado uma tentativa de evitar um hiato se caso os eventos internacionais ocorressem dentro dos conformes enquanto o Festival do Rio tem sua edição no formato tradicional adiada.

O Rio de Janeiro, atualmente, concentra o segundo maior número de festivais/mostras audiovisuais dentre os estados brasileiros, com 43 eventos oriundos do estado, cerca de 12% do total, atrás apenas do estado de São Paulo, com 77 eventos, cerca de 21%. A capital fluminense também ocupa o segundo lugar de cidade do país onde ocorrem mais eventos, dos 53 eventos que aconteceram no estado todo, somando também os interestaduais, ela é responsável por 40 edições. A partir de 2018, Corrêa traz o indicador que distingue festivais/mostras nacionais e internacionais, que são os eventos que receberam inscrições também de obras estrangeiras. Segundo ele, em 2018, o estado do Rio de Janeiro tende a ter mais festivais/mostras de caráter internacional, “21 dos 39 eventos se encaixam nessa característica” (CORRÊA, 2018, p.94), cerca de 53% dos eventos que ocorrem no estado. Em 2019, a média se manteve, com cerca de 51% sendo internacionais, 22 dos 43 eventos no estado sem contabilizar os interestaduais.

Diferente da tendência do país, o estado do Rio de Janeiro nos anos de 2018 e 2019, realizou mais eventos de caráter internacional do que nacional, enquanto no país, a tendência é de realizar mais eventos nacionais do que internacionais. No caso de 2019, percebe-se que há uma diminuição na diferença entre eventos nacionais e internacionais no estado do Rio de Janeiro, pois houve um aumento na quantidade de eventos nacionais. Enquanto 2018 tiveram 21 eventos internacionais para 18 nacionais, em 2019 foram 25 internacionais para 21 nacionais. Nos números correspondentes ao país, a diferença em 2018 que era de 67 eventos nacionais a mais que internacionais, aumentou para 103 eventos nacionais a mais que os internacionais em 2019. Em comparação com São Paulo, estado com maior concentração de eventos do país, enquanto o Rio de Janeiro teve em 2018 e 2019, respectivamente, 53,8% e 51% de eventos internacionais, São Paulo teve, respectivamente, 42,8% e 33,7%. Observa-se a diferença entre o estado do Rio de Janeiro com os números totais brasileiros no quadro a seguir:

Figura 3 - Gráfico sobre quantidade de eventos internacionais e nacionais no Rio de Janeiro e no Brasil.

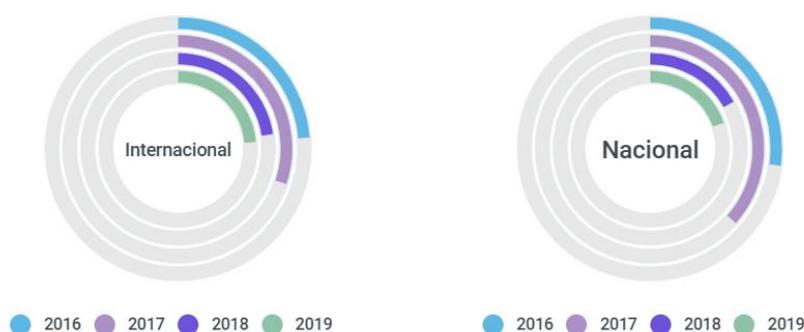


Fonte: Guia Kinoforum (CORRÊA, 2018; 2019).

Outra característica sobre os dados de festivais/mostras que aparece nos números trazidos por Corrêa (2016; 2017; 2018; 2019) é a longevidade dos eventos. Ao olhar para as listas estaduais de festivais/mostras disponibilizadas por Corrêa desde 2016, os eventos internacionais apenas do estado do Rio de Janeiro parecem oscilar menos em quantidade, mantendo a média de ocorrência como se pode observar no gráfico abaixo:

Figura 4 - gráfico das variações de festivais/mostras internacionais e nacionais no Rio de Janeiro (2016-2019)

Festivais/Mostras Internacionais e Nacionais do Rio de Janeiro (2016-2019)



Fonte: Guia Kinoforum (CORRÊA, 2016; 2017; 2018; 2019).

Essa parcial estabilidade pode estar associada a três hipóteses: uma é a longevidade dos eventos internacionais em comparação com os nacionais, a segunda é que o surgimento de novos festivais/mostras pode ser de mais eventos nacionais do que internacionais e a terceira é que essa diferença pode sugerir também que haja mais interrupção dos eventos nacionais. No caso de 2019, a quantidade de eventos nacionais e internacionais do estado do Rio de Janeiro é

a seguinte: com mais de 20 edições os eventos internacionais contabilizam 5 eventos distintos, enquanto os nacionais contabilizam apenas 1; já em relação aos estreantes, os nacionais despontam com 5 eventos novos, enquanto os internacionais tiveram apenas 1. Se contabilizarmos os eventos com 5 ou mais edições, os eventos internacionais totalizam 17, enquanto os nacionais somam 13. O que pode ser percebido pelo gráfico e esses números citados acima é que a tendência a realizar ou permanecer realizando festivais/mostras internacionais no Rio de Janeiro teve sua relativa estabilização nesse biênio de 2018-2019. Nos anos de 2016 e 2017 a quantidade de eventos foi maior para ambas as características, mas os nacionais com poucas edições a mais de um ano para o outro.

Entre os festivais de maior longevidade no estado do Rio de Janeiro, o Festival do Rio ocupa a quarta colocação junto com o FBCU – Festival Brasileiro de Cinema Universitário, ficando atrás do festival de documentário *É tudo verdade* que já tem 26 edições realizadas, do festival de animação *Anima Mundi*, com 27 edições realizadas e do Festival Curta Cinema, com 30 edições. Como os 4 festivais citados são eventos especializados (obras de até 15 minutos, animações, obras apenas universitárias e obras não ficcionais), o Festival do Rio é o mais antigo festival de tema geral do estado, voltado para ficções e não ficções, longas e curtas metragens nacionais e estrangeiros e sem uma limitação de idade ou especificação sobre os realizadores. Atualmente, o Festival se apresenta como:

(...) o maior da América Latina. Desde sua criação, foram exibidos 7 mil longas, incluindo filmes recém-premiados em festivais e mostras internacionais como Cannes, Berlim, Toronto, Veneza e outros. Formador de público, mas também de mão de obra, o Festival do Rio capacitou mais de 7 mil profissionais. Anualmente o Festival reúne os filmes exibidos nos mais importantes festivais mundiais, além de mostras temáticas e sessões populares. Distribuídos em diferentes mostras, incluindo a competitiva *Première Brasil*, os filmes nacionais compõem também parte importante do festival, que é a maior vitrine da cinematografia brasileira (FESTIVAL DO RIO, 2021)⁵².

Após essa breve contextualização e caracterização do setor exibidor do Rio de Janeiro e mediante ao verbete apresentado pelo Festival em seu sítio eletrônico, é possível observar como o evento se propõe uma vitrine do cinema nacional, assim como uma ponte entre os festivais internacionais e o público brasileiro e latino-americano. Além disso, o evento também se propõe um festival formador e profissionalizante. Com isso, e o contexto geopolítico que o festival está inserido, sendo realizado na cidade do Rio de Janeiro, um dos principais polos produtores audiovisuais brasileiros, se torna pertinente a investigação do funcionamento dessa

⁵² Verbetes sobre o Festival do Rio disponíveis em <<http://www.festivaldoriorio.com.br/br/mostras/premiere-brasil>> e acessado em 01 de setembro de 2021.

vitrine, suas características, eficácia e como isso posiciona o Festival do Rio na rede internacional de festivais.

Para isso, este trabalho recorre às categorias descritas na introdução desta dissertação sugeridas por Perason (2002), *business festival* e *audience festival*. A primeira categoria diz respeito a eventos com um alto orçamento sem vinculação a receita oriunda de bilhetes vendidos ao público, voltados para estreias mundiais e internacionais, patrocinados pelas principais corporações do setor audiovisual, com convidados de boa parte dos filmes exibidos, forte presença de espaço de mercado e negócios, grande equipe de produção, alta competitividade, possui fundo de investimento em outros realizadores e produções, têm mostras retrospectivas, a maioria dos filmes são inscritos, têm envolvimento dos estúdios hollywoodianos e está em constante expansão. A segunda categoria diz respeito a eventos que têm um baixo orçamento, não estão necessariamente preocupado com estreias, possuem um patrocínio de corporações do setor limitado, assim como uma lista de convidados limitada, há um espaço de negócios reduzido, uma pequena equipe de produção, há uma baixa competitividade, não possui fundo de investimento em produções ou realizadores, têm poucas mostras retrospectivas, a maioria dos filmes já passou por outros festivais ou foram convidados a passar no evento, com um pequeno envolvimento de estúdio hollywoodianos e tendem a se manter do mesmo tamanho. O intuito de utilizar os doze parâmetros de cada categoria é para auxiliar na compreensão de quais mecanismos o Festival do Rio recorre para compor suas edições.

2.2 Festival do Rio: características iniciais e características atuais

O Festival do Rio teve sua primeira edição em setembro de 1999, denominado de Festival do Rio 99, resultado da junção de dois eventos mais antigos, a Mostra Banco Nacional e Rio Cine Festival. A junção teve como objetivo fortalecer o evento tanto como o maior da América Latina quanto o caráter de negócios por meio da realização, desde a primeira edição, de um espaço voltado para o mercado. Segundo Marcelo Mendes, membro do conselho diretor do evento em 1999, eles queriam “conhecer os projetos que estão em andamento aqui com antecedência” e com isso, poderiam “agendar encontros com produtores e distribuidores estrangeiros” (MENDES *apud* FOLHA DE SÃO PAULO, 1999)⁵³. Dentre os dois eventos, o

⁵³ Depoimento de Marcelo Mendes para Folha de São Paulo em 4 de março de 1999 disponível no sítio eletrônico: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq04039916.htm>>. Acessado em 16 de julho de 2020.

Rio Cine era o mais antigo, já tendo realizado quatorze edições, de 1985 a 1998⁵⁴. A Mostra Banco Nacional teve dez edições, inicialmente como Mostra Banco Nacional de Cinema que ocorreu de 1989 a 1995 e depois mais três edições como MostraRio de Cinema, de 1996 a 1998⁵⁵.

Como citado no primeiro capítulo, a expansão de eventos como festivais de cinema ao redor do globo a partir dos anos 80, segundo Stringer (2001), trazem o caráter global das cidades modernas e a intenção de competir dentro desta economia global, podendo assim, repercutir nas características desses eventos. O que, no caso do Festival do Rio, por exemplo, ressalta a escolha de realizar o evento de caráter internacional desde o início. Algo que não acontecia com outros festivais já importantes no país como o Festival de Gramado, já com 26 edições realizadas. Importante ressaltar que o momento em que o Festival do Rio surge, vem de um período da retomada do cinema no país, quando o setor vinha sofrendo com o desmonte das suas estruturas públicas de apoio legal e financeiro. Estruturas importantes em momentos anteriores para proporcionar a continuidade da produção do audiovisual brasileiro. É dentro desse contexto que Festival de Gramado, por exemplo, antes voltado para a exibição de obras nacionais, vai recorrer a internacionalização não como um objetivo inicial e fundador do evento, mas como recurso de manutenção das edições frente a uma significativa baixa no lançamento de obras nacionais.

O Festival de Gramado, de acordo com o livro comemorativo *35 anos do Festival de Gramado: memória cultural*, publicado em 2008 e coordenado por David Quintans, realizou a partir da 19ª edição do evento, em 1991, a I Mostra Internacional de Cinema que contava com obras do Chile, México, Argentina, Índia, Espanha e Cuba. Já a partir da 20ª edição, os longas estrangeiros compuseram a mostra competitiva principal junto com os longas nacionais, mudando sua denominação para *Festival de Gramado de Cinema Ibero-Americano*. A partir de 1993, o evento passa a se chamar *Festival de Gramado de Cinema Latino e Brasileiro* e assim segue até 2006, apenas em 2007 que o evento volta a se chamar *Festival de Cinema de Gramado*. As mudanças de nomes vão ocorrer junto com a mudança da organização das mostras, premiação e da participação de filmes estrangeiros, passando de mostra internacional, para filmes concorrentes e depois para a distinção, em 1996, entre longas nacionais e longas

⁵⁴ Informações sobre o Rio Cine Festival da página *Filme B* sobre Walkiria Barbosa, produtora e diretora de festivais, disponível no sítio eletrônico: <<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-de-festivais-produtor/walkiria-barbosa>>. Acessado em 18 de junho de 2021.

⁵⁵ Informações sobre a Mostra Banco Nacional de Cinema e Mostra Rio de Cinema da página da prefeitura do Rio de Janeiro sobre Marcelo França Mendes, disponível no sítio eletrônico: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/riofilme/diretoria-executiva-di>>. Acessado em 18 de junho de 2021.

latinos. No caso da premiação, a partir de 1995 vai haver a distinção entre *Melhor Filme* e *Melhor filme brasileiro* e em 1996, com a distinção também das mostras, ocorre a mudança de denominação dos prêmios para *Melhor Filme do Cinema Latino* e *Melhor Filme do Cinema Brasileiro*. Mesmo com o retorno do nome *Festival de Cinema de Gramado* em 2007, o caráter latino-americano se manteve, assim como a organização das exibições e competições por nacionalidade/territorialidade e permanece até hoje. Além dessas duas, há também a competição e exibição específica de obras gaúchas.

Indo por outro caminho, o caráter internacional que o Festival do Rio traz desde suas primeiras edições, emulando os festivais europeus visto como mais consagrados e prestigiados, com mostras panorâmicas de obras nacionais e estrangeiras, temáticas e espaço de negócios, fortalece e demonstra os recursos apreendidos pelos realizadores do festival para garantir ou alcançar a expectativa do evento de constituir, de forma exponencial, sua posição dentro da rede internacional de festivais. Como é possível observar nas citações, a seguir, das matérias da época, publicadas nos sítios eletrônicos do Terra e Grupo Estação. Segundo o portal Terra, a junção entre os dois eventos (Rio Cine e MostraRio) tinha tudo para gerar um engrandecimento em tamanho e prestígio:

Por um lado, a grande profusão de filmes que são colocados em exibição para o público em geral, característica da Mostra Rio, e por outro a presença de executivos e outros convidados internacionais para seminários e workshops, característica do festival Riocine. Com esta parceria o **Festival do Rio** já está na trilha para se tornar um dos cinco maiores eventos cinematográficos do mundo (TERRA, 1999)⁵⁶.

Walkíria Barbosa, diretora executiva do Festival, em entrevista para Anna Muggiati publicada pelo Grupo estação ressaltou na época “a importância dos negócios e da cidade que está apta para ser palco do cinema: “Esse será um dos grandes negócios do país”, apostou (BARBOSA *apud* MUGGIATI, 1999)⁵⁷. Em seu depoimento na noite de encerramento da primeira edição transcrito pela jornalista Aline Gomes para matéria sobre o final do evento, Walkíria Barbosa também afirma que em “nossas visitas a outros grandes festivais mundo a fora vimos que todo grande evento precisa de ter uma parceria sólida com seus patrocinadores; este festival só aconteceu por causa deles e o próximo também dependerá disso,” (BARBOSA *apud* GOMES, 1999). Marcelo Mendes sobre o tamanho do evento, também em depoimento a Aline Gomes, explicou que “os 290 filmes internacionais que passamos não chega a ser um

⁵⁶Trecho retirado da matéria publicada no portal do ZAZ Terra disponível em: <https://www.terra.com.br/cinema/festivais/festrio_inicio.htm>. Acessado em 19 de julho de 2021.

⁵⁷Trecho da fala de Walkíria Barbosa citado por Anna Muggiati disponível em: <<https://www.grupoestacao.com.br/arquivo/mat1999/festival/final.html>>. Acessado em 19 de julho de 2021.

número absurdo, os grandes festivais internacionais às vezes chegam a ter 400 ou 500 longas (...)” (MENDES *apud* GOMES, 1999). Depoimentos estes que demonstram tanto a expectativa e finalidade de figurar entre os maiores festivais quanto afirmam a inspiração e a busca de referências em eventos internacionais para compor suas características.

Segundo Tetê Mattos (2018⁵⁸) é do Rio Cine que o Festival do Rio herdou o caráter competitivo, concedendo prêmios para curtas metragens e videoclipes nas primeiras edições. O Festival do Rio 99 realizou 14 premiações⁵⁹, os prêmios se dividiram entre melhor curta, direção, ator, atriz, prêmio da Associação de Críticos do Cinema do RJ, prêmio técnico, prêmio especial do júri, melhor vídeo documentário, melhor videoclipe, melhor vídeo, melhor vídeo prêmio júri, prêmio Festival júri popular TVE, prêmio experimental e melhor contribuição para o desenvolvimento da linguagem. Nas edições de 99 a 2001, as premiações seguiram sendo concedidas apenas para curtas metragens e videoclipes. A partir de 2002, começa a se conceder premiação para longas metragens de ficção e para longas documentais que integram a mostra *Première Brasil*. A *Première Brasil* da última edição no formato tradicional, em 2019, teve 91 obras nacionais entre curtas e longas exibidos. Do total de obras nacionais, 43 compuseram a Competição Oficial que foi dividida em cinco mostras competitivas distintas: competição ficção longa-metragem; competição curta-metragem; novos rumos curta-metragem; novos rumos longa-metragem; e competição documentário longa-metragem. Além dessas cinco subdivisões voltadas para obras nacionais, atualmente, o Festival do Rio também tem a *Mostra Geração*. Voltada para filmes que abordem a diversidade de gênero como tema e, dentro da mostra, há uma seleção dos filmes de cada mostra presente na edição do ano que seja sobre diversidade de gênero. Em 2019, havia filmes sobre diversidade de gênero na *Première Brasil*, *Première Latina*, *Panorama*, *Expectativa*, *Midnight Docs* e *Itinerários Únicos*.

Ainda segundo Tetê Mattos (2018), de 99 a 2000, o prêmio concedido não era uma estatueta em forma de Cristo Redentor como atualmente, mas sim em forma de *marca-óculos*, “criado pelo renomado designer Jair de Souza, que também criou a famosa marca do Festival do Rio” (MATTOS, 2018) e que faz alusão aos morros do Pão de Açúcar e da Urca, localizados na cidade do Rio de Janeiro. Em entrevista concedida à pesquisadora em 2017, o designer explica que “os óculos eram um Troféu que era espelhado por fora. Você se via nele. A pessoa

⁵⁸Informações sobre premiação retirada da publicação no sítio eletrônico do Laboratório de Comunicação, Cidade e Consumo da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.lacon.uerj.br/novo/index.php/2018/11/08/os-trofeus-do-festival-do-rio-discursos-e-simbologia/>>. Acessado em 19 de junho de 2021.

⁵⁹Informações sobre premiações do Festival do Rio 99 encontradas no sítio eletrônico do Grupo Estação, empresa responsável pela MostraRio e pela edição do festival. Disponível em <<https://www.grupoestacao.com.br/arquivo/mat1999/festival/final.html>>. Acessado em 19 de junho de 2021.

que está dentro dele não vê nada. Quem vê é quem olha *pra* você. Quando você põe os óculos, ele *tá* mostrando uma paisagem.” (SOUZA *apud* MATTOS, 2018). Mesmo após ser transformado numa estatueta do Cristo Redentor composta por película de filmes dourada, o prêmio era intitulado de *Troféu Festival do Rio*, apenas a partir de 2006 que o troféu foi chamado oficialmente de *Troféu Redentor*. Na oitava edição do Festival, a organização realizou uma enquete na qual o público votou e decidiu pelo nome *Redentor*, além dele, as outras duas opções eram *Carioca* e *Corcovado*. Com isso, não há apenas uma denominação de uma estatueta ou premiação, mas há a criação de uma identidade para o que materializa o sistema de classificação, seleção e premiação do festival. Ou seja, uma denominação dada diretamente entre os que experienciam o festival capaz de identificar, mediante a criação de um nome próprio, o valor atribuído àqueles que são premiados.

Figura 5- Estatuetas usadas como troféu pelo Festival do Rio. A esquerda troféu *marca-óculos* e a direita o troféu redentor, substituto da *marca-óculos*⁶⁰ (montagem minha).



A escolha por ícones ou símbolos de forte aderência ou reconhecimento do público em geral referentes à cidade do Rio de Janeiro ou ao Brasil podem corroborar, por meio da identificação, com o fortalecimento do Festival como um lugar de vitrine do cinema nacional, como por exemplo as denominações simplificadas de *Festival do Rio* ou *Troféu Redentor*, importando do *status* já estabelecido da cidade a referência de brasilidade ou autenticidade

⁶⁰ Estatueta em forma de *marca-óculos* do Troféu Festival do Rio 2000 cedida por Liliana Sulzbach para Tetê Mattos (2018) disponível em <<http://www.lacon.uerj.br/novo/index.php/2018/11/08/os-trofeus-do-festival-do-rio-discursos-e-simbologia/>>. E estatueta em forma de Cristo Redentor disponível em <<http://www.festivaldoriorio.com.br/br/noticias/paul-schrader-comenta-protestos-no-rio-e-mostra-trofeu-redentor>>. Acessadas em 19 de junho de 2021.

brasileira. E, a partir daí, construir um lugar que facilmente seja identificado como referência desse cinema, dentre tantos outros eventos que ocorrem no país. É importante ressaltar aqui que não venho em defesa de que o Festival do Rio seja o único que tenha esse propósito ou que apenas ele de fato realize esse feito no país, mas sim, que esses mecanismos de gerar identificação também se fundamentam e podem servir a esse propósito.

Diante do lema principal do Festival, “*aqui você vê o mundo*”, presente na arte gráfica ao longo das edições e aliado à organização em mostras que compõem a programação do evento, é possível perceber também a preocupação em formar diferentes tipos de diálogos dentro da rede de festivais. Há o diálogo internacional, o latino-americano e o nacional, que não se dão de forma desconectadas, a distinção aqui é só para salientar as diferentes linhas que compõem uma mesma rede. Ao observar as páginas das edições de 2013 a 2019⁶¹ disponíveis no sítio eletrônico do Festival é possível destacar que as mostras que ocorreram em todas estas edições foram *Première Brasil*, *Expectativa*, *Itinerários Únicos*, *Midnight*, *Panorama* e *Première Latina*. Algumas dessas mostras permanentes até a vigésima primeira edição são oriundas da MostraRio, como a mostra *Panorama*, *Mostra Midnight* e a *Mostra Première Brasil*. A mostra *Midnight*, eventualmente aparece dividida em quatro mostras de temáticas distintas, *Midnight Movies*, *Midnight Music*, *Midnight Doc* e *Midnight Terror*. Ao longo dos anos, ocasionalmente, são adicionadas mostras menos frequentes, porém, presentes em quatro ou mais edições como as mostras *Clássicos e Cults*, *Geração*, *Fronteiras*, *Meio Ambiente*, *Mundo Gay* e *Film.doc*. Além delas, ainda existem mostras temáticas específicas conforme parcerias institucionais, datas comemorativas, desenvolvimento tecnológico ou homenagens.

Outra característica perceptível sobre o Festival do Rio é que, apesar de ser um festival internacional, há um recorte mais temático do que por nacionalidade para a construção das mostras dentro do Festival. Dentre elas, apenas nas *Première Latina* e *Première Brasil* há a restrição de nacionalidade, a primeira para filmes de origem latino-americana e a segunda para filmes de origem brasileira. As outras mostras são compostas em sua maioria por títulos estrangeiros, mas a existência das duas mostras específicas supracitadas não é um impedimento para os títulos latino-americanos ou brasileiros serem selecionados/exibidos nas outras. Essa característica distinta em reservar duas mostras específicas por nacionalidades pode funcionar para o evento como uma vitrine dos principais filmes latino-americanos que estão prestes a serem lançados nos cinemas ou que almejam lançamento no Brasil, assim como compete a nível

⁶¹ O recorte de 2013/2019 utilizado nesta parte do trabalho diferente do recorte 2006/2019 definido para esta dissertação se dá pela disponibilidade de conteúdo no sítio eletrônico oficial do evento.

latino-americano com eventos daqui pela posição de principal festival latino-americano dentro da rede internacional de festivais. Uma competição, principalmente, para e pelos filmes que já rodaram em eventos de outros continentes. Com isso, entra o que María Paz Peirano (2018) vai chamar de um “(...) um conjunto de espaços consecutivos para os quais profissionais de cinema de diferentes partes do mundo viajam todos os anos, seguindo um calendário definido (...)” (PEIRANO, 2018, p.139). Ao analisar o calendário do Festival do Rio ao longo das edições, é possível notar algumas transformações. Inicialmente acontecia na segunda quinzena de setembro, no final do segundo semestre do ano, levando cerca de duas semanas de duração. Já a partir da edição de 2015 o festival assume uma duração menor, ocorrendo durante 11 dias, mas permanecendo com a mesma média de mostras e filmes. E a variação de início e término passa de setembro para ocorrer, em sua maior parte, entre o final de outubro e a primeira quinzena de novembro e a edição de 2019, sendo excepcionalmente realizada em dezembro.

Esse calendário do Festival do Rio em comparação com outros festivais citados como principais eventos internacionais pelo referencial teórico trabalhado nesta dissertação difere se for observado apenas a localização dele ao longo dos 12 meses de um ano, mas ao se considerar características geográficas e a organização do calendário de férias dos países, essa diferença pode ser repensada. Para ilustrar um pouco o calendário internacional, peguemos o fluxo exposto por Fátima Gigliotti e Simone Caixeta na reportagem intitulada *Uma geografia das premiações dos festivais internacionais de cinema* publicada na revista eletrônica de jornalismo científico *Com Ciência* em 2016: “(...) o Festival de Cinema de Sundance (Janeiro/Estados Unidos), o Festival Internacional de Cinema de Berlim (Fevereiro/Alemanha), o Festival Internacional de Cinema de Cannes (Maio/França), o Festival Internacional de Cinema de Veneza (Agosto/Itália) e o Festival Internacional de Cinema de Toronto (Setembro/Estados Unidos) (...)” (CAIXETA; GIGLIOTTI; 2016).

A autora define como começo o mês de maio e término o mês de fevereiro devido o ano de atividades culturais no hemisfério norte se organizar de forma distinta a organização das atividades no Brasil, iniciando pós férias de verão que varia entre junho e agosto, ou seja, o ano de atividades deles, assim como o ano letivo escolar etc., se inicia em setembro/outubro, o que seria o segundo semestre para nós brasileiros que iniciamos nossas atividades a partir de janeiro. Nesse sentido, considerando a organização do calendário geral de atividades locais, todos os eventos seriam realizados no que seria um segundo semestre de atividades, a não ser por Veneza e Toronto, que estariam entre as férias e o início do ano de atividades. O restante em comparação ao do Rio, poderiam ser considerados de organização similar. Contudo, por serem eventos

internacionalizados e operando em uma rede de fluxos, ao observar o fluxo de participação dos filmes que compõem a programação do Festival do Rio, a distância em meses do último grande festival europeu (Cannes) e o Festival do Rio, dentro do que para o Brasil seria um mesmo ano de atividade, os filmes nacionais e estrangeiros que estreiam no evento, territorialmente, tendem a ser estreias nacionais/latino-americanas e não mundiais. As estreias mundiais dos filmes competidores do Festival do Rio ficam a cargo dos festivais estrangeiros que ocorrem no primeiro semestre para o nosso calendário de atividade.

Essa característica de serem estreias nacionais/latino-americanas demonstra como o Festival do Rio trabalha com a lógica tanto do ineditismo quanto do empréstimo de prestígio aqui no país, além de se aproximar de um evento voltado para estreias internacionais (PERASON, 2002). Os filmes estrangeiros e nacionais que vêm de outros eventos para estrear nele emprestam ao Festival do Rio tanto o prestígio do evento quanto do filme, acumulado pela passagem em eventos anteriores. As obras já vêm com uma imagem midiática criada por meio da publicidade nas participações anteriores, favorecendo a criação da expectativa pela participação no Festival. Fator este que pode aumentar as chances desses filmes, inéditos neste território, circularem comercialmente em salas de cinema aqui no Brasil e, potencialmente, na América Latina. O que deixa ao Festival não apenas o papel de vitrine para o cinema nacional, mas também, uma vitrine do cinema estrangeiro. Uma contribuição que por ser em rede, proporciona um fluxo de empréstimo de fora para dentro e de dentro para fora. O público local “vê o mundo” como apontado pelo lema do próprio Festival do Rio, de certa medida, como o mundo vê o cinema nacional quando circula na rede internacional de cinema. Dessa maneira, é possível suscitar que o cinema nacional de realizadores mais consagrados e reconhecidos dentro do Festival do Rio, ou seja, que acumulam uma experiência neste festival, favorece o reconhecimento e a descoberta pelo público local de realizadores de outras nacionalidades menos conhecidas aqui, mesmo que já prestigiados em outros países. O que demonstra também como há diferentes dimensões que a vitrine do Festival do Rio pode funcionar operando em rede. Aqui, faço a ressalva de destacar a possibilidade da troca, mas a afirmação de relevância ou expressão dessa vitrine latino-americano que o Festival do Rio pode ter para filmes estrangeiros, precisaria de uma análise específica do contrato de participação dos filmes no evento, bem como da performance no mercado doméstico de salas de cinema ou outras aquisições de exibição.

Dentre as obras inéditas no país e que compunham a programação da primeira edição estava, por exemplo, *Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sanchez, 1999) que chegou a

festivais e salas de cinema de cerca de 40 países distintos e estreou mundialmente no Festival de Sundance, nos Estados Unidos, em janeiro de 1999. Em maio, passou na programação paralela do Festival de Cannes e ganhou o *Prix de la jeunesse* de filme estrangeiro. O filme veio para o Festival do Rio já como um sucesso de bilheteria nos EUA, onde estreou em salas de cinema em julho do mesmo ano. Outro título exemplo é *Tudo sobre minha mãe* (Pedro Almodóvar, 1999) que passou em mais de 30 países e já havia ganhado dois prêmios em Cannes, além de já ter sido exibido em outros três festivais antes de chegar ao Festival do Rio. Como último exemplo, tem *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999), estreou mundialmente no Festival de Berlim de 1999 e veio para o Festival do Rio sem perspectiva de lançamento nas salas de cinema brasileiras, o que foi utilizado também como recurso para chamar público e utilizar do argumento da exclusividade e força do Festival. Diferente dos outros dois filmes citados que foram lançados nas salas de cinema em outubro, pouco menos de um mês após o Festival, *Buena Vista* estreou em salas de cinema apenas em fevereiro de 2000. Entre esses três exemplos citados, apenas *Tudo sobre minha mãe* (Pedro Almodóvar, 1999) já havia passado em dois países latino-americanos antes de ser exibido no Festival. O filme foi exibido em abril no México e em agosto na Argentina.

Além das obras inéditas, o empréstimo de prestígio, como explicitado no capítulo anterior, também vai ocorrer por meio da expectativa gerada com a presença de diferentes personalidades importantes da cinematografia internacional e nacional, sejam atores e atrizes famosos, representantes de empresas ou realizadores mais consagrados. Uma característica também esboçada por Perason (2002) assim como as estreias, e que o Festival do Rio também se vale ao construir suas edições. Esse empréstimo, no caso do Festival, fica mais evidente observando a lista de nomes descrita na página eletrônica “Quem Somos”⁶² do próprio evento:

Alguns dos nomes mais importantes do cinema mundial já passaram pelo Festival apresentando seus filmes. Foram diretores como Roman Polanski, Costa-Gavras, Tom Tykwer, Dario Argento, Leos Carax, Im Sang-soo, João Pedro Rodrigues, Masahiro Kobayashi, Louis Malle, Carlos Saura, John Waters, Peter Greenaway, Stephen Frears, François Ozon, Todd Solondz e os irmãos Paolo e Vittorio Taviani; além de atores como Jeanne Moureau, Samuel L. Jackson, Marisa Paredes, Jeremy Irons, Forest Whitaker, Kylie Minogue, Willem Dafoe, Charlotte Rampling, Ricardo Darín, Danny Glover, Harvey Keitel, Helen Mirren, Isabelle Huppert e Jane Birkin, entre muitos outros (FESTIVAL DO RIO, 2021).

Forest Withitaker (*Bird*, Clint Eastwood, 1988; *Último Rei da Escócia*, Kevin Macdonald, 2007), citado pelo Festival, foi um dos nomes utilizados na primeira edição para

⁶² Sítio eletrônico do Festival do Rio com página eletrônica “Quem Somos” disponível em <<http://www.festivaldoriorio.com.br/br/o-festival/quem-somos>> e acessada em agosto de 2021.

construir a expectativa. Produtor, diretor e ator afro-americano, na época já reconhecido tanto no circuito de produções de grande orçamento quanto no cenário independente, foi ao evento como ator convidado para a sessão de abertura da primeira edição do Festival com o longa *Ghost Dog* do diretor Jim Jarmusch – realizador independente norte-americano, vencedor da Palma de Ouro de curta-metragem, em 1993, com *Café e Cigarros III* no Festival de Cannes e Leopardo de Ouro, em 1984, com *Estranhos no Paraíso* no Festival de Locarno, na Suíça. De acordo com o Imdb, *Ghost Dog* (Jim Jarmusch, 1999) estreou mundialmente no Festival de Cannes em fevereiro de 1999, foi exibido em setembro no Festival do Rio e no Festival Internacional de Cinema de Toronto, seguiu sendo exibido em salas comerciais e festivais de mais de 30 países diferentes. Segundo o texto produzido pela jornalista Beth Ferreira para o sítio eletrônico Terra⁶³, além do ator Withitaker, outros nomes convidados para o Festival do Rio 99 foram:

O ator britânico Tim Roth, de *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction*, traz ao Rio sua primeira incursão como diretor, o filme *Zona de Conflito* (1999). O ator português Joaquim de Almeida (...) comparece ao festival acompanhando o filme *Não Há Vagas*, que faz parte da mostra Panorama Mundial. O ator espanhol Jorge Sanz, que está em *A Garota de seus sonhos*, de Fernando Trueba, da mostra Panorama Mundial, também é convidado. Carlos Saura, conhecido e respeitado diretor de cinema espanhol, cujo filme *Tango* foi concorrente de *Central do Brasil* na premiação do Oscar, é um dos ilustres convidados do Festival do Rio 99. Está na mostra Panorama Mundial seu último trabalho, *Goya in Bordeaux*, que será apresentado no encerramento do evento, também no Cine Odeon. Também estará no Rio o diretor belga Alain Berliner, de *Minha Vida em Cor de Rosa*, empunhando seu mais novo trabalho, *O Muro*, que faz parte da mostra 2000 Visto Por... Da Bélgica virá também Thierry Michel, documentarista e cineasta cujo filme *Mobutu, o Rei do Zaire* (1999) será apresentado na Mostra Filme & Realidade. Cecília Roth, atriz argentina que integra o elenco de *Tudo sobre minha mãe*, de Pedro Almodóvar, é outra convidada do Festival do Rio (...). Outros convidados do Festival do Rio 99 são: o diretor de cinema Alexander Payne (...) trazendo seu novo filme *Eleição* (com Mathew Broderick no elenco), o diretor francês Laurent Cantet, o fotógrafo Al Ruban, que é produtor da maioria dos filmes dirigidos por John Cassavetes, Ron Judkins, editor de som de Steven Spielberg (...). Da Rússia vem o cineasta Abderrahmane Sissako, que participa do festival com *Vida Sobre a Terra* (1998) da mostra 2000 Visto Por... e *Rostov Luanda* (1998) na mostra Filme & Realidade.

Na *Première Brasil* da primeira edição, dentre os nomes nacionais citados em matérias⁶⁴ dos sítios eletrônicos Folha de São Paulo e Terra, aparece Carlos Reichenbach com *Dois Córregos* (1999) que estreou mundialmente na Suíça, no Festival de Locarno. Além dele, o longa foi para mais cinco festivais estrangeiros e a exibição no Festival do Rio foi sua estreia latino-americana. Outro nome é o do Eduardo Coutinho, com *Santo Forte* (1999) que, além do

⁶³ Matéria sobre convidados que participaram do Festival Rio 99 disponível em <https://www.terra.com.br/cinema/festivais/festrio_forest.htm>. Acessado em 22 de agosto de 2021.

⁶⁴ Matérias sobre personalidades e filmes brasileiros presentes na primeira edição do Festival do Rio disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07099907.htm>> e <https://www.terra.com.br/cinema/festivais/festrio_inicio.htm>. Acessado em 22 de agosto de 2021.

Festival do Rio, passou também pelo Festival de Brasília e de Gramado, onde estreou. Em 2002, o documentário foi exibido no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, na República Checa. E mais um dos nomes citados foi o de Sérgio Rezende, com *Mauá - o Imperador e o Rei* (1999) que estreou mundialmente no Festival do Rio e depois foi para mais três festivais estrangeiros, na Argentina, Portugal e nos Estados Unidos.

Já nesta primeira edição do Festival, é possível perceber que, no caso dos filmes estrangeiros, há um trajeto mais parecido entre eles de estreia mundial em festival estrangeiro e depois estreia latino-americana ou brasileira no Festival. Já os filmes nacionais citados, os trajetos são mais heterogêneos e curtos. Apenas o filme de Carlos Reichnbach, *Dois Córregos* (1999), teve o caminho similar ao dos filmes estrangeiros que participaram do Festival. Isso pode estar relacionado não apenas com o fato de ser a primeira edição do evento, mas também com a ausência de uma premiação para longa nacional que, como citado anteriormente, só iniciou em 2002 e que, como aponta Valck (2006), gera mais visibilidade para o evento e para o filme premiado. Outra relação que pode ser feita é com o início da recuperação da produção de longas nacionais pelo contexto econômico e político da época e, principalmente, a falta de recurso para investir em estreias internacionais e custear as inscrições, cópias e envios para os festivais estrangeiros, características que muda consideravelmente em comparação com as edições mais atuais, como será visto no capítulo seguinte.

Com a mudança do cenário político nacional após as eleições de 2018 e a política de financiamento e apoio à cultura em 2019, o Festival do Rio quase não aconteceu por dificuldades com patrocínios. Tanto os recursos federais quanto municipais que acompanhavam o evento em edições anteriores, não conseguiram ser cobertos no mesmo montante. A Petrobrás, empresa petrolífera, por exemplo, em abril de 2019, anunciou a retirada de patrocínio de 13 projetos culturais, entre festivais de cinema, música e teatro. Como consequência do corte, não só o Festival precisou se redesenhar, outros eventos também precisaram se repensar para caber dentro de um novo orçamento. Uma situação que gerou insegurança para os realizadores do Festival, como pode ser visto na matéria de Teresa Levin para o portal eletrônico *Meio e Mensagem* que traz o depoimento de Vilma Lustosa, diretora de marketing do Festival do Rio⁶⁵:

A empresa já vinha reduzindo seu investimento no festival, mas, mesmo assim, no ano passado destinou R\$ 750 mil a ele. Em outras edições, através da BR Distribuidora, chegou a ficar à frente de toda a verba para a realização do mesmo. “Foi o que nos permitiu fazer um planejamento estratégico com contratos de três anos,

⁶⁵ Matéria de Teresa Levin para *Meio e Mensagem* disponível em <<https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/09/13/festival-do-rio-precisa-de-r-35-mi-para-acontecer.html>> e acessado em 29 de agosto de 2021.

ações internacionais, que levaram ao desenho que temos hoje”, fala. Através desta segurança, ela conta que o Festival do Rio incrementou a relação com outros festivais como Veneza, Cannes, Berlim e Toronto. “Trazendo curadores, diretores, para visionar o cinema brasileiro. Se hoje temos uma porta de entrada em Cannes é nossa responsabilidade, construímos isso”, diz (LUSTOSO *apud* LEVIN, 2019)

A insegurança é fruto das condições que tornam um festival um espaço de prestígio, credibilidade, continuidade e visibilidade. Repensar o orçamento interfere no tamanho do evento, quantidade de obras, de convidados e, conseqüentemente, também das premiações e o investimento naquele espaço, tanto material quanto simbólico. Uma das interferências observadas foi a mudança de data do tradicional setembro/outubro para dezembro. Em 2018, o evento já havia sido postergado para novembro devido a cortes orçamentários. Apesar de parecer um pequeno adiamento, a mudança de data pode ser fundamental para a exibição de uma obra ou não, em função do calendário anual de eventos. Outro exemplo de modificação é a diminuição de convidados internacionais. Na tentativa deste trabalho de descrever convidados ilustres da edição de 2019 que possam ter gerado mídia para o evento e para outros nomes envolvidos com a edição, não foram encontradas matérias em sítios eletrônicos sobre a presença ilustre internacional similar à de Forest Whitaker na primeira edição. Os filmes estrangeiros apresentados na sessão de abertura, *Adoráveis Mulheres* (Greta Gerwig, 2019) e na sessão de encerramento, *O escândalo* (Jay Roach, 2019), tiveram as sessões apresentadas por representantes nacionais da distribuidora do filme. O que já não pode ser dito sobre a presença de artistas brasileiros. Um exemplo é que das 73 obras nacionais, a edição de 2019 garantiu cerca de 30 debates entre convidados dos filmes e público, o que, em certa medida, assegura a cobertura da imprensa nacional e em parte a visibilidade do evento. Já na edição de 2017, ainda sem as reduções orçamentárias do governo federal e da prefeitura do Rio de Janeiro, o evento divulgou a presença de mais de 15 convidados internacionais.

Ao investigar a presença dos convidados na primeira e na mais recente edição do Festival, é possível listar mais um parâmetro dentre os doze sugeridos por Perason (2002), a realização de mostras retrospectivas. O fotógrafo e produtor Al Ruban citado por Beth Ferreira, veio até o Rio de Janeiro para participar da mostra retrospectiva em homenagem ao cineasta independente John Cassavetes, devido ao aniversário de dez anos de morte do diretor novaiorquino. Além desta mostra, a primeira edição também contou com a retrospectiva sobre o cineasta russo Andrei Tarkovsky. Ambas as mostras contaram com sete obras exibidas de cada diretor. De acordo com a entrevista concedida ao jornalista Ronaldo Soares⁶⁶ para Folha de São

⁶⁶ Entrevista do ator Joaquim Almeida para Roldando Soares, Folha de São Paulo disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2009199921.htm>>. Acessado em 22 de agosto de 2021.

Paulo, fazendo também o percurso inverso, o ator português Joaquim Almeida aproveitou a presença no evento para, além de dar visibilidade a ele e ao filme *Não Há Vagas* (Marius Balchunas, 1999), também veio negociar uma mostra de cinema ibero-americano que ocorreria em junho do ano seguinte, em Lisboa.

A edição de 2019 disponibilizou duas retrospectivas, uma denominada *Festival do Rio Verão no MAM* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), onde foram exibidas nove produções nacionais. A segunda mostra ocorreu em parceria com o canal de televisão por assinatura *Telecine* e disponibilizou pelo serviço de vídeo sob demanda do canal mais de cinquenta obras que já foram exibidas em edições anteriores do Festival. Foi encontrado também, a presença de mostras especiais de cinema italiano, alemão e francês. Além da exibição das produções, cada mostra contou respectivamente com a presença de 1, 5 e 9 coproduções brasileiras - *O traidor* (Marco Bellocchio, 2019), *Segundo Tempo* (Rubens Rewald, 2019) *Breve história do planeta verde* (Santiago Loza, 2019), *A frebre* (Maya Da-Rin, 2019), *Aos nossos filhos* (Maria Medeiros, 2019), *Breve miragem do sol* (Eryk Rocha, 2019), *Sem seu sangue* (Alice Furtado, 2019), *Ressaca* (Vicente Rembaux/Patrizia Landi, 2019), *Três verões* (Sandra Kogut, 2019), *Nona, se me olham eu os queimo* (Camila José Danoso, 2019), *Poetas do céu* (Emilio Maillé, 2019). *O traidor* (Marco Bellocchio, 2019), coprodução brasileira, italiana, alemã e francesa, esteve presente nas três mostras. Apesar da ausência de notícias em sítios eletrônicos sobre a presença de convidados internacionais no Festival, por meio da investigação na revista/programa da edição de 2019, foi possível constatar que, por meio das mostras especiais, houve a presença de 10 convidados internacionais. O que o programa sugere é que foram possíveis graças às entidades dos países de origem dos convidados, entre ministério da cultura, embaixada e consulado da Itália e França e China – neste caso, para participar do RioMarket, o que nos leva para outro parâmetro apontado por Perason (2002), a presença de um espaço de mercado no festival.

No início do evento era um dos objetivos do Festival formalizar esse espaço que acontecia de forma orgânica durante os eventos anteriores (Mostra Banco Nacional e MostraRio), porém sem um momento específico na programação só para isso. Com o passar dos anos, se expandiu e se tornou o Rio Market, considerado o maior evento de negócios da América Latina durante alguns anos. Segundo matéria da Folha de São Paulo, a rodada de negócios da primeira edição foi denominada de *Seminário Internacional de Mercado* e foi realizada no Hotel Copacabana Palace. Entre os nomes internacionais esperados estavam o “presidente da *Twentieth Century Fox*, James Gianopoulos, e Patrick Wachsberger, presidente

da maior distribuidora de filmes independentes nos Estados Unidos, a *Summit Entertainment*” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1999). Além deles dois, eram aguardados para o evento “mais de cem compradores, entre distribuidores e produtores internacionais de cinema e de televisão, além de representantes de vários festivais mundiais de cinema” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1999).

Na 21ª edição do Festival, o RioMarket ocorreu no Hotel Rio Othon Palace, também no bairro de Copacabana, dividida em cinco partes: o *RioSeminars*, *Workshop* e *MasterClass*, Rodadas de Negócios, *Round Table* e eventos gratuitos abertos ao público. O primeiro é composto por painéis, mesas e apresentações de temas e tecnologias atuais do audiovisual, com a presença de profissionais nacionais e internacionais. O segundo é um espaço formativo também realizado por profissionais específicos de cada setor. O terceiro é voltado para facilitar o encontro entre profissionais de destaque que buscam novos negócios, projetos, aquisição, distribuição ou co-produção. O quarto já é mais fechado e menor que o primeiro, voltado mais para profissionais e convidados dialogarem sobre temas específicos do audiovisual. E o último são atividades formativas também, nos moldes do segundo, porém gratuitos. Cada dia da programação do Rio Market é vendido um passaporte. No caso de 2019, o passaporte diário custava 200 reais e o passaporte do evento todo era 500 reais. Em termos de convidados, nesta edição foram cerca de 150 convidados de 60 empresas diferentes entre apoio da indústria, produtoras presentes e parcerias.

Entre os 12 parâmetros das 2 categorias de Perason (2006), é possível apontar um parâmetro problemático: “fundo para filmes ou investimentos em filmes de países menos desenvolvidos” (PERASON, 2002, p. 27, tradução minha)⁶⁷. Esse parâmetro exige uma distinção geopolítica entre as localidades que os eventos estão inseridos. E esta distinção pode ou submete os eventos a reproduzirem as relações econômicas que os países/regiões historicamente vivem. Arelado ao sistema de novas descobertas de linguagem, artistas e movimentos dos festivais estrangeiros como forma de buscarem prestígio, isso pode suscitar a hipótese de que festivais como o Festival do Rio, funcionam mais como um lugar de permanência para os realizadores que não alimentam mais o prestígio dos eventos estrangeiros dentro da rede, um lugar de mantenedor desses realizadores de maior experiência em festivais e permanente conexão com a rede, até o próximo fluxo de redescoberta de linguagem.

É possível constatar também que houve uma expansão do Festival desde sua estreia até o formato em 2019, porém, ainda muito sensível às mudanças políticas no estado e no país,

⁶⁷ Film-fund/third-world investment.

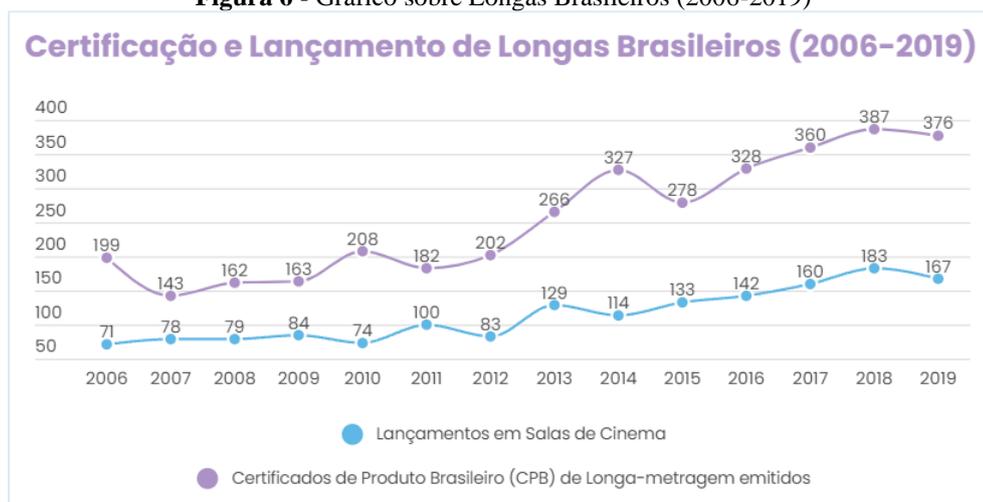
principalmente no que diz respeito aos patrocinadores para assegurar a continuidade do evento. Um parâmetro que, como pôde ser visto anteriormente, acaba por comprometer, principalmente, a disputa com outros eventos do hemisfério sul ou latino-americanos pelas estreias na região, na quantidade de convidados, na quantidade de equipe, de mostras, no tamanho do espaço de mercado, na forma de investimento de empresas maiores como de Hollywood e na capacidade de constante expansão do evento.

A partir das características do Festival do Rio e seguindo o quadro que distingue as categorias sugeridas por Perason (2002), o que se pode sugerir é que o Festival se encontra no que o autor descreveu como “algum lugar no meio, combinando elementos de ambos os tipos” e lembrou também “os festivais [que] podem passar de uma coluna para a outra, normalmente da segunda para a primeira. (PERASON, 2002, p.26). Por serem categorias relacionais, se se considerar a rede doméstica de festivais, o Festival do Rio, dentre as características apresentadas neste tópico, pode figurar como o *bussiness festival* do país, apesar de ocupar zonas limítrofes entre as categorias e, adicionando a este lugar, o objetivo também de transpassar de vez da categoria de *audience festival* para *bussiness festival* em um contexto internacional da rede de festivais. No caso dos filmes brasileiros, mais especificamente, esse processo será mais bem exemplificado na prática, no capítulo seguinte, ao analisar a performance dos filmes premiados com o *Troféu Redentor de Melhor Filme* no Festival do Rio, competidores na Mostra *Première Brasil* e o caminho que percorreram na rede de festivais antes e depois de participar do Festival.

3. *PREMIÈRE BRASIL* E OS MELHORES FILMES DO FESTIVAL DO RIO

A *Première Brasil*, como citado no capítulo anterior, é a principal mostra competitiva do Festival do Rio e é por meio dela que o evento tenta construir a imagem de vitrine do cinema nacional. Ao longo das edições, algumas mudanças são notáveis na organização da competitiva, por exemplo, os desdobramentos temáticos e territoriais, como as competitivas voltadas para realizadores novos ou latino-americanos. Por outro lado, há também o crescimento da programação dedicada a produção nacional que passou por um significativo aumento. Reflexo do crescimento na produção audiovisual brasileira, não apenas de longas metragens, mas também de curtas, obras seriadas e videoclipes. De 1999 a 2019 há um aumento de quase 7 vezes a quantidade dos lançamentos de longa-metragem nas salas de cinema do país, de 28 para 167 títulos. Já no gráfico abaixo, de 2006 a 2019, é possível observar um aumento na quantidade de produções nacionais menos vertical e mais estável.

Figura 6 - Gráfico sobre Longas Brasileiros (2006-2019)



Fonte: Observatório do Cinema e Audiovisual Brasileiro (OCA).

Esse contexto nacional de produção exerce influência nas características do Festival do Rio. A estabilidade na quantidade de produções de longa-metragem é relevante para também criar uma estabilização do formato da *Première Brasil* e nas mostras do Festival. A partir desta estabilidade há a construção da credibilidade e continuidade do evento, ou seja, contribuindo para o Festival exercer seu papel de vitrine do cinema nacional perante outros eventos e agentes que compõe a rede internacional de festivais. Em entrevista, Ilda Santiago, uma das diretoras do Festival, destaca como a iconografia da cidade do Rio de Janeiro, vista pelo exterior em relação ao Brasil, traz dificuldades e facilidades no posicionamento do festival dentro da rede de festivais:

Sendo um festival que *tá* no Rio e sendo uma cidade que na verdade é uma cidade icônica para o Brasil, é a imagem do Brasil, a gente na verdade tem uma enorme vantagem e um enorme desvantagem também (...) a gente vende isso e, então, a gente consegue se posicionar de forma mais rápida, melhor e joga com essa fantasia, com essa ilusão natural do mundo inteiro em relação ao Rio de Janeiro, mas por outro lado a gente lida com uma cidade que tem um milhão de eventos em que você tem que se estabelecer de uma outra forma e de forma muito sólida para poder ter uma vida longa. (informação verbal)⁶⁸

Posto isto, é possível inferir que uma parte da consolidação na relação do Festival com a rede de festivais, ou a formação também de uma rede doméstica ou latino-americana de festivais, partiu/parte também da estabilização e continuidade de produção brasileira. A diretora ressalta que o número de filmes brasileiros na primeira *Première Brasil* foi “de sete obras para agora já ser de noventa obras” (informação verbal)⁶⁹. Isso revela não só o reflexo do aumento da produção nacional, mas também o processo de credibilidade que a mostra ganha perante o realizador nacional que submete seu trabalho ao Festival para compor essa mostra ou podendo compor a mostra *Panorama Mundial*, por exemplo, em diálogo com trabalhos de diferentes partes do mundo.

Canclini (1997), ao falar sobre a América Latina como subúrbio de Hollywood problematizando a globalização, o consumo e a produção cultural, afirma que um “fator decisivo para que este espaço latino-americano represente nosso multiculturalismo é o que diz respeito à possibilidade de se atuar descentralizadamente, reconhecendo-se a diversidade de estilos e estéticas regionais” (CANCLINI, 1997, p.168). Apesar da fala do autor estar direcionada aos meios tradicionais de comunicação, como a televisão e o rádio, ou até mesmo as salas de cinema latino-americanas voltadas à exibição do cinema hollywoodiano, é perspicaz olhar para a programação dos festivais que performam na rede internacional de cinema como esse lugar para viabilizar a descentralização. Principalmente, quando reconhece a diversidade de estilos e estéticas regionais que estão embebidas as obras que são selecionadas, exibidas e agrupadas em diferentes mostras, mesmo que se faça isso dentro de uma lógica de negociação entre primeiros festivais, segundos festivais, terceiros festivais e assim por diante.

Ao analisar o *corpus* de filmes levantados para esta pesquisa, algumas características tanto da *Première Brasil* quanto dos filmes que foram analisados trouxeram algumas questões que serão discutidas neste capítulo dividido em dois tópicos. O primeiro, *Première Brasil: características e desdobramentos*, visa apontar algumas questões que a própria organização da mostra suscita no processo de descrição e investigação sobre ela. E o segundo, *Melhores filmes*

⁶⁸Entrevista concedida por SANTIAGO, Ilda. Entrevista I. [08.2021]. Entrevistadora: Nadia Cristina Biondo da Costa. São Luís (via aplicativo *Google Meet*), 2021. Arquivo .mp3 (18min37seg).

⁶⁹ *Idem*.

do *Festival do Rio*, traz as características dos 15 filmes que pertencem ao recorte de edições escolhido, apontando como os elementos de validação contribuíram ou não para a circulação desses filmes na passagem pelo Festival do Rio.

3.1 *Première Brasil*: características e desdobramentos

A *Première Brasil*, como visto no capítulo anterior, se subdivide em mostras que, além das competitivas fixas (longa ficção, longa documentário, curta e novos rumos de curtas e longas), pode ser dividida em outros desdobramentos voltados para obras nacionais, convergindo as mostras não competitivas recorrentes do Festival, a depender da quantidade de obras selecionadas para o evento, por exemplo, *Première Brasil Itinerários Únicos* (junção da *Première* com a mostra *Itinerários Únicos*) ou *Première Brasil Fronteiras* (junção da *Première* com a mostra *Fronteiras*), como ocorreu em 2019. De 2006 a 2019, as mostras competitivas voltadas para produção brasileira tiveram uma média de 32 longas por edição. A quantidade de longas selecionados para a competitiva de ficção varia de 7 a 12 longas por edição, competindo pelo *Troféu Redentor de Melhor Filme*. Na *Première Brasil* de 2019, as mostras competitivas contaram com 25 longas alocados em 5 mostras diferentes.

Algo perceptível é como o Festival precisa ser fluído na montagem de suas programações, mas ao mesmo tempo, precisa tentar manter linhas de continuidade para assegurar a credibilidade de atuação. Os desdobramentos em diferentes mostras refletem a necessidade de se adaptar as nuances das produções que vão ser fruto dos contextos de realização, tanto narrativos quanto financeiros de cada obra. Além disso, como explicitado sobre *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher, Marcio Reolon, 2018) e a *Mostra Panorama* do Festival de Berlim no primeiro capítulo, a tematização ou caracterização do perfil do programa se torna guia para o público que entende o endereçamento de cada mostra. No que Canclini (1997) vai sintetizar como transformações na forma de se ver cinema, “o surgimento de espectadores multimídia que se relacionam com o cinema de diversas maneiras – em salas, na televisão, no vídeo e revistas de espetáculos, percebendo-o como parte de um sistema amplo e diversificado de programas audiovisuais” (CANCLINI, 1997, p.177), se faz necessário a adição da integração de telas, das mídias sociais e os serviços de vídeo sob demanda. Uma adição considerando todos os paratextos (TRYON, 2013) produzidos que viabilizam integrar também, experiências que ocorrem em tempos, territórios e materialidades distintas por meio dos festivais. Considerando isto, o Festival e a *Première Brasil* podem ser vistos tanto como mídia, quanto um lugar de encontro da multiculturalidade desterritorializada, onde as mostras serão a

materialização das linhas que questionam e reafirmam as fronteiras culturais. Mediante isso, a organização do programa não pode ser pensada apenas quando os filmes já estão selecionados, pois os pré-requisitos exigidos para submissão podem interferir ou não no perfil dos filmes submetidos e assim, na caracterização da programação, ainda mais em contextos híbridos de trabalhos presenciais e remotos. Sobre o histórico da *Première Brasil*, Ilda Santiago afirma que:

O histórico da *Première Brasil* também é muito um histórico, felizmente, uma trajetória muito colada com a própria retomada do cinema brasileiro, com um estabelecimento de uma indústria do cinema brasileiro, com um processo de internacionalização mais organizado do próprio cinema. (...) Isso inegavelmente tem a ver com um entendimento que o próprio Itamaraty passou a ter da necessidade de exportar esse produto (informação verbal)⁷⁰.

Mediante a fala de Santiago, destaco primeiro a importância que se dá para a internacionalização do produto nacional. No caso da *Première Brasil*, o Festival conseguiu realizar a mostra em 6 países diferentes. Segundo a diretora foram “10 anos da *Première Brasil* em Nova Iorque no MoMA (Museu de Arte Moderna), 7 anos da *Première Brasil* em Berlim, 4 anos da *Première Brasil* em Washigton DC, 1 Lisboa, 1 Pequim e 1 Xangai” (informação verbal)⁷¹. Se se olhar para o elemento de validação coprodução, entre os países aos quais pertencem as cidades citadas, entre 2006 e 2019, apenas a China não tem coprodução internacional listada pela OCA com o Brasil.

Ao levantar as coproduções desse período os cinco países com maior parceria com o Brasil são, respectivamente: Argentina (47); Portugal (45); França (37); Espanha (22); e, em quinto, Uruguai (16). Dentre os países que tiveram *Première Brasil*, Portugal se encontra em primeiro lugar, com 49 coproduções com o Brasil, a Alemanha e Estados Unidos ocupam respectivamente o sexto e sétimo lugar, com 9 e 6 coproduções em parceria com o Brasil. É de se questionar, ao olhar as coproduções, por que não houve a realização da mostra nos outros 4 países de maior parceria. É interessante observar também que, apesar do número alto de parcerias, apenas 1 *Première* ocorreu em Lisboa. Isto pode ocorrer tanto em função de uma recorrente submissão e admissão de filmes brasileiros em outros festivais em Portugal, o que também valeria para os outros 4 países onde a mostra não ocorreu, Argentina, França, Espanha e Uruguai, quanto em função de uma estável parceria entre os países. O que já não tornaria tão rentável para o Festival o investimento em levar a mostra para lá, já que pode ter uma maior concorrência no papel de vitrine do cinema brasileiro.

⁷⁰Entrevista concedida por SANTIAGO, Ilda. Entrevista I. [08.2021]. Entrevistadora: Nadia Cristina Biondo da Costa. São Luís (via aplicativo *Google Meet*), 2021. Arquivo .mp3 (18min37seg).

⁷¹ *Idem*.

O segundo ponto a ser destacado da fala de Santiago é quando a diretora cita o entendimento do Itamaraty⁷². Aqui, a diretora faz eco a uma das sugestões de Canclini (1997) sobre a importância da articulação entre os serviços públicos e os interesses privados. O autor ressalta que “por demandarem altos investimentos e tanta eficiência, as novas tecnologias audiovisuais não devem depender predominantemente dos aparelhos burocráticos do Estado”, além disso, ele adiciona que “por serem o espaço cultural onde mais de acentuam as desigualdades e assimetrias entre as sociedades, tampouco podem ficar expostos apenas à competição internacional entre mercados” (CANCLINI, 1997, p.168). Ou seja, a fala da Ilda Santiago traz, através do exemplo da *Première Brasil*, outra capacidade de negociação em que o festival pode operar, o de articulador de interesses privados e poder público.

Tendo isso em vista, não somente as coproduções vão aparecer como ponto importante para esse exemplo, as fundações internacionais de financiamento citadas no capítulo 1 também, as formas de financiamento nacional para a participação em festivais, as negociações de estreias que vão apontar conexões entre eventos, os espaços de formação, assim como, as mostras temáticas ou retrospectivas realizadas tanto no Festival quanto em outros eventos e países. Essas articulações realizadas entre evento e instâncias políticas de cada região favorecem a circulação das obras nacionais internacionalmente e no país, tanto quanto os acordos de produção e parcerias de coproduções. Este seria um fator benéfico da estabilização em rede dos festivais. Porém, autoras Tamara L. Falicov (2010) e María Paz Peirano (2018) vão ressaltar potenciais problemas atrelados a esses benefícios.

Para as autoras, os acordos de coprodução e os financiamentos por fundação entre países em desenvolvimento podem moldar os contornos narrativos dos filmes em função da busca de um entendimento mais universal dos temas e histórias, visando uma circulação na rede internacional de festivais. Além disso, também interfeririam no desenvolvimento de indústrias locais. Falicov (2010), vai definir os objetivos dos fundos de financiamento da seguinte maneira:

Festivais internacionais de cinema localizados na Europa (Rotterdam, Berlim, Cannes), América do Norte (Sundance, Toronto) e em outras partes do mundo (Buenos Aires, Argentina; Ouagadougou, Burkina Faso; Pusan, Coreia do Sul) têm funcionado como espaço de exibição, mercado, seminários educacionais, plataformas de financiamento e um potencial lugar para cineastas independentes negociarem acordos de distribuição, especialmente de pequenos países com indústrias cinematográficas pequenas ou praticamente inexistentes. Os próprios festivais competem entre si pela estreia dos melhores filmes e disputam o reconhecimento

⁷²Quando a diretora fala do Itamaraty ela faz referência ao Ministério das Relações Exteriores que tem como sede o Palácio do Itamaraty em Brasília-DF. O Ministério das Relações Exteriores é o órgão da administração pública federal responsável pelas relações do Brasil com os demais países e pela participação brasileira em organizações internacionais.

internacional. Assim, os diretores de festivais de cinema, programadores e similares, atuam como guardiões e refletem muito seriamente sobre os filmes que desejam exibir. Os autores Gupta e Marchessault (2007) observam como os curadores e programadores de festivais de cinema temem que suas produções sejam homogêneas em comparação com outros festivais, portanto, cada evento busca tecer um programa original e inovador. (FALICOV, 2010, p.5)⁷³

A partir do que Valck (2006) pontua sobre a necessidade dos eventos se renovarem para manter o prestígio da descoberta, a busca pelo que seria diverso ou exótico em países em desenvolvimento por meio da formação ou do financiamento, não parece oportuno afirmar que as entidades estrangeiras teriam um interesse em moldar as produções para algum tipo de formatação universalizante em função de um público estrangeiro. Como Peirano (2018) afirma, “durante a última década o cinema chileno emergiu graças a articulação entre as tendências locais e globais baseadas na acumulação de capital social, cultural e simbólico” (PEIRANO, 2018, p.135). A autora também ressalta que há uma diferença na perspectiva metodológica de análise para se chegar na conclusão de uma possível interferência estética ou narrativa. Para ela, os estudos “têm sido mais abordados no que se refere à análise de filmes específicos ou corpus de filmes, do que as experiências culturais envolvidas na criação desses filmes e os aspectos sociais envolvidos nessas formas de produção. (PEIRANO, 2018, p.137).

Nesse sentido, ao olhar para a *Première Brasil* e sua organização articulada entre setores privados e públicos como o Ministério de Relações Exteriores – até 2018, a Petrobrás como principal patrocinadora – ou os canais de televisão e vídeo sob demanda, Canal Brasil e Telecine, ou até mesmo o Grupo Globo que foi responsável por boa parte do orçamento do Festival do Rio de 2019, é possível demonstrar a necessidade de se atentar para o que Canclini (1997) diz sobre responsabilizar a indústria cultural ou Hollywood pelos problemas da pouca diversidade cultural. O que o autor vai chamar de “desencontros entre política cultural e consumo” (CANCLINI, 1997, p.207). Para ele, para efetuar essa responsabilização é necessário “o exame do comportamento dos principais responsáveis pelas políticas culturais. Conduz, também, a que nos perguntemos quem pode integrar-se aos atuais processos e quais serão as condições para democratizar as integrações transnacionais” (CANCLINI, 1997, p.209).

⁷³International film festivals found in Europe (Rotterdam, Berlin, Cannes), North America (Sundance, Toronto), and in other parts of the world (Buenos Aires, Argentina; Ouagadougou, Burkina Faso; Pusan, South Korea) have functioned as screening venues, markets, educational seminars, funding platforms and a potential place to broker distribution deals for independent filmmakers, especially from small countries with small or practically nonexistent film industries. The festivals themselves compete against one another to premiere the best films and vie for international recognition. Thus film festival directors, programmers and the like function as gatekeepers and think very seriously about which films they wish to showcase. Authors Gupta and Marchessault (2007) note how film festival curators and programmers fear that their products will be homogeneous with other festivals, and thus each event engenders original, innovative programming.

O que é possível sugerir até aqui, é que há uma preocupação legal e um investimento nacional tanto do Festival do Rio quanto de algumas políticas públicas nacionais para a internacionalização da produção cinematográfica brasileira. O primeiro como um próprio recurso do evento para a construção da sua legitimação e fortalecimento na rede internacional de festivais. O segundo, possivelmente como um próprio mecanismo do setor público de articular com entidades internacionais, mecanismos de continuidade de produção do cinema nacional. Mas para adentrar numa discussão de cessão estética ou narrativa em função dessa internacionalização, caberia a investigação específica sobre como as negociações entre as entidades envolvidas permeiam os filmes produzidos e se a negociação de fato é possível ser traduzida em linguagem, considerando que cada contexto, ao acessar as obras, irá acessar dentro das suas idiossincrasias.

3.2 Fortalecimento Nacional e Internacionalização

A pesquisadora Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2016) aponta o papel do denominado *novíssimo* cinema brasileiro, ao citar a ausência de espaço no mercado doméstico, como um fator pertinente para a relação do crescimento da produção nacional com o processo de internacionalização:

(...) todas as fontes entrevistadas, ao definirem o que seria a “novíssima” cena, recorrem à ideia de que são realizadores que não encontravam espaço nenhum aqui dentro mas que estavam conquistando reconhecimento lá fora. E o espaço em que esses jovens realizadores conseguiram se fazer visíveis fora do país consistiu, principalmente, num circuito de festivais que possuem linhas ou mostras voltadas para experimentações e/ou para o que seriam as novas “descobertas” do cinema. Os festivais internacionais, dessa forma, foram e continuam sendo personagens (e mercados, no sentido amplo que utilizamos aqui) de extrema importância para a consolidação do novo cenário independente (OLIVEIRA, 2016, p. 161).

Dentre os festivais internacionais que, segundo Oliveira (2016), foram mais citados pelos jovens realizadores independentes entrevistados, estão os festivais de Rotterdam, Berlim e Cannes, adicionado a eles a Semana da Crítica Quinzena dos Realizadores e o Festival de Locarno. Além da visibilidade, os jovens realizadores vinculam a participação nesta rede também como uma forma frutífera de acessar financiamento para suas produções. A autora lista, entre 2005 e 2013, trinta filmes brasileiros com apoio financeiro desses fundos. Entre eles estão *Tatuagem*, de Hilton Lacerda, apoiado em 2007 e lançado em 2013 (ambos para roteiro e desenvolvimento de projeto) e *O som ao redor*, de Kleber Mendonça, apoiado em 2011 e lançado nos cinemas em 2012 (apoio para pós-produção) (OLIVEIRA, 2016, p. 233). Os filmes *Tatuagem* e *O som ao redor* vão ter as estreias mundiais vinculadas aos festivais com fundos e

programas financiadores e posteriormente, a estreia nacional nos festivais de Gramado e Rio, ambos agraciados com os prêmios de *Melhor Filme*. O trabalho seguinte de Hilton Lacerda, *Fim de Festa*, teve estreia nacional em 2019, no Festival do Rio, também ganhando o *Troféu Redentor de Melhor Filme*. Os espaços internacionais de formação, desenvolvimento e profissionalização, os financiamentos vinculados às estreias, a busca por eles a partir de uma percepção de ausência e espaço doméstico, aliado à políticas nacionais de fomento a produção, como percebe-se pela fala de Ilda Santiago, vão ter desdobramentos na organização da mostra *Première Brasil* ao longo das edições, principalmente, no crescimento e estabelecimento da quantidade de filmes selecionados/concorrentes.

No caso dos festivais nacionais, a preocupação com a formação e treinamento de realizadores não é algo novo, as primeiras experiências de mostras cinematográficas no país, como as mostras anteriores à I Semana do Cinema Brasileiro de 1965, posteriormente, Festival de Brasília, contaram com espaços de formação não só visando realizadores, mas também a formação de público e de uma cultura cinematográfica. Porém, não pode ser descrito que se tenha o mesmo alcance ou envergadura dos fundos e iniciativas vinculados aos festivais europeus, que vai estar ligado às características, tamanho e investimento financeiro a que se devem esses espaços e seus respectivos festivais.

No Brasil, além do RioMarket, presente na rede doméstica de festivais desde 1999, percebe-se que alguns festivais nacionais também têm buscado se fortalecerem como espaços institucionalizados de formação e negociação do audiovisual. O Festival de Brasília, desde 2017, agrega ao evento a rodada de negócio intitulada Ambiente de Mercado, onde proporciona o encontro de realizadores com diferentes distribuidoras, painéis, masterclass, laboratórios de formação. O mesmo ocorreu com o Festival de Gramado que, em 2017, junto a programação do festival, criou o *Gramado Film Market*, onde também realiza painéis temáticos, encontros de negócios e *workshops*. E outro exemplo é a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo que, desde 2017, realiza o Fórum Mostra, com rodadas de debates sobre a relação do mercado cinematográfico e os diferentes elos do setor. Em 2018, adicionou o Mercado de Ideias do Audiovisual à programação do Fórum com o intuito de aproximar os realizadores brasileiros dos profissionais, tanto do mercado nacional, quanto do internacional. A coincidência dos três eventos citados lançarem espaços de mercado ou negócios em 2017 é devido ao lançamento do Edital nº 11 de fundo contínuo, lançado pela Ancine em 2018, voltado para o fomento à realização de festivais, mostras, premiações, eventos de mercado e ações de promoção/difusão da produção audiovisual nacional. Em matéria publicada no sítio eletrônico oficial da Secretaria

de Estado da Cultura do Espírito Santo, o até então Secretário do Audiovisual do extinto Ministério da Cultura, João Batista Silva, afirma:

Com este edital, o Ministério da Cultura inaugura uma linha de fomento do Fundo Setorial do Audiovisual voltada à realização de festivais, mostras e eventos do audiovisual, que são parte fundamental da cadeia produtiva do setor, com grande potencial de movimentar a economia (...) Esses eventos, tanto no Brasil como no exterior, são plataformas cruciais para a realização de negócios e difusão da produção nacional, assim como para atualização de tendências e referências da indústria audiovisual mundial. (GOVERNO DO ESPÍRITO SANTO *apud* SILVA, 2018).

A relação deste edital, publicado em 2018, com o surgimento de espaços de mercado nesses eventos citados é feita devido a uma das exigências presentes no edital. Para submeter proposta de espaço de mercado, os eventos teriam que ter ao menos uma edição já realizada. Além do Edital nº11 que contempla a realização de espaços de mercado e rodadas de negócios nos eventos nacionais, entre as ações de fomento da Ancine, encontram-se apoio à participação em trinta e um eventos de mercado e rodadas de negócio internacionais e à participação em cem *workshops* e festivais internacionais para os realizadores brasileiros. Segundo o sítio eletrônico *Kinoforum*:

Ao longo de 2015, o programa⁷⁴ da Ancine ajudou a viabilizar a presença de filmes e projetos brasileiros em um total de 70 eventos internacionais nos cinco continentes, atendendo a solicitações de 169 inscrições com concessões diversas como apoio financeiro, confecção e remessa de cópias legendadas. Para este ano, o programa amplia o seu escopo passando a contemplar um número ainda maior de eventos ao longo do ano. A lista agora inclui 95 festivais internacionais e 35 laboratórios ou *workshops*. De acordo com o regulamento, como padrão, serão concedidos no máximo três apoios por evento, com exceção para os festivais de *Roterdã, Sundance, Clermont Ferrand, Miami Internacional, Bafici, Oberhausen, Toulouse, Annecy, Locarno, Toronto, San Sebastian, Biarritz, IDFA, Roma, Havana e Santa Maria da Feira*; e para os laboratórios *Co Production Market Berlim, Toulouse, BAL, DocMontevideo e San Sebastián*, para os quais poderão ser concedidos apoios para até cinco filmes; e para os três festivais mais importantes do circuito, os de Cannes, Berlim e Veneza, nos quais o Programa poderá apoiar até sete filmes. (KINOFORUM, 2016).

Tudo isso levar a crer que a rede de festivais se veste como um dos principais meios de inserção e relação com o mercado internacional, estabelecendo-o como um lugar fundamental de trocas não só simbólicas. São espaços com capacidade de transformar essas trocas simbólicas em trocas monetárias, por meio dos elementos de validação e seleção. Com isso, os financiamentos de projetos também se firmam como um espaço de negócio e de mercado. O

⁷⁴Ao acessar o sítio eletrônico da Ancine em busca das atuais diretrizes de apoio para participação em festivais do Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais e de Projetos de Obras Audiovisuais Brasileiras em Laboratórios e Workshops Internacionais não foi encontrada publicação atual e a página do programa se encontra fora do ar. Acessado em 18 de março 2021. Apenas o endereço eletrônico do Sistema de Apoio Internacional permanece acessível, porém desatualizado com informações ainda vinculadas ao extinto Ministério da Cultura.

que não se pode perder de vista é que a lógica implicada no auxílio não só europeu, mas também norte-americano, nesse contexto de formação e profissionalização, como Falicov (2010) conclui em seu artigo, geram uma dinâmica de poder entre os realizadores e os agentes financiadores. A autora também vai concluir que essa dinâmica demonstra uma necessidade recíproca entre ambos, realizador e festival financiador. “Embora possa ser verdade que o hemisfério sul precise de oportunidades e apoio do hemisfério norte para sobreviver, é igualmente verdade (...) que o norte precisa do sul para ser *avant la lettre*” (FALICOV, 2010, p. 18, tradução minha⁷⁵). Ou seja, ao passo que a *Première Brasil* busca se apresentar no exterior e busca no exterior filmes que já passaram por outros festivais, nisso se permuta o prestígio, se distingue de outros eventos nacionais e se mantém as conexões necessárias para a manutenção também da rede de festivais. Para Ilda Santiago:

Na medida que os festivais grandes, portanto os festivais que têm um peso ou um impacto sob o imaginário ou sob o desejo dos cinéfilos ou amantes do cinema, na medida que eles estão online, a gente quebra muito os próprios festivais locais. Eu tenho uma enorme preocupação com isso, apesar de entender o enorme campo de abertura, de perspectiva que se abrem *pro* Festival do Rio no momento que a gente passa a ser online também. Mas, por outro lado, é um sistema muito colonizador, a gente faz um sistema muito dominador que não me agrada. Eu prefiro mil vezes que o Festival do Rio seja um grande parceiro de muitos outros festivais, em vários níveis, trocando filmes, a gente dividindo despesas, trocando informações, eu acho isso mais interessante do que esse sistema que passa a ser um pouco um sistema de dominação. Você imagina se o festival de Cannes fosse online, mesmo que fosse só pra França, você imagina, acabaria com todos os outros festivais. Não acabaria, mas enfraqueceria de muitas formas os outros festivais que são também, que estão também baseados naquele grande festival (informação verbal)⁷⁶.

Aqui, a diretora ressalta algumas questões importantes à programação do Festival. Uma é a afirmação de como o empréstimo de prestígio acumulado pela passagem em festivais grandes, como ela vai chamar, é uma peça fundamental para o fortalecimento de um festival a nível nacional, neste caso, do Festival do Rio. Outra preocupação é de como as telas ou a passagem de um filme estreante por espaços que rompem com a lógica internacional/nacional mediada pelo território possa interferir no Festival e, por último, mas não menos importante, como que se exige uma organização em lógica de dominação, ou melhor, de disputa de poder para a construção da rede de festivais que o Festival do Rio se insere. O que se pode sugerir, em certa medida, aliando o pensamento da Falicov (2010) ao de Santiago, é que para além da

⁷⁵While it may be true that the South needs opportunities and support from the North to survive, it is equally true, in Saidian terms, that the North needs the South to be *avant la lettre*.

⁷⁶Entrevista concedida por SANTIAGO, Ilda. Entrevista I. [08.2021]. Entrevistadora: Nadia Cristina Biondo da Costa. São Luís (via aplicativo *Google Meet*), 2021. Arquivo .mp3 (18min37seg).

dominação em si, há o processo de negociação. Os eventos grandes podem se manter nessa situação enquanto mantiverem os recursos necessários para mobilizar a rede em seu entorno:

Estudar o modo como estão sendo produzidas as relações de continuidades, ruptura e hibridização entre sistemas locais e globais, tradicionais e ultramodernos, do desenvolvimento cultural é, hoje, um dos maiores desafios para se repensar a identidade e a cidadania. Não há apenas co-produção, mas também conflitos pela coexistência de etnias e nacionalidades nos cenários de trabalho e de consumo; daí as categorias de *hegemonia* e *resistência* continuarem sendo úteis. Porém, a complexidade dos matizes destas interações demanda também um estudo das identidades como processos de negociação, na medida que são *híbridas, dúcteis e multiculturais*. (CANCLINI, 1997, p.151).

O autor usa *co-produção* como uma forma de descrever o processo de construção e reconstrução da identidade com outros e que se dá de forma assimétrica e desigual. Levando isso em consideração, no caso do Brasil, a exemplo do que Canclini (1997) cita sobre o processo de identidade, é possível sugerir que o sentimento compartilhado pelos realizadores pesquisados por Oliveira (2016) de buscar primeiro o prestígio estrangeiro para daí se ter prestígio dentro do Brasil, pode ser oriundo mais da forma que os eventos, atualmente, negociam dentro da rede, neste caso entre os festivais internacionais e o Festival do Rio, do que uma questão hierárquica literalmente imposta. Há um desinteresse, no caso dos realizadores do *novíssimo cinema*, por exemplo, para com eventos como o Festival do Rio ou o Festival de Gramado.

A hipótese sugerida acima, corrobora com a ideia de que o interesse dos festivais nortenhos em investir no cinema de países em desenvolvimento seja não para manter uma posição hierarquizada, mas sim como recurso de não deixar que as cartas jogadas na negociação sejam dadas por outros eventos, ou seja, fazem isso de forma estratégica, porém, em diferentes níveis e a depender do contexto que cada evento passa. Podendo gerar parcerias, apoios e manter uma relação que permita que seus nomes e obras também sejam vinculados em diferentes pontos do globo. Como por exemplo, as mostras especiais de cinema italiano, alemão e francês citadas no capítulo anterior, realizadas no Festival do Rio de 2019 ou o *Berlinale Talent⁷⁷ Press Rio* que por quatro anos consecutivos, numa parceria entre o Festival do Rio e o Festival de Berlim, realizou um espaço voltado para o exercício e treinamento de críticos de

⁷⁷“Berlinale Talents é um programa de desenvolvimento de talentos que explora como e por que fazer filmes. Desde 2003, cresceu e se tornou um fórum único para profissionais e amantes do cinema, apresentando palestras públicas, workshops, eventos de networking e exibições de ex-alunos. Embora as seções da Berlinale exibam filmes em todas as suas facetas e o European Film Market seja o centro de negócios mais dinâmico do festival, nosso foco são as pessoas criativas e como elas veem o mundo através de lentes diferentes” (BERLINALE TALENT, 2021). Descrição sobre o *Berlinale Talente* disponível em < <https://www.berlinale-talents.de/bt/page/c/our-mission>> e acessado em 2 de outubro de 2021.

cinema de países de língua portuguesa. Na última edição, recebendo participantes do Brasil, Portugal e Moçambique.

Ao considerar as diferentes ações que a programação *Première Brasil* pode proporcionar ou acionar dos filmes e realizadores que compõe os desdobramentos da mostra, a seguir trago uma análise sobre os filmes longa metragem que participaram da mostra competitiva de longa de ficção entre os anos de 2006 e 2019 e foram vencedores do *Troféu Redentor de Melhor Filme*. O período escolhido se dá em função do início da denominação do troféu até a última edição do evento que ocorreu no formato tradicional.

3.3 Melhores Filmes do Festival do Rio: características

De 2006 a 2019, o Festival do Rio teve 15 obras como vencedoras do Troféu *Redentor de Melhor Filme* – o número maior do que a quantidade de anos dentro do recorte deste trabalho é devido a premiação, em 2013, para dois longas concorrentes na mesma *Première Brasil*, *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013) e *De menor* (Caru Alves de Souza, 2013). A seguir o quadro de premiados no Festival do Rio:

Tabela 1 – Longas Premiados com *Troféu Redentor de Melhor Filme* (2006-2019)

Filme	Ano	Local	Realizador
O céu de Suely	2006	Rio de Janeiro	Karim Ainouz
Mutum	2007	Rio de Janeiro	Sandra Kogut
Se nada mais der certo	2008	Brasília	José Eduardo Belmonte
Os Famosos e os Duendes da Morte	2009	São Paulo	Esmir Filho
VIPs	2010	São Paulo	Toniko Melo
A Hora e a Vez de Augusto Matraga	2011	São Paulo	Vinícius Coimbra
O Som ao Redor	2012	Pernambuco	Kleber Mendonça Filho
O Lobo atrás da Porta	2013	São Paulo	Fernando Coimbra;
De Menor	2013	São Paulo	Caru Alves de Souza
Sangue Azul	2014	São Paulo/ Pernambuco	Lírio Ferreira
Boi Neon	2015	Pernambuco	Gabriel Mascaro
Fala Comigo	2016	Rio de Janeiro	Felipe Sholl
As Boas Maneiras	2017	São Paulo	Juliana Rojas, Marco Dutra
Tinta Bruta	2018	Rio Grande do Sul	FilipeMatzembacher Marcio Reolon
Fim de Festa	2019	Pernambuco	Hilton Lacerda

Fonte: Sítio oficial do Festival do Rio e IMDb

Dentre os 15 premiados, 9 são obras do Rio de Janeiro e de São Paulo, 3 obras são de Pernambuco, 1 de Brasília, 1 do Rio Grande do Sul e 1 é uma produção de São Paulo/Pernambuco. O que demonstra que os prêmios de *Melhor Filme* destas edições seguem a concentração de produção do país nos dois estados, Rio de Janeiro e São Paulo, localizados no Sudeste, como exposto no início do capítulo dois. A seguir estão as análises de cada elemento pelos quais se valem as produções que perpassaram pelo Festival do Rio e foram premiadas como melhor filmes entre 2006 e 2019.

3.3.1 Estreias e Seleções

Ao definir *estreia mundial* como a primeira exibição em festival e estreia internacional como a primeira exibição estrangeira de um filme brasileiro após a estreia mundial, neste caso no Festival do Rio, o que foi observado é que das 15 obras, 9 tiveram estreias mundiais em festivais estrangeiros e 5 tiveram no Festival do Rio. Apenas *Sangue Azul* (Lírio Ferreira, 2014), teve a estreia mundial na sexta edição do Festival de Paulínia, no interior paulista, realizado em julho de 2014, cerca de dois meses e meio antes do Festival do Rio de 2014. Dentre os premiados analisados, os 4 longas que tiveram estreia mundial no Festival do Rio foram: *Se nada mais der certo* (José Eduardo Belmonte, 2008); *VIPs* (Toniko Melo, 2010); *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Vinícius Coimbra, 2011); e *Fim de Festa* (Hilton Lacerda, 2019). As estreias internacionais em festivais estrangeiros ocorreram com todas as 15 obras. No quadro abaixo estão identificadas cada tipo de estreia em festival estrangeiro das obras vencedoras da *Première Brasil* (2006-2019):

Tabela 2 - Estreia em Festivais Estrangeiros (2006-2019)

FESTIVAL	QUANTIDADE	TIPO
Festival de Rotterdam	1	Mundial
Berlinale - Festival de Berlim	2	Mundial e Internacional
Festival de Cannes	1	Mundial
Festival de Locarno	2	Mundial
Festival de San Sebastian	1	Mundial
Festival de cinema Brasileiro de Los Angeles	2	Internacional
Festival de Miami de Filme Brasileiro	1	Internacional
Festival de Toronto	1	Mundial
Festival de Veneza	2	Mundial

Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires	1	Internacional
Festival de Havana	1	Internacional

Fonte: sítio eletrônico IMDb, Film B e página oficial dos filmes.

Como observado no quadro acima, houve a repetição de 4 eventos estrangeiros com 2 estreias em cada um: o Festival de Berlim, em seguida, Locarno, Veneza e o Festival de cinema Brasileiro de Los Angeles. Os festivais de Rotterdam, Cannes, San Sebastian, Toronto, Havana, de Cinema Independente de Buenos Aires, de Cinema Brasileiro de Miami tiveram 1 estreia cada um. Todos os festivais avaliados como grandes festivais pela Valck (2006) – Veneza, Berlim, Cannes e Rotterdam – tiveram filmes concorrentes. E, a tirar pela Semana da Crítica e Quinzena dos Realizadores, todos os festivais listados por Oliveira (2016) como espaços legítimos para os realizadores independentes – Rotterdam, Cannes, Locarno e Berlim – também foram contemplados. O que demonstra que as realizadoras do Festival do Rio compartilham a leitura sobre esses festivais serem legitimadores, acionando a credibilidade deles ao programar a exibição de filmes que passaram por eles. Da mesma maneira, pode demonstrar que os realizadores dos filmes que estrearam internacionalmente, reconhecem o Festival do Rio como um espaço de continuidade de prestígio e legitimação. A mesma relação vale para os festivais pelos quais os filmes vão circular pós estreia no Festival do Rio, constituindo uma rede fiada através das negociações de prestígio e legitimação.

O Festival de Locarno, na Suíça, teve 2 estreias mundiais, *Os famosos duendes da morte* (Esmir Filho, 2009) e *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017). Além das estreias mundiais, *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012) também foi exibido em sessão especial no festival. O Festival de Veneza, na Itália, foi outro evento que contou com 2 estreias mundiais, *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015). Já o Festival de Berlim, na Alemanha, contou com 1 estreia mundial do longa *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher, Marcio Reolon, 2018) e 1 estreia internacional que foi de *Sangue Azul* (Lírio Ferreira, 2014), além disso, outros 2 filmes também foram selecionados e passaram pelo festival após suas respectivas estreias, *Mutum* (Sandra Kogut, 2007) e *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009). O Festival de Cinema Brasileiro de Los Angeles, nos Estados Unidos, teve 2 estreias internacionais, *Se nada der mais certo* (José Eduardo Belmonte, 2008) em 2009 e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Vinícius Coimbra, 2011) que foi exibido em 2012. O longa *Fala Comigo* (Felipe Sholl, 2016) também foi selecionado e exibido no Festival de Cinema Brasileiro de Los Angeles.

No Festival de San Sebastian, na Espanha, aconteceu a estreia mundial do longa *De Menor* (Caru Alves de Souza, 2013), onde também foi exibido o longa *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013) que levou o prêmio de melhor filme da mostra *Horizontes Latinos*. Os dois longas dividiram o *Troféu Redentor de Melhor Filme da Première Brasil* de 2013. Apesar das duas obras dividirem a passagem pelos dois festivais, não há relação de distribuidora ou de agente distribuidor de um com outro. As conexões são a origem ser de São Paulo e a empresa distribuidora Espaço Filmes, do longa *De Menor* (Caru Alves Souza, 2013), também já ter trabalhado com filmes de uma das produtoras associadas a realização do longa *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013), a Gullane Entretenimento. A produtora Gullane também já trabalhou com Tata Amaral, mãe de Caru Alves e fundadora da empresa Tangerina Entretenimento. A Tangerina foi fundada por Caru Alves e Tata Amaral e é a empresa produtora do filme *De Menor*. A não distribuição ou associação direta das empresas distribuidoras em relação as duas obras premiadas, apenas a aproximação entre produtoras em trabalhos anteriores, pode sugerir uma margem de negociação entre produtor e distribuidor sobre os caminhos a serem priorizados para o filme concorrer, seja pela própria rede da produtora ou produtores envolvidos, seja pela relação com os eventos. No sítio eletrônico oficial da Gullane é apresentado o Festival do Rio e mais 3 eventos nacionais onde percorreram os trabalhos da produtora. O Festival do Rio é o segundo, contabilizando 23 em número de seleção e premiação, ficando atrás apenas do Festival de Brasília que conta com 25 seleções e premiações de trabalhos da produtora. Já o Festival de San Sebastian não aparece entre os internacionais. A Tangerina Entretenimento já apresenta ambos os eventos na sua lista de principais participações, porém não disponibiliza a contabilidade de produções selecionadas ou premiadas em cada.

O lobo atrás da porta (Fernando Coimbra, 2013) teve a estreia mundial no Festival de Toronto (TIFF), no Canadá. Evento que selecionou e exibiu também o longa *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015). Após estrear mundialmente no Festival de Veneza, partiu para a estreia latino-americana no Festival do Rio. O Festival de Rotterdam, na Holanda, contou com a estreia mundial de *O Som ao redor* (Kleber Mendonça, 2013). Além dele, selecionou e exibiu *Mutum* (Sandra Kogut, 2007), *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015) e *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017). O Festival de Cannes, na França, contou com a estreia mundial de *Mutum* (Sandra Kogut, 2007). Indo para os festivais temáticos do hemisfério norte, o Festival de Cinema Brasileiro de Miami, também dos Estados Unidos, contou com a estreia internacional do longa *VIPs* (Toniko Melo, 2010). Além dele, o festival selecionou e premiou *Mutum* (Sandra

Kogut, 2007), *Se nada mais der certo* (José Eduardo Belmonte, 2008) e *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013). Os festivais do hemisfério sul que apareceram no percurso dos filmes foram o Festival de Havana, em Cuba, que contou com a estreia internacional do longa *Fim de Festa* (Hilton Lacerda, 2019) e o BAFICI – Festival Internacional de Filme Independente de Buenos Aires, na Argentina, que também contou com a estreia internacional do filme *Fala Comigo* (Felipe Sholl, 2016). O Festival de Havana também selecionou e premiou *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Mutum* (Sandra Kogut, 2007), *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009), *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013), *Fala Comigo* (Felipe Sholl, 2016) e *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017). O BAFICI também selecionou *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009), *Fala Comigo* (Felipe Sholl, 2016) e *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017). Já o longa de A partir daí, pode se sugerir que a semelhança de percurso está atrelada à aproximação do Festival do Rio com os outros dois eventos latino-americanos.

Entre todos os eventos, gerais ou temáticos, é perceptível uma maior negociação ou atrelamento com o Festival de Havana, contabilizando a seleção e exibição de 7 obras. No que diz respeito ao Festival do Rio e a região latino-americana, parece que ele desempenha um papel central na negociação da vinda dos que estrearam no hemisfério norte para o hemisfério sul e que, potencialmente, compartilha desse capital com o Festival de Havana. Ao analisar os festivais latinos pelos quais passaram os filmes premiados, desconsiderando as estreias, também aparecem com recorrência entre os vencedores, os Festivais de Cartagena e Guadalajara. Essa característica pode sugerir que os eventos compartilham de prestígios que possam ser complementares, seja pelo perfil ou pelas conexões que oferecem. O que poderia salientar uma rede latino-americana de festivais e retroalimentação, o que demanda uma investigação específica sobre os potenciais cruzamentos entre os eventos e agentes envolvidos nessas interconexões, tanto mais ampla, quanto mais profunda.

Ao olhar para o elemento estreia do *corpus* de filmes premiados, associado a parceria com o *Berlinale Talent Press* citada no tópico anterior, entre os eventos do hemisfério norte, fica perceptível uma aproximação maior entre o Festival do Rio e o Festival de Berlim, dividindo com Rotterdam a maior participação de filmes em comparação aos outros festivais estrangeiros desta região. Eventos europeus que figurariam como ponto de negociação e empréstimo de prestígio para o Festival do Rio dentro da rede internacional de festivais. Entre 2006 e 2019, o Festival de Berlim já contou com 89 obras brasileiras em sua programação. Dos premiados com melhor filme do Festival do Rio, os 4 filmes que passaram pelo evento alemão

foram exibidos nas mostras *Generation* (*Mutum, Os Famosos e os Duendes da Morte*) e *Panorama* (*Sangue Azul, Tinta Bruta*). Além deles, fora do *corpus* de premiados deste trabalho, Felipe Sholl, realizador de *Fala Comigo* (2016) exibiu o curta-metragem *Tá*, na mostra *Panorama* em 2008, Filipe Matzembacher e Marcio Reolon exibiram o longa *Beira-Mar*, na Mostra *Forum*, em 2015, e Karim Aïnouz exibiu o *Zentralflughafen THF*, em 2018, na mostra *Panorama*. O Festival de Rotterdam contou também com 4 obras premiadas no Festival do Rio, *O Som ao redor* (Kleber Mendonça, 2013), *Mutum* (Sandra Kogut, 2007), *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015) e *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017). Os filmes foram exibidos, respectivamente, nas competitivas *Tiger Awards 2012*, *Sturm und Drang 2008*, *Limelight 2016* e *Rotterdämmerung 2018*. Todas as mostras citadas acima têm em comum o fato de serem mostras com temas e objetivos próprios, não configuram mostras de temas gerais ou compartilham de temas genéricos como critério para agrupar tais filmes. A mostra *Generation* é voltada para trabalhos que tenham o público mais jovem e que versam sobre o tema da juventude. A mostra *Forum* é voltada para produções que trabalham fora de rótulos de gêneros ou formatos demarcados, experimentando linguagens diversas do audiovisual. A mostra *Panorama*, como explicitado no capítulo 1, selecionam obras com temáticas LGBTQI+. A competitiva *Tiger Awards* é de tema geral, porém, voltada apenas para novos realizadores com primeiros trabalhos. A mostra *Sturm und Drang* é voltada também para realizadores estreantes que produzem obras considerados como filmes inovadores e experimentais. *Limelight* é a mostra voltada para exibição de obras que estão com data próximas para serem lançadas nos cinemas holandeses. E a mostra *Rotterdämmerung* exhibe obras que consagraram gêneros. Essa característica em comum de tematização das mostras estrangeiras pelas quais passaram os filmes vencedores do Festival do Rio faz eco com o que Canclini (1997) diz sobre a desterritorialização das artes no contexto de globalização:

Não é estranho que as exposições internacionais subsumam as particularidades de cada país em redes conceituais transnacionais. As mostras do Centro Pompidou, “Paris Berlim” e “Paris New York”, por exemplo, propuseram um olhar sobre a história da arte contemporânea que não destaque os patrimônios nacionais, mas individue eixos que atravessam as fronteiras. (CANCLINI, 1997, p.143)

Nesse sentido, é mais pertinente ao Festival do Rio, dentro da rede internacional de festivais, manter a exposição das obras locais separadas por território, *Première Brasil* e *Première Latina*, do que individualizar os eixos onde são apresentados os longas. Separando apenas em competitivas, exposições *hors concurs*, o que conota uma credibilidade e acúmulo de prestígio já consagrado pela obra ou realizador e, do outro lado, a mostra *novos rumos*, vertente da *Première* voltada para novos realizadores brasileiros. Não importando dos festivais

estrangeiros a tematização como forma de cruzamento transcultural, onde filmes oriundos de diferentes contextos, abordando os mesmos temas ou de propostas similares e programados em conjunto, potencialmente, podem realçar as distinções territoriais/culturais. Neste caso, podendo ser sugerido a *Premiere Brasil*, por ter um critério territorial, a característica de ressaltar diferenças entre as obras selecionadas, realçando temas mais trabalhados ou as linguagens que estão sendo constituídas no cinema nacional. Devendo não se desconsiderar que essas duas formas de programar os festivais vão ter relação também com as formas de financiamento das produções que podem ter os orçamentos derivados já de editais tematizados.

3.3.2 Premiações e Prestígio

Como esboçado no capítulo 1, as premiações e o prestígio podem ser caracterizados tanto pelas premiações diretas – estatuetas, aquisição, menções, homenagens, mostras retrospectivas, prêmio em dinheiro ou recursos para outras produções – quanto pelas premiações indiretas – seleção oficial, acordo de coprodução, citação em outras obras, seleção por fundações de financiamento ou profissionalização de realizadores. No caso dos filmes premiados entre 2006 e 2019 pelo Festival do Rio, 8 obras também ganharam prêmio de melhor filme em outros festivais, totalizando 25 prêmios. A seguir, a tabela com os filmes caracterizados por ano, por quantidade de prêmio para cada obra e por cada festival que concedeu o prêmio:

Tabela 3 – Premiação *Melhor Filme* em outros Festivais (2006-2019)

FILME	QUANT.	FESTIVAIS
O céu de Suely (Karim Ainouz, 2006)	3	Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira 2006 Havana Film Festival 2006 Cineport - Portuguese Film Festival 2007
Mutum (Sandra Kogut, 2007)	2	Cuiabá Film and Video Festival 2008 Paris Brazilian Film Festival 2008
Se nada mais der certo (José Eduardo Belmonte, 2008)	2	Cine Ceará 2009 Festival du Cinéma Brésilien de Paris 2009
VIPs (Toniko de Melo, 2010)	1	Miami Brazilian Film Festival de 2011
O som ao redor (Kleber Mendonça, 2012)	2	Mostra Internacional de São Paulo 2012 New Horizons International Film Festival 2012
O lobo atrás da porta (Fernando Coimbra, 2013)	1	Festival Internacional de Cinema de San Sebastián 2013
Boi Neon (Gabriel Mascaro, 2015)	4	Adelaide Film Festival 2015 Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira 2015 Havana Film Festival 2015 Cartagena Film Festival 2016

As boas maneiras (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017)	6	L'Étrange Festival 2017 Sitges - Catalanian International Film Festival 2017 Torino International Gay & Lesbian Film Festival 2018 Lima Latin American Film Festival 2018 Buenos Aires International Festival of Independent Cinema 2018 Gérardmer Film Festival 2018
Tinta Bruta (Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, 2018)	4	Berlin International Film Festival 2018 Chéries-Chéris 2018 Guadalajara International Film Festival 2018 Merlinka festival 2018

Fonte: Sítio eletrônico IMDb, Film B e portais oficiais das obras.

Como é possível observar na tabela, a maioria das obras receberam o reconhecimento de outros festivais, nacionais e estrangeiros após suas estreias mundiais e no Festival do Rio. Apenas os quatro longas *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012), *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2015), *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017) e *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, 2018) contaram com premiações anteriores ao Festival do Rio. Respectivamente, cada obra recebeu 1, 1, 1 e 2 prêmios anteriores ao Festival. Ou seja, 20 prêmios de *Melhor Filme* foram concedidos a obras que já haviam passado pelo Festival. Esta premiação não reflete apenas nas obras, mas também numa reafirmação do acerto do Festival em selecioná-las para a mostra competitiva dentre os concorrentes inscritos. Reflete também a permanência de credibilidade e sensibilidade tanto do evento na elaboração das curadorias, dos júris, crítica e público, quanto dos nomes que compõem estes grupos em cada edição perante outros eventos, construindo e reforçando membros que compartilham dos mesmo valores que o Festival e realizadores selecionados. Além disso, reflete a pertinência da distinção de cada obra premiada, não há repetição de realizadores premiados ao longo das 14 edições. O que expande, por sua vez, os fios que vão fortificando e arrematando a rede internacional dos festivais que se conectam a partir dessas posições, ora de realizador, ora jurado, ora público – afinal, realizador também é público – ora curador, ora crítica etc., e assim, gerando a experiência em festival.

Indo para o quesito experiência em festival, ao olhar para o perfil de cada realizador, o quadro de premiações revela que as obras premiadas também refletem uma maior experiência em festivais dos realizadores se se considerar o percurso do realizador em outros eventos com outros trabalhos e não apenas da obra em si (ver Anexo 1). Os realizadores, Karim Aïnouz, Kleber Mendonça, Gabriel Mascaro e Juliana Rojas, esta última em parceria com Marco Dutra, não só contabilizam juntos 15 dentre as premiações pós passagem no Festival do Rio, como também são os que mais foram premiados e selecionados em diferentes festivais nacionais e estrangeiros nesse período analisado. Em seguida, estão os realizadores Sandra Kogut e Filipe Matzembacher, este em parceria com Marcio Reolon. As exceções entre os realizadores que

não foram premiados como melhor filme em outros festivais com a mesma obra, mas que detém alta ou relativa experiência em festival, encontram-se Esmir Filho, Fernando Coimbra, Caru Alves, Lírio Ferreira e o Hilton Lacerda. Já os realizadores José Eduardo Belmonte e Toniko de Melo podem ser consideradas exceções já que possuem experiência em festival, porém, em comparação com os outros realizadores pode ser descrita como uma baixa experiência. O que pode estar associado a atuação mais próxima ao circuito de salas de cinema comerciais ou televisão de ambos os realizadores com potencial de rentabilidade, atuando menos na lógica de acúmulo de prestígio na rede de festivais e mais autônoma a rede para conseguir recursos e continuar a produzir longas-metragens. O que vai estar associado a possibilidade de continuidade de circulação da obra e que será discutido no tópico seguinte.

3.3.3 Continuidade e Circulação

Associado as premiações e ao prestígio acumulado estão a continuidade de produção e o resultado da circulação em rede. A circulação pode ser considerada tanto pelo conjunto da passagem nos festivais, quanto pela passagem nas salas de cinema, televisão e plataformas de vídeo sob demanda. Além do que fica com os realizadores de lucro – quando houver – que possa dar fruto à outras obras, o resultado desse processo de circulação é o que se avalia e contabiliza pelas entidades, sejam públicas ou privadas, para o investimento em novos projetos. Aqui entram a atuação das fundações, políticas públicas e coproduções citadas no início deste capítulo. A exemplo do que o Brasil viveu com o impulsionamento do setor de audiovisual por meio da Lei de TVs Pagas, percebe-se também a pertinência do que Canclini (1997) ressaltou sobre o cinema necessitar de uma perspectiva de financiamento justamente dos circuitos que os exibem, há também a necessidade de um investimento de forma equilibrada em diferentes frentes – setores de formação, produção, pós-produção, distribuição e exibição – do setor audiovisual para a continuidade de produção, já que operam de forma articulada.

Apesar da rede de festivais conseguir estabelecer relativa autonomia de produção e circulação para os realizadores que ali percorrem em relação a outras janelas de exibição, como as TVs e salas de cinema, a passagem e estreia em salas de cinema comerciais também podem proporcionar o acúmulo de prestígio. Neste caso, destaco as salas de cinemas que desenvolvem um perfil de arte e trabalham voltadas para exibição também de filmes de festivais, além dos circuitos *arteplex* citado por Valck (2006). No Brasil, alguns exemplos são as salas do circuito Itaú, SpCine, Salas Sesc, Belas Artes e as salas do Grupo Estação, uma das empresas responsáveis pelo Festival do Rio. Este último, demonstra como os festivais apesar de criarem

seus próprios mecanismos de sobrevivência e autonomia às outras janelas, estão associados também às salas de cinema que são objetivo também de circulação para os realizadores, mesmo que tenha maior ou menor relevância para cada realizador. O objetivo final da maioria dos realizadores de longa-metragem brasileiro, permanece sendo a exibição de sua obra em salas de cinema.

No caso dos premiados no Festival do Rio, todos circularam em salas de cinema comerciais (ver Anexo II). Em comparação com os premiados como *Melhor Filme* dos Festivais de Brasília e Gramado, os filmes que venceram no Festival do Rio, conjuntamente, somaram uma maior bilheteria, sugerindo uma melhor performance em salas de cinema. Isso pode estar associado a proximidade entre as datas de premiação no Festival e lançamento dos filmes nas salas de cinema e ao perfil dos filmes exibidos no evento. Os filmes do Festival do Rio analisados variam de 1 mês há 1 ano entre as duas datas:

Tabela 4 – Circulação Salas de Cinema (2006-2019)

FILME	ANO	DATA DO EVENTO	DATA DE LANÇAMENTO COMERCIAL	SALAS DE CINEMA	PÚBLICO	BILHETERIA
O céu de Suely	2006	21 de set - 05 de out	17 de novembro 2006	10	73.892	604.614,00
Mutum	2007	20 de set - 04 de out	15 de novembro 2007	6	24.728	205.443,00
Se nada mais der certo	2008	25 de set – 9 de out	14 de agosto 2009	16	12.798	101.489,36
Os Famosos e os Duendes da Morte	2009	24 de set – 8 de out	02 de abril 2010	10	8.328	67.637,00
VIPs	2010	23 de set – 6 de out	25 de março 2011	180	593.855	5.881.648,00
A Hora e a Vez de Augusto Matraga	2011	6 de out – 18 de out	24 de setembro 2015	15	2.499	34.440,19
O Som ao Redor	2012	27 de set – 11 de out	04 de janeiro 2013	24	95.515	980.975,07
O Lobo atrás da Porta	2013	26 de set – 10 de out	05 de junho 2014	29	26.710	346.178,94
De Menor	2013	26 de set – 10 de out	04 de setembro 2014	21	7.968	96.000,55
Sangue Azul	2014	24 de set – 8 de out	04 de junho 2015	18	10.044	122.453,05
Boi Neon	2015	1 de out – 14 de out	14 de janeiro 2016	37	34.761	410.235,72
Fala Comigo	2016	6 de out – 16 de out	13 de julho 2017	23	8.943	124.883,04
As Boas Maneiras	2017	5 de out – 15 de out	07 de julho 2018	28	11.420	172.724,00
Tinta Bruta	2018	1 de nov - 11 de nov	6 de dez 2018	43	8.290	64.353,00
Fim de Festa	2019	9 de dez - 19 de dez	5 de março 2020	-	5.582	74.238,16

Fonte: OCA, IMDb, Film B.

Como é possível observar na Tabela 3, o indicador de média de público por sala torna os números instigantes. Entre os filmes premiados, 3 realizaram os lançamentos em salas de cinema 1 mês após o Festival. *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Mutum* (Sandra Kogut, 2007) e *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher/Marcio Reolon, 2018). O primeiro, dentre todos os filmes, é o que alcançou a maior média de público pelo número de salas, cerca de 7 mil. O segundo, alcançou 4 mil em média de público por sala. E o terceiro, alcançou a segunda menor média dentre todos os longas, cerca de 180 pessoas por número de sala. O longa *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher/Marcio Reolon, 2018) foi distribuído pela empresa *Vitrine Filmes*, responsável também pela distribuição de mais 2 longas, *O Som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012) e *Fala Comigo* (Felipe Sholl, 2016). O longa de Kleber Mendonça marcou cerca de 3.900 e o de Felipe Sholl, cerca de 380 em público por sala. A aposta da *Vitrine* em dobrar a quantidade de salas de *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher/Marcio Reolon, 2018) gera certa distinção em relação as outras obras. A quantidade de sala pode ser reflexo da quantia disponível para se investir na distribuição, porém, também pode ser uma aposta errônea da empresa ao contar com o acúmulo de prestígio e do valor adicionado (VALCK, 2006) ao filme após circulação na rede de festivais. Em relação a segunda hipótese, o que a performance do filme sugere, aliada à quantidade de salas, é que ele se tornou um filme de festival, ao invés de ter se trabalhado a circulação prioritária dele por festivais em detrimento às salas. Pelo número de salas, a circulação do filme foi pensada para ter certa expressão na presença em salas de cinema do país.

O Som ao redor (Kleber Mendonça, 2012) e *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), apesar de ficarem com a segunda e terceira maiores bilheterias, se se olhar para a média de público de sala do corpus deste trabalho, parecem ter conseguido aproveitar de forma mais eficaz a passagem na rede de festivais como vitrine para a janela sala de cinema do que o primeiro colcado em bilheteria, *VIPs* (Toniko Melo, 2010), otimizando as salas pelas quais percorreram em quantidade de sessões e tem em exibição. *VIPs* (Toniko Melo, 2010), *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *O Som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012), respectivamente, tinham 180, 24 e 10 salas exibindo-os. Embora *VIPs* (Toniko Melo, 2010) tenha alcançado mais de 5 milhões em bilheteria, a média de público por sala ficou próxima ao de *O Som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012), com cerca de 3.200. O longa de Toniko Melo foi para as salas de cinema não com o intervalo de 1 mês após festival, mas sim com intervalo de 5 meses. Os outros longas com média próxima de intervalo, entre 3 e 5 meses, foram *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009), *O Som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012), *Boi Neon*

(Gabriel Mascaro, 2015) e o *Fim de Festa* (Hilton Lacerda, 2019). Os longas de Esmir Filho e de Gabriel Mascaro ficaram com, respectivamente, cerca de 800 e 900 em média de público por sala. Já o filme de Hilton Lacerda teve sua circulação em salas interferida pela pandemia da Covid-19, pois em março já se tinham registros de infectados no país e o contágio da doença já estava mais acelerado em outras partes do globo, contexto que também pode ter interferido na circulação dele em festivais internacionais.

Os longas *Se nada mais der certo* (José Eduardo Belmonte, 2008), *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013), *Sangue Azul* (Lírio Ferreira, 2014), *Fala Comigo* (Felipe Sholl, 2016) e *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017) foram para salas de cinema com o intervalo de lançamento do Festival de 8 a 10 meses. Respectivamente, as médias foram: 890; 900; 550; 380; 400. Já os maiores intervalos de lançamento em sala de cinema foram do longa *De menor* (Caru Alves Souza, 2013) com 1 ano de intervalo e de *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Vinícius Coimbra, 2011) com 4 anos de intervalo. O longa de Caru Alvez contabilizou a média em público por sala de cerca de 370, já o longa de maior intervalo rendeu a menor média, cerca de 160 público por sala.

Por meio das médias, o que se pode concluir é que os filmes lançados com uma proximidade maior ao encerramento do Festival, tiveram melhor performance em salas de cinema. Já os filmes lançados com maior distância tiveram uma baixa considerável na média. O que demonstra que, apesar da pouca uniformidade entre os resultados de circulação em salas de cinema, pode haver uma influência positiva da premiação do festival e o lançamento em salas de cinema. É possível sugerir também que a média de exibição que varia entre 400 e 900, pode ser considerada uma média alcançável pelos filmes que são premiados no Festival do Rio e vão para salas de cinema. A média acima de 3 mil pode ser considerada como o sucesso de circulação e resultado eficaz de vitrine. E as médias abaixo de 400 podem figurar uma falha de interpretação da distribuição entre potencial interesse do público e prestígio acumulado, como foram os casos de *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Vinícius Coimbra, 2011) e *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher/Marcio Reolon, 2018). Sendo que, o último mobilizou um empréstimo de prestígio de maior expressão do que o primeiro, além da diferença de intervalo de lançamento.

Das 15 obras analisadas neste trabalho, 7 já tinham a data de lançamento nos cinemas pré-estabelecida: *O Céu de Suely* (Karim Anouiz, 2006), *VIPs* (Toniko Melo, 2010), *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça, 2012), *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013), *Fala Comigo* (Felipe Sholl, 2016), *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas, 2017) e *Tinta Bruta* (Filipe

Matzembacher/Marcio Reolon, 2018). Uma característica que não gerou uma similaridade nos resultados da performance dos longas em salas de cinema pós premiação em Festivais, conforme pode ser visto pela média de público por sala onde os filmes foram lançados. Já a circulação em plataformas de vídeo sob demanda, dos 15 filmes, apenas 2 não foram adquiridos por catálogos de serviço de vídeo sob demanda, *Se nada mais der certo* (José Eduardo Belmonte, 2008) e *De menor* (Caru Alves Souza, 2013):

Tabela 5 – Quantidade de filmes por serviço de vídeo sob demanda (2006-2019)

SERVIÇO	QUANTIDADE
<i>Apple TV</i>	11
<i>Look</i>	8
Google Play	6
Telecine	4
Globo Play	3
Netflix	3
Claro Vídeo; Net Now; Microsoft Stream; Mubi; Star+	1 (cada)

Fonte: Sítios Eletrônicos IMDb, Film B, Adoro Cinema e Just Watch⁷⁸

Por meio dessa quantificação, é possível sugerir que as empresas *Apple TV* e *Look* figuram como as principais interessadas pelas obras premiadas no Festival do Rio, o que valeria também o estudo da relação destes dois serviços com outras obras oriundas não somente do evento, mas também da rede de festivais de cinema, e esboçar o perfil da empresa e o investimento nessas aquisições, assim como os acordos que são fechados entre distribuidoras e serviços de vídeo sob demanda. Os serviços Telecine e Globo Play compõem o Grupo Globo, empresa também responsável pela Globo Filmes, uma das principais patrocinadoras do Festival do Rio de 2019. Apesar da proximidade entre as entidades, evento e empresa, os dois serviços reúnem 7 filmes dentre os premiados, disponibilizados em seus catálogos para os assinantes. O que pode não estar relacionado a um baixo interesse por esse tipo de conteúdo, mas o perfil do serviço ou do catálogo em comparação com o *Apple TV* ou o *Look*. Essa quantificação também pode ter relação com a forma que o catálogo é disponibilizado para o assinante. Onde os filmes premiados podem oscilar no período disponível para assistir ou alugar nos serviços Telecine e Globo Play com mais frequência, enquanto o catálogo dos serviços *Apple TV* e *Look* podem ter

⁷⁸ *Just Watch* é um sítio eletrônico e aplicativo para celular desenvolvido para mapear e divulgar quais os conteúdos audiovisuais estão disponíveis em serviços de vídeo sob demanda e em quais serviços como Netflix, Globo Play, Google Play etc.

um catálogo mais estável e extenso. O serviço *Mubi*, por exemplo, apesar de apresentar apenas 1 obra disponível em seu catálogo cita o Festival do Rio e a Mostra Internacional de São Paulo como os festivais brasileiros parceiros do seu acervo⁷⁹.

Tendo em vista essas informações de circulação, é possível afirmar que a lógica dos filmes que percorrem o Festival do Rio, não necessariamente são exclusivamente filmes de festivais, dividem o espaço de prestígio também com obras que potencialmente tem chance de melhor performance em salas de cinema. *VIPs* (Toniko de Melo, 2010) passa pelo Festival do Rio a exemplo do cineasta chinês Wong Kar-Wai, citado no primeiro capítulo. Já no caso dos filmes *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher/Marcio Reolon, 2018), apesar da má performance em salas de cinema até a redação deste trabalho, o prêmio *Teddy Bear* na mostra *Panorama e* a passagem pelo Festival do Rio a nível latino-americano pode ter gerado o que Peirano (2018) descreveu como “efeito bola de neve, elevando as chances subsequentes de participação em outros festivais” (PEIRANO, 2018 p.141, tradução minha⁸⁰), que depois de ser premiado no Rio, ainda circulou por mais 15 festivais antes de entrar em salas de cinema no país. Ambas as performances de circulação importantes para possibilitar a continuidade de produção. A primeira por acessar prestígio de crítica e renda de público com bilheteria, e a segunda, possibilitando acordos de coprodução ou financiamento para desenvolvimento e nova realizações na própria rede. Sobre o processo de seleção dos filmes para a *Premiere*, Ilda Santiago afirma:

Quando a gente começou a fazer a *Première Brasil*, as condições básicas eram que tivessem um CPB, portanto era um filme brasileiro, que o filme fosse dirigido por um brasileiro e que o filme fosse falado em português. Eram as condições básicas. Essas condições começaram a ser um pouco jogadas de um lado para o outro na medida que a gente tinha coproduções. Portanto na hora que você tem um filme que tem 60% de dinheiro brasileiro, portanto tem CPB, é falado em português, mas o diretor não é brasileiro, *tá* valendo? Ou se você tem um filme que é todo falado em espanhol, se passa no Uruguai, mas 80% de dinheiro brasileiro e o diretor é brasileiro, esse filme é brasileiro ou não? Você começa a ter que, na verdade, mexer e é maravilhoso porque faz com que você comece a repensar e a discutir exatamente essas coisas, né. O que é um filme brasileiro, o que é uma produção brasileira ou quanto ela representa o Brasil ou não dependendo do “espectro” político ou sociocultural em que o filme esteja (informação verbal)⁸¹.

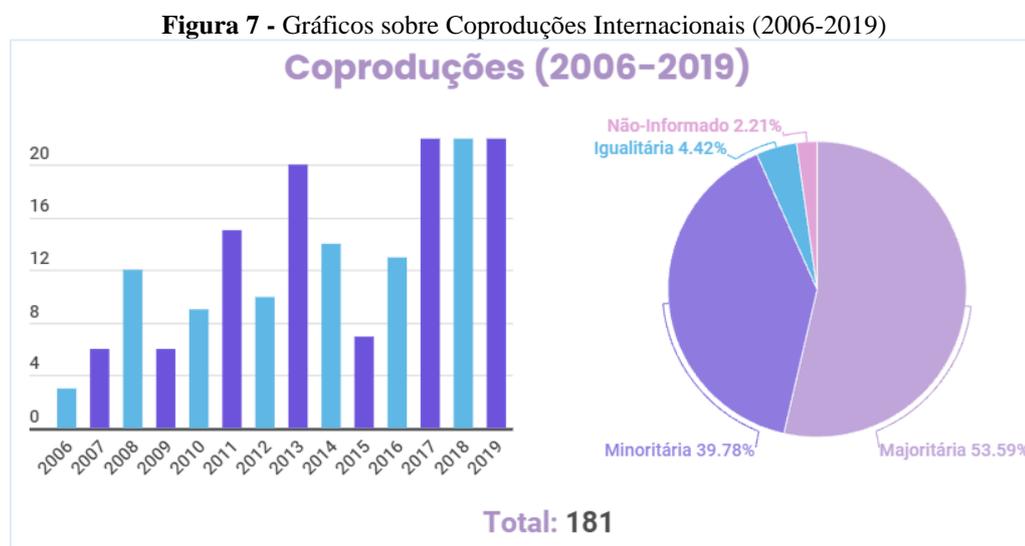
Por meio do depoimento de Ilda Santiago é possível apontar como a coprodução não tem uma ação apenas de validação ou avaliação de acúmulo de prestígio para uma obra ou realizador, ela também vai ter um peso na organização tanto das mostras, na elaboração da

⁷⁹ Informação disponível no sítio eletrônico oficial do serviço *Mubi*.

⁸⁰This helps create a snowball effect, increasing their chances of subsequent participation value entailed and distribution.

⁸¹Entrevista concedida por SANTIAGO, Ilda. Entrevista I. [08.2021]. Entrevistadora: Nadia Cristina Biondo da Costa. São Luís (via aplicativo *Google Meet*), 2021. Arquivo .mp3 (18min37seg).

programação final de cada edição, na organização da seleção dos filmes que, por sua vez, também funciona como um elemento de validação, assim como na circulação da obra. Segundo a OCA, no gráfico abaixo, é possível observar a quantidade de coproduções internacionais realizadas no Brasil entre 2006 e 2019:



Fonte: Listagem de Coproduções Internacionais 2005 a 2019 elaborada pelo OCA⁸².

Na figura acima, o gráfico da esquerda mostra a variação de coproduções internacionais realizadas ao longo dos anos de 2006 a 2019, no gráfico da direita estão as informações sobre a porcentagem de participação do Brasil nas coproduções. É notório que pouco mais da metade das coproduções internacionais realizadas, as produtoras brasileiras são majoritárias na divisão da produção. E que, além disso, relevando o número de 2015, em comparação com os anos anteriores, há um significativo aumento nas coproduções a partir de 2013. Ao comparar os números de coprodução e os de longa metragem com CPB emitido (ver figura 6), esse aumento já se torna menos relevante numa perspectiva geral de produção, sem considerar nacionalidade. Se pegarmos os anos de 2013, 2017, 2018 e 2019 que representam os maiores números de coproduções internacionais realizadas, estas equivalem, respectivamente, à 7,5%, 6,1%, 5,6% e 5,7% do total de longas com certificação emitidas. A porcentagem baixa das coproduções internacionais mediante o número total de longas certificados como produto brasileiro por ano, aliada a preocupação apontada pela diretora do Festival do Rio, revela que as coproduções internacionais possam ter mais importância para os Festivais de Cinema como o do Rio – se pretendem principal vitrine do cinema brasileiro e vitrine do cinema mundial para o Brasil – na

⁸²Listagem disponível em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2412.pdf>>. Acessado em 17 de fevereiro de 2021.

lógica da negociação tanto entre produto nacional e produtora estrangeira, quanto no empréstimo de prestígio do que num questão de ocupação de salas de cinema, por exemplo.

Das 15 produções premiadas, 5 foram coproduções internacionais: *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Mutum* (Sandra Kogut, 2007), *Os famosos e os duendes mortos* (Esmir Filho, 2009), *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015) e *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017). O longa de Aïnouz foi realizado em coprodução com a França e Alemanha, o filme de Kogut, o longa de Esmir Filho e o de Juliana Rojas/Marco Dutra foram coproduções realizadas com a França. Já o filme de Mascaro foi uma coprodução com o Uruguai e Holanda. Segundo Listagem de Coproduções Internacionais elaborada pelo OCA, esses países estão entre os 10 que mais realizaram coproduções com o Brasil.

Tabela 6 – Países que realizaram coprodução internacional com Brasil (2006-2019)

PAÍS	QUANTIDADE
Argentina	46
Portugal	44
França	37
Espanha	21
Uruguai; Alemanha	16
Chile; Estado Unidos	9
Inglaterra	6
México; Itália; Colômbia	4
Canadá; Holanda	3
Noruega	2

Fonte: Listagem de Coproduções Internacionais 2005 – 2019 elaborado pela OCA⁸³

Ao analisar a filmografia dos realizadores premiados e não apenas as obras, é possível constatar que os cineastas Karim Aïnouz e Kleber Mendonça produziram, cada um, mais 2 longas em coprodução internacional, Sandra Kogut, Esmir Filho, Vinícius Coimbra, Lírio Ferreira e Gabriel Mascaro coproduziram mais 1 cada. Os filmes premiados que passaram por financiamento em fundação estão 6 longas: *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Mutum* (Sandra Kogut, 2007), *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012), *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017) e *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher/Marcio Reolon, 2018). Dos 6 filmes, 4 foram financiados pelo *Hubert Bals*

⁸³Listagem disponível em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2412.pdf>>. Acessado em 17 de fevereiro de 2021.

Fund, vinculado ao Festival de Rotterdam, 1 pelo *World Cinema Fund*, vinculado ao Festival de Berlim e 1 pelo *Aid Aux Cinéma du Monde* que é o único entre eles não vinculado a um evento, mas a uma instituição, o CNC – Cinefrance (Centro Nacional do Cinema e da Imagem Animada). Apesar do longa de Kleber Mendonça ser financiado pelo *Hubert Bals Fund*, não apareceu na Listagem de Coproduções Internacionais da OCA.

O que é possível inferir com o atrelamento entre circulação em festivais, performance em sala, acordos de coprodução e financiamento por fundos, entre 2006 e 2019, analisado neste trabalho, é que por meio destes elementos de validação os realizadores Karim Aïnouz, Sandra Kogut, Kleber Mendonça, Gabriel Mascaro, Juliana Rojas/Marco Dutra e Filipe Matzembacher/Marcio Reolon são os que melhor conseguiram mobilizar a experiência em festival para possibilitar a continuidade de produção, os tornando nomes relevantes em empréstimo de prestígio para o Festival. Se tornando potenciais nomes de capacidade de negociação de poder da rede de festivais latino-americano com a rede de festivais do hemisfério sul.

O céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006), *Mutum* (Sandra Kogut, 2007) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012) podem ser considerados como os filmes que, ao passarem pela rede internacional de festivais, aqui, incluindo o Festival do Rio com sua expressão latino-americana, transformam a rede de espaço alternativo de circulação para espaço estratégico, com a possibilidade de não ser completamente dependente da própria rede de festivais para a continuidade de produção. Já para as realizações que ficaram com a média de público abaixo de 1000 por sala de lançamento, apesar de terem transpassado o lugar de filmes que não são exibidos em salas de cinema, ainda assim, circulam nas salas com pouca expressão, o que deixa a continuidade de produção desses realizadores mais dependente da rede.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao partir da perspectiva transnacional proposta por Valck (2006) para se analisar festivais de cinema e do caráter transcultural exigido pelo contexto de globalização de Canclini (1996), pode-se afirmar que é preciso também considerar a concepção de rede internacional de festivais como um espaço em constante negociação e quais valores são/estão sendo empregados nas negociações. Na rede, os agentes envolvidos, seja programadores, diretores de festivais, realizadores, meios de comunicação, selos produtores e distribuidores ou espaços de exibição, constroem, conforme negociam, diferentes níveis de interdependência. No caso do Festival do Rio, percebe-se pouca autonomia de existência, enquanto evento, por depender, como os outros eventos do contexto geopolítico, socioeconômico e do diálogo entre a iniciativa privada e o poder público, porém, mais atrelado a este último para se realizar no formato que o mantenha próximo a rede internacional de festivais.

Atualmente, onde ainda se vive a pandemia mundial de *Covid-19*, e com o contexto econômico global que tem sofrido severamente com processo de contenção, e agora, conjuntamente com o de recuperação dos efeitos do novo coronavírus, haverá muito o que se perguntar como ficará a política internacional dos países, principalmente voltadas para a produção cultural, seja de obras ou de eventos. Atrelado a isso, já há o contexto de enfraquecimento no investimento público no setor audiovisual brasileiro como perfil político da atual gestão do governo federal. Essa situação, deixa em aberto como caminhará a interdependência entre os eventos, as fundações e programas de financiamentos e os acordos de coprodução internacionais. Muito do que foi analisado neste trabalho, não se pode tomar como processo dado, tendo vista a vulnerabilidade metodológica que o contexto coloca todas as entidades citadas, como as aproximações sugeridas entre os festivais, por exemplo, ou as políticas públicas brasileiras de investimentos em participação em eventos de exibição, mercado e formação internacionais.

Ao observar os filmes premiados no Festival do Rio de 2006 a 2019, percebe-se que, por mais que a função vitrine tenha como principal justifica o pouco espaço comercial de exibição para o cinema nacional, o que prejudicaria uma continuidade de produção, os financiamentos para desenvolvimento, produção e pós-produção de longas propostos pela rede internacional de festival de cinema conseguiram proporcionar um trajeto de realização: financiamento, produção, estreia. Dentro desse processo, assimilou os mecanismos alternativos de avaliação e de medição de potencial criado pelos festivais como sistema de valorização e

com isso, dialogou com outros setores do audiovisual, inclusive as salas de cinema, mesmo que tenha sido com pequena circulação, ressignificando também o sentido de circular por elas e das exibidoras adquirirem a exibição.

Pelas características encontradas no Festival do Rio até então, atreladas às características de circulação dos filmes analisados, o evento teria condições de criar e fortalecer na região latino-americana, um processo de negociação de maior tensão, galgando maior poder, pela centralidade de exibição dos realizadores locais. Uma forma talvez de acirrar o tensionamento, seria atuação em conjunto com os festivais de Havana, Guadalajara e Cartagena. Por exemplo, ao invés de realizar mostras da *Première Brasil* apenas nos países do hemisfério norte, realizar também em Cuba, Colômbia ou México. O que compartilharia o acúmulo de prestígio entre os eventos, inclusive na ida da *Première Brasil* para os países do hemisfério norte.

Esse caminho também poderia amenizar o pensamento apontado por Oliveira (2016) compartilhado entre os realizadores do chamado *novíssimo cinema brasileiro*, de que apenas depois do reconhecimento internacional, se cria o interesse no país de origem, já que estes realizadores já partem de um imaginário de demérito aos festivais brasileiros como o Festival do Rio ou o Festival de Gramado. Tal pensamento pode estar associado justamente a lógica atual de negociação que se tem entre os eventos nacionais e os estrangeiros que, por exemplo, não podem cogitar pela estreia mundial de um filme do Karim Aïnouz, Kleber Mendonça, Sandra Kogut ou Gabriel Mascaro, pois permanecem realizando suas obras com financiamento de fundos atrelados a festivais europeus. A pergunta que fica é quando esses eventos não se interessarem mais pelas obras desses realizadores como agentes capazes de agregar valor aos seus eventos, teria meios de um Festival como o do Rio proporcioná-los a continuidade de produção? Ou se o Festival do Rio adotar a postura de lançar novos realizadores a partir de parcerias de seleção, financiamento e desenvolvimento de primeiros realizadores aos moldes do Festival de Rotterdam, ou a nível brasileiro Festival de Tiradentes, causaria algum tipo de competição entre os eventos? O que parece produzir muitos novos realizadores por demanda e poucos realizadores de currículos mais extensos. Neste último caso, Karim Aïnouz permanece como exceção já contabilizando 9 longas.

Por meio da percepção e entendimento dos festivais enquanto ferramenta da *cultura mundo*, enquanto um espaço mídia que pode proporcionar a análise e compreensão das negociações e tensões culturais entre centro e periferia, entre indústria e arte, é possível que se conclua que o Festival do Rio, para não se distanciar nem de um e nem de outro, trabalha de forma alinhada com os dois. Pôde aproximar os realizadores de filmes de festival do mercado

e das salas de cinema, e os filmes de sala de cinema, do prestígio dos festivais e crítica especializada. O que permite uma não determinação da audiência do evento, pelo menos no que diz respeito ao objetivo dos filmes e não ao pensamento de pertencimento ou não ao festival que a população do Rio de Janeiro ou brasileira venha a ter do evento. Como esboçado no capítulo 1, as negociações que engendram os festivais, vão depender do contexto nacional e podem interferir na tônica do festival, edição e programa. Ora pode ser sobre o aperfeiçoamento da política pública de cotas de tela para o serviço de vídeo sob demanda, ora pode ser sobre a pertinência de se ter política pública para financiamento, desenvolvimento e circulação de obras audiovisuais. O que pode mudar, consideravelmente, se o festival vai ser entendido mais como político, artístico, comercial ou um pouco de cada.

Por meio do entendimento sobre a relevância de olhar a programação como um dos mecanismos de negociação, se torna importante frisar a relevância também de analisar os filmes que foram deixados fora das edições e foram inscritos nos editais de seleção, apesar de não ser realizado neste trabalho. Procurar entender e caracterizar o porquê da recusa pode lançar luz tanto na atuação dos festivais quanto sobre a circulação e negociação entre eventos, agentes e realizadores, ainda mais considerando um contexto de aumento de produção como foi o caso do Brasil, junto ao aumento do Festival e da *Première Brasil*.

Além dos elementos de validação e o entendimento de como são estabelecidos por cada evento e a cada edição, o estudo da formação das programações e as modificações ao decorrer do tempo, também são meios de se compreender a posição e as trocas entre os eventos em rede. O Festival do Rio parece gozar, na América Latina, de relativa autonomia de outros eventos da região, por ainda realizar lançamentos inéditos, porém, do produto brasileiro. Para fundamentar melhor essa hipótese seria necessária e potencialmente frutífera, a investigação das obras dos outros países latino-americanos. Por exemplo, se a *Première Latina*, que apresenta coproduções latino-americanas, goza de mesma posição em relação a estreias na região. Ou se, por exemplo, eventos como o Festival de Havana ou Guadalajara, detém a mesma exclusividade latino-americana das obras cubanas e mexicanas, ou, quem sabe, não têm maior exclusividade de estreias mundiais, sejam de obras brasileiras ou latino-americanas. Através dessa investigação, haveria a possibilidade de aprofundar o entendimento de quais eventos tem maior ou menor capacidade de tensionar as conexões na rede internacional de festivais, no intuito de variar a centralidade entre legitimadores e legitimados, ou para quais regiões se funciona como vitrine ou como alternativo. Já que em comparação aos festivais do hemisfério norte analisados por VALCK (2006) e OLIVEIRA (2016), o Festival do Rio não teria capacidade de competir como

espaço legitimador a nível internacional das mesmas obras, se valendo ainda e preferindo se valer, de parcerias em obras, mostras e da lógica de empréstimo de prestígio acumulado.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carlos Helí de; MIRANDA, André. Festivais de cinema ‘on demand’ chamam atenção para um novo modelo de evento. O GLOBO, 2012. Disponível em <<https://m.oglobo.globo.com/cultura/festivais-de-cinema-on-demand-chamam-atencao-para-um-novo-modelo-de-evento-6693808>>. Acessado em 10 de setembro de 2017.
- APRO, SEBRAE. **Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual**. Belo Horizonte: Fundação Dom Cabral, 2016. Disponível em: <[https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/\\$File/7471.pdf](https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09ddeb1b21ee94db5de582a7f813eb4/$File/7471.pdf)>. Acessado em 20 de fevereiro de 2019.
- BERLINALE. **Panorama**. Berlinale Festival All Sections, c2020. Página Inicial. Disponível em: <<https://www.berlinale.de/en/home.html>>. Acessado em 02 de janeiro de 2020.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2ª Edição - São Paulo: Annablume, 2008.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 3ª Edição - Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- DUTRA, Marcos; ROJAS, Juliana. **As Boas Maneiras**. 2017. (135min) som, cor.
- FALICOV, Tamara L. Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Vídeo. In. G. Elmer; C. Davis; J. Marchssault; J. McCullough (Eds.). **Locating Migrating Media**. Lanham: Lexington Books, 2010, p. 3-21.
- LIMA, Juliana Domingos de. **Como Cannes explicitou a disputa entre ‘vídeo on-demand’ e salas de cinema**. Nexo Jornal, 2017. Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/05/22/Como-Cannes-explicitou-a-disputa-entre-v%C3%ADdeo-%E2%80%98on-demand%E2%80%99-e-salas-de-cinema>>. Acessado em 10 de setembro de 2017.
- MARTINS, Daniela Marinho. **Os filmes da minha vida: exibição e salas de cinema em Brasília de 1960 a 1965**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. Brasília, 2013.
- MEIRELES, Lino. **Candango: memórias do festival**. Vol. 1. Brasília: Metrôpoles, 2017.
- OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DE CINEMA E DO AUDIOVISUAL. **Distribuição em salas de exibição - Informe Anual 2016**. OCA, 2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_distribuicao_2017.pdf>. Acessado em 27 de julho de 2020.
- _____. **Distribuição em salas de exibição - Informe Anual 2018**. OCA, 2019. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_distribuicao_em_sala_s_2018.pdf>. Acessado em 27 de julho de 2020.

OJER, Teresa; CAPAPÉ, Elena. **Netflix: A New Business Model in the Distribution of Audiovisual Content**. In. Journalism and Mass Communication. Vol 3, n. 9, 2013 p. 575-584.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **“Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência**. São Paulo: FFLCH/USP, 2016. Originalmente apresentada como Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

PEIRANO, M. P. Film mobilities and circulation practices in the construction of recent Chilean cinema. In. A. Kjaerulff; S. Kesserling; P. Peters; K. Hannam (Eds.). **Envisioning Networked Urban Mobilities: Art, Performances, Impacts**. Routledge: New York, 2018, p. 35-47.

PERASON, Mark. First You Get the Power, Then You Get the Money: two models of film festivals. In. R. Porton (Ed.). **Dekalog 3: on film festivals**. London: Wallflower, 2009, p. 23-37.

STRINGER, Julian. Global Cities and International Film Festivals Economy. In. S. Mark; F. Tony (Eds.). **Cinema and the City: film and urban societies in a global context**. Oxford: Backwell, 2001, p. 134-144.

TRYON, Chuck. **On-demand culture: digital delivery and the future of movies**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2013. (Kindle Edition).

VALCK, Marijke de. **Film Festivals: history and theory of European phenomenon that became a global network**. Amsterdam: ASCA, 2006.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Levantamento da experiência em Festival - Realizadores		
Realizador	Obras	Festival
Karim Ainouz	<p>Nardjes A. (2020) A vida invisível (2019) Aeroporto central (2018) Diego Velázquez ou o realismo selvagem (2015) Praia do Futuro (2014) O abismo prateado (2011) Viajo porque preciso, volto porque te amo (2009) O céu de Suely (2006) Madame Satã (2002)</p>	<p>3 Redentores 2001; 2006; 2009 / Seleção Oficial Veneza 2006 e 2009 / Valladolid International Film Festival 3 prêmios de melhor filme 2019 / Seleção Oficial e 3 prêmios no Thessaloniki Film Festival 2006 / San Sebastián International Film Festival 2014 - Melhor Filme Latino Americano / Paris Brazilian Film Festival 2010 - Melhor Filme / Palm Springs International Film Festival 2015 e 2020 - seleção oficial / Oslo Films from the South Festival 2014 e 2018 - seleção oficial / Munich Film Festival 2019 - CineCoPro melhor filme / Montreal International Documentary Festival 2018 - seleção oficial / Mons International Festival of Love Films 2003 - Kodak Award / Milan International Lesbian and Gay Film Festival 2015 - Melhor Filme / Miami Film Festival 2010 - seleção oficial / Los Angeles Latino International Film Festival 2010 - Melhor Filme / Lima Latin American Film Festival - seleção oficial e 3 prêmios em 2010 e 2019 / Kerala International Film Festival 2007 - seleção oficial / Jerusalem Film Festival 2019 - seleção oficial / Istanbul International Film Festival - seleção oficial 2003 e 2018 / International Film Festival of Panama 2020 - juri popular / Huelva Latin American Film Festival 2002 e 2005 - melhor filme e roteiro / Havana Film Festival, 6 seleções oficiais, 5 prêmios - 2002, 2006, 2009, 2011 / Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira 2006 - melhor filme crítica e juri / Seleção Oficial - Faro Island Film Festival 2021 / Denver International Film Festival 2019 - menção honrosa / Cineport - Portuguese Film Festival 2007 - melhor filme e diretor / CineLibri International Book and Movie Festival 2019 - seleção oficial / Chicago International Film Festival 2002 e 2014 - melhor filme e seleção oficial / Cartagena Film Festival 2004 -</p>

		<p>seleção oficial / Seleção Oficial Cannes 2002, 2011 e 2019 - melhor filme Um Certo Olhar 2019 / Buenos Aires International Festival of Independent Cinema 2003 - seleção oficial / Bratislava International Film Festival 2006 - seleção oficial / Berlin International Film Festival 2014 e 2018 - 1 prêmio em 2018 / Bergen International Film Festival - seleção oficial 2020 / Athens International Film Festival - seleção oficial 2021 / Antalya Golden Orange Film Festival - seleção oficial 2019 / Berlin International Film Festival - menção especial 2008 / Bogota Film Festival 2007 - melhor filme / Cannes Film Festival - seleção oficial 2007 / Cuiabá Film and Video Festival 2008 - diretor, roteiro e melhor filme / Festival International de Cinéma de Marseille (FIDMarseille) 1998 - menção especial / Hamburg Film Festival - seleção oficial 2008 / Havana Film Festival 2008; 2015 e 2019 - 3 prêmios / It's All True - International Documentary Film Festival 2002 - melhor filme / Leipzig DOK Festival 1998 - melhor curta / Mar del Plata Film Festival 2015 - melhor filme / Miami Brazilian Film Festival 2008 - melhor filme / Molodist International Film Festival 2007 - menção especial / Málaga Spanish Film Festival 2016; 2020 - melhor diretor latino e prêmio da crítica / Oberhausen International Short Film Festival 1995 e 1999 - 2 prêmios / Paris Brazilian Film Festival 2008 e 2016 - melhor filme e seleção oficial / Rome Film Fest 2015 - seleção oficial / Rotterdam International Film Festival 2008 - 1 prêmio / Split International Festival of New Film 2002 - melhor vídeo.</p>
Sandra Kogut	<p>Três Verões (2019) Campo Grande (2016) Mutum[2] (2007) Um Passaporte Húngaro (2001)</p>	<p>Antalya Golden Orange Film Festival - seleção oficial 2019 / Berlin International Film Festival - menção especial 2008 / Bogota Film Festival 2007 - melhor filme / Cannes Film Festival - seleção oficial 2007 / Cuiabá Film and Video Festival 2008 - diretor, roteiro e melhor filme / Festival International de Cinéma de Marseille (FIDMarseille) 1998 - menção especial / Hamburg Film Festival - seleção oficial 2008 / Havana Film Festival 2008; 2015 e 2019 - 3 prêmios / It's All True - International Documentary Film Festival 2002 - melhor filme / Leipzig DOK Festival 1998 - melhor curta / Mar del Plata Film Festival 2015 - melhor filme / Miami Brazilian Film Festival 2008 - melhor filme / Molodist International Film Festival 2007 - menção especial / Málaga Spanish Film Festival 2016; 2020 - melhor diretor latino e prêmio da crítica / Oberhausen International Short Film Festival 1995 e 1999 - 2 prêmios / Paris Brazilian Film Festival 2008 e 2016 - melhor filme e seleção oficial / Rome Film Fest 2015 - seleção oficial / Rotterdam International Film Festival 2008 - 1 prêmio / Split International Festival of New Film 2002 - melhor vídeo.</p>
José Eduardo Belmonte	<p>Carcereiros - O filme (2019) Alemão 2 (2019) Aurora (2016) Entre idas e vindas (2016) Alemão (2014). O gorila (2012) Billi Pig (2012) Meu mundo em perigo (2010) A concepção (2005)</p>	<p>Vitória Cine Vídeo 2000 - melhor curta / 1 Redentor 2008 / Paris Brazilian Film Festival 2009 - melhor filme / 1 kikitto de melhor curta / Festin Lisboa Film Festival, PT 2015 - melhor diretor / Cuiabá Film and Video Festival 2000 - melhor roteiro curta / Cine Ceará - National Cinema Festival 2009 - melhor diretor e melhor filme / 2 candangos 1999 e 2005 (curta e longa).</p>
Esmir Filho	<p>Baleia (2018) Sete anos depois (2014) Os famosos e os duendes da morte (2009)</p>	<p>Valdivia International Film Festival 2009 - melhor filme / Catalanian International Film Festival 2007 - melhor curta / 3 Redentores em 2009</p>

		<p>e 2017 / Recife Cine PE Audiovisual Festival 2008 - melhor curta / Miami Brazilian Film Festival 2008 melhor diretor de curta / Locarno International Film Festival 2009 - seleção oficial / Havana Film Festival 2009 - melhor contribuição artística / Guadalajara International Film Festival 2018 - seleção oficial / Granada Film Festival Cines del Sur 2010 - melhor filme / 3 kikitos de curta metragens 2006 e 2007 / Cartagena Film Festival 2010 - seleção oficial / Cannes Film Festival 2006 e 2007 - melhor roteiro e melhor dosberta / Buenos Aires International Festival of Independent Cinema 2010 - seleção oficial / Berlin International Film Festival 2009 seleção oficial.</p>
Toniko Melo	<p>Chorar de rir (2018) VIPs (2010)</p>	<p>Miami Brazilian Film Festival 2011 - melhor filme / 1 redentor de Melho Filme</p>
Vinicius Coimbra	<p>A floresta que se move (2015) (Diretor). A hora e a vez de Augusto Matraga (2011) (Diretor)</p>	<p>2 redentores em 2011 / Fantasporto 2016 - melhor filme / Selecionado para o Festival de Montreal.</p>
Kleber Mendonça Filho	<p>Bacurau no mapa (2020) Bacurau (2019) Aquarius (2016) O som ao redor (2012) Crítico (2008)</p>	<p>Almeria Western Film Festival 2020 – melhor filme do ocidente / Amazonas Film Festival 2010 – melhor curta / Bergen International Film Festival 2019 - seleção oficial / Biarritz International Festival of Latin American Cinema 2016 – júri especial / 2004 – Candango de melhor som de curta / Cannes Film Festival 2016 e 2019 – prêmio do júri em 2019 / Cartagena Film Festival 2017 – melhor filme / Cinemanila International Film Festival 2013 – melhor diretor internacional / Cineport - Portuguese Film Festival 2014 – melhor som / Dublin International Film Festival 2017 – melhor filme / Faro Island Film Festival 2016 - seleção oficial / Film Festival Cologne 2019 - seleção oficial / 2012 – 4 kikitos / Havana Film Festival 2016 e 2019 – melhor filme e seleção oficial / International Film Festival of Panama (IFF Panama) 2017 – júri popular / International Online Cinema Awards (INOCA) 2021, 2020 e 2017 - seleção oficial e 1 filme estrangeiro / CineFest - Miskolc International Film Festival 2016 – 1 prêmio / Dublin International Film Festival 2017 – melhor filme / Jerusalem Film Festival 2016 - seleção oficial / José Ignacio International Film Festival 2013 e 2017 - seleção oficial / Key West Film Festival 2019 – filme estrangeiro /</p>

		<p>Lima Latin American Film Festival 2013, 2016, 2019 – 6 prêmios / Lleida Latin-American Film Festival 2013 – júri e roteiro / London Film Festival 2012 - seleção oficial / Mar del Plata Film Festival 2012 e 2016 - seleção oficial e melhor filme / Montréal Festival of New Cinema 2019 – melhor filme / Munich Film Festival 2016 e 2019 - seleção oficial e filme internacional / Nantes Three Continents Festival 2012 - seleção oficial / Neuchâtel International Fantastic Film Festival 2019 - seleção oficial / Oslo Films from the South Festival 2012 – melhor filme / Palm Springs International Film Festival 2017 – diretor / Recife Cine PE Audiovisual Festival 2003, 2005, 2006, 2010 – 7 prêmios de curtas / 2012 – 2 redentores / Rotterdam International Film Festival 2012 – 1 prêmio / Sitges - Catalanian International Film Festival 2019 – 3 prêmios / Splat! FilmFest 2019 – melhor diretor / Sydney Film Festival 2012, 2016, 2019 - seleção oficial e melhor filme em 2016 / T-Mobile New Horizons International Film Festival 2012 – melhor filme / Tabor Film Festival 2006 – melhor curta / Valladolid International Film Festival 2016 - seleção oficial / Zurich Film Festival 2016 – seleção oficial.</p>
Fernando Coimbra	<p>O Lobo atrás da Porta (2013) Narcos - 2 episódios (2015) Sand Castle (2017) Terroros Urbanos - 2 episódios (2018)</p>	<p>Guadalajara International Film/Festival 2014 – melhor diretor/ Havana Film Festival 2013 – novo / Diretor e primeiro trabalho/ Jerusalem Film Festival 2014 - seleção oficial Lleida Latin-American Film Festival 2014 – melhor diretor Miami Film Festival 2014 – 2 prêmios 2013 - 1 Redentor San Sebastián International Film Festival 2013 – prêmio horizontes SXSW Film Festival 2014 - seleção oficial Vitória Cine Vídeo 2008 – melhor curta Zurich Film Festival 2013 – seleção oficial</p>
Caru Alves	<p>Meu Nome é Bagdá (2020) De Menor (2013) Assunto de Família (2011) Vestígios (2010) Mascarianas (2008) Antônia – o Making Of (2007)</p>	<p>Athena Film Festival 2021 - seleção oficial/ Belo Horizonte International Film Festival 2012 - seleção oficial/ Bergen International Film Festival 2021 - seleção oficial/ Berlin International Film Festival 2020 - - seleção oficial/ Biarritz International Festival of Latin American Cinema</p>

		<p>2013 - seleção oficial/ Brasília Festival of Brazilian Cinema 2011 – melhor filme e crítica/ Brisbane International Film Festival 2012 - seleção oficial/ BUFF International Film Festival 2021 - seleção oficial Burgas International Film Festival 2020 - seleção oficial/ Cairo International Film Festival 2020 - seleção oficial/ Cartagena Film Festival 2012 - seleção oficial/ Chicago International Children's Film Festival 2012 - seleção oficial/ Cinelatino - Freiburg/ Tübingen International Film Festival 2021 - seleção oficial/ Cinema Jove - Valencia International Film Festival 2012 - seleção oficial/ Cinema Public Festival Cine Junior 2021 – prêmio juventude/ Cork International Film Festival 2020 - seleção oficial/ Créteil International Women's Film Festival 2012 - seleção oficial/ Festival de Cine de Lima PUCP 2020 - seleção oficial/ Festival de Cine Latinoamericano de La Plata (FESAALP) 2020 – melhor filme latino/ Festival Du Grain à Démoudre 2020 - seleção oficial/ Festival Mix Brasil 2020 - seleção oficial/ Flutlicht Fussball Film Festival 2015 - seleção oficial/ Goiania Short Film Festival 2011 e 2016 - seleção oficial/ Guanajuato International Film Festival 2020 - seleção oficial/ Hollywood Brazilian Film Festival 2012 - seleção oficial/ Image + Nation Festival Cinema LGBT Montreal Film Festival 2020 - seleção oficial/ Kosmorama, Trondheim Internasjonale Filmfestival 2021 - seleção oficial/ Kristiansand International Children's Film Festival 2021 - seleção oficial/ L.A. Outfest 2012 - seleção oficial/ MIX Copenhagen LGBTQ Film Festival 2020 - seleção oficial/ Nara International Film Festival 2020 - seleção oficial/ Nordic International Film Festival 2020 – direção e narrativa/ Olhar de Cinema - Curitiba International Film Festival 2012 - seleção oficial/ Oslo/Fusion International Film Festival 2020 - seleção oficial/ Quebec City International Film Festival 2020 - seleção oficial/ Queer Lisboa - Festival Internacional de Cinema Queer 2012 - seleção oficial Reel 2 Reel International Film</p>
--	--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<p>Festival for Youth 2021 – 1 prêmio/ Rio de Janeiro Curta Cinema 2011 e 2012 – 2 prêmios/ 2013 – 1 Redentor Roze Filmdagen Amsterdam (Pink Filmdays Amsterdam) LGBT Film Festival 2012 - seleção oficial/ San Sebastián International Film Festival 2013 - seleção oficial/ Stockholm Film Festival Junior 2021 - seleção oficial/ Tiradentes Film Festival 2012 - seleção oficial/ TLVFest - The Tel Aviv International LGBT Film Festival 2020 - seleção oficial/ Tofifest - International Film Festival 2020 - seleção oficial/ Torino International Gay & Lesbian Film Festival 2012 - seleção oficial/ Translations: The Seattle Transgender Film Festival 2021 - seleção oficial/ Unabhängiges FilmFest Osnabrück 2020 - seleção oficial/ Uppsala International Short Film Festival 2011 - seleção oficial/ Uruguay International Film Festival 2020 - seleção oficial/ Würzburg International Filmweekend 2021 – seleção oficial/</p>
Lírio Ferreira	<p>O Rappa - Acústico Oficina Brennand (2016) Fim do mundo (2016) Sangue azul (2014) A espiritualidade e a sinuca (2011) O homem que engarrafava nuvens (2009) Cartola – Música para os olhos (2007) Árido movie (2005) Baile perfumado (1997)</p>	<p>Berlin International Film Festival 2015 – seleção oficial/ Brazilia Festival of Brazilian Cinema 1996 – melhor filme/ Cine Ceará – National Cinema Festival 2009 – melhor roteiro/ Cineport - Portuguese Film Festival 2007 – melhor documentário/ Los Angeles Brazilian Film Festival 2010 e 2020 – melhor documentário e melhor roteiro/ Miami Brazilian Film Festival 2006 – Melhor Diretor/ Recife Cine PE Audiovisual Festival 2006 – melhor diretor, filme, prêmio da crítica/ 2 Redentores 2014 – Melhor filme e direção/ Venice Film Festival 2005 – Melhor Filme.</p>
Gabriel Mascaro	<p>Divino amor (2019) Boi neon (2015) Ventos de agosto (2014) Doméstica (2012) Avenida Brasília formosa (2010) Um lugar ao sol (2009) KFZ-1348 (2008)</p>	<p>Adelaide Film Festival 2015 – melhor filme / Amiens International Film Festival 2014- unicórnio de ouro/ Berlin International Film Festival 2019 – seleção oficial/ Brazilia Festival of Brazilian Cinema 2014 – melhor fotografia/ Bucharest International Film Festival 2019 – seleção oficial/ Buenos Aires International Festival of Independent Cinema 2009 e 2016 – menção especial e seleção oficial/ Cartagena Film Festival 2016 – melhor filme/ Chicago International Film Festival 2014 e 2015 – seleção oficial/ Durban International Film Festival 2016 e 2019 – prêmio de irreverência</p>

		<p>artística, seleção oficial e melhor diretor/ Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira 2014 e 2015 – 2 prêmio da crítica e prêmio cineclube/ Glasgow Short Film Festival 2014 – seleção oficial/ Go Short International Short Film Festival Nijmegen 2013 – melhor curta/ Guadalajara International Film Festival 2016 e 2019 – seleção oficial e melhor filme longa/ Hamburg Film Festival 2015 – prêmio da crítica/ Hamptons International Film Festival 2014 – seleção oficial/ Havana Film Festival 2015 e 2016 – melhor filme e seleção oficial/ Jameson CineFest - Miskolc International Film Festival 2016 – seleção oficial/ Janela do Recife International Film Festival 2014 – melhor diretor/ Kamera Oko 2015 – seleção oficial/ Lima Latin American Film Festival 2019 – seleção oficial/ Locarno International Film Festival 2014 – menção especial/ Lume International Film Festival 2011 – seleção oficial/ Luxembourg City Film Festival 2016 – seleção oficial/ Mar del Plata Film Festival 2014 – seleção oficial/ Marrakech International Film Festival 2015 – melhor diretor/ Miami Film Festival 2010, 2013 e 2019 – seleção oficial/ Montclair Film Festival (MFF) 2019 – seleção oficial/ Montréal Festival of New Cinema 2019 – inovação/ Nantes Three Continents Festival 2015 – menção especial/ Palm Springs International Film Festival 2015 – seleção oficial/ 2015 – 2 Redentores, melhor filme e melhor roteiro/ Stockholm Film Festival 2015 e 2019 – seleção oficial/Sundance Film Festival 2019 – seleção oficial/ Toronto International Film Festival 2015 – menção honrosa/ Transilvania International Film Festival 2016 – melhor filme FRIPRESCI/ Tromsø International Film Festival 2016 – seleção oficial/ Uruguay International Film Festival 2019 – seleção oficial/ Vancouver International Film Festival 2014 – seleção oficial/ Venice Film Festival – 2015 prêmio especial do júri/ Viña del Mar Film Festival 2019 – seleção oficial/ World Cinema Amsterdam 2019 – menção especial/ Zagreb Film Festival 2015 – seleção oficial/ Zurich Film Festival 2015 e 2019 – seleção oficial.</p>
--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Felipe Sholl	Fala comigo (2016) Campo Grande (2015), de Sandra kogut.(Roteirista) Trinta (2014), de Paulo Macline. (Roteirista) Histórias que só existem quando lembradas (2011), de Julia Murat. (Roteirista) Hoje (2011), de Tata Amaral. (Roteirista)	Um Teddy Bear para 1 curta em 2008 / 1 Candango de roteiro em 2011 / 1 Redentor de Melhor Filme em 2016
Juliana Rojas; Marco Dutra	A voz do silêncio (2018) de André Ristum. (marco Dutra roteiro) As boas maneiras (2017). O silêncio do céu (2016) de Marco Dutra. Quando eu era vivo (2014). De Marco Dutra (juliana rojas montagem) Praia do futuro (2011), de Karim Ainouz. (Marco Dutra roteiro) Meu país (2011), de André Ristum. (Marco Dutra roteiro) Trabalhar cansa (2011) Sinfonia da Necrópole (2014). De Juliana Rojas (Marco Dutra trilha) O duplo (2012) de Juliana Rojas O que se move (2012), de Caetano Gotardo. (juliana rojas montagem) Pulsações (2011), de Manoela Ziggiati. (juliana rojas montagem) Corpo presente (2009), Marcelo Toledo e Paolo Gregori. (juliana rojas montagem)	Austin Fantastic Fest 2017 – menção especial / Biarritz International Festival of Latin American Cinema 2017 – menção especial / Brussels International Film Festival 2018 - seleção oficial / Buenos Aires International Festival of Independent Cinema 2018 – menção especial / Cannes Film Festival 2005, 2007, 2011 e 2012 – 2 prêmio, descoberta e menção honrosa / Cartagena Film Festival 2018 - seleção oficial / Cine Ceará - National Cinema Festival 2008 – melhor direção de curta / Cleveland International Film Festival 2018 - seleção oficial / Fantaspoa International Fantastic Film Festival 2013 – melhor curta / Festival Brasileiro de Cinema Universitário 2004 – expressão poética e menção honrosa / Festival Internacional de Cine de Viña del Mar 2018 - seleção oficial / 2014 – 1 kikito prêmio crítica / Guadalajara International Film Festival 2008 – melhor curta / Gérardmer Film Festival 2018 – melhor filme e prêmio crítica / Havana Film Festival 2011 – primeiro trabalho / Havana Film Festival New York 2012 – melhor roteiro / Istanbul International Film Festival 2018 - seleção oficial / Janela do Recife International Film Festival 2012, 2014 e 2017 - seleção oficial, melhor curta prêmio júri, 1 prêmio Janela de Imagem / Kaleidoscope LGBT Festival 2018 – melhor diretor / Kolkata International Film Festival 2017 - seleção oficial / L'Etrange Festival 2017 – júri popular / Lima Latin American Film Festival 2018 – melhor filme pela crítica e prêmio crítica internacional / Locarno International Film Festival 2017 – júri especial / London Film Festival 2017 - seleção oficial / Maine International Film Festival 2018 - seleção oficial / Mar del Plata Film Festival 2011 e 2014 - seleção oficial e melhor filme / Oslo Films from the South Festival 2017 – menção honrosa / Palm Springs International Film Festival 2018 – seleção oficial / Paulínia Film Festival 2011 e 2014 – prêmio júri e

		<p>melhor trilha sonora / 2017 – 4 redentores / Sitges - Catalanian International Film Festival 2011 e 2017 – melhor diretor revelação e melhor filme / SXSW Film Festival 2012 – seleção oficial / Torino International Gay & Lesbian Film Festival 2018 – melhor filme / Toulouse Latin America Film Festival 2012 e 2013 – 2 prêmios / Uruguay International Film Festival 2018 – melhor filme / Vitória Cine Vídeo 2015 – melhor filme / Zinegoak Bilbao International GLT Film Festival 2018 – seleção oficial</p>
<p>Filipe Matzembacher / Marcio Reolon</p>	<p>Tinta Bruta (2018) longa / O ninho (2016) minissérie / Beira Mar (2015) longa.</p>	<p>Athens International Film Festival 2018 - seleção oficial / Berlin International Film Festival 2015 e 2018 - seleção oficial e Teddy de melhor filme e prêmio CICAIE. / Chicago International Film Festival 2018 – prêmio Q-Hugo / Czech Gay and Lesbian Film Festival 2018 - seleção oficial / Fest Cine Amazonia 2012 - seleção oficial / Festival Curta Cabo Frio 2012 - seleção oficial de curtas / Festival Mix Brasil 2016 – melhor direção de curta</p> <p>For Rainbow - Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual e de Gênero 2018 – melhor roteiro / Guadalajara International Film Festival 2015 e 2018 – seleção oficial e melhor filme / L.A. Outfest 2016 e 2018 – 2 prêmios / Merlinka festival 2018 – melhor filme / Molodist International Film Festival 2018 – júri especial / Nashville Film Festival 2017 – 1 prêmio / QCinema International Film Festival 2018 – prêmio júri na competitiva</p> <p>RainbowQC / Queer Lisboa - Festival Internacional de Cinema Queer 2015 - seleção oficial / 2015 e 2018 – 4 redentores / Santa Maria Video e Cinema 2013 – menção honrosa / Stockholm Film Festival 2018 - seleção oficial / Taipei Film Festival 2015 – seleção oficial.</p>
<p>Hilton Lacerda</p>	<p>Tatuagem (2013)</p> <p>Cartola – música para os olhos (2007). Com Lírio Ferreira.</p> <p>Piedade (2018), de Cláudio Assis. Em parceria com Anna Francisco e Dillner Gomes.</p> <p>Corpo elétrico (2017), de Marcelo Caetano. (Roteirista)</p> <p>Big jato (2015), de Cláudio Assis. (Roteirista)</p> <p>Órfãos do Eldorado (2015), de Guilherme</p>	<p>Cine Ceará - National Cinema/ Festival 2003 – melhor roteiro/ Cineport - Portuguese Film Festival 2007 – melhor documentário/ Cuiabá Film and Video Festival 2011 e 2014 – melhor roteiro e melhor direção, melhor filme/ Festival Mix Brasil 2013 – melhor filme/ 2013 – 1 kikito de melhor filme/ Los Angeles Brazilian Film Festival, US 2009 – melhor roteiro/ Palm Springs</p>

	<p>Coelho. (Roteirista) Verona (2013), de Marcelo Caetano. Médiame- tragem. Em parceria com Marcelo Caetano. Estamos juntos (2011), de Toni Venturi. (Roteirista) Febre do rato (2011), de Cláudio Assis (Roteirista) Augustas (2012), de Francisco César Filho. (Roteirista) Capitães de areia (2011), de Cecília Amado. (Roteirista) A festa da menina morta (2008), de Matheus Nachtergaele. (Roteirista) Filme-fobia (2008), de Kiko Goifman. (Roteirista) Cartola – música para os olhos (2007). Com Lírio Ferreira. (Roteirista) Baixio das bestas (2006), de Cláudio Assis. (Roteirista) Árido movie (2004), de Lírio Ferreira (Roteirista) Amarelo manga (2003), de Cláudio de Assis. (Roteirista) Baile perfumado (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. (Roteirista)</p>	<p>International Film Festival 2014 - seleção oficial/ Recife Cine PE Audiovisual Festival 2011 – melhor roteiro/ Rio de Janeiro International Film Festival 2013 – 2 redutores San Sebastián International Film Festival 2014 - seleção oficial</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: Sítio eletrônico IMDb, Film B e portais oficiais das obras.

APÊNDICE B

Levantamento do Percurso dos Longas Metragens Prêmio Redentor de Melhor Filme (2006-2019)					
Filme	Estreia Festival	Festival do Rio	Estreia Cinemas	Festival Seguinte	Disponível Atualmente
O Céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)	Festival de Veneza - 3 de set 2006	28 de setembro de 2006 (obs. já tinha previsão de estreia nos cinemas)	17 de novembro 2006	Vitória Cine Vídeo - 18 de novembro 2006	Globoplay
Mutum (Sandra Kogut, 2007)	Cannes - 25 de maio 2007	25 de setembro de 2007	15 de novembro 2007	Vitória Cine Vídeo - 17 de novembro 2007	Globoplay - Looke
Se nada der mais certo (José Eduardo Belmonte, 2007)	Festival do Rio - 26 de setembro 2007	-	14 de agosto 2009	Mostra Internacional de SP - 17 de outubro de 2008 (obs. foi tbm para o Vitoria Cine Vídeo em novembro do mesmo ano)	-
Os Famosos e os Duendes da Morte (Esmir Filho, 2009)	Festival de Locarno - 8 de agosto 2009	27 de setembro de 2009	02 de abril 2010	Biarriz Latin Film Festival - 30 de setembro de 2009 (obs. passou por mais 6 festivais entre estrangeiros e brasileiros antes da estreia em salas de cinema no Brasil)	Looke
VIPs (Toniko Melo, 2010)	Festival do Rio de 2010	26 de setembro de 2010 (obs. já tinha previsão de estreia nos cinemas)	25 de março de 2011	Mostra Internacional de SP - 22 de outubro de 2010 (obs. foi para tv sueca em 2015) - Miami Brazilian Film Festival 2011	Claro Vídeo; Apple TV; Googleplay
A Hora e a Vez de Augusto Matraga (Vinícius Coimbra, 2011)	Festival do Rio 2011	14 de outubro 2011	24 de setembro de 2015	Somente o LABRFF em 2012	Apple TV; Googleplay
O Som ao Redor (Kleber Mendonça, 2012)	Rotterdam - 1 de fevereiro 2012 (foi pra cinco países antes)	30 de setembro de 2012 (obs. já tinha previsão de estreia nos cinemas)	4 de janeiro de 2013	Foi para o Taiwan depois do Festival do Rio em outubro (Kaohsiung Film Festiva) e mais	Netflix; Mubi; Telecine; Globoplay; Apple TV e Looke

	de chegar ao Brasil)			cinco festivais antes de estrear nos cinemas no Brasil, entre eles a Mostra de SP e o Mar Del Plata, únicos latino-americanos.	
O lobo atrás da porta (Fernando Coimbra, 2013)	Festival de Toronto - 11 de setembro 2013	5 de outubro de 2013 (obs. já tinha previsão de estreia nos cinemas)	05 de junho 2014	Foi para Zurich após estreia no Rio (Zurich Film Festival), e o Brasil foi único listado na Latina América com estreia.	Star+; Looke; Apple TV; Looke
De Menor (Caru Alvez de Sousa, 2013)	Festival do Rio - 8 de outubro 2013	Festival do Rio 8 de outubro de 2013	4 de setembro 2013	Depois passou na Mostra Internacional de São Paulo, em outubro. Em abril de 2014 passou no Festival de Filme Brasileiro em Paris. Além do Brasil, estreou em mais 5 países.	-
Sangue Azul (Lírio Ferreira, 2014)	Festival de Paulínia Junho de 2014 (obs. já tinha distribuição nacional prevista pela Imovision)	29 de setembro de 2014	04 de junho 2015	Depois foi para 5 festivais internacionais em 2015, iniciando pelo Berlinale e terminando na Grécia com o Thessaloniki International Film Festival.	Apple TV
Boi Neon (Gabriel Mascaro, 2015)	Festival de Veneza - 03 de setembro 2015	4 de outubro 2015	14 de janeiro 2016	Boi Neon foi para BFI London Film Festival após estrear no Festival do Rio, no Reino Unido. Antes de estrear nas salas de cinemas no país, rodou em cerca de 14 eventos distintos. O Festival do Rio junto com o Festival de Guadalajara de 2016 sendo os únicos latino-americanos.	Netflix; Looke e Apple TV.

Fala Comigo (Felipe Sholl, 2016)	Festival do Rio 2016	9 de outubro de 2016 (obs. o filme já havia previsão de estreia para 2017 nos cinemas)	13 de julho 2017	Depois de estrear no Festival do Rio, o filme foi para o Festival de Cinema Independente de Buenos Aires em 2017.	Netflix; Apple TV e Googleplay
As Boas Maneiras (Juliana Rojas, 2017)	Festival de Locarno - 06 de agosto 2017	6 de outubro de 2017 (passou em 9 festivais estrangeiros antes de vir pro Festival do Rio)	07 de julho 2018	Depois do Festival do Rio rodou em Sitges Film Festival, na Espanha e em mais 66 festivais estrangeiros e brasileiros antes de entrar nas salas de cinema. E passou em 7 países latino americanos.	Telecine, GloboPlay, Net Now; Google Play; Apple TV; Looke; Microsoft
Tinta Bruta (FilipeMatzember/ Marcio Reolon, 2018)	Berlinale - 18 de fev 2018	8 novembro de 2018	6 de dez 2018	Passou em 15 festivais estrangeiros antes de entrar no circuito de cinema nacional.	Telecine; Looke; Apple TV e Google Play
Fim de Festa (Hiton Lacerda, 2019)	Festival do Rio em dezembro 2019	-	5 de março 2020	Não seguiu nenhum circuito de festival, acredito que em função já da pandemia.	Telecine; Globo Play; Looke; Google Play; Apple TV

Fonte: Sítios Eletrônicos IMDb, Film B, Adoro Cinema e Just Watch⁸⁴

⁸⁴ *Just Watch* é um sítio eletrônico e aplicativo para celular desenvolvido para mapear e divulgar quais os conteúdos audiovisuais estão disponíveis em serviços de vídeo sob demanda e em quais serviços como Netflix, Globo Play, Google Play etc.

APÊNDICE C – Transcrição de Entrevista I

Nome: Ilda Santiago

Data: 27/08/2021

Local: via aplicativo *Google Meet*

Nadia: Qual era o objetivo do festival do Rio quando ele se tornou o festival do Rio porque ele vem de outras mostras e quais desses objetivos permanecem até ali. Porque meu segundo capítulo, ele é um capítulo mais descritivo sobre o Festival do Rio para eu chegar nesses filmes e aí trabalhar como esses filmes circulam. Os dois pontos seguintes que você fala, democracia do acesso e a fluidez disruptiva com a tecnologia, principalmente do calendário dos festivais que, assim, bagunça com a expectativa que é importante para os festivais ao mesmo tempo dá uma claustrofobia porque você não consegue acompanhar ao mesmo tempo, eles não são tão importantes para mim, porque todo o meu trabalho caminhou para esse lugar sul-sul / sul-norte-sul, de tentar entender onde a gente é colocado e onde a gente se coloca. Então a minha discussão do segundo e do terceiro capítulo principalmente em relação a esse lugar do Festival do Rio nessa rede internacional de festivais tem muito a ver com onde o festival do rio se coloca e é colocado porque eu entendo que é uma chave bem complexa.

Ilda: Então eu vou propor o que eu te falei e a partir do que você está falando. Vamos fazer um histórico do festival do Rio do ponto de vista político histórico, inserção na cidade do rio de janeiro. E aí eu acho que a gente esbarra um pouquinho mais nas funções dos festivais. Porque sendo um festival que está no Rio e sendo uma cidade que na verdade é uma cidade icônica para o Brasil, é uma imagem do Brasil, a gente tem uma enorme vantagem e uma enorme desvantagem também. A gente tem uma enorme vantagem que é a gente vende isso, então a gente consegue se posicionar de forma mais rápida e melhor e joga com essa fantasia, com essa ilusão natural do mundo inteiro em relação ao Rio de Janeiro. Mas por outro lado a gente lida com uma cidade que tem um milhão de eventos que você tem que se estabelecer de uma outra forma e de forma muito sólida para poder ter uma vida longa. Portanto, como ele se posiciona no Rio e aí vamos a essas relações que eu te falei, sul-sul / sul-norte e, a partir daí, como é que o festival do Rio posiciona o cinema brasileiro que isso é a coisa mais importante que isso vem com a *Premiere* Brasil. Eu preciso te falar muito do que é a *Premiere* Brasil e do que é, da importância que eu percebo que ela passou a ter e do que eu ouço. É isso, então? Eu vou precisar mesmo quando a gente estiver conversando sobre isso, eu vou acabar falando um pouquinho dessa questão das redes, do streaming e vou te dizer por quê. É uma coisa bem discutível que é o seguinte, na medida que os festivais grandes, portanto os festivais que têm peso e impacto sob o imaginário e sob o desejo dos cinéfilos ou dos amantes do cinema, na medida que eles estão online, a gente também quebra muito os próprios festivais locais. Eu tenho uma enorme preocupação com isso, apesar de entender o enorme campo de abertura e perspectivas que se abrem para o festival do Rio no momento que a gente passa a ser online também. Mas, por outro lado, é um sistema muito colonizador, a gente faz um sistema muito dominador que não me agrada. Então eu prefiro mil vezes que o festival do Rio seja um grande parceiro de muitos outros festivais, em vários níveis, trocando filmes, a gente dividindo despesas, trocando informações, eu acho isso mais interessante do que esse sistema que passa a ser um pouco um sistema de dominação. Você imagina se o festival de Cannes fosse online, mesmo que fosse só para a França, acabaria com todos os outros festivais. Não acabaria, mas enfraqueceria de

muitas formas os outros festivais que são também e obviamente estão baseados naquele grande festival. É isso? Estamos no caminho?

Nadia: é isso, estamos no mesmo caminho.

Ilda Santiago: Então deixa eu te fazer a proposta logo porque a pilha vai ficando pouca. O que você acha de a gente marcar semana que vem, dá duas horas, para mim não importa porque na hora que começarmos a falar a gente também vai andar. O que você acha disso, já tendo como base esses pontos que você já tem e, aí sim, você vai me guiar. Para mim é bom porque aí eu organizo a minha cabeça. E aí eu vou te dando o máximo de informações possíveis. O que você acha disso?!

Nadia: por mim, é bem tranquilo. O que você tiver pra me dar, eu aceito. Semana que vem, a priori, e mais fácil eu te dizer os dias livres do que os ocupados. Quarta para mim tá ok, a quinta à tarde, ok e a sexta de manhã.

Ilda: vamos tentar na quarta, as quatro horas é bom para você?

Nadia: Perfeito.

Ilda: o seu Nadia é com acento ou sem acento?

Nadia: Sem acento.

Ilda: e aí a gente sabe que vamos das quatro às sete se for necessário. Em cima desses pontos que a gente falou, se tiver alguma coisa muito específica do histórico do festival, datas, muita coisa eu vou lembrar, o que eu não lembrar, eu posso anotar no dia e te mando as informações depois. Talvez assim, te interesse que eu possa resgatar, por exemplo, números de filmes brasileiros na primeira *Premiere* Brasil foram sete com a gente chegando agora com noventa. Eu acho que isso também, você vai ver que o histórico da *Premiere* Brasil também é muito um histórico, felizmente, uma trajetória muito colada com a própria retomada do cinema brasileiro, com o estabelecimento de uma indústria do cinema brasileiro, com o processo de internacionalização mais organizado do próprio cinema brasileiro. Isso, obviamente, sem querer entrar questões políticas, mas é inegável que isso tem a ver com o governo Lula, com o entendimento que o Itamaraty passou a ter a necessidade de exportar esse produto. Então eu acho que isso é importante a gente falar. Bom, e eu posso te dar também, não todos, mas talvez levantar os filmes que ganharam o festival do Rio e que depois estouraram lá fora.

Nadia: eu já tenho uma listagem desses filmes, os festivais que eles passaram, que estrearam, e aí é mais essa parte pós dele que seria interessante a gente conversar, principalmente os filmes da *Premiere* Brasil que é meu foco de trabalho. Eu inclusive já vi que vocês realizaram edições da *Premiere* Brasil em outros países.

Ilda: isso eu ia te falar que talvez a gente devesse falar, que por causa dessa internacionalização e isso é pessoalmente uma paixão minha, como é que a gente consegue levar o cinema brasileiro para fora, aí a gente pode falar da *Premiere* Brasil Nova Iorque que foi no *MoMA*, dez anos, a *Premiere* Brasil Berlim que foram sete anos. Eu fiz uma *Premiere* Brasil em *Washington DC* durante quatro anos. Aquilo foi uma batalha porque era um campo político muito minado. Eu na verdade cheguei lá na época que ainda estava o Celso Amorim, bom, mas enfim, depois eu

fiz uma *Premiere* Brasil em Lisboa e uma em Pequim, na China e foi uma experiência muito impressionante também.

Nadia: Tu fizeste uma em Xangai também?

Ilda: Isso, uma em Pequim e uma em Xangai. Vamos lembrar de falar também dos acordos de produção, tudo isso vai um pouco junto. Como isso, na verdade, foi se inter-relacionando com o próprio desenvolvimento da *Premiere* Brasil e do festival do rio.

Nadia: para entender alguns pontos que eu vou acabar pedindo para que você fale, no meu primeiro capítulo, eu levantei alguns elementos que eu chamo de elementos de validação dos filmes que são as premiações, as passagens pelos festivais, mas para além das edições, eu falo também das retrospectivas, seja no festival do rio ou em outros locais, por isso é importante falar da *Premiere* Brasil em outros países ou até mesmo em outros eventos. E a relação de filmes que foram financiados por fundações. Assim, eu estou aproveitando você para um outro lugar, você é um nome que, pelo que eu pesquisei, também participou de desenvolvimento de editais ou até mesmo de curadoria que pode me dar alguns caminhos em relação a seleção de desenvolvimento e financiamento de alguns filmes. Que eu acho que toca nesse aumento de produção brasileira.

Ilda: Nadia e é por isso que a questão do cinema latino e do quanto a gente mudou o nosso posicionamento é superimportante. Porque você vai ver que, ao longo do tempo, eu comecei a ter problemas do seguinte nível. Quando a gente começou a fazer a *Premiere* Brasil, as condições básicas eram que o filme tivesse um CPB, portanto era um filme brasileiro, que o filme fosse dirigido por um brasileiro e que ele fosse falado em português. Eram condições básicas. Essas condições começaram a ser um pouco a serem jogadas de um lado para outro na medida que a gente tinha coproduções. Portanto, na hora que você tem um filme que tem 60% de dinheiro brasileiro, portanto tem CPB, é falado em português, mas o diretor não é brasileiro, tá valendo ou não tá valendo? Ou se você tem um filme que é todo falado em espanhol, se passa no Uruguai, mas 80% do dinheiro é brasileiro e o diretor é brasileiro, esse filme é brasileiro ou não? Você começa a ter que, na verdade, e é maravilhoso, a repensar e a rediscutir exatamente essas coisas, o que é um filme brasileiro, o que é uma produção brasileira e o quanto ela representa o Brasil ou não, dependendo do espectro político, sociocultural em que o filme esteja. Hoje essa questão é bem mais complexa. Você tem filmes com diretores brasileiros, com dinheiro brasileiro e que são falados em inglês e feito nos Estados Unidos, esse filme é brasileiro? É uma discussão que para mim já é uma discussão ultrapassada e bem resolvida na questão latina, ela voltou a ser uma questão agora, quando eu tenho filme que é todo falado em inglês, se passa nos Estados Unidos, rodado nos Estados Unidos, mas ele tem um diretor brasileiro e 100% do dinheiro é brasileiro. E aí? E eu sou questionada nisso, porque os diretores querem estar na *Premiere* Brasil, aí o cara diz "Não, eu fiz meu filme nos Estados Unidos, mas eu sou brasileiro, 100% do filme é brasileiro". Bom, aí eu falo o que? Acho que essas questões são muito importantes quando a gente fala da internacionalização porque significa que a gente também tem que olhar para outros elementos que não são só os elementos absolutamente o perfil que a gente costuma ter de um filme que tem CPB de um filme que é de um diretor brasileiro e que é falado em português. Não necessariamente, é mais esse o perfil do que a gente chama de um filme brasileiro. É isso, então, você me guia nessa conversa na quarta-feira?

Nadia: Sim, te guio tranquilamente.

Ilda: Então tá, se você lembrar de mais alguma coisa. Precisar de mais alguma coisa que você acha que eu deveria ter na cabeça na hora que a gente conversar você me manda uma mensagem, um e-mail. Se não, é sempre posso claro, buscar essas informações depois.

Nadia: Basicamente são essas coisas que te falei e as que eu tinha colocado, anteriormente, no e-mail. E as únicas duas coisas a mais, duas ou três. Uma é uma dúvida de um dado histórico que eu encontrei, mas eu encontrei num texto europeu e eu fiquei, gente de onde veio isso, que é que o *Mar del Plata* teria acontecido no Rio de Janeiro duas vezes, 1967 e 1969, mas eu não encontrei nenhum registro no Brasil que fale disso.

Ilda: olha só, eu sei e que houve, nesses anos, um acordo, uma negociação que foi feita, eu sei que nesses anos também aconteceu, no Rio de Janeiro, o Festival Internacional do Filme. Era o Fife. Agora, eu não sei, mas eu conheço, bom, ele tá bem velhinho agora, mas eu vou tá com ele na semana que vem, eu posso perguntar a ele sobre isso, por que ele inclusive tem programas do Fife 64, 65 e 66, enfim, tem umas coisinhas maravilhosas e posso perguntar a ele sobre isso e venho com essa informação pra você.

Nadia: A outra dúvida, acho que a gente falou um pouco disso, eu vou fazer uma discussão dessa possibilidade de expansão do festival, o festival começar de um tamanho e permanecer expandindo, quais são as perspectivas de expansão agora, para onde ir, e isso vai acabar puxando essa questão das plataformas digitais, mas ela é mais assim, vislumbre, não é algo central da pesquisa. E a decisão da premiação, porque o festival não começou premiando e eu queria saber o porquê dessa decisão pela premiação. E sobre a federação internacional de acreditação dos festivais, se o Rio já tentou, se não tentou, o porquê.

Ilda: isso tudo você pode me perguntar que já está tudo na minha cabeça e eu te falo sem o menor problema.

Nadia: Beleza, perfeito, estamos alinhadíssimas.

Ilda: então tá, Nadia, marcado, quarta feira, quatro horas da tarde, falamos com bastante tempo.

Nadia: Muito obrigada, fico muito feliz, vai ser de grande ajuda.

Ilda: Imagina, o prazer é meu.