

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL (IACS)  
DEPARTAMENTO DE ARTE (GAT)  
CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

**RAFAEL VEBBER**

FESTIVAIS DE CINEMA E VALOR SIMBÓLICO: UM ESTUDO DO CIRCUITO DE  
EXIBIÇÃO DO FILME *SUDOESTE*

NITERÓI

2016

RAFAEL VEBBER

**FESTIVAIS DE CINEMA E VALOR SIMBÓLICO: UM ESTUDO DO CIRCUITO DE  
EXIBIÇÃO DO FILME *SUDOESTE***

Monografia apresentada ao Curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Produção Cultural.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Me. Maria Teresa Mattos de Moraes

NITERÓI

2016





SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
COORDENAÇÃO DA GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL - GGR

### ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: <b>RAFAEL VEBBER</b>	Matrícula: 111.33.043
Título do Trabalho: <b>"FESTIVAIS DE CINEMA E VALOR SIMBÓLICO: UM ESTUDO DO CIRCUITO DE EXIBIÇÃO DO FILME SUDOESTE"</b>	
Orientador: <b>Me. Maria Teresa Mattos de Moraes</b>	
Categoria: <b>Monográfica</b>	Data da Apresentação: <b>20/04/2016</b>

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): <b>Me. Maria Teresa Mattos de Moraes</b>
2º Membro: <b>Drª. Marina Bay Frydberg</b>
3º Membro: <b>Me. Lúcia Bravo</b>

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário <p>A banca destaca o ineditismo do tema e a relevância da abordagem. Ressalta o fôlego da pesquisa e a capacidade do aluno de construir um arcabouço teórico capaz de dar respostas aos questionamentos levantados pela pesquisa. A banca indica a continuidade da pesquisa na pós-graduação.</p>
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): <p>10 (dez)</p>
ASSINATURAS <i>Maria Teresa M. de Moraes</i> <i>Marina Bay Frydberg</i> <i>Lúcia Bravo</i> <p>1º Membro (Presidente)      2º Membro      3º Membro</p>

Para minha irmã, Raquel Vebber (em memória),  
com quem compartilhei o nascimento do meu  
amor pelo cinema e a quem agradeço pelos  
melhores momentos da minha infância.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Fátima e Adolfo, que sempre me encorajaram e apoiaram, mesmo quando meus sonhos me levaram para longe de suas asas e de suas expectativas.

À professora e amiga Tetê Mattos, por em apresentar o mundo dos festivais de cinema, pelas parcerias em eventos e pesquisas, por me incentivar, e por ter aceitado ser minha orientadora com tanto carinho e dedicação.

À professora Lúcia Bravo, pelas oportunidades de trabalho na área de produção cultural e pela disposição e carinho que sempre demonstrou.

À professora Marina Bay Frydberg, pelo seu sotaque familiar e por todas as suas orientações fora de época.

Aos cineastas Eduardo Nunes, que me recebeu afetosamente em sua casa para conversarmos sobre sua obra e que gentilmente cedeu material para minha pesquisa, e Eduardo Valente, que me recebeu com muita atenção na ANCINE.

Aos meus colegas de curso e a tantos amigos que fiz dentro da Universidade Federal Fluminense.

À Aída, Aline, Antonio Junior, Daniel, Eliane, Flávia, Ítalo, João Domingues, João Luiz, Juniele, Leocádio, Leonardo, Lúcia, Luiz Augusto, Luiz Mendonça, Marília, Marina, Mário, Marisa, Martha, Miguel, Monteiro, Moura, Nemer, Nina, Pierre, Priscila, Renata, Santeiro, Simplício, Tânia, Tetê, Tunico, Vergara, Viviane, Wallace e Werlang. Meus professores na UFF, que me proporcionaram, com competência, várias oportunidades de crescimento e sabedoria.

Ao professor Miguel Freire, por apostar desde o início na minha capacidade como produtor.

À Maria Luiza e Fátima, amigas niteroienses de coração, por terem me acolhido em momentos difíceis com muito afeto e confiança.

À cidade de Niterói que foi meu lar durante esses cinco anos de graduação.

E a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para esta pesquisa.

**CLARICE** (*falando baixinho*)

João, você se lembra de quando era pequeno?

**JOÃO** (*ainda com sono*)

Mais ou menos...

**CLARICE**

Lembro de uma janela,  
de umas coisas estranhas,  
e acho que tudo parecia maior...

## RESUMO

Este trabalho dedica-se ao estudo da trajetória do filme *Sudoeste*, dirigido pelo cineasta Eduardo Nunes, pelo circuito de festivais brasileiros e internacionais de cinema entre os anos de 2011 e 2014. A análise parte da produção da obra e se estende para as fases de distribuição e exibição, com foco nesses eventos. O objetivo principal dessa monografia é investigar, por meio de referências teóricas, de entrevistas e outros documentos, o processo de valorização simbólica da obra cinematográfica como consequência da sua seleção e premiação em festivais de cinema. E, nesse sentido, quais as funções dos festivais de cinema para os filmes, incluindo distingui-los e legitimá-los no campo audiovisual, e como isso reverbera para além dessas exibições e na carreira dos seus realizadores.

Palavras-chave: *Sudoeste*, festivais, valor simbólico, legitimação, distinção.

## ABSTRACT

This work is dedicated to the study of the trajectory of the film *Southwest*, directed by filmmaker Eduardo Nunes, in the Brazilian and in the international film festival circuit between the years 2011 and 2014. The analysis begins in the film production and it extends to its distribution and exhibition, focusing in these events. The main objective of this monograph is to investigate, by means of theoretical references, interviews and other documents , the process of symbolic valuation of the cinematographic work as a result of its selection and awards at film festivals. And, by this way, what are the functions of festivals to films, including to distinguish and to legitimize them in the audiovisual field, and how it reverberates beyond these views and in the career of its makes.

Keywords : *Southwest*, festivals, symbolic value , legitimacy, distinction.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Imagem capturada do filme no formato de tela 3,66:1. ....	16
Figura 2: Filmagem de externa – 21.10.2009 .....	25
Figura 3: Eduardo Nunes consultando o <i>storyboard</i> durante as filmagens .....	25
Figura 4: Filmagens na lagoa – 10.11.2009.....	25
Figura 5: Filmagens de Clarisse e incêndio na casa do lago – 19.11.2009 .....	25
Figura 6: Julio Adrião, Eduardo Nunes, Patrick Leblanc e Simone Spoladore na coletiva de imprensa do Festival de Gramado. 13 ago. 2011 .....	52
Figura 7: Equipe e elenco no palco do Cine Odeon em noite de estreia no Festival do Rio... 52	
Figura 8: Carlos Eduardo Rodrigues, da Globofilmes, entregou o prêmio especial do júri a Eduardo Nunes. ....	52
Figura 9: Eduardo Nunes (acima, centro), com outros diretores em foto no Tiger Daily – publicação do Festival de Roterdã.....	53
Figura 10: Foto de capa da página de <i>Sudoeste</i> no Facebook .....	55
Figura 11: O primeiro plano do trailer apresenta a logo do Festival Internacional de Cinema de Roterdã.....	57
Figura 12: Indicação do Prêmio Andrei Tarkovski do Festival Internacional de Cinema de Zerkalo no segundo plano do trailer. ....	57
Figura 13: Indicação dos prêmios da crítica (FIPRESCI) no Festival do Rio e no Festival de Cinema de Toulouse. ....	58
Figura 14: Indicação do Prêmio de Melhor Contribuição Artística no Festival de Havana....	58
Figura 15: Indicação dos Prêmios de Melhor Fotografia no Festival do Rio e no Festival Internacional de Guadalajara .....	58
Figura 16: Indicação de trecho da crítica da revista de cinema <i>Variety</i> no trailer. ....	58
Figura 17: Matéria veiculada no jornal estadunidense The New York Times em 17 de Janeiro de 2013 .....	64
Figura 18: Nota no jornal <i>O Globo</i> em 18 de janeiro de 2013 .....	64

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES ACERCA DE <i>SUDOESTE</i></b> .....	15
1.1 – <i>SUDOESTE</i> , O FILME .....	15
1.2 – A PRODUÇÃO .....	19
1.3 – A CIRCULAÇÃO DE <i>SUDOESTE</i> .....	25
<b>CAPÍTULO 2 – FESTIVAIS DE CINEMA COMO VALOR SIMBÓLICO</b> .....	31
2.1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE O VALOR SIMBÓLICO .....	31
2.2 – O CIRCUITO DOS FESTIVAIS DE CINEMA E SUA IMPORTÂNCIA COMO VALOR SIMBÓLICO .....	38
2.2.1 – A PREMIAÇÃO COMO ELEMENTO SIMBÓLICO .....	46
<b>CAPÍTULO 3 – ESTRATÉGIAS DE CIRCULAÇÃO DE <i>SUDOESTE</i></b> .....	48
3.1 – <i>SUDOESTE</i> E A EXIBIÇÃO NOS FESTIVAIS DE CINEMA .....	48
3.2 – OUTRAS JANELAS DE EXIBIÇÃO .....	62
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	66
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	69
<b>ANEXOS</b> .....	73
<b>APÊNDICES</b> .....	87



## INTRODUÇÃO

Em uma pequena vila sem localização exata, Clarisse atravessa por todas as fases de sua vida durante o período de um dia. Acompanhamos seu nascimento, sua infância, sua juventude e seu envelhecimento. A passagem do tempo para ela não se aplica da mesma forma como para os que estão ao seu redor. É nesse universo de fábula que o filme *Sudoeste* conta sua história. Com direção do niteroiense Eduardo Nunes, o filme foi exibido pela primeira vez publicamente em 2011, durante a sessão de encerramento do Festival de Cinema de Gramado. Matérias sobre o filme o classificam tanto como uma obra de arte quanto um cinema difícil, no sentido de proporcionar uma experiência cinematográfica pessoal e a qual o grande público não está habituado.

Foi por meio do circuito de festivais de cinema internacionais e nacionais que o filme iniciou sua trajetória de distribuição e exibição. Esses eventos, que se multiplicaram nas últimas décadas no Brasil e no mundo, são plataformas para o lançamento de obras. Filmes como *Sudoeste*, que não encontram um mercado exibidor receptivo nas salas comerciais, optam por essa janela de exibição. Assim, festivais de cinema se tornaram um importante espaço para a difusão da produção audiovisual, em especial as chamadas produção independente e a experimental. Os formatos de curta e média-metragem também encontram neles um meio de chegar ao público na tela grande. Também a capilaridade desses eventos é importante, promovendo a sétima arte em cidades onde não há salas de cinema comercial.

Tomando o segmento dos festivais audiovisuais como interesse de nossa pesquisa, analisaremos a trajetória do longa-metragem *Sudoeste*, o nosso foco está em outro aspecto relacionado a esse segmento de exibição. Utilizando o filme como estudo de caso, foram analisados os aspectos de valorização simbólica da obra na sua passagem por festivais. Diversos autores apontam para esses eventos como estratégicos para que o filme ganhe visibilidade e consiga ser distribuído com sucesso em outras janelas. Assim, alguns questionamentos foram feitos para guiar a pesquisa nesse recorte de um universo tão rico culturalmente que é o circuito de festival de cinema internacional. Quais as funções dos festivais de cinema na atualidade? Como acontece a valoração simbólica de filmes dentro dos festivais? Caso haja uma hierarquia entre os festivais de cinema internacionais, quais os agentes e as estratégias que os eventos se utilizarão para manter seu *status*? Qual a relevância da presença da mídia e da crítica? Quais os benefícios trazidos para a obra por meio desse processo de valorização? E para os realizadores da obra, qual a relação entre ganhar um prêmio e a sua carreira?

Em relação à metodologia aplicada nessa pesquisa, utilizamos os seguintes métodos de trabalho: a leitura de textos que proporcionaram a base teórica da análise, a realização de entrevistas com Eduardo Valente, atual assessor internacional da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), e com o cineasta Eduardo Nunes, assim como a análise de outras entrevistas que o mesmo concedeu para diversos jornalistas e críticos. A pesquisa de dados em materiais oficiais como os do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), também nos foi útil para o levantamento de dados referentes à performance do filme nas salas comerciais de exibição. A consulta a diversos jornais, revistas e sites especializados em cinema que realizaram matérias e reportagens sobre o filme foi importante para uma breve análise da repercussão e visibilidade de *Sudoeste*. Da mesma forma, foi feito um levantamento da seleção e premiação do filme em festivais nacionais e internacionais. Também foram analisados alguns materiais de divulgação da obra, assim como trailer e cartazes do filme.

Do ponto de vista das referências teóricas, essa monografia segue três linhas de estudo. Uma voltada para a análise do conceito de valor simbólico, que nos ajuda a refletir sobre as funções de um festival de cinema e o significado da participação de um filme nestes eventos. Aqui ganham destaque as reflexões do sociólogo francês Pierre Bourdieu, do sociólogo norte-americano John B. Thompson e do brasileiro Teixeira Coelho, especialista em política cultural.

A segunda linha de estudos está mais voltada para o campo do audiovisual, onde serão tratadas as questões de produção, distribuição e exibição cinematográficas. Entre os autores trabalhados estão a brasileira Hadija Chalupe da Silva, por meio de sua tese sobre a distribuição do cinema nacional, e os estadunidenses David Bordwell e Kristin Thompson.

E a terceira linha de referências teóricas tem foco na literatura de festivais. Autores como Thomas Elsaesser, Marijke De Valck, Bill Nichols, Miriam Alencar e Tetê Mattos, orientadora deste trabalho, nos municiaram com reflexões acerca deste segmento, ainda tão pouco estudado no Brasil e no exterior. A renomada pesquisadora Marijke de Valck aponta a pequena quantidade de estudos acadêmicos publicados sobre esse circuito apesar da sua onipresença na atualidade. A autora indica que frequentemente as publicações sobre a temática são organizadas junto à organização do evento na ocasião de um aniversário ou resgatando a história e a influência do festival. Apesar da existência de outras abordagens, ela identifica que os estudos se concentram em eventos específicos e não na experiência dos festivais de cinema internacionais como um circuito de eventos relacionados. (DE VALCK, 2007b, p.16)

Esta monografia está estruturada em três capítulos. O primeiro deles divide-se em três partes, nas quais o filme *Sudoeste* é apresentado ao leitor. Iniciamos tecendo algumas considerações sobre os aspectos narrativos do filme, suas escolhas estéticas e um perfil do diretor Eduardo Nunes. Em seguida, partindo do contexto da produção da obra, a mesma é abordada desde a sua longa fase de captação de recursos até a pré-produção, as filmagens e a pós-produção. O capítulo finaliza analisando as diferentes classificações que a pesquisadora Hadija Chalupe propõe para a distribuição cinematográfica dos filmes brasileiros, e em qual delas *Sudoeste* se enquadraria. Inicia-se, a partir disso, a relação de importância que o filme estabelece com os festivais audiovisuais nacionais e internacionais.

No segundo capítulo sentimos uma necessidade de traçar considerações sobre questões do campo teórico envoltos na conceituação de valor simbólico e festivais de cinema. O primeiro é abordado por intermédio de autores no campo da cultura e da sociologia. O valor simbólico é compreendido enquanto instância de legitimação relacionada a diferentes formas de capital disponíveis (econômico, cultural e social). Já na discussão do circuito de festivais dá-se foco a sua função enquanto janela exibidora e como fonte de prestígio dentro de um sistema estruturado por uma grande quantidade de eventos nacionais e internacionais que se distinguem entre si hierarquicamente pelos recursos de diversos tipos que possuem. Para problematizar esse debate, utilizamos as obras dos pesquisadores citados acima, assim como a entrevista com Eduardo Valente, assessor especial da ANCINE, que atua na internacionalização da produção audiovisual nacional por meio da seleção e exibição dessas obras à organização e curadoria de diversos festivais de relevância em todo o mundo.

No terceiro capítulo, analisamos a trajetória do filme *Sudoeste* pelo circuito de festivais de cinema durante o período de 2011 a 2014. A entrevista com o realizador Eduardo Nunes é fundamental para aprofundar o debate das escolhas feitas e da dimensão desses eventos para a sua carreira e a do filme. Igualmente, fazendo uso dos estudos teóricos do capítulo anterior e da visibilidade dada ao filme por intermédio da crítica cinematográfica especializada e da mídia espontânea, apresentamos as conclusões sobre a agregação de valor simbólico pelo filme durante a sua exibição nesse segmento específico. Também introduzimos um olhar para a trajetória do filme nas outras janelas de exibição

Faz parte desta monografia um Apêndice com uma lista dos festivais nos quais *Sudoeste* foi exibido, uma segunda lista indicando as suas premiações em cada festival e a transcrição da entrevista com Eduardo Valente.

Sobre os meus interesses pessoais nessa pesquisa, enquanto aluno do curso de produção cultural da Universidade Federal Fluminense, minha meta sempre esteve

relacionada à atuação no campo do audiovisual. Desde o ano de 2013, tenho atuado em diversos eventos e pesquisas, e acompanhado as notícias do campo. Por isso, esse trabalho teórico também tem o objetivo de prover uma reflexão relacionada à minha formação profissional. Além de pretender ser uma contribuição sobre uma temática ainda pouco abordada pela academia.

## CAPÍTULO 1 - CONSIDERAÇÕES ACERCA DE *SUDOESTE*

O filme *Sudoeste* e suas características cinematográficas são apresentados, e os aspectos referentes à sua realização e à carreira do seu realizador são discutidos. Em seguida, analisamos o processo para sua produção e as diferentes estratégias de distribuição e exibição traçadas pelas obras audiovisuais nacionais, focando aquelas utilizadas pelo filme em “tela”.

### 1.1 - *SUDOESTE*, O FILME

*Sudoeste* é um filme brasileiro lançado no ano de 2011. A direção é do niteroiense Eduardo Nunes, que também assina o roteiro junto com Guilherme Sarmiento. Este foi o seu longa-metragem de estreia após uma bem-sucedida carreira como diretor de filmes de curta-metragem, em que foi revelada uma forte marca autoral.

A película, que possui uma narrativa descontínua, acompanha a vida de Clarisse, interpretada pelas atrizes Simone Spoladore, Regina Bastos, Raquel Bonfante e Rosa Natielle, que nasce, cresce e morre em um intervalo de tempo de 24 horas. Sua jornada acontece em uma pequena vila do litoral rodeada de personagens que vivem a rotina de mais um dia em suas vidas. Sobre o título *Sudoeste*, faz referencia a um lugar que existe só na imaginação, contexto próprio de uma fábula.

Eduardo Nunes comenta a concepção narrativa de *Sudoeste*:

O tempo talvez seja o personagem principal do filme. Ao criar duas linhas temporais simultâneas – a vida de Clarice durando um único dia e a dos outros personagens que tem aquele dia como outro qualquer –, pretendemos criar uma reflexão sobre o tempo em si. Neste sentido, não há como compreender a história de forma plana: os tempos são simultâneos, o passado, o presente e o futuro acontecem juntos, e um interfere no outro. O desafio é o de tornar a história compreensível e sensível, mesmo com esta narrativa pouco convencional. (NUNES, 2012)<sup>1</sup>

A obra carrega as características de um cinema autoral<sup>2</sup>, captando a intimidade e identidade estética de seu realizador na figura máxima do diretor. Resguarda a expressividade

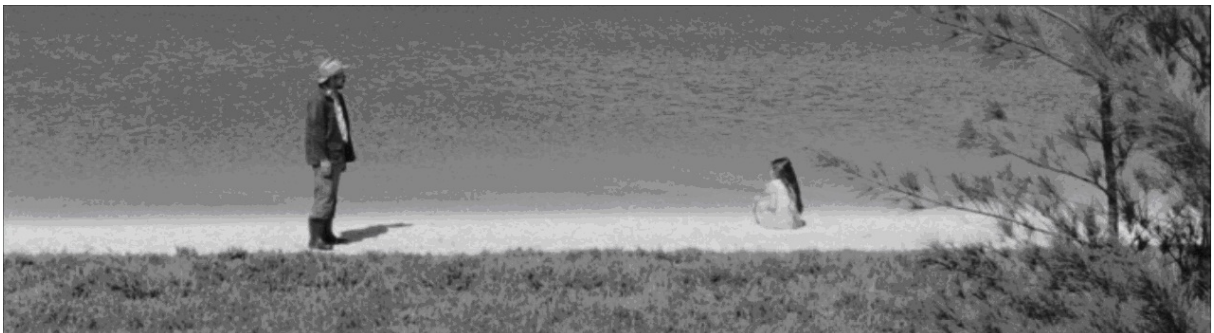
---

<sup>1</sup> Entrevista cedida por NUNES, Eduardo. [dezembro, 2012]. Entrevistado por Guilherme Zanella da RevistaCult. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/12/a-geografia-do-tempo/>. Acesso em: 10 fev. 2016.

<sup>2</sup> Os estudiosos do campo do cinema Jacques Aumont e Michel Marie problematizam a questão do autor no cinema. Diferentemente das outras artes, o cinema é uma arte coletiva. Isso dificulta que o título seja dado a apenas um integrante da equipe. Para eles, a noção de autor surgiu por meio de um processo de luta pelo reconhecimento do cinema como obra de arte e expressão do mundo própria de um criador. (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. Campinas, SP : Papirus, 2003. p.26)

e criatividade dele em detrimento ao que se tornou conhecido como cinema industrial. O qual é detentor de uma linguagem cinematográfica mais “popular”, ou seja, utilizada corriqueiramente no cinema imerso na lógica da indústria do entretenimento. Para o cineasta, ser autor é “demonstrar uma forma própria de ver o mundo, de contar algo que todos conhecem de um outro jeito, demonstrar o óbvio como diferente” (NUNES, 2011)<sup>3</sup>

Filmado em preto e branco, o seu formato de tela, 3,66:1, torna o filme radicalmente horizontal<sup>4</sup>. Essa opção faz referência ao filme “Napoleão”, de Abel Gance, 1927, o qual, nos minutos finais, ganha duas projeções extras, uma a cada lado da tela original, triplicando o tamanho da projeção. A escolha do formato foi feita junto ao reconhecido diretor de fotografia, Mauro Pinheiro Jr, com a intenção de dar ao filme um aspecto único e captar melhor a horizontalidade das locações. Essa decisão implicou que a experiência de contemplação do filme fosse melhor explorada na sala de cinema, uma vez que esse formato não é exibido com a mesma eficácia em janelas menores, como a televisão, o vídeo e a internet.



**Imagem 1: Imagem capturada do filme no formato de tela 3,66:1.**

**Fonte: SUDOESTE, 2011**

<sup>3</sup> Entrevista cedida por NUNES, Eduardo. [agosto, 2011]. Em entrevista para Rodrigo Fonseca do jornal O Globo

<sup>4</sup> Segundo Pedro Butcher, *aspect ratio* (relação do aspecto, traduzindo literalmente) diz respeito ao formato da imagem cinematográfica, que é descrito como relações ou proporções entre a largura e a altura da imagem. A proporção 4:3 foi a primeira a ser adotada e permaneceu a dominante por muitos anos, porém outros formatos foram inventados. Em 1929, quando o som sincronizado foi incorporado aos filmes, uma trilha óptica passou a ser impressa na própria película e a proporção foi diminuída para 1,37:1. Apesar de várias experiências de formatos mais largos, foi apenas nos anos 1950 com a popularização da televisão, também de formato 4:3, que Hollywood começou a investir em outros formatos widescreen (tela larga), buscando acentuar o caráter espetacular dos filmes. Esses formatos ganharam diferentes nomes: Cinerama com *aspect ratio* de 2,59:1; VistaVision com 1,85:1; Todd-AO com 2,20:1 e o CinemaScope com 2,35:1. De todos, o CinemaScope se tornou o mais comum, contudo, outros formatos também são comumente utilizados, entre eles o 1,66:1 e o 1,85:1. (BUTCHER, s.d.)

A referência fundamental é a cinematografia de Andrei Tarkovski, cineasta russo notório pela sua representação do tempo em suas obras. Béla Tarr, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Léon Hirzman, David Lean e Sergio Leone também são influências em seu trabalho, como afirma o próprio diretor.

*Sudoeste* se utiliza de planos longos e do silêncio na sua composição, criando espaço para uma atmosfera reflexiva e de contemplação da sua fotografia. A longa duração de 128 minutos também vai além do convencional de um cinema brasileiro comercial.

Sobre a concepção estética do filme, Eduardo Nunes afirma:

Como disse, o filme trata do tempo. É claro que o tempo interno do filme precisa ser especial. Se investirmos num filme com poucos cortes, em que o tempo interno do plano é forte o suficiente para parecer verdadeiro ao espectador, passa a existir, em quem assiste, a oportunidade de compartilhar o mesmo tempo do personagem do filme. Ou seja, a vivência do personagem é a mesma do espectador. Por isso investimos tanto em criar uma atmosfera especial com imagens e sons.

O espectador precisa estar imerso num outro universo. Quando assumimos o papel de autor, alguém que conta uma história de uma maneira própria, entendemos que todas as escolhas influenciam na forma como essa história vai ser contada. Ao preferir mostrar uma imagem, por exemplo, um plano aberto num lento travelling lateral, mudamos a percepção desta imagem. A forma como contamos a história é tão importante quanto a própria história. (NUNES, 2012)<sup>5</sup>

A forma fílmica, segundo David Bordwell e Kristin Thompson, funciona como um sistema e não como uma mistura aleatória. Nesse sentido, utilizam-se das diversas técnicas cinematográficas para criar um conjunto que elementos estilísticos: como a forma que a câmera se move, os padrões de cor, o uso da música, etc. Os autores afirmam que a reação emocional do espectador está relacionada à forma, e que utilizamos nossas experiências anteriores de vida cotidiana e de outras obras artísticas para decifrar essas “pistas” presentes nos filmes. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.109-111) Porém, pode acontecer, como é no caso de *Sudoeste*, que a forma fílmica produza uma experiência nova para o público, desconstruindo hábitos costumeiros e proporcionando novas formas de ouvir, ver, sentir e pensar.

Eduardo Nunes é graduado em cinema e audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Antes de lançar o seu primeiro longa-metragem, ele já havia exercido as funções de assistente de direção, produtor, roteirista, montador e diretor de som em outras produções para o cinema e televisão. Seu trabalho como cineasta teve início como diretor de curtas-metragens, o que é o costumeiro entre jovens diretores e estudantes de cinema. Em entrevista,

---

<sup>5</sup> Entrevista cedida por NUNES, Eduardo. [dezembro, 2012]. Entrevistado por Guilherme Zanella da RevistaCult. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/12/a-geografia-do-tempo/>. Acesso em: 10 fev. 2016.

Nunes considera que isso faça parte de um plano de carreira, no qual é fundamental a passagem por diversas instâncias de legitimação, o que será aprofundado nos próximos capítulos deste trabalho. Todavia, esse percurso não é o mesmo para todos os realizadores, sendo possível um profissional iniciar sua carreira na direção de longas-metragens, optar por trabalhar apenas com a realização de curtas, ou ainda trabalhar com ambos os formatos, considerando também o média-metragem.

Eduardo Nunes lançou, num espaço de seis anos, cinco curtas-metragens: *Sopro* (co-dirigido por Flávio Zettel, 1994, 16mm, 22min), *Terral* (1995, 16mm, 18min), *A Infância da Mulher Barbada* (1996, 35mm, 18min), *Tropel* (2000, 35mm, 18min) e *Reminiscência* (2001, 35mm, 12min). A distribuição e exibição de curtas-metragens no Brasil se distingue muito da dos filmes de longa-metragem. Os curtas, em geral, não têm acesso à janela do cinema comercial, ou mesmo ao circuito de salas de cinema de arte, cujo foco é o cinema “autoral”. Sendo assim, a principal plataforma para o seu lançamento são os festivais de cinema, podendo posteriormente ser exibido em cineclubes e mostras especiais, sendo disponibilizado na internet após sua vida no circuito de festivais terminar (normalmente dois anos), e, finalmente, raramente irá para a janela *home video*.

No período da produção desses curtas, porém, ainda não era comum a disponibilização dessas obras nas plataformas online<sup>6</sup>. Contudo, seus curtas-metragens obtiveram grande visibilidade em festivais de cinema nacionais e internacionais. Sua narrativa de formato experimental ganhou espaço nesse circuito, tendo ganhado mais de quarenta prêmios e participado de importantes festivais como Roterdã, Berlim, Clermont-Ferrand, Havana, Biarritz, Brasília, Rio e Gramado. Por intermédio disso, o cineasta construiu uma carreira nesses eventos, o que certamente repercute em seus trabalhos posteriores.

Ainda sobre a prática do formato de curta-metragem no início da década de 2000, o cineasta comenta:

A opção do curta vem pela razão deste formato manter as mesmas características de um filme de longa-metragem (na dramaturgia, na produção, na técnica de filmagem, etc...) mas numa outra escala. Então, uma primeira, e talvez mais evidente razão seja a de poder fazer um filme de cinema, como qualquer outro, mas com a facilidade de produção e com menos riscos. Entretanto, o que acontece é que o curta, quase sempre, é o primeiro passo para quem quer começar a fazer cinema; o que acaba caracterizando o curta como um gênero para iniciantes. É importante a defesa do curta como um filme como outro, apenas com uma curta duração. Pois alguém que, por exemplo, quer trabalhar como diretor, encontra-se numa situação onde, apenas

---

<sup>6</sup> Como algumas das principais plataformas de armazenamento e exibição online podemos citar os sites do *Youtube*, fundado em 2005; do *Vimeo*, fundado em 2004; e do *Porta Curtas*, especializado em curtas-metragens brasileiros e criado em 2002 com patrocínio da Petrobras. <<http://portacurtas.org.br/>>.



raramente, pode desenvolver seu ofício. Enquanto fotógrafos, editores, técnicos de som, etc... estão trabalhando em vários projetos, o diretor (na grande maioria das vezes), trabalha apenas em "seu" projeto, que - sendo um longa - acontece raramente. O curta é uma das soluções possíveis para manter a prática de fazer filmes acesa. (NUNES, s.d.)<sup>7</sup>

A produção dos curtas-metragens de Eduardo Nunes foi realizada ou através do Curso de Cinema da UFF ou de concursos públicos, sempre contando com o apoio do CTAv-FUNARTE. Apesar de serem de baixo custo, o fato de as três últimas obras terem um valor de orçamento e não apenas parcerias de serviços e empréstimo de equipamentos, já anuncia uma profissionalização dentro do segmento.

Sobre a realização dessas obras, o cineasta explica o mecanismo das produções.

O primeiro filme, SOPRO, foi produzido pelo Curso de Cinema da UFF e co-produzido pelo CTAv/Funarte (parte do equipamento de filmagem e finalização); o segundo filme, TERRAL, foi co-produzido pelo Curso de Cinema da UFF, CTAv/Funarte e com financiamento da própria produtora do filme: a 3 Tabela Filmes. O terceiro, A INFÂNCIA DA MULHER BARBADA, através do primeiro prêmio da Riofilme; TROPEL através do prêmio do MinC e com recursos próprios; e REMINISCÊNCIA também realizado através da Riofilme.<sup>8</sup> (NUNES, s.a.)<sup>9</sup>

Apesar de sua experiência no formato curta-metragem, o seu primeiro longa levaria dez anos para ser produzido e lançado. Como veremos a seguir, o principal complicador para a realização do projeto foi à captação dos recursos. Somente após aproximadamente oito anos, a produção adquiriu os recursos suficientes para realizar a obra.

## 1.2 - A PRODUÇÃO

Ao avaliar o longo percurso de captação para a produção de *Sudoeste*, Nunes lembra a realidade da produção cinematográfica nacional no início da década de 1990, quando ingressou no curso de cinema da UFF. Segundo ele, a produção de longas-metragens nessa época inexistia no Brasil, e toda uma geração começou a fazer cinema de curta-metragem e criou um estilo próprio neste formato. Ainda afirma que, ao longo da década de 1990 e nos

<sup>7</sup> Entrevista cedida por NUNES, Eduardo [s.d.]. Entrevistado pela revista *Contra Campo*. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/46/eduardonunes.htm>>. Acesso em: 06 fev. 2016

<sup>8</sup> O orçamento estimado por Nunes das últimas três obras é de: A INFÂNCIA DA MULHER BARBADA: R\$ 25.000,00; TROPEL: R\$ 60.000,00; REMINISCÊNCIA: R\$ 36.000,00.

<sup>9</sup> Entrevista cedida por NUNES, Eduardo [s.d.]. Entrevistado pela revista *Contra Campo*. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/46/eduardonunes.htm>>. Acesso em: 06 fev. 2016

primeiros anos dos anos 2000, a indústria foi se reestruturando com filmes de grande alcance de público e auto-sustentáveis.

Em 1990, com o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) pelo governo Collor, houve uma diminuição drástica na realização de longas-metragens no Brasil, e o filme nacional desapareceu das salas de exibição. Porém, ao longo dessa década, foram criados dispositivos como a Lei Federal de Incentivo a Cultura (Lei Rouanet - 1991) e a Lei do Audiovisual (1993), que através do incentivo fiscal possibilitaram que empresas privadas patrocinassem o retorno de grande parte da produção de cinema no Brasil.

O ano de 1995 ficou conhecido como o marco da Retomada, justamente devido ao salto na produção cinematográfica, que passou de sete para doze filmes, e o sucesso de público do lançamento do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, que atingiu 1,2 milhão de espectadores.

A criação da ANCINE em 2001, também foi um importante passo para o aumento da produção. A agência assumiu os cargos de órgão regulador e mediador das atividades cinematográficas e videofonográficas, e órgão executor da política nacional de fomento ao cinema. Neste último, “fiscalizando o cumprimento da legislação nos diferentes segmentos de mercado, além de criar e gerir outros programas e mecanismos de incentivo à indústria”. (CHALUPE, 2010, p.46)

Ao longo desse período, as empresas patrocinadoras também se articularam e muitas têm edital próprio para escolher os projetos que patrocinarão a cada ano via alguma das leis de incentivo fiscal. Entre as principais empresas, podemos citar: Petrobras, BNDES, Oi, Vale do Rio Doce, entre outros bancos e empresas de grande porte.

Apesar das leis de incentivo terem possibilitado um aumento na produção de longas-metragens, muitos projetos, principalmente os de caráter menos comercial, tem sido realizados por própria conta. Por isso, prêmios e editais de fomento direto do Ministério da Cultura por meio da Secretaria do Audiovisual e da ANCINE têm se tornado uma fonte fundamental para realização de parte significativa de filmes do cinema nacional, assim como a sua distribuição e exibição.

Em relação ao aporte dado pela ANCINE, a pesquisadora Hadija Chalupe da Silva aponta:

Com a criação da Ancine, um novo impulso foi dado à atividade cinematográfica, mas só recentemente as ações da agência foram expandidas para além da produção de filmes de longa metragem, no modelo de atendimento à demanda mais urgente e visível de suas clientelas. Esse processo se deu através da implantação de projetos que passam a estimular a cadeira cinematográfica como um todo, com a

revitalização de programas como o Prêmio Adicional de Renda e o Prêmio Adicional de Qualidade; com programas de incentivo à coprodução internacional (Idermedia e o programa de incentivo à participação em festivais internacionais); e principalmente com o edital do Fundo Setorial do Audiovisual (lançado no presente ano), que tem como norte o desempenho dos filmes no mercado nas diversas janelas de exibição. Assim, o Estado começa timidamente a enfrentar legalmente o gargalo da circulação dos filmes que apóia, representado pela distribuição. (CHALUPE, 2010, p.162)

Ainda sobre a produção cinematográfica, a autora explicita o papel das leis de incentivo e dos editais de fomento para a manutenção das atividades do setor. Essa situação só poderia ser modificada caso a empresa produtora conseguisse lucrar com a comercialização do filme nas salas de cinema o suficiente para recuperar o seu investimento e ter capital para aplicar nos seus próximos projetos, lembrando que a renda líquida da venda dos ingressos remunera o exibidor, o distribuidor e o produtor da obra. Entretanto, mesmo nos exemplos de obras com grande apelo popular e que conseguem grande bilheteria, os altos custos de comercialização e divulgação dos filmes não permitem que a produtora adquira recursos financeiros suficientes para sua próxima produção. Logo, o que se observa é a dependência da cadeira produtiva cinematográfica a esses sistemas de incentivo e fomento. (CHALUPE, 2010, p.74-76)

Por sua vez, *Sudoeste* foi realizado por meio de uma coprodução entre as produtoras brasileiras Cinematográfica Superfilmes<sup>10</sup> e 3 Tabela Filmes<sup>11</sup>, e a holandesa Tropicalstorm Entertainment<sup>12</sup>. O edital<sup>13</sup> de produção de longa-metragem do gênero ficção de baixo orçamento no qual o projeto foi contemplado, previa que a empresa produtora contasse com um currículo de no mínimo três curtas-metragens ou de um longa-metragem. Como a 3 Tabela Filmes tinha no currículo apenas a produção de curtas-metragens, a participação da Superfilmes e sua ampla experiência em produções de longas-metragens foi essencial para a pontuação do projeto nesse concurso. Alguns aspectos podem ser observados no que diz respeito às empresas produtoras de *Sudoeste*. O primeiro deles é a participação da

<sup>10</sup> Fundada em 1983 em São Paulo, produz curtas, médias e longas metragens e obras para a televisão, viabilizando tanto projetos próprios como de realizadores independentes. Em seu catálogo online constam setenta e cinco produções. FONTE: <<http://www.superfilmes.com.br>> . Acesso: em 03 fev. 2016.

<sup>11</sup> Produtora independente criada por Eduardo Nunes. Já fizeram parte da sociedade Roberval Duarte, Flávio Zettel, Eduardo Goldstein, e agora Ana Pacheco, Izabella Faya e Fernanda Reznik. Produz curtas-metragens desde 1994, incluindo alguns de Nunes. Também produz séries para a televisão. *Sudoeste* foi sua primeira produção em longa-metragem. (<http://3tabelafilmes.com>)

<sup>12</sup> Organização internacional de venda em cinema e televisão especializada em coprodução, promoção, distribuição e venda de filmes ao redor do mundo. Sua sede fica em Amsterdã e tem uma filial no Rio de Janeiro. FONTE: <<http://www.tropicalstorm.com>>. Acesso em: 08 fev. 2016

<sup>13</sup> Edital de concurso Nº 06, de 23 de novembro de 2007 (Ministério da Cultura – Secretaria do Audiovisual). Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/38605/edital-longa-retificado.pdf/1d20c610-3a7a-4095-9b90-87323246af3d>>. Acesso em: 07 fev. 2016.

produtora holandesa Tropicalstorm Entertainment. O segundo deles é que um dos sócios da produtora paulista Super Filmes é o Patrick Leblanc, de naturalidade francesa. Vemos assim uma internacionalização na produção do filme. Eduardo Valente, atual assessor internacional da ANCINE, em entrevista concedida para esta pesquisa, destaca a importância da internacionalização do projeto desde a sua pré-produção, o que facilitará a sua entrada nos festivais e mesmo no circuito comercial internacional. Ainda aponta que o olhar de um produtor de determinado país (ou cultura) pode se aproximar do olhar dos curadores dos festivais desse país, o que poderia ser uma vantagem em alguns casos.

Nessa perspectiva, Valente fala sobre o programa Encontros com o Cinema Brasileiro<sup>14</sup> que já acontece há alguns anos, o qual propõe um espaço de exibição de filmes nacionais para curadores de festivais de fora do Brasil.

O filme ainda contou com três produtores associados que possuem uma porcentagem do filme: QUANTA<sup>15</sup>, LaboCine<sup>16</sup> e a atriz Simone Spoladore<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Além do Programa Encontros com o Cinema Brasileiro, a ANCINE, no seu Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais, propõe uma classificação, dividindo os festivais em tipos de apoio A, B e C, sendo A os eventos pelos quais os realizadores necessitam de um apoio econômico maior para participar. **Apoio A** – Concessão de cópia legendada, envio de cópia e apoio financeiro para promoção do filme (44 festivais) **Apoio B** – Envio de cópia e apoio financeiro (35 festivais) **Apoio C** – Envio de cópia (16 festivais). Na lista dos festivais nos quais os realizadores podem solicitar apoio em 2016, estão presentes 95 eventos e 35 laboratórios ou workshops internacionais. Valente aponta que na política atual, é valorizada que a participação dos filmes em evento seja distribuída de forma mais equilibrada do que concentrada em poucos festivais. A distinção hierárquica que se faz entre os festivais está na quantidade de apoio que são ofertados para a participação em cada festival. A grande maioria está limitada ao apoio de três filmes, porém cerca de dez festivais podem ter até cinco participantes apoiados, e os festivais de Cannes, Berlin e Veneza podem receber até sete projetos beneficiados. Essa classificação é feita pelo o que a ANCINE propõe que seja o status de visibilidade de cada um desses eventos. *Sudoeste* utilizou o apoio para participar de alguns festivais: Munique para a *Cinevision Competition* (apoio financeiro), Roterdã para o *Tiger Awards Competition* (legenda em inglês, cópia 35mm, envio da cópia e apoio financeiro), Toulouse para a Competição Oficial (legenda em francês, cópia em 35mm, envio da cópia e apoio financeiro), Havana para a Competição Oficial de *Operas Primas* (legenda em espanhol, cópia em 35mm, envio da cópia e apoio financeiro) Fontes: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2816-25032013.pdf>>. Disponível em 6 fev. 2016 <<http://www.ancine.gov.br/fomento/apoio-participacao-festivais-internacionais>>. Acesso em 01 mar. 2016

<sup>15</sup> Os Estúdios Quanta oferecerem um conjunto de serviços facilitadores para produções audiovisuais desde 1979. Dispõem de locação de estúdios completos, câmeras, movimento, iluminação, elétrica e acessórios, além de infraestrutura técnica e profissional. Sua presença como produto associada no cinema nacional vem fomentando a indústria cinematográfica e ampliando seu leque de atuação. FONTE: <<http://www.estudiosquanta.com.br/>>, Acesso em: 08 fev. 2016

<sup>16</sup> A LaboCine foi durante décadas o principal laboratório de processamento de filmes no Brasil. Atuava com a fabricação de cópias em película e no trabalho de pós-produção dos filmes. Com a digitalização das salas de cinema a LaboCine perdeu sua principal fonte de renda e encerrou suas atividades em 2015. FONTE: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/labocine-sai-de-circuito-em-marco-15209540>>. Acesso em: 08 fev. 2016

<sup>17</sup> Segundo Nunes, todos os atores tiveram a opção de trocar parte do valor do cachê por uma porcentagem do filme, que foi o caso de Simone Spoladore.

Segundo Fábio Sá Earp e Helena Sroulevich, o patrimônio de uma empresa produtora é a cartela de filmes que a mesma produz ao longo dos anos. A produtora é a responsável legal e financeira da obra. Seu trabalho engloba desde o momento de criação e definição do roteiro, a captação de recursos, a contratação de equipe técnica e de elenco, até o planejamento de filmagens e execução de todos os procedimentos que são concluídos na pós-produção do produto final e na definição da firma distribuidora. (EARP; SROULEVICH, 2009, p.184)

Neste projeto houve uma aposta na liberdade de criação do cineasta, o que não acontece com outros casos em que a expectativa de lucro comercial da venda do filme se impõe ao processo criativo.

Produções como a de *Sudoeste* destoam do padrão de obras exibidas nas salas comerciais e que também não possuem características que atraem grandes patrocinadores. Ou seja, são produções que enfrentam maiores dificuldades na captação de recursos, conseqüentemente, dependendo muito mais de editais de fomento do que de patrocínio via leis de incentivo, e que dificilmente conseguirão se pagar com o lucro de bilheteria

Em relação ao financiamento do filme, o capital para a realização foi oriundo de três fontes. Em 2002, Eduardo Nunes ganhou um prêmio de dez mil euros da Fundação Hubert Bals<sup>18</sup>, que é uma instituição vinculada ao Festival Internacional de Cinema de Roterdã. O prêmio foi um incentivo à escrita do roteiro sem compromisso com a filmagem do mesmo, mas que caso acontecesse, garantiria a sua exibição no festival. Segundo Nunes, centenas de projetos se inscrevem para esse prêmio anualmente, que, além da premiação em dinheiro, agrega um selo de qualidade ao projeto. Para ele, o fato de já ter exibido dois curtas-metragens em Roterdã (*Tropel*, 2000, e *Reminiscência*, 2001) foi importante para dar início e essa relação com o festival. “Quando eu cheguei à Holanda para defender o *Sudoeste* eu disse que já tinha dois curtas exibidos aqui. O curta é uma entrada.” (NUNES, 2015)<sup>19</sup> Outro indício dessa relação com o festival é que após a realização e exibição de *Sudoeste* no Festival de Roterdã, outro projeto do cineasta foi contemplado com o mesmo prêmio, uma adaptação do livro *A Morte Feliz* do escritor francês-argelino Albert Camus, que ainda não conseguiu captar recursos para a produção.

---

<sup>18</sup> O Fundo Hubert Bals é um projeto que ajuda filmes notáveis ou urgentes de cineastas inovadores e talentosos da África, Ásia, América Latina, Oriente Médio e parte da Europa Oriental. Ele fornece subsídios que muitas vezes desempenham um papel crucial para que estes cineastas realizem seus projetos. Desde a sua fundação em 1989, mais de mil projetos de cineastas independentes foram contemplados. Os subsídios podem estar relacionados ao início de roteiro e desenvolvimento do projecto ou após a filmagem para pós-produção. Fonte: <<https://iffr.com/en/professionals/iffr-industry/hubert-bals-fund/about-hbf>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

<sup>19</sup> Entrevista concedida por NUNES, Eduardo [abril, 2015]. Entrevistador: Rafael Vebber. Niterói, RJ, 2015.

Seis anos depois da conquista do prêmio em Hubert Bals, em 2008, o projeto do filme foi contemplado pelo Ministério da Cultura, recebendo o valor um milhão de reais. O currículo de curtas-metragens de Nunes foi importante, pois era uma das obrigatoriedades do edital para projetos com diretores estreantes no formato de longa-metragem. Antes disso o projeto havia sido enviado para diversos concursos de realização do MinC, da Petrobras, do BNDES e de outras instituições, mas sem sucesso.

E por último, o projeto recebeu o patrocínio do Oi Futuro via Lei de Incentivo à Cultura do Governo do Rio de Janeiro, no valor de cem mil reais. Assim, a captação total foi de R\$1.137.00,00<sup>20</sup>, um valor considerado de produções de baixo orçamento.

Apesar das adversidades para a captação, Nunes defende a necessidade desse cinema menos “comercial” e mais “autoral”:

É preciso perceber que filmes com uma proposta de linguagem mais ousada e que não chegam a um público tão grande são tão ou mais importantes que filmes mais populares. São nestes filmes – ditos autorais – que uma cinematografia se firma, mostra a sua identidade para seus pares e para o mundo. Uma cinematografia sólida é criada com essas duas bases. (NUNES, 2012)<sup>21</sup>

Mas o fundamental é que o processo de preparação ou pré-produção pode ser iniciado após a captação.

Essa etapa foi a preparação para as filmagens, envolvendo a contratação da equipe técnica, a definição do elenco, a decupagem do roteiro, as decisões de nível estético com a equipe, a escolha das locações, entre outras ações. Com o passar desses anos, muitas escolhas foram reformuladas. O elenco, por exemplo. Também o roteiro, segundo Nunes, recebeu cerca de vinte tratamentos em uma década. As principais funções do filme, entre elas roteiro, fotografia, montagem e arte, foram realizadas por profissionais que já haviam trabalhado anteriormente com o cineasta em seus curtas-metragens e também são oriundos do curso de cinema da UFF.

A locação escolhida foi uma pequena vila abandonada a mais de quarenta anos à beira da lagoa no Pontal do Massambaba, perto de Arraial do Cabo, no estado do Rio de Janeiro. O período de filmagem foi de cinco semanas entre outubro e novembro de 2009.

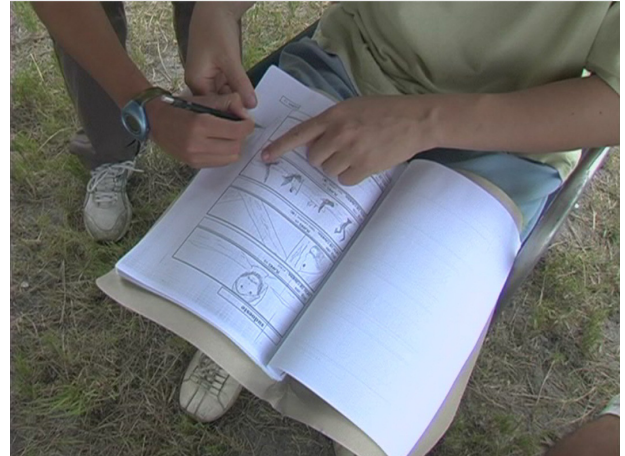
---

<sup>20</sup> Considerando a cotação do Euro no final de 2002 quando o prêmio foi entregue. Fonte: <http://financeone.com.br/moedas/cotacoes-do-euro>

<sup>21</sup> Entrevista cedida por NUNES, Eduardo. [dezembro, 2012]. Entrevistado por Guilherme Zanella da RevistaCult. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/12/a-geografia-do-tempo/>. Acesso em: 10 fev. 2016.



**Figura 2: Filmagem de externa – 21.10.2009**



**Figura 3: Eduardo Nunes consultando o storyboard durante as filmagens.**



**Figura 4: Filmagens na lagoa – 10.11.2009**



**Figura 5: Filmagens de Clarisse e incêndio na casa do lago – 19.11.2009**  
**Fonte: DIÁRIO DE SUDOESTE, 2014**

Após o término das filmagens, foram realizadas a montagem, a edição de som, e a mixagem. Segundo Nunes, o filme tem até 80 pistas de áudio e foi complexo de montar. Só de vento, tem momentos com mais de 20 efeitos diferentes.

Depois de finalizado, foi traçado o seu plano de distribuição, e o filme finalmente teve sua primeira exibição oficial fora de competição no encerramento de Festival de Cinema de Gramado, em agosto de 2011.

### 1.3 – A CIRCULAÇÃO DE *SUDOESTE*

As empresas distribuidoras são a ponte entre o produtor e o exibidor. De acordo com Bordwell e Thompson, formam o núcleo do poder econômico na indústria do cinema

comercial e tem a responsabilidade de divulgar os filmes, programar o lançamento e organizar as cópias na língua local (dublagem ou legendagem). Segundo os autores, as seis distribuidoras *majors* norte-americanas<sup>22</sup> são responsáveis por 95% da distribuição dos filmes nos EUA e Canadá e 50% de toda a distribuição mundial, atuando tanto com os filmes norte-americanos como com os estrangeiros em seus países. Essas distribuidoras utilizam-se de diferentes táticas para vender seu filme e lucrar. Já os exibidores dificilmente conseguem manter-se apenas com a exibição dos filmes e necessitam da renda complementar da sua loja de conveniência. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.77-80) Sobre a exibição, os autores dizem ser a fase que estamos mais acostumados. Eles destacam a diferença entre a exibição pública, geralmente nas salas comerciais, onde se paga para entrar, mas que também ocorre em salas de cinema de centros de arte, museus, festivais, etc., e as outras formas de exibição que podem ser em vídeo, via transmissão de cabo e satélite, pela internet, entre outras. A respeito das companhias exibidoras, eles afirmam que “os cinemas mais freqüentados fazem parte de redes ou circuitos e, na maioria dos países, são controlados por algumas poucas companhias”. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.84)

Na realidade brasileira, Marília Schramm Régio, em sua dissertação de mestrado, aponta para a falta de espaço em salas de cinema<sup>23</sup> e a grande disputa com o produto estrangeiro. Assim, a vida comercial de um filme está diretamente relacionada à presença do público que o exibidor julga necessária para manter o filme em cartaz. A pesquisadora relata que em 2010, cinquenta e duas empresas distribuidoras atuaram no Brasil: quatro *majors*, vinte e seis independentes, a Riofilme<sup>24</sup> e vinte e um produtores que distribuíram seus próprios filmes. Contudo, apesar da quantidade, poucas empresas se destacam. Neste mesmo ano, as vinte e seis empresas independentes representaram apenas 26% da bilheteria e 45% dos filmes brasileiros. (RÉGIO, 2012, p.67-75)

Diante deste quadro, não só da falta de espaço para o filme brasileiro, mas ainda mais da falta de espaço para um filme brasileiro com um perfil mais autoral, é que vamos analisar as estratégias de exibição de *Sudoeste*. Hadija Chalupe da Silva em sua tese de doutorado faz um estudo da distribuição dos filmes brasileiros e aponta quatro perfis de filmes como base no modo como os mesmos são produzidos e inseridos no mercado cinematográfico

---

<sup>22</sup> Warner Bros, Paramount, Walt Disney/Buena Vista, Sony/Columbia, Twentieth Century Fox e Universal.

<sup>23</sup> Segundo o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), em 2015, 3.013 salas de cinema estavam em funcionamento no Brasil. Nos EUA, no mesmo ano contava com 40.174 (sendo 39,579 indoor e 595 drive-in) Fonte: <<http://www.natoonline.org/data/us-movie-screens/>>. Acesso em 09. fev. 2016.

<sup>24</sup> Distribuidora pública, pertencente à prefeitura do Rio de Janeiro.



brasileiro. É importante para esse trabalho entender esses mecanismos, para conhecer o perfil de *Sudoeste* no que se refere às suas estratégias de exibição.

Ela, então, propõe quatro categorias: “filme para grande escala”, “filme médio”, “filme de nicho” ou “miúras” e “filme para exportação”.

Em vias de formular essa divisão, Hadija Chalupe estabelece alguns parâmetros:

O número de cópias estabelecido por lançamento; as estratégias de divulgação que sustentam o lançamento de cada filme (estratégias de marketing), que conseqüentemente implicam no montante a ser investido no filme; as parcerias estabelecidas (coproduções nacionais e internacionais, patrocínio, apoios); “elementos de prestígio” de cada filme (notoriedade dos atores, da equipe técnica, do tema, entre outros). (CHALUPE, 2010, p. 86).

O “filme para grande escala” tem o lançamento semelhante aos *blockbusters* norte-americanos. São filmes nacionais lançados por *majors* em grande número de cópias e campanhas publicitárias amplas. A expectativa é atrair um grande número de pessoas para o lançamento e recuperar o investimento o mais rápido possível, temendo que a vida comercial do filme reduza com o passar das semanas, o que é natural nesse perfil. A campanha publicitária se baseia no *star system*, e a lógica é que mesmo que nem todos os filmes tenham a recepção esperada do público. Os grandes sucessos de bilheteria poderão cobrir os possíveis prejuízos.

Bordwell e Thompson classificam esse perfil de distribuição como lançamento nacional, ou seja, ao mesmo tempo em várias cidades, com milhares de cópias e com o cuidado de tentar evitar o lançamento na mesma semana que outra produção que se utilizará do mesmo sistema, isso para não dividir o mercado. O lançamento nacional foi expandido para o mercado internacional com o aumento da pirataria, pois os distribuidores perceberam o risco de esperar semanas ou meses para exibir em outros países. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.81)

Essas produções são as que mais seguem os paradigmas do cinema enquanto cultura de massa a serviço da indústria cultural, e é a situação que mais se distancia do sistema de produção de *Sudoeste*.

A respeito disso, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy argumentam:

Por ser destinada ao consumo mercantil, a cultura de massa deve renovar constantemente sua oferta, com produtos que, mesmo que não escapem a fórmula-padrão, devem apresentar-se como singulares: é uma lógica de diversificação e de renovação permanente, uma lógica da novidade e da obsolescência acelerada que comanda as indústrias culturais. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 72)

O “filme de nicho” apresenta um segmento restrito de público e de difícil inserção no mercado. A sua lógica de distribuição é a *long tail*, onde a quantidade de cópias é reduzida (até 10 cópias), estendendo-se o tempo do filme nas salas de cinema e articulando-se a campanha publicitária pensando em um público específico de interesse, que, às vezes, vai além do público frequentador das salas de cinema. Geralmente, são filmes que tentam inserir inovações estéticas no mercado cinematográfico (linguagem, narrativa, equipe técnica, diretor estreante, e principalmente casting). Também, esses deverão buscar notoriedade nos outros circuitos de exibição (festivais e mostras) antes do seu lançamento comercial. “A obra circulará por festivais e mostras (nacionais e internacionais) na tentativa de angariar críticas positivas e premiações, ou seja, de agregar “valor” ao filme com elementos de notabilidade artística.” (CHALUPE, 2010, p.88)

O “filme médio” seria o modelo mais difícil de inserção no mercado, pela impossibilidade de achar salas de exibição para a sua quantidade de cópias (de 15 a 100), pois esse não consegue invadir o mercado como os filmes com grandes campanhas de lançamento. A distribuição pode ser feita tanto por *majors* como por distribuidoras independentes, e algumas vezes pode aderir tanto estratégias do filme para grande escala como do filme de nicho. O investimento em publicidade e no lançamento também não são tão altos, e o circuito de festivais nacionais e internacionais é uma alternativa para dar prestígio e visibilidade ao filme.

Finalmente, o plano de distribuição de *Sudoeste* segue a lógica que Chalupe classificou como “filme para exportação”. Esse perfil de filme, ao qual a obra se incluiria, começa sua carreira internacionalmente na tentativa de obter sucesso nos principais festivais internacionais do mundo, principalmente na Europa. Com isso, o filme será exposto à crítica especializada, a outros diretores prestigiados e aos jurados dos eventos. Nessas circunstâncias a aquisição de um prêmio atestará ao filme um selo de qualidade que poderá ajudar a inserção dele no mercado. Além de aumentar o valor cultural do filme, existem festivais com rodadas de negócios entre outras ações, que possibilitam “estabelecer parcerias de financiamento, coprodução, pré-venda para cinemas, *home-video* e canais de televisão internacionais”. (CHALUPE, 2010, p.151)

E justamente para buscar compreender como se dá a relação dos filmes que buscam uma carreira que poderá ser legitimada pela crítica especializada, por um selo de qualidade oriundo por intermédio de um prêmio, ou até mesmo pela simples seleção para participar de um festival, que trataremos, no capítulo seguinte, de conceitos que nos parecem pertinentes para a nossa reflexão.

A Vitrine Filmes, distribuidora de *Sudoeste*, fundada em 2010, é um empresa independente especializada nesses filmes com amplo reconhecimento em festivais internacionais.

Dentro das categorias propostas por Chalupe, a que atinge maior destaque de público e bilheteria é, conseqüentemente, a de filme para grande escala. Em 2012, ano de lançamento de *Sudoeste*, as três maiores bilheterias do cinema nacional correspondiam a mais de 54% do total de espectadores dos oitenta e três filmes lançado em salas comerciais<sup>25</sup>. Esses três filmes se assemelham por serem comédias estreladas por atores conhecidos e atuantes na televisão e por serem lançados em mais de trezentas salas simultaneamente. *Sudoeste* ficou na 52ª posição com 0,014% do total de espectadores<sup>26</sup>. Mas não só este filme teve um público menor do que a expectativa, outras produções não conseguem conquistar o tão desejado espaço e tempo de permanência nas salas de cinema comercial.

Sobre essa centralização de visibilidade a determinados produtos culturais, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy dizem que:

Se o mercado de bens culturais é marcado por uma forte incerteza, ele o é igualmente, e cada vez mais, pela concentração dos sucessos em um número muito reduzido de filmes, de músicas, de estrelas. Mais uma vez aqui, a cultura-mundo é a do hiper: cachês astronômicos de um punhado de estrelas, sucessos fabuloso de alguns best-sellers e blockbusters que absorvem o grande público, orçamento colossais de produção e de promoção de alguns títulos. Enquanto se afirma um individualismo extremista, as escolhas dos consumidores recaem em massa sobre os produtos do star-system. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 82)

A respeito do *blockbusters* hollywoodianos, Thomas Elsaesser afirma que os produtores são muito atentos ao enviarem seus filmes para grandes festivais. Alguns acreditam que ganhar um prêmio num festival europeu acrescenta pouco a uma bilheteria que já é atrativa pela suas “estrelas”, e ainda que críticas ruins nestes eventos possam prejudicar a sua comercialização. (ELSAESSER, 2010, p.103)

Por fim, é no “filme para exportação” que a relação com o setor de festivais se torna fundamental para a carreira do filme. Tendo em vista a importância dos festivais para a

---

<sup>25</sup> Em 2012, o total de espectadores de títulos brasileiros foi de 15.514.420 pessoas. *Até que a Sorte nos Separe* teve um público de 3.322.561 pessoas e foi lançado em 415 salas. *E aí, comeu?* teve um público de 2.576.213 pessoas e foi lançado em 514 salas. *Os Penetras* teve um público de 2.228.318 pessoas e foi lançado em 318 salas. Os dois primeiro foram distribuídos pelas Downtown Filmes (especializada em produções nacionais), Paris Filmes (distribuição de filmes nacionais e estrangeiros no Brasil) e a Rio Filmes. Já *Os Penetras* foi distribuído pela norte-americana Warner. Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) – Anuário estatístico do cinema brasileiro 2012.

<sup>26</sup> *Sudoeste* teve um público de 2.274, em 2012, segundo a mesma fonte. Foi distribuído de Vitrine Filmes, empresa com um histórico de distribuição de filmes com perfil “autoral” e “de arte”, nacionais e estrangeiros.

distribuição de *Sudoeste* enquanto um filme nessa categoria, no próximo capítulo iremos investigar detalhadamente esses eventos e alguns conceitos que os norteiam.

## CAPÍTULO 2 – FESTIVAIS DE CINEMA COMO VALOR SIMBÓLICO

No capítulo anterior tecemos algumas considerações sobre o filme *Sudoeste* no que tange ao perfil do filme e suas características de produção. Apontamos o caminho seguido pelos produtores para a exibição do filme. Vimos, que, segundo as categorizações de Hadija Chalupe, *Sudoeste* se enquadra no chamado “filme de exportação”, que privilegia a circulação nos festivais audiovisuais.

Neste capítulo vamos traçar alguns conceitos que nos permitirão analisar o circuito de exibição do filme nos festivais audiovisuais internacionais e nacionais e faremos considerações a respeito desse segmento.

### 2.1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE O VALOR SIMBÓLICO

Antes de adentrar numa análise sobre o circuito de festivais de cinema, apresentaremos alguns estudos de teóricos do campo da cultura e da sociologia no intuito de aprofundar o nosso entendimento do conceito de valor simbólico, assim como outros relacionados.

O nosso ponto de partida será a diferenciação que o pesquisador Teixeira Coelho faz entre produto e bem cultural. Para o autor, o primeiro apresenta necessariamente uma integração entre a economia e a cultural. Os produtos culturais “expressam ideias, valores, atitudes e criatividade artística” e “oferecem entretenimento, informação ou análise sobre o presente, o passado (historiografia) ou o futuro”, podem ter origem popular, e se tratar tanto de “produtos massivos”, de grande produção e circulação, como podem circular por um “público mais limitado”. Em contrapartida, um bem cultural seria caracterizado como “algo que não pode ser trocado por moeda”, mas que estaria vinculado à noção de um “patrimônio pessoal ou coletivo” em decorrência do seu valor simbólico. (COELHO, 1997, p. 318)

O autor relaciona alguns exemplos de bens culturais na arquitetura, como a torre Eiffel e a catedral de Brasília, e nas telas de Van Gogh e Rembrandt. Nessa perspectiva, um filme, que na sua natureza nasce de um processo industrial e de uma relação intrínseca com o mercado e com uma demanda e facilidade de reprodução para sua ampla circulação, pode ser classificado como um produto. Contudo, a sua trajetória pode agregar esse valor simbólico que o tornará um bem cultural, mesmo que coexista enquanto produto de valor econômico.

Coelho faz outra distinção, agora entre o “valor de troca” e o “valor de uso” de um produto. No primeiro, com caráter mais superficial, o produto não é inteiramente utilizado e o

interesse por ele é momentâneo, pois logo será substituído por outro mais atualizado. Já o valor de uso implica numa relação de apreensão mais ampla do receptor.

Sobre o “valor de uso”, o autor aponta:

O uso de um produto cultural pressupõe que ele seja inteiramente aproveitado pelo indivíduo, que ele passe a fazer parte do dinamismo interno desse indivíduo, que seja por este incorporado em todos os sentidos – o que o transforma, de produto cultural, em bem cultural. Esta operação implica a existência de uma competência artística (ou disposição estética) por parte do indivíduo receptor, isto é, implica que ele seja capaz de identificar a origem e as formas de manifestação formal desse bem em relação ao seu conteúdo eventual. No caso de um filme, a extração do seu valor de uso implica, por exemplo, que o receptor tenha, no limite, bom conhecimento do código cinematográfico, do contexto histórico filosófico e social em que o filme foi feito, de sua proposta estética, do sentido que eventualmente quer transmitir. (COELHO, 1997, p.346)

Nesse sentido, o mesmo aponta que numa política cultural é pouco eficiente subsidiar o preço dos ingressos se os espectadores não estão suficientemente preparados ou motivados para usar determinado bem cultural. E conclui afirmando que, para além do conhecimento, “o que marca a passagem do produto a bem cultural é a sua capacidade de transformar o receptor, o que é mais facilmente conseguido nos modos culturais do que por outros” (Idem, p.347).

O filósofo Pierre Bourdieu, a quem Teixeira Coelho recorre diversas vezes em seus verbetes, aprofunda a questão refletindo sobre o mercado dos bens simbólicos. Para iniciar o estudo de alguns conceitos desse autor, a pesquisadora Marejke De Valck apresenta alguns relacionados à “teoria da distinção” de Bourdieu.

Segundo a autora:

Bourdieu’s theory of distinction (1979) linked taste preferences for cultural objects to class position and argued that status can be generated and maintained through cultural capital. Bourdieu emphasized the parallel between the social hierarchy of the arts and the social hierarchy of the consumers. He presented a system of differences (*habitus*) that is both structured by the division of social classes and that structures cultural practices and the perceptions that sustain that division. He argues: “The *habitus* is both the generative principle of objectively classifiable judgements and the system of classification (*principium divisionis*) of these practices. It is in the relationship between the two capacities which define the *habitus*, the capacity to produce classifiable practices and works, and the capacity to differentiate and appreciate these practices and products (taste), that the represented social world, i.e., the space of lifestyles, is constituted.”<sup>27</sup> (DE VALCK, 2007b, p.126)

<sup>27</sup> A teoria da distinção de Bourdieu (1979) conectou preferências de gosto em objetos culturais com a posição de classe e argumentou que *status* pode ser gerado e mantido através de capital cultural. Bourdieu enfatizou o paralelo entre a hierarquia social das artes e a hierarquia social dos consumidores. Ele apresentou um sistema de diferenças (*habitus*), que é tanto estruturado pela divisão de classes sociais e que estrutura as práticas culturais e as percepções que sustentam a divisão. Ele argumenta: "O *habitus* é tanto o princípio gerador de juízos objetivamente classificáveis e o sistema de classificação (*principium divisionis*) dessas práticas. É na relação entre as duas capacidades que se define o *habitus*, a capacidade de produzir práticas classificáveis e obras, e a

Para melhor compreensão das reflexões de Bourdieu no campo artístico, antes, será necessário trabalhar os seus conceitos de “capital cultural”, “social” e “simbólico”.

O autor, em estudo específico sobre o tema (BOURDIEU, 1986), reconhece outras formas de capital para além do mais tradicional, que é o econômico. O mundo social é história acumulada, a noção de capital também está relacionada à acumulação e todos os seus efeitos. Capital é trabalho acumulado, leva tempo para acumular e tem relação com o conceito de poder. O capital econômico está diretamente relacionado à sua conversão em dinheiro, enquanto as outras formas de capital não podem ser convertidas em moeda tão facilmente.

O “capital cultural” pode existir em três formas: no *estado incorporado*, no *estado objetivado* e no *estado institucionalizado* (Idem, p.241). Respectivamente, o *estado incorporado* está relacionado ao tempo gasto na formação escolar e também tem ligação com o *background* familiar, visto que as referências culturais e os conhecimentos trazidos pela herança familiar facilitam o aprendizado posterior. O *estado objetivado* diz respeito à aquisição de bens culturais como livros e pinturas. É necessário capital econômico para possuí-los, mas para a sua apropriação é necessário possuir capital no estado incorporado. E o *estado institucionalizado* é o reconhecimento do capital cultural por uma instituição e pode se materializar por meio de diplomas, por exemplo.

O “capital social” está vinculado às relações interpessoais e o tamanho da rede (network) de conexões que um indivíduo pode estar ligado, ou seja, a sua participação em grupos. Isso permite que os associados se apropriem dos benefícios materiais e simbólicos dos outros membros. Esse capital é totalmente governado pela lógica do conhecimento e reconhecimento que sempre atua como capital simbólico. (Ibidem, p. 249)

Finalmente, e o que talvez seja o mais importante para este trabalho, o “capital simbólico” está diretamente relacionado ao reconhecimento e a legitimação que um indivíduo ou instituição possui em um campo específico, estando diretamente relacionada às outras formas de capital. E ainda, o prestígio ligado a esse tipo de capital permite que haja distinção entre os elementos de um mesmo campo. (Ibidem, p.256) Esse será o principal conceito utilizado na nossa análise sobre a participação e premiação de filmes em festivais de cinema na segunda parte desse capítulo.

Para dar sequência às questões relacionadas aos diversos tipos de capital, com ênfase na compreensão do valor simbólico, utilizaremos a obra de John B. Thompson. O autor

---

capacidade de se diferenciar e apreciar estas práticas e produtos (gosto), que a representação do mundo social, ou seja, o espaço dos estilos de vida, é constituído." [minha tradução]

parte da concepção simbólica da cultura formulada por Clifford Geertz, para elaborar uma concepção de cultura que “dê ênfase tanto ao caráter simbólico dos fenômenos culturais como ao fato de tais fenômenos estarem sempre inseridos em contextos sociais estruturados” (THOMPSON, 1995, p.181).

Thompson analisa os processos pelos quais são determinados tipos de valor (capital), ao que ele denominará “processos de valorização” (Idem, p.193). Ele parte da leitura do conceito de “campos de interação” e das diferentes formas de capital de Bourdieu para explicar como os indivíduos utilizam diferentes tipos de recursos para atingir seus objetivos.

Sobre “campos de interação” o autor resume:

Segundo Bourdieu, um campo de interação pode ser conceituado, sincronicamente, como um espaço de posições e, diacronicamente, como um conjunto de trajetórias. Indivíduos particulares estão situados em determinadas posições dentro de um espaço social e seguem, no curso de suas vidas, determinadas trajetórias. Essas posições e trajetórias são determinadas em certa medida, pelo volume e distribuição de variados tipos de *recursos* ou “*capital*”. (Ibidem, p.195)

Assim, os recursos ou capitais, podem ser convertidos de um tipo para outro dependendo da trajetória dos indivíduos. Porém, na busca por seus interesses, esses indivíduos se baseiam também em regras e convenções de vários tipos. Aprofundando essa questão, Thompson aponta o papel das instituições sociais e da estrutura social.

As instituições sociais “podem ser entendidas como conjuntos específicos e relativamente estáveis de regras e recursos, juntamente com as relações sociais que são estabelecidas por elas e dentro delas” (Ibidem, p.196), apesar de ações e interações poderem acontecer fora de instituições específicas. Por sua vez, a estrutura social caracteriza o campo de interação ou as instituições sociais como assimétricas e estáveis em termos de distribuição e acesso a recursos de vários tipos, poder, oportunidades e chances na vida.. Nessa distribuição assimétrica, os indivíduos são capacitados com diferentes graus de poder, o que gera distinção e situações nas quais indivíduos ou grupos podem ser identificados como “dominantes” ou “subordinados” (Ibidem, 1995, p.198-200).

Nesse sentido a valorização das formas simbólicas está diretamente relacionada às suas condições de produção, que estão inseridas em contextos sócio-históricos específicos que moldam a sua recepção. Assim, um artista ou autor pode



modificar o estilo de seu trabalho com o objetivo de atender a uma determinada clientela. (Ibidem, p 201) Dentro dos processos de valorização, Thompson destaca dois tipos: a “valorização simbólica” e a “valorização econômica” (Ibidem, p.203).

A primeira dialoga com o conceito de capital simbólico e é descrita por Thompson como:

O processo através do qual é atribuído as formas simbólicas um determinado “valor simbólico” pelos indivíduos que as produzem e recebem. Valor simbólico é aquele que os objetos têm em virtude dos modos pelos quais, e na extensão em que, são estimados pelos indivíduos que os produzem e recebem – isto é, por eles aprovados ou condenados, apreciados ou desprezados. (THOMPSON, 1995, p.203)

A valorização será menor ou maior dependendo do indivíduo e da posição da qual fala. Logo, o grau de legitimação está atrelado ao reconhecimento daqueles que o legitimam e atribuem valor simbólico. Por intermédio disso, o autor da obra também receberá prestígio.

Já a “valorização econômica” está relacionada ao valor que uma obra pode ter no mercado.

Como qualquer obra pode estar sujeita a ambos os tipos de valorização, o autor aponta que as relações entre elas podem tanto ser benéficas quanto prejudiciais. A valorização simbólica, por exemplo, pode aumentar o valor econômico de um bem simbólico. Entretanto, o valor simbólico também pode estar inversamente relacionado ao seu valor econômico. Thompson dá dois exemplos: na ópera, no balé e nas formas mais elevadas da arte onde o menor interesse comercial atribui valor simbólico; e nos escritores de livros bem-sucedidos comercialmente, o que pode ser visto como uma indicação de falta de valor intelectual.

Os produtores, cientes da relação entre os processos de valorização, podem traçar estratégias para aumentar ou diminuir o valor simbólico ou econômico de seus produtos. Porém, essas estratégias são diretamente relacionadas às posições e aos recursos que dispõe em relação aos outros indivíduos do campo. Para propor essa classificação, Thompson novamente faz uso dos estudos de Bourdieu. Ele propõe três posições dentro de um campo de interação: dominante, intermediária e subordinada (THOMPSON, 1995, p.207). Cada posição se consolida com um acúmulo maior de diversos tipos de capital e mantendo a relação de distinção e dominação com os que possuem menos recursos. Os em posição subalternas, por sua vez, podem adorar

estratégias para obter sua valorização simbólica, entre elas a desvalorização das formas simbólicas produzidas pelos dominantes ou a sua completa rejeição.

Para finalizar as nossas observações em respeito ao valor simbólico, utilizaremos segmentos da obra *Regras da Arte* de Bourdieu. O autor considera, nesse trabalho, o campo artístico como um mundo à parte, com suas leis de funcionamento e exigências específicas, onde, num universo “relativamente autônomo” opera uma “economia às avessas”, “cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes”. (BOURDIEU, 1996 , p.162).

Bourdieu destaca duas lógicas econômicas. Primeiramente, a lógica econômica valoriza a demanda preexistente da clientela, priorizando a difusão e o consumo imediato e temporário. Por sua vez, a lógica anti-“econômica” valoriza a arte pura e privilegia exigências específicas que a própria obra produz, denegando a economia e o lucro em curto prazo, e orientada para a acumulação de capital simbólico. A análise da duração do ciclo de produção, para o autor, é uma medida eficiente para posicionar um produto cultural no campo.

Sobre o ciclo de produção, o autor comenta:

Tem-se assim, de um lado, empreendimentos com *ciclo de produção curto*, visando minimizar os riscos por um ajustamento antecipado à demanda detectável, e dotados de circuitos de comercialização e de procedimentos de valorização (PUBLICIDADE, relações públicas etc.) destinados a assegurar o recebimento acelerado dos lucros por uma circulação rápida de produtos reservados a uma obsolescência rápida; e, de outro lado, empreendimentos com *ciclo de produção longo*, baseado na aceitação do risco inerente aos investimentos culturais e sobretudo na submissão às leis específicas do comércio da arte: não tendo mercado no presente, essa produção inteiramente voltada para o futuro tende a constituir estoques de produtos sempre ameaçados de recair no estado de objetos materiais (avaliados como tais, ou seja, por exemplo, pelo peso do papel)”. (Idem, p.163)

Apesar dos exemplos de Bourdieu focarem no campo da literatura e das artes plásticas, no cinema esses ciclos de produção também são facilmente detectáveis. Nas diversas classificações quanto à distribuição dos filmes, no capítulo anterior, por exemplo. Embora não seja comum um filme ficar anos em cartaz como um livro, que sempre poderá ter novas edições e permanecer por décadas a venda, no cinema o tempo de comercialização no circuito exibidor também pode variar muito, assim como a quantidade de cópias lançadas.

Destacando a produção de ciclo longo, o autor aponta que o êxito simbólico e econômico depende da assistência de autores e críticos que darão crédito falando favoravelmente da obra, e do sistema de ensino, que com prazo poderá oferecer um público convertido. (Idem, p.170)

Desse modo, há uma diferenciação no nível de instrução dos consumidores dos produtos comerciais e dos consumidores de arte, o que dialoga com a abordagem de Coelho no sentido do conhecimento auxiliar o espectador a apreciar a obra, e ao “capital cultural objetivado” que depende do capital cultural incorporado para poder ser apropriado.

No pólo oposto, ele também afirma que o sucesso de vendas pode ser igualmente garantia de valor para os produtores voltados para o mercado. Porém, somente por intermédio do reconhecimento e se reconvertendo em capital simbólico é que pode o produto cultural usufruir do capital econômico no seu maior potencial e em longo prazo.

A respeito disso, o autor afirma:

“O capital “econômico” só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo – e ao mesmo tempo os lucros “econômicos” que eles trarão muitas vezes a prazo – se se reconverter em capital simbólico. A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para os comerciantes de quadros como para o editor ou o diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, “capital de consagração” que implica um poder de consagrar objetos (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor, e de tirar os lucros dessa operação”. (Ibidem, p. 170).

Junto aos outros tipos de capital abordados acima, o “capital de consagração” será importante para análise da passagem de *Sudoeste* pelo circuito de festivais a ser abordado mais a frente nesse trabalho, principalmente por ele estar diretamente associado ao processo de valoração, assim como a acumulação de outros capitais.

Bourdieu ainda introduz dois pensamentos interessantes para a análise que será feita com o filme *Sudoeste*. A primeira diz respeito a gerações de artistas. As novas gerações e vanguardas “têm interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução” (Ibidem, p.181) e de como se dá a luta pelo seu reconhecimento e conseqüentemente a aquisição de valor simbólico. Nesse sentido, podemos considerar o cineasta Eduardo Nunes como parte de um grupo interessado em desenvolver uma linguagem cinematográfica nova e pessoal. O próprio cinema, nas suas origens, necessitou desse reconhecimento para se elevar da forma de entretenimento industrial para expressão artística.

A segunda reflexão diz respeito ao reconhecimento do artista, que, segundo Bourdieu, também seria “feito” por aqueles que o “descobriram” e consagraram enquanto artista reconhecido. Ou seja, os críticos, prefaciadores, *marchands* e outros, que lhe oferecem o seu próprio capital simbólico acumulado como garantia e que o introduz assim ao ciclo de consagração. (Ibidem, p.193). O que pode ser relacionado ao conceito de capital social.

Em suma, o conceito de valor simbólico está diretamente relacionado ao prestígio atribuído aos bens simbólicos, indivíduos ou instituições, e marca distinções entre eles, oferecendo posições de destaque dentro de um campo. Sua aquisição está diretamente vinculada à acumulação e ao reconhecimento de outras formas de capital, o que exige um gasto de tempo e pode ser facilitado via herança familiar e grande capital econômico. Além disso, o próprio capital simbólico pode num dado momento ser convertido em outras formas de capital, o que reforça a presença dele no estabelecimento de hierarquias e estruturas de dominação dentro de um campo.

## 2.2 - O CIRCUITO DOS FESTIVAIS DE CINEMA E SUA IMPORTÂNCIA COMO VALOR SIMBÓLICO

O circuito internacional de festivais de cinema é uma janela fundamental para a exibição e a visibilidade de obras cinematográficas. Produções como *Sudoeste* encontram nesse espaço uma oportunidade de circulação e de reconhecimento do seu valor simbólico. Uma análise desse setor nos ajudará a compreender a dimensão desses eventos.

A pesquisadora Tetê Mattos define esses eventos:

(...)os festivais são importantes vitrines para o produto audiovisual, em especial o filme brasileiro, contribuindo para a formação de plateias. Para o curta-metragem, os festivais são a principal janela de exibição em tela grande. Ainda relacionado ao campo da exibição e difusão, observamos que os festivais atuam na promoção do filme, dos artistas e profissionais envolvidos, e são fortes instrumentos de visibilidade para patrocinadores e apoiadores. Por seu caráter eventual, que quebra uma rotina, vimos que com frequência um festival possui forte poder de mobilização da mídia gerando inúmeras matérias durante o período de realização. Mesmo os festivais de pequeno porte podem mobilizar uma mídia local. (MATTOS, 2013, p.117)

Entre seus aspectos relevantes, podemos destacar: o seu papel como janela exibidora de filmes e de cinematografias diversas; o contato dos realizadores com o público, a imprensa e a crítica especializada<sup>28</sup>; a promoção cultural gerada pela ampla capilaridade

---

<sup>28</sup> Além da exibição dos filmes de curta e longa-metragem, que podem se dividir em mostras competitivas (nacionais e internacionais), panorâmicas, informativas, temáticas, homenagens e retrospectivas, geralmente todos os festivais propõem outras atividades. Elas variam muito e podem incluir debates pós-sessões, entrevistas coletivas, festas, atividades de formação (palestras, seminários, cursos de pequena duração, oficinas), restauração de filmes e o espaço de venda dos filmes.

desses eventos por grandes, médias e pequenas cidades<sup>29</sup>; e os já citados selo de qualidade e visibilidade atribuídos aos filmes selecionados e premiados.

No Brasil, a pesquisadora Miriam Alencar, foi pioneira nas investigações desse campo nos anos 1970. Alencar destaca que a importância desses eventos estaria vinculada a três aspectos principais: o intercâmbio de obras entre países, o que revela novos valores, ideais e culturas; o mercado de vendas de filmes que esses encontros internacionais proporcionam, e, por fim, o contato entre as pessoas do setor, o que possibilita uma atualização do envolvidos com o mundo cinematográfico. (ALENCAR, 1978 apud MATTOS, 2013, p.116)

Ainda sobre as características e importância dos festivais, Eduardo Valente, assessor da ANCINE, em entrevista, fala a respeito da relação dos filmes com os festivais. Destaca uma alteração no papel dos festivais não só no Brasil, mas no mundo, o fato de ser o único circuito existente para que uma série de filmes circule, o que é ainda mais relevante mediante a explosão na quantidade da produção mundial e a diminuição do espaço para esses filmes nas salas de cinema<sup>30</sup>; o que torna esses eventos a única forma de acesso a uma série de obras.

A fim de aprofundar a função dos festivais enquanto janelas de exibição, Leo Goldsmith (2010), fazendo referência a Bill Nichols, considera o mesmo como um lugar de trocas transculturais. Esses eventos serviriam como um tipo de imersão cultural temporária onde o público está propício a reconhecer e apreciar outros cinemas. A noção de outros cinemas, para os autores, está relacionada a uma linguagem local sendo levada à exibição, o que se contrapõe a filmes com uma linguagem universal e que são consumidos pelo cinema comercial mundial. Festivais teriam, então, uma função de construir um público para reconhecer e apreciar esses diferentes tipos de cinema, formas cinematográficas e o seu valor.

Ao realizar entrevistas com o público e o organizadores do FantasPoa e do Fantastic Fest, dois festivais de filme gênero importantes, João Pedro dos Santos Fleck constatou que um festival é visto pelo público como uma oportunidade de assistir filmes que não poderiam ser vistos em outro local. Também aponta a opção de acessar obras através da internet (ilegalmente), pois muitos filmes estrangeiros não são lançados no Brasil na janela

---

<sup>29</sup> Festivais como o de Brasília e o Cine Ceará, por exemplo, desenvolveram uma relação afetiva e cultural tão grande com a população das suas regiões que foram tombados com os títulos de patrimônio imaterial do Distrito Federal e Patrimônio Cultural do povo cearense.

<sup>30</sup> Valente destaca a dificuldade dos filmes em entrar nas salas de cinema. Segundo ele, até 90% das salas em países latinos tem ocupação de um mesmo tipo de filme (produções hollywoodianas ou os *blockbuster* narrativos nacionais, em especial as comédias no Brasil)

*home vídeo*. O ato de frequentar o festival, para o espectador, também difere da ida a cinema tradicional. Além de assistir a um filme inserido dentro de uma programação, a presença de atores, da equipe técnica, dos organizadores do festival, da mídia, e da própria *mise-en-scène* do evento (tapete vermelho, fotógrafos, material gráfico, etc.) proporcionam outra vivência e provocam outro olhar. O autor ainda aponta os eventos como locais onde é possível conhecer pessoas com gostos similares. O público também tem uma participação ativa na maioria dos eventos do meio do júri popular, que é um sistema de votação no qual todos os espectadores podem dar um parecer ao filme que assistiram. Essa premiação também distingue e agrega valor a uma produção e serve de parâmetro para o estudo do gosto do público. (FLECK, 2013, p.68 - 76)

As primeiras experiências de festivais de cinemas, com o formato que os classificam como tais, datam da década de 1930 e surgiram na Europa. A autora considera que o primeiro festival que apresentou características mais próximas aos festivais contemporâneos foi a Mostra Internazionale d'Arte Cinematográfica de Veneza, criada em 1932. De Valck também cita o Festival de Cannes e o Festival de Berlim, criados em 1939 e 1951 respectivamente. Porém, foi a partir da década de 1960 que o número de festivais e eventos independentes de cinema cresceu em todo o mundo. (DE VALCK, 2007a, p.216-228)

No Brasil, os primeiros festivais surgiram na década de 1950, e, embora não fossem muitos, a produção de curtas e longas-metragens ganhou esse espaço de visibilidade em diversas regiões do país. Segundo Alencar, em 1954, foi realizado em São Paulo, o Festival Internacional de Cinema no Brasil, que apesar de uma única edição, teve repercussão no segmento cinematográfico nacional. (ALENCAR, 1978, p.89-90) Nos últimos trinta anos, porém, o número de festivais nacionais e internacionais se multiplicou<sup>31</sup>.

Nesse sentido, é de interesse do cineasta que quer ou necessita que seu produto seja atrelado ao prestígio de determinados festivais, o conhecimento do calendário e do período de inscrição, juntamente com os diferentes perfis<sup>32</sup> de eventos, que não se distinguem

---

<sup>31</sup> Em 2006, Antônio Leal e Tetê Mattos (2008) identificaram 123 festivais no Brasil e 9 festivais de cinema brasileiro no exterior, o mesmo estudo aponta que em 1999 existiam apenas 38 festivais. Atualmente esse número, tanto nacional como internacional, é de difícil estimativa, devido principalmente à facilitação nos meios de produções, realização de cópias dos filmes, e exibição audiovisual. O crescimento dos festivais audiovisuais se dá também devido às novas tecnologias que possibilitam a gravação e projeção digital, e o envio de arquivos via internet. Mattos (2013) aponta que em 2011 foram estimados 250 festivais de cinema no Brasil, ou seja, o número de eventos dobrou em cinco anos. No mesmo artigo, aponta para a diversidade de perfis dos festivais, uma característica atual e que propõe uma diferenciação quanto à dimensão e a segmentação temática dos eventos.

<sup>32</sup> Segundo Mattos (2013), os festivais brasileiros possuem diferentes perfis, partindo da análise de suas programações, profissionais envolvidos, instâncias produtoras e financiadoras, entre outros aspectos. Esses perfis

apenas de tamanho e proposta, mas em valor simbólico. Como vimos anteriormente, esse é o caso específico do filme para exportação, no qual *Sudoeste* se inclui.

Num dos estudos mais recentes sobre o segmento, Elsaesser (2005), foca nos grandes festivais europeus como eventos que se consagram enquanto marcas. Descrevendo-os como um conjunto de rituais e códigos que afirmam sua importância pelas impressões que causam, o “buzz” que provocam na indústria audiovisual e a hierarquia com que se projetam. O mesmo também defende que os participantes de um festival são envolvidos na “ilusão” de um jogo, no qual tem que acreditar para legitimar sua importância que é materializada pelo valor simbólico da premiação.

Segundo o autor:

All the players at a festival are caught up in the “illusio” of the game. They have to believe it is worth playing and attend to it with seriousness. In so doing, they sustain it. With every prize it confers, a festival also confirms its own importance, which in turn increases the symbolic value of the prize. (ELSAESSER, 2005, p.97)<sup>33</sup>

O autor vai além e analisa o circuito de festivais como um todo. Apesar de contrapô-los, ele indica que o eles tem uma interface fundamental com Hollywood, pois também constitui uma plataforma global, que é ao mesmo tempo um mercado, uma vitrine cultural, um local de competição e uma organização mundial capaz de organizar agendas e militâncias políticas. (Ibidem, p.88). Isso significa dizer que *Sudoeste* utiliza o circuito de festivais de uma maneira que pode ser comparada a difusão do cinema hollywoodiano pelas salas de cinema comercial do mundo todo. Dois tipos de filme e de sistemas de produção, distribuição e exibição, mas que atingem objetivos semelhantes dentro dos seus universos.

De acordo com Elsaesser, alguns festivais têm exigência de ineditismo, que será considerada pela curadoria e direção do festival que também tem interesse em ser o primeiro a exhibir as obras para atrair a imprensa e a crítica especializada, agregando valor e prestígio a sua programação. Alguns eventos, na expectativa de atrair filmes inéditos que lhes darão notoriedade, oferecem cada vez mais fundos de co-produção e prêmios em dinheiro.

---

podem se somar em determinados eventos, são eles: “Festivais de Estética”, que privilegiam a experiência artística e o trabalho de curadoria; “Festivais de Política”, geralmente de médio ou pequeno porte, estão engajados com alguma militância e focam em discussões voltadas ao conteúdo dos filmes; “Festivais de Mercado”, eventos de grande porte e com muitas ações de visibilidade e marketing, são atraentes para os patrocinadores e para a mídia e prezam por uma programação inédita e venda de ingressos; e os “Festivais de Região”, eventos de pequeno e médio porte que estimulam a formação e produção local.

<sup>33</sup> Todos os jogadores em um festival são apanhados na " ilusão" do jogo . Eles têm de acreditar que vale a pena jogar e comparecer a ele com seriedade . Ao fazê-lo, eles sustentam-lo. Com todo prêmios que confere, um festival também confirma a sua própria importância, que por sua vez aumenta o valor simbólico do prêmio. [minha tradução]

Já foi dito sobre a importância de determinado tipo de filme ser selecionado e/ou ganhar um prêmio em um festival de cinema, e muito se deve pela influência que isso pode gerar na carreira de um filme. Elsaesser defende que a influência deles acontece por meio de diversas camadas de distinção nesse sistema de valor e “capital cultural”. Conceito aprofundado no item 2.1 desse trabalho. Os festivais categorizariam e classificariam a produção mundial através das suas seleções e premiações. Outras estruturas de poder e de distinção são introduzidas pela criação de mostras competitivas e não competitivas, criando também sessões específicas para a presença dos críticos. Situações que talvez passem despercebidas pelos espectadores, mas que repercutem entre os produtores e realizadores.

O autor deixa evidente que a função do festival vai para além do evento:

There is only so much cultural capital to go round even at a festival, but as we have seen, accumulating it, in the form of prizes, press-coverage or other windows of attention is a matter of life and death for a film. A film comes to a festival, in order to be catapulted beyond the festival. It wants to enter into distribution, critical discourse and the various exhibition outlets. They alone assure its maker of going on to produce another film, be it on the strength of the box office (rarely) or by attracting (national-governmental, international television co-production) subsidy. Films use the festival circuit as the muscle that pumps it through the larger system<sup>34</sup>. (ELSAESSER, 2005, p.97)

A colocação de Elsaesser dialoga com o que Chalupe aponta para a distribuição do “filme de exportação” e de como a participação em festivais acumula valor para o lançamento do filme em outras janelas. (CHALUPE, 2012, p.150-151) No caso de *Sudoeste*, o cineasta aponta que havia expectativa de que uma passagem de sucesso pelos festivais iria ajudar o filme a atingir um resultado melhor na sua exibição comercial. Especialmente pela visibilidade do prêmio, de alguns festivais e da repercussão disso na mídia.

A distinção entre os próprios festivais também é fator crucial para o valor agregado pelos filmes. Os festivais de Cannes, de Berlin e de Veneza têm posição de destaque no circuito com forte repercussão internacional.

Como visto anteriormente, o valor simbólico e o “capital de consagração” de um indivíduo ou de uma instituição é tão significativo quanto os seus recursos e o seu acúmulo de

---

<sup>34</sup> Há um limite de capital cultural a ser atribuído mesmo em um festival, mas como vimos, acumulando-lo, sob a forma de prêmios, conferências de imprensa ou outras janelas de atenção, é uma questão de vida ou morte para um filme. Um filme vai para um festival com a intenção de ser projetado para além do festival. Ele quer entrar na distribuição, na discussão crítica e nas várias janelas de exposições. Eles asseguram a seu realizador a produção de outro filme, seja através da força de bilheteria (raramente) ou por atrair subsídio (nacional -governamental, co-produção televisiva internacional). Filmes usam o circuito de festivais como o músculo que os bombeia através do sistema maior. [tradução minha]



diversas formas de capital. Isso culmina no seu reconhecimento e prestígio que caracterizam o próprio capital simbólico, que presente em níveis diferentes em cada evento, necessariamente irá criar hierarquias. Esse capital simbólico será transmitido aos filmes que adentrarem nesses grupos exclusivos que são formados pelos selecionados e laureados em cada festival.

Sobre a hierarquia no circuito de festivais, De Valck aponta:

(...) there is a hierarchy within the international film festival circuit; some film festivals have a higher status than others. The cultural value-adding process at film festivals is thus closely related to the relational status of festivals on the circuit and not so much to the class position of (potential) consumers.<sup>35</sup> (DE VALCK, 2007b, p.126)

De Valck traça uma distinção importante entre Roterdã e os outros três festivais citados. Os eventos de Cannes, de Veneza e de Berlin foram criados no contexto pré e pós Segunda Guerra Mundial, quando apresentavam uma agenda voltada para projetos de cinematografias nacionais, não tendo a responsabilidade de fazer uma curadoria interna e se dedicar em selecionar o cinema pelas suas qualidades estéticas e autorais. Apenas na passagem dos anos 1960 para 1970 esse sistema foi interrompido e nasceu a figura dos curadores que irão ser os responsáveis por uma programação mais voltada para o lado estético dos filmes. Também para, Eduardo Valente, “o trabalho da curadoria nunca é só escolher os seus favoritos, ele envolve essa questão de representatividade de países, de regiões, de olhares e de vertentes estéticas do cinema.”<sup>36</sup> (VALENTE, 2016)<sup>37</sup> Foram então criadas mostras específicas dedicadas a esse cinema, respectivamente: a *Quinzaine des Réalisateurs*, no ano de 1968 em Cannes, e, nos início dos anos 1970, a *Giornate del Cinema Italiano* em Veneza, e o *Forum des Jungen Films* em Berlin. O Festival de Roterdã, festival onde o *Sudoeste* fará a sua estreia na Europa, já nasceu em 1972 com esse interesse para o cinema independente e autoral.

Junto a cada um de seus estudos de caso, a autora pontua algumas características de cada evento que garantem o seu prestígio e distinção. O porte do festival, assim como o seu histórico e tradição, é fundamental. Porém, talvez o fator de maior destaque para um festival

---

<sup>35</sup> (...) existe uma hierarquia dentro do circuito internacional de festivais de cinema; alguns festivais de cinema têm um *status* mais elevado do que outros. O processo de agregação de valor cultural em festivais de cinema é, portanto, intimamente relacionado com o status relacional de festivais no circuito e não tanto para a posição de classe de (potenciais) consumidores. [minha tradução]

<sup>36</sup> Parte do objetivo do seu trabalho na ANCINE é permitir um contato mais constante dos curadores de festivais de visibilidade do mundo com o cinema brasileiro como um todo.

<sup>37</sup> Entrevista concedida por VALENTE, Eduardo [março, 2016]. Entrevistador: Rafael Vebber. Rio de Janeiro, RJ, 2016. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta monografia.

seja a sua repercussão midiática e o potencial que o evento apresenta para gerar notícia na rede global. Estratégias diferentes são utilizadas por cada evento e envolvem desde a participação de estrelas do cenário do cinema internacional até o prestígio de relacionar a estreia de um filme com recursos culturais e simbólicos para gerar mídia ao seu evento.

Sobre a importância da mídia para a distinção dos festivais de cinema, De Valck conclui:

(...) *premières, awards, and stars* has become an obligatory part of any festival that wants to keep attracting large numbers of media representatives. The greater the number of attending press representatives, the greater the chances of success for a festival on the international film festival circuit will be. Some festivals proudly display the number of visiting journalists on their websites. Media are indispensable to film festivals, because the media coverage constitutes a tangible link between the local festival event and the global arena of media networks. (DE VALCK, 2007b, p 126)<sup>38</sup>

Assim como De Valck, Eduardo Valente considera a valorização simbólica do filme e a distinção dos festivais na sua fala. Para ele, os festivais de maior importância são aqueles nos quais a entrada de um filme brasileiro na programação repercute para além do espaço do próprio festival. Nesse sentido, a hierarquia dos festivais é construída a partir da sua importância estratégica para a visibilidade dos filmes.

Segundo De Valck, o Festival de Cannes, apontado como no topo da hierarquia do circuito de festivais, usaria o glamour na sua estratégia de marketing, tendo em vista inclusive a tradição do evento desde a década de 1940 enquanto local de encontro da elite das estrelas de cinema e de outras celebridades. A localização geográfica de Cannes e Veneza também é citada como estratégica, pois permite que os eventos não tenham que dividir os holofotes de outras atividades culturais, como seria o caso se eles fossem realizados nas capitais Paris e Roma. (Idem, p.114-115)

No Brasil, também podemos argumentar que o valor simbólico de um festival está relacionado ao porte e tamanho do evento. Isto implica diretamente as suas relações com patrocinadores e conseqüentemente ações que os eventos podem bancar com os recursos que são captados ou doados<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> (...) estreias, prêmios e estrelas tornaram-se uma parte obrigatória de qualquer festival que quer continuar atraindo um grande número de representantes da mídia. Quanto maior a presença da mídia imprensa, maiores são as chances de sucesso para um festival no circuito internacional de festivais. Alguns festivais têm orgulho de indicar o número de jornalistas visitantes em seus sites. Meios de comunicação são indispensáveis para festivais de cinema, porque a cobertura da mídia constitui uma ligação física entre o evento local e a arena global de redes de mídia. [minha tradução]

<sup>39</sup> No Brasil, a produção de um festival de cinema é muito semelhante a citada para a produção de um filme no que diz respeito a dependência da captação via leis de incentivo ou editais de fomento. Entretanto, festivais pequenos e locais podem acontecer mesmo sem recursos, por meio apenas de parcerias. Já grandes eventos

De Valck, na sua análise da distinção entre os festivais, cita a teoria de Bourdieu utilizando os conceitos de capital e apresentando os conceitos de “habitus”. Agora, ela relaciona o circuito de festivais ao conceito de “sistemas de classificação”.

Segundo a autora:

Despite Bourdieu’s focus on taste preferences in consumption structures, the concept of habitus opens up possibilities to frame the position and role of film festivals. Festivals can be seen as an institutionalization of Bourdieu’s system of classification; a practice that should be differentiated from other film practices, especially commercial film exhibition, and when film products are appreciated according to standards in taste. This cultural appreciation is divided into two phases. First, films are selected at the festival gates and – if selected – classified into festival programs using cultural criteria of quality, aesthetics, and subject matter. Secondly, some of the films enter into competition with each other. Juries congregate to pass official judgements and select the final festival winners. Film festivals are similar to Bourdieu’s institution of family and educational system in the sense that they are specifically designed to pass judgements, give grades, and impose classifications.<sup>40</sup> (Idem, p.126)

Assim, fica explícita a função dos festivais de maior prestígio como classificadores da produção cinematográfica mundial e, por meio disso, de atribuidores de capital cultural às obras selecionadas e premiadas.

Por outro lado, a trajetória dos filmes no circuito é determinada primeiramente pelos seus realizadores que escolhem em quais processos de seleção desejam participar. Muitos festivais, como já mencionado, só exibem filmes inéditos. Então, cabe aos realizadores selecionarem os festivais aos quais querem ter seu filme relacionado. O prestígio cultural e a consagração da crítica não são os únicos parâmetros para essa escolha. Alguns festivais de menor *status* podem atender a objetivos diferentes dos seus participantes, por exemplo, apresentando um perfil mais comercial ou que legitimem determinado tipo de cinema mais experimental ou de gênero.

### 2.2.1 – A PREMIAÇÃO COMO ELEMENTO SIMBÓLICO

---

internacionais podem contar com o apoio do seu governo e departamentos de cultural para garantir a sua continuidade, especialmente por terem sua importância de difusão cultural reconhecida.

<sup>40</sup> Apesar de o foco de Bourdieu sobre preferências de gosto nas estruturas de consumo, o conceito de “habitus” abre possibilidades para enquadrar a posição e o papel dos festivais de cinema. Festivais podem ser vistos como uma institucionalização do sistema de classificação de Bourdieu; uma prática que deve ser diferenciada de outras práticas filmicas, especialmente a exibição comercial de filmes, e quando filmes são apreciados de acordo com padrões de gosto. Essa valorização cultural é dividida em duas fases. Primeiro, os filmes são selecionados nos portões do festival e - se for selecionado - classificados em programas do festival usando critérios culturais de qualidade, estética, e assunto. Em segundo lugar, alguns dos filmes entram em concorrência uns com os outros. Júris se reúnem para fazer julgamentos oficiais e selecionar os vencedores finais do festival. Festivais de cinema são semelhantes as instituições da família e do sistema educacional de Bourdieu no sentido de que eles são projetados especificamente para fazer julgamentos, dar notas, e impor classificações. [minha tradução]

Dentro do universo do circuito dos festivais de cinema, diversos aspectos regulam o valor simbólico que é transmitido do evento para os filmes. Como já foi citado, o fato de existirem mostras competitivas e não competitivas já é elemento de hierarquia das produções selecionadas. Neste viés, o prêmio é o objeto de maior prestígio que uma obra pode adquirir. Ele garante que haja uma distinção entre os ganhadores e os que não foram agraciados. Para o vencedor, a visibilidade na mídia e na crítica é aumentada instantaneamente após a cerimônia de premiação, e o seu “capital cultural” é reconhecido pela conquista do troféu.

Em relação aos troféus, os pesquisadores Antônio Leal e Tetê Mattos em estudo de mapeamento dos festivais brasileiro afirmam que estão:

Associados a elementos simbólicos de cada região, os troféus muitas vezes contribuem para reforçar as identidades de uma localidade. (...) São peças que atraem o desejo de diretores, atores, roteiristas, fotógrafos, montadores, produtores, pessoal técnico e todos os demais profissionais que atuam na cena cinematográfica. (LEAL; MATTOS, 2008, p. 47)

Muitos dos nomes dos troféus já se tornaram reconhecidos e rapidamente são assimilados aos seus respectivos festivais, mesmo por um público que não freqüentador desde eventos, como por exemplo: a Palma de Ouro de Cannes, o Urso de Berlin, o Leão de Veneza. No Brasil, o Kikito de Gramado, o Redentor do Rio, o Candango de Brasília. O símbolo com um ramo, a Palma de Ouro, faz referência a uma antiga tradição da Grécia antiga, onde os atletas eram premiados com uma coroa de ramos de oliveira, e até hoje é utilizado como elemento de distinção entre os filmes. Geralmente, quando um filme é laureado, um ramo é colocado de cada lado da indicação do prêmio. Isso é muito utilizado nos seus materiais de divulgação.

Sobre os prêmios, Eduardo Valente aponta:

São muitos poucos os prêmios que fazem de fato uma diferença significativa e depende muito da natureza do filme premiado. Por exemplo, um prêmio para um filme que naturalmente já tem algum grau de comunicabilidade com o público maior, ele aumenta o holofote. O prêmio chama a atenção, mas é o próprio filme que faz essa atenção reverberar e crescer. (VALENTE, 2016)<sup>41</sup>

O assessor internacional da ANCINE defende que o prestígio de ganhar prêmios, principalmente em alguns festivais, é algo que fica registrado em um filme a longo prazo e que “muitas vezes tem uma repercussão, um valor e uma lembrança que coloca esse filme num local

---

<sup>41</sup> Entrevista concedida por VALENTE, Eduardo [março, 2016]. Entrevistador: Rafael Vebber. Rio de Janeiro, RJ, 2016. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta monografia.

de respeito a médio e longo prazo, até independente do quanto ele venha a ser visto ou não.” (VALENTE, 2016).

Para além do filme, a participação em festivais como um processo de acumulação de capital simbólico, relaciona a seleção e a premiação com a consagração dos realizadores por meio da aquisição de capital cultural, social e simbólico.

Mattos destaca que o premiado cineasta Abbas Kiarostami, veterano de fama internacional, aponta a importância dos festivais na visibilidade e reconhecimento de seus filmes e de sua carreira. Kiarostami ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1997 com o filme *Gosto de Cereja*.

O realizador aponta que:

Para falar da minha experiência, creio que a minha carreira de realizador teria sido interrompida após o meu segundo ou terceiro filme se os festivais de cinema não existissem. De facto, os festivais colmataram a falta de espectadores, isto é, dos espectadores que apenas gostam do chamado cinema maioritário e não são capazes de entrar numa sala para descobrir um cinema diferente. O reconhecimento que recebi nos festivais tornou-se a única razão que me permitiu continuar a fazer filmes. O cinema vulgar não tem necessidade de qualquer consagração. (FESTIVAIS..., 2005, p.14 *apud* MATTOS, 2013, p. 119)

Partimos da hipótese de que a passagem de um filme por um festival e a aquisição de prêmios imprimem a marca do evento no currículo do filme. Isso significa que é por intermédio dessa conquista que a obra e os realizadores estarão sujeitos a aquisição de diferentes tipos de capital, e que o valor simbólico agregado está diretamente relacionado aos recursos e ao prestígio dos eventos. Buscaremos então investigar no terceiro capítulo como esta questão aparece no filme *Sudoeste*.

### CAPÍTULO 3 - ESTRATÉGIAS DE CIRCULAÇÃO DE SUDOESTE

Após contextualizarmos o papel dos festivais de cinema na contemporaneidade, partiremos agora para uma análise mais detalhada da trajetória de exibição do filme *Sudoeste* no circuito dos festivais de cinema, não só os internacionais como também os nacionais. Buscaremos compreender como foram traçadas as suas estratégias de circulação e a sua relação com os aspectos relacionados ao prestígio e a visibilidade do filme.

#### 3.1 - SUDOESTE E A EXIBIÇÃO NO CIRCUITO DE FESTIVAIS DE CINEMA

A programação de um festival de cinema sempre está relacionada a uma novidade. Um novo filme que nunca foi exibido. Um novo trabalho de um cineasta, seja ele mais ou menos famoso. Como vimos, os produtores dos filmes negociam sua participação com os produtores dos festivais. Baseado em Thomas Elsaesser, no capítulo anterior, foi demonstrado que muitos dos festivais prezam pelo ineditismo das obras, o que pressupõe que, para a estreia de seu filme, assim como na sua participação dentro de cada evento e no circuito, o cineasta está num jogo de negociações seguindo as regras desse circuito.

Ciente do funcionamento do circuito de festivais, sobre o planejamento da inserção de *Sudoeste*, Eduardo Nunes comenta:

Eu acho que tem um caminho. O que acontece hoje. Eu vejo isso pelo *Sudoeste*. A primeira exibição é a mais importante. Têm festivais que não aceitam ser a segunda exibição. Tem essa escala, ou o filme é *première* mundial (nunca foi exibido antes), ou *première* na Europa, ou *première* na Holanda, por exemplo. Então eles têm essas escalas. Os festivais “tops” só premiam as estréias mundiais. (NUNES, 2015)<sup>42</sup>

Dispondo de uma experiência de sucesso com a circulação de seus curtas-metragens por festivais de cinema, Eduardo Nunes exibiu seu primeiro longa-metragem em mais de quarenta eventos, em aproximadamente trinta países, num período de mais de dois anos. (ver a relação dos festivais no apêndice A).

Dos quarenta e sete festivais nos quais participou: dezoito foram na Europa; quinze no Brasil, dos quais oito em capitais; seis na América Latina; três na Ásia; três na América do Norte; um no Oriente Médio; e um na Oceania. Percebemos uma concentração na Europa, onde se encontram os festivais de maior visibilidade mundial. Ao mesmo tempo, podemos argumentar que o perfil do filme se assemelha a uma cinematografia que é mais

---

<sup>42</sup> Entrevista concedida por NUNES, Eduardo [abril, 2015]. Entrevistador: Rafael Vebber. Niterói, RJ, 2015.

recorrente na Europa. Até mesmo as referências estéticas e fílmicas de Nunes apontam para essa relação, como citamos no primeiro capítulo.

Os festivais de maior prestígio, tanto a nível nacional quanto internacional, aparecem nos primeiros meses de exibição do filme. Os demais, e alguns poucos nos primeiros meses, apresentam uma visibilidade local maior. Essa é uma questão relacionada ao ineditismo da obra que é explorado por alguns festivais antes que outros tenham acesso. Isso dialoga com a ideia de Bourdieu que a arte pertence a um mundo à parte. Assim, segue-se a lógica anti-econômica que é orientada a acumulação de capital simbólico e não ao seu consumo imediato e de ampla difusão. Logo, opta-se pelo ciclo de produção longo, onde um filme como *Sudoeste* pode ficar mais de ano explorando o circuito de festivais antes de estrear nas salas comerciais.

O filme não entrou na mostra competitiva em todos os eventos. Em alguns, foi convidado ou negociou a sessão de abertura ou encerramento, em outros, foi exibido em sessões paralelas, ou ainda em festivais que não apresentaram mostra competitiva de longas-metragens. O cineasta escolheu, dentre os festivais de maior prestígio no mundo, participar da mostra competitiva do Festival de Roterdã.

Nunes relata que:

(...) com o *Sudoeste* eu tinha ganhado um prêmio da Fundação Robert Bals. (...) Dá a oportunidade de escrever o roteiro e ele garante uma exibição em Roterdã, não necessariamente na competição. Porque na competição só entram dois de cada país. Então, eu fiquei dez anos para o filme ficar pronto, mas com a possibilidade de exibir em Roterdã, mas não com a garantia de exibir na competição. Então, se você escolhe um festival todos os outros te deletam. E nós tínhamos sido convidados para exibir em Chicago e estrear no Brasil. A organização de Roterdã já tinha visto o filme, mas não tinha dito nada. E tinha sido pré-selecionado para a competição de um Festival na Grécia que tinha um prestígio bom, Thessaloniki. Mas não se compara aos outros. Os organizadores de Roterdã falaram que se passasse em Thessaloniki estaria fora da competitiva em Roterdã, que só poderia passar em paralelo. Então, nós pressionamos e quase seis meses antes nós já sabíamos que o filme estaria na competição de Roterdã. No caso de Chicago, Roterdã aceitou pelo fato de não ter bem uma competição oficial e ser fora da Europa. (Idem)

Mesmo assim, o filme integrou a programação do Festival de Thessaloniki no ano seguinte, após a exibição em Roterdã. Isso pode ser um indicativo de que, apesar da maioria dos festivais prezarem por ineditismo, alguns festivais com um status menor não conseguem atrair uma quantidade suficiente de produções do perfil desejado para serem sua plataforma de lançamento midiático. Lembrando que o interesse dos festivais, em especial o dos maiores,

está no valor simbólico implícito no ato de lançar uma obra ou um cineasta que ganhará notoriedade por meio dessa mídia e carregará o nome (marca) do festival consigo<sup>43</sup>.

Entretanto, o calendário mundial dos festivais pode se mostrar importante para as escolhas tomadas. Como a pós-produção de *Sudoeste* já estava encerrada na metade de 2011 e o Festival de Roterdã era apenas em janeiro do ano seguinte, a obra teve sua estréia mundial no Brasil, no Festival de Gramado, e participou de outros seis eventos antes de ser lançada na Europa. *Sudoeste* teve exhibições no Festival do Rio (outubro), no Festival de Cinema de Vitória (novembro), no Araribóia Cine (novembro, na cidade natal de Nunes, Niterói) e na Mostra de São Paulo (novembro); nos EUA, no Festival Internacional de Cinema de Chicago (outubro); e em Cuba, no Festival de Cinema de Havana (dezembro). Novamente, a participação nesses festivais só aconteceu porque não interferiram com a participação no Festival de Roterdã. Como o Festival de Roterdã só exigia o ineditismo para as obras exibidas na Europa, *Sudoeste* pode ser exibido nestes outros festivais.

Na estreia nacional também aconteceu essa negociação entre os eventos. O cineasta relata a estratégia que traçou ao fazer sua escolha.

Nós queríamos muito estrear no Festival do Rio, para mim, ainda hoje, é um festival que trás mais mídia. Um festival que combina o público, imprensa e certo prestígio de premiação. (...) como moro em Niterói fica perto. E eu lembro que eu deixei uma cópia com a Andréa Cals, que na época organizava a *Première Brasil*, e ela gostava do filme, mas o restante da comissão não havia visto ainda. Mas o José Carlos Avellar, que fazia a seleção do Festival de Gramado, viu também e tinha gostado muito. E foi uma situação delicadíssima porque os dois queriam exibir, mas eu sabia que eu preferia o Festival do Rio. Mas, extra oficialmente, o Festival do Rio pedia ineditismo. Não era uma coisa de regulamento, mas era uma coisa que influenciava na seleção. Então eu tinha que falar para o Avellar que eu preferia o Festival do Rio ao de Gramado. Nós tentamos negociar com os dois, porque, na época, Gramado não me traria o prestígio do Festival do Rio. O que a gente chegou como conclusão possível era passar em Gramado fora de competição. E quando passou em Gramado nós já sabíamos que o filme estaria no Festival do Rio, mas não tinha saído a seleção ainda. (Idem)

Esse universo de negociações e escolhas da produção dentro do circuito de festivais se configura pelo motivo dos diferentes níveis de valor simbólico que cada festival tem agregado. Como vimos no capítulo anterior, os festivais se distinguem pela sua quantidade de recursos, ou capitais econômico, cultural, social, simbólico e de consagração. Em especial o capital simbólico está veiculado ao reconhecimento e prestígio do evento.

---

<sup>43</sup> Em entrevista para esse trabalho, Eduardo Valente citou a vinheta da Quinzena dos Realizados no festival de Cannes como exemplo de como os eventos se apropriam da visibilidade dos seus ex-participantes selecionados e premiados para atribuir valor simbólico e reconhecimento para o próprio festival. A vinheta está disponível no youtube: link < <https://www.youtube.com/watch?v=hUwE9ACdi4c> > acesso em 17 de mar. 2016



Porém, dentro dessa hierarquia, podemos considerar que mesmo os festivais de maior prestígio podem focar em aspectos diferenciados na valorização de um filme.

Sobre esse aspecto, o Festival de Roterdã, segundo De Valck, se destaca por ter se afirmado enquanto um importante evento especializado em filmes no nicho de “art, avant-garde, and auteurs”, além de ser um festival de grande audiência no número de frequentadores que atrai. (DE VALCK, 2007b, p.165)

Por sua vez, Nunes comenta que:

Dentro dos festivais europeus, você tem Cannes, Berlin e Veneza. Logo abaixo deles, tem o Festival de Roterdã que é um festival diferenciado, só passa primeiros e segundos filmes na competição. E é um filme de muito prestígio para o filme autoral, mais que Cannes, Berlin e Veneza nesse sentido de ser uma expressão do cinema autoral. Locarno, Roterdã e San Sebastián, eu acho que são os três principais para esse tipo de cinema. (NUNES, 2015)<sup>44</sup>

Após a estréia no Festival de Roterdã em janeiro de 2012, e provavelmente como consequência da seleção para esse festival e dos prêmios que ganhara até então nos festivais do Rio, de Vitória e de Havana (ver Apêndice B), *Sudoeste* foi convidado para outras exposições em festivais ao redor do mundo. Thomas Elsaesser (2005) observa essa característica nos “festivais B”, como ele classifica, que aplicam a tautologia do “famous for being famous”<sup>45</sup> (ELSAESSER, 2005, p.98), que cria seu próprio efeito de amplificação, ou seja, o prestígio sendo reconhecido e explorado por outros eventos. Segundo Nunes, esses festivais utilizam os maiores como referência de prestígio na hora de montar sua curadoria. O principal motivo para isso, segundo o cineasta, seria a quantidade de filmes inscritos, o que torna quase impossível a sua organização assistir a todos com o mesmo afinco. Por isso, a legitimação da sua qualidade, que existe graças a sua seleção no festival de maior *status*, aos seus prêmios conquistados e aos elogios da imprensa e crítica, colabora para que esse filme ganhe atenção especial no momento da seleção em festivais menores e com foco local.

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida por NUNES, Eduardo [abril, 2015]. Entrevistador: Rafael Vebber. Niterói, RJ, 2015.

<sup>45</sup> Famoso por ser famoso. [minha tradução]



**Figura 6: Julio Adrião, Eduardo Nunes, Patrick Leblanc e Simone Spoladore na coletiva de imprensa do Festival de Gramado. 13 ago. 2011**



**Figura 7: Equipe e elenco no palco do Cine Odeon em noite de estreia no Festival do Rio.**



**Figura 8: Carlos Eduardo Rodrigues, da Globofilmes, entregou o prêmio especial do júri a Eduardo Nunes.**



**Figura 9: Eduardo Nunes (acima, centro), com outros diretores em foto no Tiger Daily – publicação do Festival de Roterdã.**

Sobre a visibilidade midiática, importante requisito de valorização simbólica nos festivais, podemos fazer alguns comentários.

O cineasta destaca a presença de matérias e fotos sobre *Sudoeste* em diversos jornais, revistas e sites especializados, por exemplo, durante a sua participação em diversos festivais nacionais e internacionais. (ver anexos B - D) No total contabilizamos 57 matérias e críticas nacionais onde o filme e Nunes são citados<sup>46</sup>. No jornal **O Globo**, foi citado vinte e duas vezes no período de janeiro de 2011 a janeiro de 2013<sup>47</sup>, vinte delas fazendo referência a um ou mais festivais. Durante o Festival do Rio, foram oito citações, com destaque para a matéria de meia página do dia da cerimônia de premiação, que trazia o título: “Filme independente “Sudoeste” pode levar o troféu Redentor. Ficção de Eduardo Nunes é a favorita

<sup>46</sup> Apesar de o nosso recorte ser expressivo, é provável que esse número seja maior, especialmente se considerarmos os jornais e as mídias de todos os lugares onde *Sudoeste* foi exibido em festivais ou no circuito comercial. No nosso recorte levamos em consideração o clipping da mídia espontânea do filme, cedida por Eduardo Nunes, o acervo online do jornal *O Globo* e críticas disponíveis nos sites de maior visibilidade especializados em cinema

<sup>47</sup> Acervo pessoal do cineasta Eduardo Nunes e o site do acesso do jornal **O Globo**. Disponível em <http://acervo.oglobo.globo.com>

ao prêmio, que será anunciado hoje”<sup>48</sup>. Esse jornal ganha destaque por ser o de maior prestígio na cidade do Rio de Janeiro, onde é sediado o Festival do Rio e onde o filme estreou no circuito comercial.

As vinte e sete matérias focando a presença do filme na seleção de festivais indicam o nome do diretor, porém em dezoito delas Eduardo Nunes ou *Sudoeste* recebem maior atenção que os demais selecionados. Nesse recorte também sete matérias contêm imagem do filme e cinco citam os outros festivais onde o ele já foi exibido e premiado. Uma matéria focou a presença da atriz Dira Paes no elenco, com foto da mesma na *Première* do filme no Festival do Rio.

Nas trinta matérias e críticas exclusivas sobre o filme *Sudoeste*, que datam desde as suas primeiras exibições nos festivais até depois da sua estreia nas salas de cinema comercial, a sua passagem por festivais são citadas em vinte deles e a premiação em doze. Ainda treze trazem imagens do filme e seis contêm fotos de Eduardo Nunes. Ainda, uma matéria focou nas locações do filme e outra no fotógrafo Mauro Pinheiro Jr, apesar de membros da equipe e de elenco serem citados na maioria.

Essa breve análise mostra a relação entre o valor simbólico que os festivais agregam aos filmes e a sua relação com a exposição na mídia.

Sobre esse aspecto, Nunes afirma:

Acho que o festival traz essa mídia de jornal, ai sim vale. O *Sudoeste* ganhou três prêmios no Festival do Rio, mas mais importantes eram as matérias que saiam nos jornais. Meia página ou um quarto de página num jornal como *O Globo* é uma fortuna. (NUNES, 2015)<sup>49</sup>

Ao analisar a visibilidade que o jornal **O Globo** deu a premiação no Festival do Rio e no Festival de Roterdã, eventos que podemos considerar que foram os de maior relevância em questão de visibilidade a nível nacional e internacional nos quais *Sudoeste* foi exibido, percebemos que o periódico cita o filme nos dois casos. No primeiro como ganhador de três prêmios e no segundo como o outro representante brasileiro no festival, porém em ambos os caso o destaque é dado para o filme vencedor do prêmio de melhor filme no festival ou prêmio da crítica. (ver anexos D e E) Isso reforça o nosso argumento que essa classificação a qual os filmes são expostos reverbera na sua visibilidade e conseqüentemente na sua aquisição de valor simbólico. Em outros festivais internacionais, onde *Sudoeste* foi o único representante brasileiro ou nos quais conquistou premiação importante, a mídia brasileira

<sup>48</sup> **O Globo**. 18 de outubro de 2011, Segundo Caderno, página 2

<sup>49</sup> Entrevista concedida por NUNES, Eduardo [abril, 2015]. Entrevistador: Rafael Vebber. Niterói, RJ, 2015.

divulgou a notícia. (ver anexos G, H e I), nesses casos, nem sempre em jornais de grande circulação, mas também numa grande quantidade de sites de interesse cinematográfico, como por exemplo, *adorocinema*, *omelete*, *papodecinema*, *revistacult*, *contracampo*, *revistadecinema*, entre outros.<sup>50</sup> Também, uma publicação em um jornal, mesmo sendo pequena, pode reverberar numa rede social, que possui alcances significativos.

Observamos que a crítica de cinema especializada nacional foi mais presente nos Festivais de Gramado e do Rio. Isso se deve pela presença majoritária dos críticos nesses eventos de maior prestígio. Também por eles serem os primeiros a exibirem uma série de filmes inéditos, o que atrai essa crítica que precisa ter acesso a esses filmes. Nesse sentido os grandes festivais e a crítica estão completamente relacionados.

Podemos relacionar essa breve reflexão quanto à presença da crítica com o que já discutimos no capítulo dois. Ou seja, a relação de valorização simbólica na interação entre os filmes, os festivais e a crítica. Os festivais de maior prestígio prezam pela primeira exibição dos filmes e com isso atrair a mídia mundial. Os filmes querem ser selecionados por esses festivais para agregar o seu valor, que em parte é atribuído graças à presença da mídia. E a mídia e a crítica buscam esses festivais por eles garantirem o contato exclusivo como esses novos filmes, diretores e celebridades.

A respeito dos prêmios em si, o item de maior valor simbólico dentro de festival de cinema na perspectiva abordada por este trabalho, podemos concluir que o filme teve um bom resultado no Festival do Rio, ganhando o Prêmio Especial do Júri, da Crítica (FIPRESCI), e de melhor fotografia. Ganhou novamente o FIPRESCI no Festival de Cinema de Toulouse em março de 2012. Esse também é outro festival europeu de destaque. O FIPRESCI é um prêmio de destaque por agregar o prestígio e o capital de consagração da Federação Internacional de Críticos de Cinema.

Outro prêmio significativo foi o troféu Andrei Tarkovski de melhor diretor conquistado no Zerkalo International Film Festival na Rússia em maio de 2012. A principal razão pela notoriedade desse prêmio é que ele está relacionado à figura e à presença fílmica do diretor Andrei Tarkovski. Ou seja, essa premiação estabeleceu e legitimou uma relação do filme de Nunes com seu cineasta de maior referência. Isso atribuiu um valor simbólico muito específico a obra, ainda mais por ser dentro desse festival que é realizado na cidade natal do diretor russo e possui uma curadoria voltada para uma forma fílmica que dialoga com a dele.

Sobre essa premiação, Nunes conta que:

---

<sup>50</sup> Dependendo do seu tamanho e limitações, os sites são questionáveis quando ao seu poder de gerar alguma repercussão a obra quando a sua visibilidade.

Zerkalo é um festival só com filmes nessa linha do *Sudoeste*. Eu ficava brincando que era um festival só com filme chato. (risos) O meu eu suporte, agora o dos outros. (risos) Nesse festival tinha muitos cineastas que eu admirava. O Carlos Reygadas, ele estava com um filme fora de competição. O Andrei Sukurov, cineasta russo importante na atualidade. O Nuri Bilge Ceylan que ganhou a Palma de Ouro ano passado, que fez *Era uma vez Anatólia*, fez *3 Macacos* que é um cara que para mim hoje é o cara. O Andrey Zvyagintsev que fez *Leviatã* estava no júri. E teve um prêmio que era em comemoração aos 80 anos de nascimento do Tarkovski, prêmio Andrei Tarkovski. (NUNES, 2015)<sup>51</sup>

No seu longo percurso por festivais, *Sudoeste* ganhou aproximadamente vinte e um prêmios tanto para seu diretor como para a sua equipe técnica, em especial a fotografia. (ver Apêndice B) Nessa rede, todos esses prêmios agregam valor simbólico ao filme e o distingue dos demais selecionados. O prêmio legitima o valor cultural e gera visibilidade para a obra.

Quando questionado sobre a premiação em festivais, Nunes afirma que: “um premio é um incentivo, um “faz mais um”, um salvo-conduto. “Gostaríamos que você fizesse outro filme” (Idem). Nesse sentido, o prêmio estimula a continuidade da carreira do cineasta. Essas mesmas vozes que aprovam o filme são os agentes do campo que legitimam e valorizam simbolicamente a obra. Com isso distinguem e elevam o *status* de *Sudoeste* entre os demais selecionados. O cineasta completa: “Ter a qualidade certificada para um público geral é ok, mas para nós é importante, te coloca na frente. (...) essa premiação dá um certificado de qualidade para o filme. Dá um status. Soma ponto na ANCINE”. (Idem)

Porém, o mesmo argumenta que não ganhar um prêmio não significa que um filme seja pior que outro. Nesse jogo de valoração muitos aspectos podem influenciar uma decisão. “Eu já fui júri várias vezes e nós sabemos que a linha entre ganhar um prêmio e não ganhar é muito tênue. Às vezes é uma negociação entre os jurados.” (Idem)

Além de estarem presentes no texto dos críticos e nas matérias de jornais e revistas, os prêmios, as seleções e a própria crítica positiva podem ser utilizados pelo marketing do filme principalmente para apresentá-lo ao seu público em potencial, dando assim visibilidade ao seu reconhecimento. *Sudoeste* utilizou essa estratégia no seu trailer<sup>52</sup> e em sua página na rede social do *Facebook*, que foi utilizada para divulgar a participação do filme em festivais e posteriormente para acompanhar sua trajetória nas salas de cinema comercial, como observamos na figura abaixo.

<sup>51</sup> Entrevista concedida por NUNES, Eduardo [abril, 2015]. Entrevistador: Rafael Vebber. Niterói, RJ, 2015.

<sup>52</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=8mPhbSYyMdA>> . Acesso em 6 de fev. de 2015.



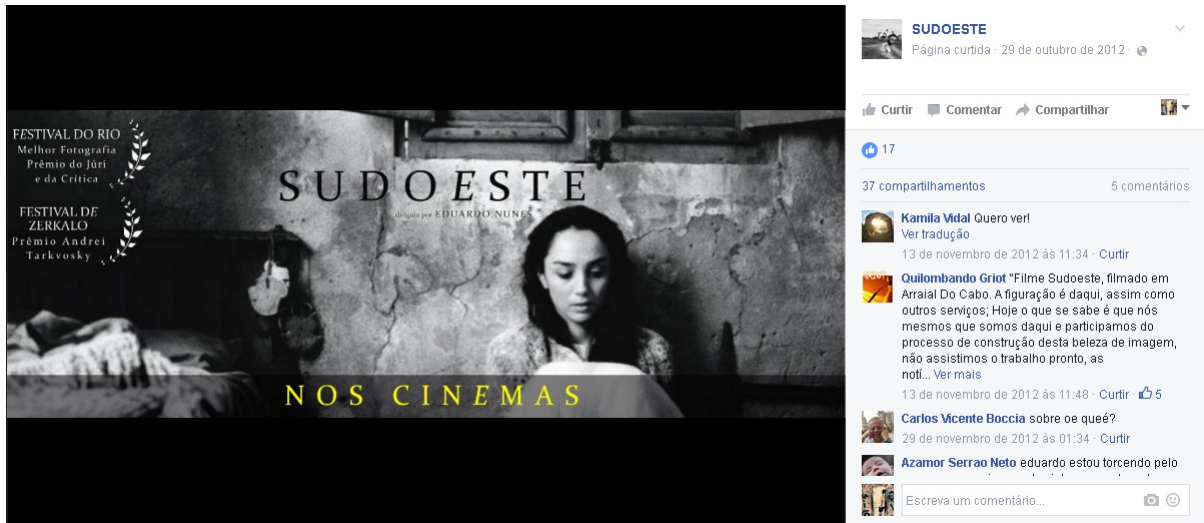


Imagem 10: Foto de capa da página de *Sudoeste* no Facebook.

No trailer ganham destaque a seleção no Festival de Roterdã, o prêmio Andrei Tarkovski, os prêmios da Crítica (FIPRESCI), o prêmio de melhor contribuição artística no Festival de Havana e de melhor fotografia no Festival do Rio e de Guadalajara, e uma citação de uma crítica positiva da prestigiada revista de cinema *Variety*.



Imagem 11: O primeiro plano do trailer apresenta a logo do Festival Internacional de Cinema de Roterdã.



Imagem 12: Indicação do Prêmio Andrei Tarkovski do Festival Internacional de Cinema de Zerkalo no segundo plano do trailer.



**Imagem 13:** Indicação dos prêmios da crítica (FIPRESCI) no Festival do Rio e no Festival de Cinema de Toulouse.



**Imagem 14:** Indicação do Prêmio de Melhor Contribuição Artística no Festival de Havana.



**Imagem 15:** Indicação dos Prêmios de Melhor Fotografia no Festival do Rio e no Festival Internacional de Guadalajara.



**Imagem 16:** Indicação de trecho da crítica da revista de cinema *Variety* no trailer.



No que diz respeito à relação aos aspectos de valoração simbólica do filme e uma relação direta com a performance do filme no circuito comercial, a visão do cineasta é pessimista. Sua fala lembra muito a de Eduardo Valente, da ANCINE.

Eduardo Nunes afirma:

Sinceramente eu acho que marca em cartaz de prêmio brasileiro não traz nada. Para chamar público. Ninguém vai assistir porque ganhou o Festival do Rio ou Gramado. Eu e você vamos, mas para o público comum não faz a menor diferença.” (NUNES, 2015)<sup>53</sup>.

Talvez seja por essa razão que as indicações dos prêmios não apareçam nem no cartaz de lançamento do filme nos cinemas nacionais nem no seu DVD, ao contrário do que observamos em grande parte dos filmes que participam de circuito semelhante.

Mesmo afirmando que os prêmios pouco fazem diferença para o público em geral e que eles não cativam esse público, Nunes acredita que haja uma pequena parcela de espectadores para o cinema autoral, e que para essa os prêmios fariam a diferença, ou provocariam uma curiosidade, especialmente prêmios do exterior, com foco na Europa. E que no caso de indicações e pré-indicações para o Oscar e o Globo de Ouro, a repercussão na vida comercial do filme é quase garantida, apesar desses não serem festivais, mas sim premiações.

O cineasta, apesar de reconhecer o potencial de valorização simbólica da premiação em festivais europeus, não trabalha com um conceito chave da comercialização de um filme no circuito convencional. Esse conceito de DNA de um filme é tratado por Eduardo Valente, que considera que um prêmio por si só não tem o poder de gerar público se o filme não possuir estruturas que tenham a força de despertar o interesse e a empatia dos seus espectadores.

Valente argumenta que:

(...) um prêmio para um filme que naturalmente já tem algum grau de comunicabilidade com o público maior, ele aumenta o holofote. O prêmio chama a atenção, mas é o próprio filme que faz essa atenção reverberar e crescer. Já um holofote num filme limitado chama uma atenção, mas ela talvez não cresça. Então, por exemplo, uma Palma de Ouro em Cannes para *Amor* do Michael Haneke chama atenção para o filme. Já era de um diretor conhecido no circuito de arte, atores importantes, mas o filme é emocional, puro, que fala de relacionamento humano, de envelhecimento, de doença, de coisas que são tênues e que têm uma relação com o público de uma forma ou de outra. Então, uma coisa junto com a outra, é claro que esse filme cresceu. Já um filme como, por exemplo, o *Winter Sleep*, que é um filme turco de dois anos atrás de três horas e pouco de duração, ganhou a Palma de Ouro em Cannes. Esse filme foi o primeiro ou segundo filme do cineasta a ser lançado comercialmente no Brasil, então foi uma boa coisa, pois não é comum ele ser

<sup>53</sup> Entrevista concedida por NUNES, Eduardo [abril, 2015]. Entrevistador: Rafael Vebber. Niterói, RJ, 2015.

lançado. Então, a Palma de Ouro certamente ajudou que ele fosse lançado. Por outro lado, o resultado dele no circuito foi muito pequeno. Por quê? (...) ele não é um filme que na sua estrutura, na forma como ele lida com os temas, na sua estética e discussão, que tenha uma grande visibilidade de público no geral. Não é um tipo de filme que move a plateia naturalmente, então você tem o holofote, mas seu público em si não tem esse DNA. (VALENTE, 2016)<sup>54</sup>

Em entrevista para este trabalho, Nunes ainda falou sobre a importância dos festivais, mesmo dos menores, para apresentar uma obra como *Sudoeste*. Reconhecendo seu papel enquanto produto de importância para a contemplação e formação cultural do público. Sem o circuito o filme não chegaria a inúmeras cidades por meio de uma distribuição convencional, ou ainda em locais que não tem sala de cinema comercial. O que legitima a função dos festivais enquanto difusores do audiovisual nacional.

A respeito da sua interação com o público, o cineasta comenta:

Para mim tem uma parte importante que é o contato com as pessoas que vêem o filme. Eu fico brincando que demorei dez anos para fazer o filme, mas o filme me deu muito mais do que eu para ele. O contato com esse público. Os debates depois do filme. Depois do debate ficavam sempre dez ou doze pessoas esperando. Agradecendo pelo filme ou parabenizando. Você faz um filme super pessoal. Eu estou ali, é super pessoal. E você conseguir dividir isso com um russo, com um cubano, com um coreano, com um grego, com um americano. (NUNES, 2015)<sup>55</sup>

Feita essa análise da trajetória de *Sudoeste* pelo circuito de festivais, resta uma colocação sobre o seu legado. Ela diz respeito à relação da construção do capital social do cineasta no circuito de festivais. Ser selecionado e ganhar um prêmio proporcionam a entrada do realizador em um grupo restrito. Nesse sentido, no capítulo anterior, vimos que Bourdieu defende a ideia de que um artista ou um objeto de arte entram no seu ciclo de consagração quando os indivíduos e as instituições que lhes reconhecem e prestigiam oferecem a eles o seu próprio capital simbólico acumulado.

No que diz respeito a sua relação com o circuito de festivais, Eduardo Nunes comenta:

Alguns festivais acreditam e investem na carreira do diretor e eles esperam que exista uma fidelidade de volta. Por exemplo, o meu próximo filme eu gostaria de estrear em Roterdã também e eles sabem disso. E eles ficam esperando, porque eles me deram a chance de estrear lá. O Gabriel Mascaro exibiu em Locarno,

---

<sup>54</sup> Entrevista concedida por VALENTE, Eduardo [março, 2016]. Entrevistador: Rafael Vebber. Rio de Janeiro, RJ, 2016. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta monografia.

<sup>55</sup> Entrevista concedida por NUNES, Eduardo [abril, 2015]. Entrevistador: Rafael Vebber. Niterói, RJ, 2015.

provavelmente eles estão esperando o próximo filme dele. A Juliana Rojas exibiu na Quinzena dos Realizadores. Eles ficam tentando apostar em festivais. É o vai e volta. Eu aposto em você e você aposta em mim. (NUNES, 2015)

Em consideração aos outros festivais nos quais exibiu seu longa-metragem, o cineasta avalia:

Em todos os festivais que eu passei o *Sudoeste*, com certeza o próximo (filme) terá outro tratamento. Ele não vai estar na lista de seis mil filmes. Ele vai estar na lista de quarenta. Eles vão ver com mais cuidado. Eles não vão assistir às quatro da manhã, vão ver às nove da noite. E, de repente, não uma pessoa. Serão três. Você cria um vínculo com essas pessoas e com esses festivais que é como se fosse uma moeda. Para Chicago é importante ter exibido o *Sudoeste*, por exemplo, o primeiro filme. Se eu exibir o segundo, ele (Chicago) fala: “do mesmo diretor de *Sudoeste*, filme que foi exibido aqui”. De alguma forma, quando exibiram *Sudoeste* falaram “esse filme é bom”. Do mesmo diretor daquele filme bom que passou aqui. Eles já disseram que eu tenho algum valor, eu tenho que valorizar ele, porque ele é o cara que eu acreditei. Então é um investimento, e é um investimento mesmo, de dinheiro e das pessoas que vão assistir ao filme no festival. (NUNES, 2015)

Para além do capital social construído nessa rede de eventos, há o reconhecimento e o prestígio atribuídos ao realizador e demais integrantes da equipe e do elenco. Juntamente ao seu filme, Eduardo Nunes passa a pertencer a um grupo seleto de cineastas e à própria história do cinema nacional. O próprio cineasta reconhece isso como sendo o maior valor da sua obra. Ele afirma que: “de alguma forma os filmes que eu fiz vão ser importantes para uma cinematografia brasileira por algum motivo. Por influencias algum diretor, criar alguma inovação de linguagem” (NUNES, 2015).

Por sua vez, o pesquisador Thomas Elsaesser também discorre sobre a relação entre os cineastas e os festivais. O autor credita a esses eventos, especificamente Cannes, a construção da carreira de alguns cineastas hoje ícones da cultura cinematográfica, assim como o lançamento de movimentos de vanguarda.

O autor destaca que:

(...) it was at these festivals, and above all at Cannes, that the great auteurs of the European cinema – Rossellini, Bergman, Visconti, Antonioni, Fellini – came to prominence and fame. The same goes for two of the grand exiles of cinema: Luis Bunuel and Orson Welles, both of whom were honored in Cannes after low points in their trans-national careers. (...) Less well known perhaps is the fact that practically all the European new waves also owed their existence to the film festivals. Cannes in this respect has – ever since the festival of 1959 made stars out of François Truffaut and Jean-Luc Godard and created the Nouvelle Vague – acted as the launching platform. (...) while the Dogma group deliberately and self-reflexively

launched their famous “vow of chastity” manifesto in Cannes in 1995. (ELSAESSER, 2005, p.90)<sup>56</sup>

Um filme como *Sudoeste* deverá viver para além do seu tempo comercial, agregando reconhecimento cultural, prestígio, e valor simbólico por meio de mostras e retrospectivas do cinema brasileiro no Brasil e no Mundo.

Em 2014, a obra já voltou a ser exibida na mostra Faróis do Cinema, e Nunes continua dando entrevistas e sendo foco de reportagens sobre *Sudoeste* e suas outras obras, que também ganham visibilidade conforme o diretor se torna mais reconhecido. (ver anexos O e P)

### 3.2. OUTRAS JANELAS DE EXIBIÇÃO

O circuito dos festivais foi o espaço escolhido para dar início da difusão do filme *Sudoeste*, como vimos até o momento, o consumo das obras audiovisuais, porém, acontece mediante diferentes janelas. A exibição em cada uma delas geralmente respeita o tempo de exploração do produto na janela anterior. Por exemplo, *Sudoeste* estreou no circuito de festivais de cinema. Depois de quinze meses foi lançado no circuito comercial de salas de cinema. No mês seguinte teve sua primeira exibição na televisão em canal fechado. E demorou mais dezoito meses para o seu lançamento em DVD. Nessa lógica, cada produção traçará seu plano de inserção em diferentes janelas conforme suas especificidades.

Embora o nosso foco não seja a exibição de *Sudoeste* no circuito comercial, cabe aqui comentar que o filme foi exibido comercialmente em algumas cidades, entre elas Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Recife, Belo Horizonte, Cuiabá, Búzios e Porto Alegre. Sempre em salas destinadas para o cinema alternativo e ou do chamado “chamado de arte”.

A estreia aconteceu na cidade do Rio de Janeiro em 19 de outubro de 2012. O filme não permaneceu em cartaz por muitas semanas em cada cidade. Em algumas, teve apenas uma semana de exibição. Segundo Nunes, os exibidores só mantêm o filme em cartaz se ele obtiver a média de público, o que não aconteceu no Rio de Janeiro, por exemplo. O

---

<sup>56</sup> (...) Foi nestes festivais, e acima de tudo em Cannes, que os grandes autores do cinema europeu - Rossellini, Bergman, Visconti, Antonioni, Fellini - ganharam destaque e fama. O mesmo vale para dois dos grandes exilados de cinema: Luis Buñuel e Orson Welles, ambos os quais foram homenageados em Cannes após os pontos baixos em suas carreiras trans-nacionais. (...) Menos conhecido talvez seja o fato de que praticamente todas as novas vanguardas européias também devem sua existência aos festivais de cinema. Cannes nesta matéria tem - desde o festival de 1959 fez de François Truffaut e Jean-Luc Godard estrelas e criou a Nouvelle Vague - agido como a plataforma de lançamento. ( ... ) Enquanto o grupo Dogma deliberada e auto-reflexivamente lançou o seu famoso manifesto "voto de castidade" em Cannes em 1995. [minha tradução]

processo de distribuição optou por uma estratégia de exibição longa, onde os lançamentos em cada cidade não aconteceram no mesmo período. Apenas quatro cópias do filme em película circularam pelos cinemas.

No período de lançamento até o dia 03 de janeiro de 2013, consta nos dados da ANCINE que sua arrecadação total foi de R\$23.759,50, com um público de 2.702 pessoas<sup>57</sup>. Porém é importante considerar que o público dos festivais não é levado em consideração nessa contagem oficial. Lembrando que o filme enviado para mais de quarenta eventos e com mais de uma exibição em alguns deles. No Araribóia Cine, por exemplo, um festival pequeno, *Sudoeste* teve 200 espectadores na sessão.

Apesar de o público nas salas de cinema comercial não ter sido suficiente para garantir a permanência de *Sudoeste* em cartaz, a mídia local das cidades deu espaço para a sua estreia em suas matérias. E em seus discursos fizeram algumas referências breves à carreira de sucesso do filme por festivais, o que reconhece o valor simbólico desses eventos enquanto legitimadores da qualidade cultural das obras. Ou seja, é o selo de qualidade. Uma marca que distingue o filme e que chama a atenção. (ver anexos J, K, L e M).

Igualmente importante citar que, no início de 2013, o filme teve seus direitos de exibição comprados pela *Global Lens film series*<sup>58</sup>, uma instituição voltada à exibição de filmes com perfil artístico e representativo da cultura fílmica mundial nos EUA. Apesar de não fazer referência aos festivais, o fato gerou uma matéria de tamanho substancial no **The New York Times**, algo de muito valor simbólico e que motivou uma nota no jornal **O Globo** que apontou o elogio ao filme pelo jornal americano de prestígio internacional e o seu fracasso de bilheteria no Brasil.

---

<sup>57</sup> Esses não são os números finais, pois o filme ficou em cartaz em outras cidades nas primeiras semanas de 2013, porém os dados de público e bilheteria não estão disponíveis. Mas a estimativa é que esses valores não tenham crescido muito.

<sup>58</sup> *Global Lens film series* é um programa de curadoria anual de produções oriundas da África, Ásia, Leste e Centro da Europa, América Latina e Oriente Médio. Os filmes são selecionados pela autenticidade, força cinematográfica e percepção cultural única, abrindo uma janela para a diversidade mundial.

C2

N

THE NEW YORK TIMES, THURSDAY, JANUARY 17, 2013

## A Dream of a Lifetime, Fully Lived in Hours

The rhythmic squeak of rotating blades on a windmill outside a rustic country inn; wind rushing through the grass; unsmiling characters viewed sidelong

**STEPHEN HOLDEN**

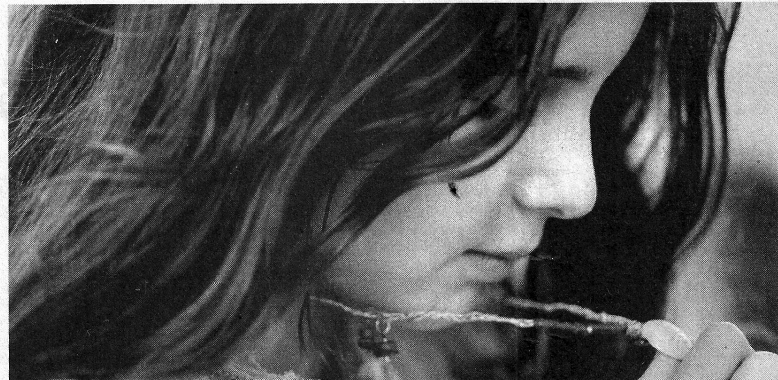
**FILM REVIEW**

through half-open doors: These are among the repetitive aural and visual motifs in Eduardo Nunes's "Southwest" that evoke the relentless passing of time and the weight of the world on people struggling to survive.

This Brazilian director's debut feature, which opens on Thursday at the Museum of Modern Art as part of its Global Lens series, is set in an indeterminate past, perhaps the 19th century. An intensely poetic meditation on the life cycle with a magical-realist sensibility, it has the feel of a somber fairy tale whose narrative follows a circular path to end where it began. Like a Bela Tarr film it leads you to consider the breadth of eternity, the limits of human consciousness and the possibility of reincarnation.

The story begins with a scene of an old woman (Léa Garcia), who may or may not be a witch, being carried by a horse-drawn cart to an inn where a younger woman named Clarice has died while giving birth. The old woman immediately transports the baby to her home, a crude hut on stilts in the middle of a salt lake where fish are dying, and the desperate fishermen spend their days raking salt.

In the space of 24 hours the baby — also named Clarice —



GLOBAL FILM INITIATIVE

Raquel Bonfante in "Southwest," part of the Museum of Modern Art's Global Lens series.

matures from an infant into a little girl (Raquel Bonfante), who escapes from the hut to the mainland via canoe with her beloved dog. She eventually metamor-

**A Brazilian director's debut feature hails time, the devourer.**

phoses into a beautiful young woman (Simone Spoladore) and in the final scenes withers into a crone who returns to the inn to await death.

Filed in black and white with an unusually wide aspect ratio, "Southwest" is a visually beautiful film that demands that you surrender to its hypnotic images and accept a meditative pace determined by a camera that moves slowly and stealthily and is often turned toward the horizon.

There is a touching friendship at the heart of "Southwest." Clarice's childhood playmate, Joao (Victor Navega Motta), whose mother has lost a daughter also named Clarice, is the final image in her mind at the end of her life as she remembers them playing tag and speculating about the power of the imagination.

As a young woman Clarice is drawn to a man dressed as a

**Southwest**

*Opens on Thursday in Manhattan.*

Directed by Eduardo Nunes; written by Guilherme Sarmiento and Mr. Nunes; director of photography, Mauro Pinheiro Jr.; edited by Flávio Zettel; music by Cristiano de Abreu, Tiago Azevedo and Yuri Villar; produced by Helder Dacosta and Patrick Leblanc; released by the Global Film Initiative. At the Roy and Niuta Titus Theaters, Museum of Modern Art. In Portuguese, with English subtitles. Running time: 2 hours 8 minutes. This film is not rated.

WITH: Simone Spoladore, Raquel Bonfante, Julio Adriaño, Dira Paes, Mariana Lima, Everaldo Pontes, Victor Navega Motta, Regina Bastos and Léa Garcia.

witch doctor who leads a carnival parade. After they play a game of hide and seek, he pounces on her, and in the next scene she is pregnant. While anticipating childbirth, she falls into a swoon and awakens to discover to her distress that the child inside her has disappeared.

A lot in "Southwest" is unexplained and left for the viewer to ponder. In this movie of few words and indelible images, an invitation spoken in childhood and remembered in old age — "Close your eyes and listen to the sound of the rain" — resonates.



The New York Times Film Club and NCM Fathom Events present an **EXCLUSIVE ADVANCE SCREENING** for New York Times Film Club members

### Deu no 'New York Times'

Ignorado pelo público brasileiro, "Sudoeste", primeiro longa de Eduardo Nunes, recebeu crítica elogiosa do "The New York Times".

Para Stephen Holden, do NYT, o filme é "um conto de fadas sombrio", "visualmente bonito" e exige que o espectador se renda a "suas imagens hipnóticas e ao ritmo meditativo do movimento de câmera".

Figura 18: Nota no jornal *O Globo* em 18 de janeiro de 2013.

Figura 17: Matéria veiculada no jornal estadunidense *The New York Times* em 17 de Janeiro de 2013.

Para além do sucesso ou fracasso nas salas de cinema, o processo de produção de *Sudoeste* proporcionou total liberdade ao processo criativo de seu diretor e demais integrantes da equipe. Ou seja, optou-se por escolhas estéticas e de linguagem que não são as mais habituais nos filmes nacionais que atraem o grande público.

A exibição de *Sudoeste* deu-se também por meio de outras janelas, como já destacado. A sua primeira exibição na televisão em rede fechada foi em dezembro de 2012 no Canal Brasil. O DVD do filme foi lançado pelo Instituto Moreira Salles<sup>59</sup> em agosto de 2014. E o *The Global Film Initiative*, por associação ao projeto *Global Lens film series*, mantém o filme na íntegra, ainda que em baixa resolução, em sua página no site do *Vimeo*<sup>60</sup> desde 2013.

Apesar do formato do filme, como vimos no primeiro capítulo, não favorecer a sua exibição em outras plataformas que não a tela do cinema, tanto a televisão como o formato home vídeo são importantes janelas para sua difusão. Por intermédio desses outros meios de exibição, o filme pode chegar a um público muito maior do que aquele dos festivais e das salas de cinema comercial. Embora esse número seja difícil de ser calculado. E com isso potencializar o seu valor cultural.

---

<sup>59</sup> Fundado em 1992, o Instituto Moreira Salles é uma entidade civil sem fins lucrativos que tem como finalidade exclusiva a promoção e o desenvolvimento de programas culturais. Tem importantes patrimônios em quatro áreas: Fotografia, em mais larga escala, Música, Literatura e Iconografia. O seleto catálogo de DVDs distribuídos pelo IMS reúne obras consagradas da cinematografia nacional e estrangeira.

<sup>60</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/globalens>>. Acesso em: 6 de fev. de 2015.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embasados nos pressupostos teóricos relacionados às três linhas de pesquisa dessa monografia (festivais de cinema, valor simbólico e campo audiovisual) e aplicando-os ao estudo da exibição do filme *Sudoeste* no circuito de festivais, podemos responder alguns dos questionamentos feitos na gênese desse trabalho.

Sobre a circulação de *Sudoeste* pelo circuito de festivais, podemos entender que o filme agregou valor simbólico por meio da sua seleção e premiação em diversos eventos e que isso gerou a sua veiculação em inúmeros meios de comunicação. Mas, além disso, os festivais foram uma plataforma importante para o filme chegar a um público nacional e internacional que não lhe assistiria em outra janela. E, finalmente, que apesar do valor simbólico adquirido não ter influenciado o seu poder comercial, o filme conquistou um lugar de prestígio entre as produções nacionais e isso lhe atribuirá uma vida longa em outros circuitos e retrospectivas e na memória do cinema nacional.

Atualmente, Eduardo Nunes está da pré-produção do seu segundo longa-metragem que já conseguiu recursos via edital público de fomento ao audiovisual nacional. Isso pode ser um indicativo de que o valor simbólico agregado com a circulação de *Sudoeste* já está influenciando a carreira do cineasta e facilitando a realização de outras obras.

Sobre o circuito dos festivais, foi importante o esclarecimento de que cada evento pode possuir diferentes funções. Elas vão desde o fato de exibir filmes nessa rede mundial de exibição cinematográfica até servir de espaço para o reconhecimento e o prestígio das obras que não encontram entrada no circuito comercial tradicional.

No tocante ao *status* dos festivais internacionais, é visível a presença de uma hierarquia baseada na quantidade de recursos econômicos e simbólicos agregados por cada um destes eventos. Mundialmente, a Europa lidera o segmento com festivais como os de Cannes, de Berlin e de Veneza. Mas também na realidade de cada país, o Brasil incluído, existe uma rede de eventos que se distinguem em porte e tamanho. Isso está muito relacionado à política de financiamento desses eventos, em que os festivais de maior visibilidade contam com os maiores orçamentos e patrocinadores, e os menores ou locais serão produzidos com recursos que não permitiram um grande investimento em infraestrutura e divulgação, por exemplo. No caso de festivais pequenos, ainda é possível a sua realização via apoio de espaços de exibição e demais serviços, lembrando que esse aumento dos festivais pode estar relacionado à facilidade do envio das obras via internet



e do próprio aumento na quantidade da produção, que também foi facilitada pelas novas formas de captura de imagem que surgiram nas últimas décadas.

Contudo, apesar dos festivais mais notórios no exterior e no Brasil disputarem a visibilidade e pelo acesso às obras e à mídia, nem todos têm essa mesma preocupação. Há de se considerar que outros festivais pelos quais *Sudoeste* passou apresentam um foco muito maior no exercício da função do cinema enquanto instrumento de formação e de trocas “transculturais” do que de promover o filme para outras janelas ou para a mídia.

O circuito de festivais apresenta funções que vão além da valoração simbólica de uma obra como forma estratégica para lançá-la no mercado. Como constatamos por meio dessa pesquisa, o conteúdo narrativo e as escolhas relacionadas à forma de cada produção sempre terão um peso maior na sua comercialização em grande escala. A exibição em festivais, porém, sempre terá o potencial de gerar mídia espontânea mesmo que de repercussão apenas local ou em veículos de acesso limitado, mas que podem gerar um boca a boca e despertar a curiosidade para o filme.

Sobre esse aspecto Nunes comenta:

O que leva uma pessoa a assistir um filme não é necessariamente a qualidade do filme, mas é o que aquele filme desperta em você de curiosidade para você ir assistir. Porque as pessoas só sabem se o filme é bom ou não depois que assistem. Mas para isso elas têm que pagar o ingresso. Mas o que leva a pessoa a querer assistir o filme? Por que, hoje, especialmente em filme norte-americano, as propagandas são muito feitas acima da expectativa? Lança-se um vídeo de 10 segundos. Olha a imagem do homem aranha novo. Você provoca a curiosidade. O que leva uma pessoa a ir ao cinema é a curiosidade que você desperta, a expectativa, a vontade, o tema. (NUNES, 2015)

Com esta fala do cineasta, podemos relacionar o valor simbólico a essa curiosidade que levará os espectadores a freqüentarem a sala de cinema ou a sessão de *Sudoeste* no festival, pois esse despertou a sua curiosidade por intermédio do prestígio e da visibilidade que o mesmo adquiriu. Como vimos, esse público ainda é limitado e não há espaço para esse tipo de filme no cinema comercial, que é um campo de batalha liderado pelas grandes produções hollywoodianas e pelos *blockbusters* nacionais e de outras cinematografias de destaque.

Cabe aos festivais e a sua capilarização geográfica o papel de exibidores dessa produção focada no trabalho experimental, “autoral” e de identidade local. Mas em que medida o aumento do número de festivais e da circulação maior dessas obras tem influenciado o gosto dos espectadores? E em que medida isso pode reverberar numa mudança na entrada desse cinema nas salas do circuito comercial em longo prazo?

Esta pesquisa proporcionou reflexões valiosas acerca da minha atuação no campo da produção cultural de eventos tais como festivais de cinema, a começar pela compreensão dos festivais enquanto um circuito organizado por diferentes níveis de valor simbólico e com diferentes perfis de interesse cinematográfico, e também, como acontece a relação desses eventos com os filmes e seus realizadores, com o público, com o espaço de exibição, com o sistema de distribuição da produção cinematográfica nacional de curta, média e longa-metragem e com as trocas “transculturais” que apresentam outras realidades humanas e cinematográficas.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Miriam. **O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.
- BAMBA, Mahomed. “O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos”. In: MELEIRO, Alessandra (org.) **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras, 2007.
- BAZIN, André. “The Festival Viewed as a Religious Order”. In: **Dekalog. 03, On film festivals** / guest editor, PORTON, R.. Wallflower, London; New York, 2009.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.
- BERTINI, Alfredo. **Quando o caso é de cinema, a paixão é um festival**. Recife : Ed do Autor, 2006
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. “A Importância da Forma Fílmica”. In: **A Arte do Cinema: Uma Introdução**. São Paulo, EDUSP, 2013.
- \_\_\_\_\_. “O cinema como arte: Criatividade, Tecnologia e Negócios”. In: **A Arte do Cinema: Uma Introdução**. São Paulo, EDUSP, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. “O mercado de bens simbólicos”. In: **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. “The forms of capital”. In J. Richardson. **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. New York: Greenwood. 1986.
- BUTCHER, Pedro. “A Subversão do Quadro”. In: **Livreto do DVD de Sudoeste**. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2014.
- CAETANO, Maria do Rosário. **Festival 40 Anos – a hora e vez do filme brasileiro**. Catálogo. s.l, s.d.
- CARRION, Luiz Carlos. **Festival do Cinema Brasileiro de Gramado**. Porto Alegre: Ed. Tchê!, 1987.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo, Iluminuras, 1997.
- DE VALCK, Marijke. “As várias faces dos festivais de cinema europeus”. In: MELEIRO, Alessandra (org.) **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Europa**. São Paulo: Escrituras, 2007a.
- \_\_\_\_\_. **Film Festivals: From European geopolitics to global cinephilia**. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007b.

EARP, Fabio Sá; SROULEVICH, Helena. “O mercado do cinema no Brasil”. In: CALABRE, Lia. **Políticas Culturais: reflexões e ações**. São Paulo, Itaú Cultural. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

ELSAESSER, Thomas. “Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe”. In: ELSAESSER Thomas. **European Cinema - Face to Face with Hollywood**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

FLECK, João Pedro dos Santos. **Consumo Fanático: uma análise exploratória nos festivais de cinema fantástico**. Tese de Doutorado, Escola de Administração, UFRGS, 2013

GOLDSMITH, Leo. “História, tragédia e farsa: The President’s last bang nos circuitos dos festivais de cinema”. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson (orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010.

HOLANDA, Firmino. **Cine Ceará – 20 Anos de História**. Brasília: Editora Abaré / Fortaleza, 2010

JOHNSON, Randal. “O cinema brasileiro visto de fora”. IN: MELEIRO, Alessandra (org.) **Cinema e Mercado**. São Paulo, SP : Escrituras Editora, 2010.

LEAL, Antonio e MATTOS, Tetê. **Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial: indicadores 2006**. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Cia das Letras, 2011

MATTOS, Tetê. “Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros” In: BAMBÁ, Mahomed (org.) **A Recepção Cinematográfica – Teoria e estudos de casos**. Salvador: Edufba, 2013.

MATTOS, Tetê; VEBBER, Rafael; SANTOS, Pedro Henrique Conceição dos. “Festivais Audiovisuais Fluminenses: Um mapeamento do setor”. In: CASTRO, Flávia Lages de; Telles, Mário F. de Pragmácio (org.). **Dimensões econômicas da cultura: experiências no campo da economia criativa no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro : Lúmen Juirs, 2015.

NICHOLS, Bill. **Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit**. *Film Quarterly* 47:3 (1994): 16–30.

SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas Telas : a distribuição do cinema nacional**. Rio de Janeiro : Ed. Terceiro Nome, 2010

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ : Vozes, 1995, 6ed.

## ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

NUNES, Eduardo. Depoimento concedido a Guilherme Zanella da RevistaCult. s.l., dezembro, 2012 Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/12/a-geografia-do-tempo/>. Acesso em: 10 fev. 2016.

NUNES, Eduardo. Depoimento concedido a revista Contra Campo. s.l., s.d. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/46/eduardonunes.htm>. Acesso em: 06 fev. 2016

NUNES, Eduardo. Depoimento concedido a Rodrigo Fonseca do jornal O Globo. s.l., agosto de 2011.

NUNES, Eduardo. Depoimento concedido presencialmente a Rafael Vebber. Niterói - RJ, 20 de abril de 2015.

VALENTE, Eduardo. Depoimento concedido presencialmente a Rafael Vebber. Rio de Janeiro - RJ, 15 de março de 2016.

## FILMES

DIÁRIO DE SUDOESTE. Direção: Pedro Urano, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 1 DVD (48 min), color, 2014.

SUDOESTE. Direção: Eduardo Nunes, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 1 DVD (128 min), p&b, 2011.

## SITES CONSUTADOS

<http://cinema.uol.com.br/ultnot/reuters/2012/10/18/poesia-da-forca-a-sudoeste-filme-de-eduardo-nunes-que-homenageia-clarice-lispector.jhtm>

[http://cineweb.com.br/filmes/filme.php?id\\_filme=3849](http://cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=3849)

<http://criticos.com.br/?p=2470#sthash.gb08Xbzm.dpuf>

<http://criticos.com.br/?p=2472>

<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/sudoeste-vento-bravo/>

<http://oglobo.globo.com/cultura/sudoeste-de-eduardo-nunes-o-favorito-ao-premio-que-sera-anunciado-nesta-terca-feira-2864339>

<http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/sudoeste/?key=61462>

<http://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/dicas-do-festival-do-rio-2011-13-de-outubro/>  
<http://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/festival-do-rio-2011-anuncia-lista-de-seus-filmes-nacionais/>  
<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/12/a-geografia-do-tempo/>  
<http://revistadecinema.uol.com.br/2011/09/o-mundo-proprio-de-eduardo-nunes/>  
<http://revistadecinema.uol.com.br/2015/10/novo-modelo-de-distribuicao/>  
<http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/eventos/criticas-profissionais/sudoeste-7203.aspx>  
<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202645/criticas-adorocinema/>  
<http://www.blogdoims.com.br/ims/sudoeste-uma-fabula-fabulosa>  
<http://www.contracampo.com.br/46/eduardonunes.htm>  
<http://www.papodecinema.com.br/noticias/sudoeste-e-o-grande-vencedor-do-16-festival-de-santa-maria-da-feira>  
<http://www.papodecinema.com.br/noticias/sudoeste-estreia-em-porto-alegre>  
<http://www.revistacinetica.com.br/sudoeste.htm>  
<http://www.revistainterludio.com.br/?p=4747>  
<http://www.territorioeldorado.limao.com.br/noticias/not232422.shtm>  
<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/01/vencedor-de-tres-premios-no-festival-do-rio-sudoeste-estreia-em-porto-alegre-4022372.html>  
<https://doidosporcinema.wordpress.com/tag/eduardo-nunes/>  
<https://moviesense.wordpress.com/2013/05/05/sudoeste/>

## ANEXOS

### ANEXO A

#### FICHA TÉCNICA<sup>61</sup>

##### SUDOESTE

longa de ficção (128 min, 35mm, 2012)

##### EQUIPE TÉCNICA

**direção** Eduardo Nunes

**produção executiva** Patrick Leblanc

**produção** Patrick Leblanc e Helder Dacosta

**roteiro** Guilherme Sarmiento e Eduardo Nunes

**fotografia** Mauro Pinheiro Jr

**arte** André Weller

**som** Leandro Lima & Gabriel D'Angelo

**figurino** Luciana Buarque

**montagem** Flávio Zettel

**música** Cristiano de Abreu, Tiago Azevedo e Yuri Villar.

##### ELENCO

Simone Spoladore, Raquel Bonfante, Julio Adrião, Victor Navega Motta, Dira Paes, Mariana Lima, Léa Garcia, Everaldo Pontes, Regina Bastos.

##### PRODUZIDO POR

3 Tabela Produções, Cinematográfica Superfilmes e Tropicalstorm Entertainment.

---

<sup>61</sup> Disponível em <<http://3tabelafilmes.com/producoes/sudoeste/>>. Acesso em 10 abr. 2015

## ANEXO B – Jornal O Globo. 5 de Agosto de 2011, Segundo Caderno, página 3.

Sexta-feira, 5 de agosto de 2011 O GLOBO SEGUNDO CADERNO • 3

39º FESTIVAL DE GRAMADO

# Gramado em busca do prestígio abalado

Tradicional festival gaúcho começa hoje apostando no cinema autoral do Brasil e de outros países da América Latina

Rodrigo Fonseca  
rodrigo.fonseca@oglobo.com.br

**D**e mãos dadas com o cinema autoral, num esforço para apagar de uma vez por todas a fama de "decadente" adquirida no princípio da década passada, o Festival de Gramado inaugura hoje sua 39ª edição com uma responsabilidade a mais: apresentar uma safra à altura da exibida em Paulínia, em julho, considerada uma das melhores do país nos últimos anos. Surpresas já estão asseguradas na seleção de longas-metragens nacionais, com curadoria do crítico José Carlos Avellar e do cineasta Sérgio Sanz, uma dupla mais preocupada com invenções narrativas do que com o glâmour outrora vigente no Palácio dos Festivais.

Dos sete concorrentes ao Kikito de melhor filme brasileiro, cinco são inéditos: "Ponto final" (RJ), de Marcelo Taranto; "País do desejo" (RJ), de Paulo Caldas; "As hiper mulheres" (PE), de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro; "Olhe pra mim de novo" (SP), de Cláudia Priscilla e Kiko Golfman; e "O carteiro" (RS), que marca a volta do ator Reginaldo Farias à direção após um hiato de 27 anos em sua trajetória como realizador. Ganhador do troféu de melhor atriz (com Karine Teles) no Festival do Rio 2010 e aclamado em exposições no exterior, o drama "Riscado" (RJ), de Gustavo Pizzi, abre a competição hoje à noite, após uma homenagem a Selton Mello, que apresentará *hors-concours* seu segundo longa como realizador, a comédia "O palhaço". Fecha a lista de competidores o documentário "Uma longa viagem" (RJ), que deu a Lúcia Murat o prêmio da crítica em Paulínia.

— Os festivais de cinema não competem entre si, mas competem todos eles com o mercado, trabalhando para ampliar o espaço de difusão e de reflexão de cinema. No caso de Gramado, a proposta é ampliar em especial o espaço para o cinema de autor feito entre nós e nos outros países da América Latina — explica José Carlos Avellar.

Avellar e Sanz selecionaram ainda sete longas estrangeiros para a competição latino-americana de Gramado, começando por "Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual", de Gustavo Taretto (Argentina), amanhã. Até o dia 12, quando o drama carioca "Sudoeste", de Eduardo Nunes, encerra a programação, disputarão o Kikito de melhor filme da América Latina as produções "A tiro de piedra", de Sebastián Hiriat (México); "Las malas intenciones", de Rosário García Montero (Peru); "La lección de pintura", de Pablo Perelman (Chile); "El casamiento", de Aldo Garay (Uruguai); "García", de José Luis Rugeles (Colômbia); e "Jean Gentil", de Laura A. Guzmán e Israel Cárdenas (República Dominicana). Os vencedores internacionais e brasileiros serão conhecidos no dia 13.

Com tributos reservados à atriz Fernanda Montenegro e ao diretor Domingos Oliveira, que receberão respectivamente os troféus Oscarito e Eduardo Abelin, Gramado garante ainda espaço para uma mostra paralela, à tarde, que inclui produções premiadas como "O senhor do labirinto", de Geraldo Motta, que traz Flávio Bauraquil como Artur Bispo do Rosário. ■

**"SUDOESTE",** de Eduardo Nunes, fecha a programação, dia 12: competição nacional reúne sete longas



Divulgação

na), amanhã. Até o dia 12, quando o drama carioca "Sudoeste", de Eduardo Nunes, encerra a programação, disputarão o Kikito de melhor filme



ANEXO C – Jornal O Globo. 07 de Outubro de 2011, Segundo Caderno, página 3.

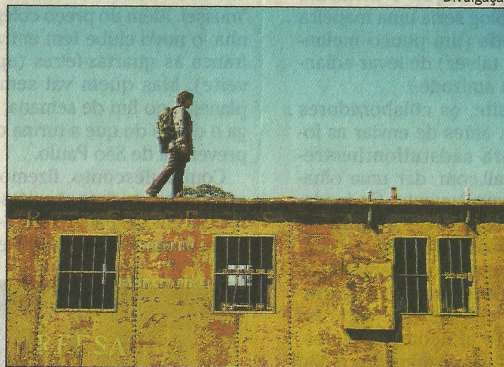
# Uma Première que faz jus ao nome

Dos nove filmes de ficção em competição, seis são de estreantes no gênero

**H**á uma brisa de novidade soprando por cima do Festival do Rio. Uma das mais disputadas competições do cinema brasileiro, a Première Brasil dá início, hoje, à corrida pelo troféu Redentor com seis de seus nove longas-metragens de ficção dirigidos por cineastas estreantes. É a primeira vez em que a Première tem uma relação tão alta entre novos e “velhos” diretores.

Os novos são Júlia Murat (“Histórias que só existem quando lembradas”), Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina (“Girimunho”), Odilon Rocha (“A novela das 8”), Eduardo Nunes (“Sudoeste”), Vinícius Coimbra (“A hora e a vez de Augusto Matraga”) e Tadeu Jungle (“Amanhã nunca mais”). Já os “velhos” — na verdade, nenhum deles tão velhos assim — são Petrus Cariry (“Mãe e filha”), Beto Brant e Renato Ciasca (“Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios”).

07. X. 2011



“HISTÓRIAS QUE só existem quando lembradas” foi a Veneza

e Karim Aïnouz (“O abismo prateado”).

Segundo Ilda Santiago, diretora do Festival, o jeito renovador da Première surgiu naturalmente pela qualidade dos filmes oferecidos para a seleção.

— Seis são de estreantes, mas você vê uma qualidade neles que parece de veteranos — diz Ilda. — São obras diversificadas. Quando montamos a seleção, o primeiro e

mais importante fator que vem à cabeça é escolher filmes dos quais gostamos, que representem alguma coisa para o cinema brasileiro. Depois pensamos no equilíbrio da mostra. Mas em momento algum utilizamos o critério de eles serem estreantes ou veteranos.

A primeira ficção da Première é “Histórias que só existem quando lembradas”, às 21h45m, no Odeon,

que chega ao Rio gabaritado por sua passagem pela mostra Venice Days, no Festival de Veneza 2011. Mais cedo, às 17h, também no Odeon, terá início o outro braço da competição do Festival, o de documentários, com “Laiá, laiá”, de Alexandre Iglesias.

Nos dias seguintes, virão “Olhe pra mim de novo”, de Kiko Goifman e Claudia Priscilla; “Luz, câmera, pichação”, de Marcelo Guerra, Gustavo Coelho e Bruno Caetano; “A era dos campeões — O filme”, de Cesário de Mello Franco e Marcos Bernstein; “Marcelo Yuca no caminho das setas”, de Daniela Brotiman; “Mentiras sinceras”, de Pedro Asberg; “As canções”, de Eduardo Coutinho; “Os últimos cangaceiros”, de Wolney Oliveira; e “Marighella”, de Isa Grinspum Ferraz.

A Première também tem uma série de filmes fora de competição e em outras mostras, como a Retratos e a Novos Rumos. (A.M.) ■

Rocha (“A novela das 8”),  
Eduardo Nunes (“Sudoeste”),  
Vinícius Coimbra (“A hora e a



Quinta-feira, 20 de outubro de 2011

O GLBO

SEGUNDO CADERNO • 3

FESTIVAL DE RIO 2011

# 'Matraga' é consagrado em noite de gafes

Ficção do estreante Vinícius Coimbra recebe cinco troféus; 'As canções', de Eduardo Coutinho, é melhor documentário

André Miranda

andre.miranda@oglobo.com.br

Um filme com um pé no cinema comercial e outro no autoral conseguiu unir público e júri e saiu do Festival do Rio com os principais prêmios da mostra competitiva da *Première Brasil*. Em cerimônia realizada na noite de anteontem, "A hora e a vez de Augusto Matraga", dirigido pelo estreante Vinícius Coimbra a partir do conto de Guimarães Rosa, ficou com os troféus Redentor de melhor longa-metragem de ficção pelo júri e pelo voto do público, melhor ator (João Miguel), melhor ator coadjuvante (José Wilker) e ainda um prêmio especial do júri para ator coadjuvante (Chico Anysio). A premiação emocionou a plateia do Odeon pela presença de Anysio — em cadeira de rodas e bem-humorado — e foi marcada também pelos comentários sobre o vazamento prévio do resultado no Twitter e no Facebook de Sérgio Sá Leitão, presidente da Riofilme.

#### Antecipação do resultado

Marcada para as 21h, a cerimônia teve início apenas às 21h40m, com apresentação do casal Thiago Lacerda e Vanessa Lóes, ambos espertos para lidar com os contratemplos que surgiram. O primeiro foram os comentários no tapete vermelho sobre a divulgação prévia do prêmio. Leitão escrevera nas redes sociais, às 19h30m, que "Matraga" era "o grande vencedor", e só retirou o texto 40 minutos depois. A Riofilme é patrocinadora do Festival e uma das distribuidoras de "Matraga".

— Recebi um SMS de um jornalista dizendo que "Matraga" havia vencido. Achei que fosse uma informação pública e quis



A EQUIPE de 'A hora e a vez de Augusto Matraga', com Chico Anysio à frente

parabenizar a equipe do filme — justificou Leitão. — Depois, falei com o pessoal do Festival, eles me esclareceram que o resultado não havia sido divulgado e eu retirei do ar. Há premiações em que não há sigilo prévio, e pensei que pudesse ser o caso. Não acho que alguém deixou de vir ao Odeon por causa disso. A

feita não foi prejudicada.

A festa mesmo foi aberta com a inauguração de uma estátua em homenagem a Carlos Manga e com a lembrança de três perdas recentes no cinema brasileiro: o idealizador da Mostra de São Paulo, Leon Cafoff; o cineasta Alberto Salvá; e o produtor Marcelo França. Em seguida, foi



Fotos de Mônica Imbuzeiro



#### EDUARDO COUTINHO

(acima) recebeu os troféus do júri e do público por 'As canções'; Camila Pitanga foi considerada melhor atriz por trabalho em longa de Beto Brant

apresentado o prêmio do júri da Federação Internacional de Críticos de Cinema (Fipresci), dado a "Sudoeste", de Eduardo Nunes. Favorito da imprensa, "Sudoeste" saiu do Odeon também com o Prêmio Especial do Júri e o troféu de melhor fotografia, este dividido com "Mãe e filha", de Petrus Cariry. O filme de Cariry, que

esteve ausente da premiação, recebeu ainda menção honrosa.

Durante a apresentação dos prêmios para a mostra Novos Rumos (vencida por "Rânia", de Roberta Marques) e para os curtas (vencido por "Qual queijo você quer?", de Cintia Domit Bittar, com menção honrosa para "Tempo de

criança", de Wagner Novaes), houve trapalhadas na exibição de um vídeo com os concorrentes e nas entradas de som. Mas a cerimônia seguiu com a entrega do Prêmio Especial do Júri de documentário para Kiko Goifman e Cláudia Priscilla, por "Olhe para mim de novo". "As canções", de Eduardo Coutinho, por sua vez, foi escolhido duplamente, pelos jurados e pelo público, o melhor documentário do Festival.

— Este filme é uma celebração da mística brasileira sem nenhuma espécie de preconceito — disse Coutinho.

Karim Aïnouz ficou com o Redentor de direção, por "O abismo prateado". O prêmio de roteiro foi para "A novela das 8", e o de montagem para "Marcelo Yuka no caminho das setas". Com os troféus para atores concentrados em "Matraga", o júri deu a Maria Luísa Mendonça o prêmio de melhor atriz coadjuvante, por "Amanhã nunca mais", e a Camila Pitanga o de melhor atriz, por "Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios". No palco, Camila se emocionou:

— Eu me sinto parte da família do cinema muito antes de ter nascido, porque sou filha de Antonio Pitanga.

Por fim, os festejos ficaram concentrados em torno da equipe de "Matraga". O diretor Vinícius Coimbra chorou ao lembrar que o filme nasceu de sua paixão pela obra de Guimarães Rosa. E Chico Anysio... Bem, Chico Anysio, após meses com problemas de saúde, foi o Chico Anysio de sempre depois de subir as escadas que levavam ao palco em sua cadeira de rodas, carregado por ao menos três homens:

— Peça compaixão. Não vão embora e me deixem aqui sozinho. ■

apresentado o prêmio do júri da Federação Internacional de Críticos de Cinema (Fipresci), dado a "Sudoeste", de Eduardo Nunes. Favorito da imprensa, "Sudoeste" saiu do Odeon também com o Prêmio Especial do Júri e o troféu de melhor fotografia, este dividido com "Mãe e filha", de Petrus Cariry. O filme de Cariry, que



# Filme brasileiro é premiado em Roterdã

'O som ao redor' sai vitorioso em festival marcado por longas de mulheres

Marcelo Janot

segundocaderno@oglobo.com.br

Especial para O GLOBO • ROTERDÃ

O filme brasileiro "O som ao redor", do diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho, fez bonito em sua *première* mundial e conquistou o Prêmio da Federação Internacional de Críticos, a FIPRESCI, no 41º Festival Internacional de Roterdã, na Holanda, que terminou antontem. Foi um ano especial para o cinema brasileiro, já que uma grande retrospectiva de filmes da Boca do Lixo foi programada, com direito a debates e sessões lotadas.

## Patrocínio de fundo holandês

Diretor de curtas premiados em festivais brasileiros, como "A menina do algodão" e "Vinil verde", Kleber contava com uma grande expectativa em relação ao seu primeiro longa de ficção, já que o "O som ao redor" foi desenvolvido com o apoio financeiro do fundo holandês Hubert Bals. E ele não decepcionou ao abordar o cotidiano dos habitantes de um bairro de classe média alta de Recife nos dias de hoje. Espremidos numa rua pacata cujo terreno pertence ao herdeiro de uma família escravagista, eles veem suas vidas mudarem com a chegada de Clodoaldo (Irandhir Santos, o deputado Fraga de "Tropa



CENA DE "O som ao redor", de Kleber Mendonça Filho: filme fez sua "première" mundial na Holanda

de elite 2"), chefe de uma equipe de seguranças que oferece seus serviços para "garantir a paz" no local.

Além de "O som ao redor", outro filme que contou com o apoio do fundo Hubert Bals e esteve em competição foi o longa "Sudoeste", do carioca Eduardo Nunes. Vencedor do prêmio da crítica internacional no Festival do Rio do ano passado e ainda inédito comercialmente no Brasil, o filme estrelado por Simone Spoladore e Dira Paes impressionou sobretudo pela fotografia em preto e branco de Mauro Pinheiro Junior. Mesmo sem

ck Leblanc comemoraram a aquisição dos direitos de exibição nos Estados Unidos por uma distribuidora independente americana.

A disputa pelos Tiger Awards de melhor filme envolveu quinze longas de diretores iniciantes, e pela primeira vez na história do Festival os três vencedores foram realizados por mulheres: o chileno "De jueves a domingo mayor, shitou", o brasileiro "Klip" e o argentino "El

A prod que cau lho dur landês, I tanto ap

ma bastante atual: a sexualização precoce dos adolescentes, acompanhada da obsessão pelo registro de cada um de seus passos (sexuais ou não) através das câmeras de telefones celulares. Ao final do filme, ao invés do tradicional aviso de que "animais não foram maltratados durante as filmagens", o que se lia era que "menores de idade não, par-

Além de "O som ao redor", outro filme que contou com o apoio do fundo Hubert Bals e esteve em competição foi o longa "Sudoeste" do carioca Eduardo Nunes. Vencedor do prêmio da crítica internacional no Festival do Rio do ano passado e ainda inédito comercialmente no Brasil, o filme estrelado por Simone Spoladore e Dira Paes impressionou sobretudo pela fotografia em preto e branco de Mauro Pinheiro Junior. Mesmo sem

Divulgação



## ANEXO F – Jornal O Globo. 19 de Novembro de 2011, Jornais de Bairro, página 1.

**O GLOBO**

**NITERÓI**

S Á B A D O

SÁBADO, 19 DE NOVEMBRO DE 2011, Nº 1.718

**Morar Bem: Conheça a rotina dos síndicos de condomínios da cidade**

**Gilson: Cidade universitária ainda tem analfabetos**  
• 8 e 9

**Sede de cinema**



Laura Marques

Em sua décima edição, Festival Araribóia Cine segue com a bandeira de democratizar a cultura

Mariana Belmont  
mariana.belmont@oglobo.com.br

**N**a primeira edição do Festival Araribóia Cine, no já distante ano de 2002, fotografamos a diretora e idealizadora, Tetê Mattos, e o então diretor do Centro de Artes UFF, Leonardo Guelman, em frente à estátua do índio que é padroeiro informal de Niterói. Agora, na décima edição do evento — realizada desta terça-feira ao dia 27 —, escolhemos o mesmo cenário emblemático. Não só pela referência, mas como forma de relembrar a trajetória de sucesso desse tributo anual à sétima arte, que começou como parte das comemorações pelo aniversário de Niterói, ganhou espaço e identidade e hoje é uma das atividades culturais mais representativas para a cidade.

A bandeira dessa turma é pensar e democratizar o cinema — todas as exibições e atividades são gratuitas — e levar ao público, seja cinéfilo ou não, filmes que (ainda) não estão no grande circuito, mas que traduzem como é abundante e bem-feita a produção cinematográfica brasileira.

Em 2002, foram exibidos, no Centro de Artes UFF, 21 curtas-metragens. Este ano, serão 44 filmes, entre curtas, médias e longas, apresentados em sete locais. O evento — que conta com patrocínios e apoios significativos, como do Programa Petrobras Cultural e da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura — terá ainda debates com cineastas e profissionais de renome no meio audiovisual, além de espetáculo de dança e lançamento de livro. Na sessão de encerramento, no Teatro Municipal de Niterói, haverá show com o grupo Tio Samba. **Continua na página 3**

**EDUARDO NUNES**  
(à esquerda), diretor do longa “Sudoeste”; Tetê Mattos, diretora do Araribóia Cine; Hermani Heffner, homenageado desta edição; e Alexandre Guerreiro, diretor assistente do festival



**ANEXO G – Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/sudoeste-selecionado-para-participar-de-festival-russo-que-homenageia-tarkovsky-4725580>> Acesso em: 10 de março de 2016.**

**O GLOBO**

## 'Sudoeste' é selecionado para participar de festival russo que homenageia Tarkovsky

Filme de Eduardo Nunes, que entra no circuito brasileiro em setembro, ganhou prêmios em mostras nacionais e internacionais

*Rafael Soares\**

RIO - Após ganhar o prêmio de melhor fotografia do Festival de Guadalajara e a menção especial do júri no Festival do Rio, "Sudoeste", longa de Eduardo Nunes com Simone Spoladore no elenco, vai alçar voos mais longínquos. O filme foi selecionado para competir no Festival Internacional Zerkalo, na região russa de Ivanovo, onde nasceu o diretor Andrei Tarkovsky. A indicação poderia passar despercebida para um filme que ainda será exibido em festivais na Coreia do Sul, Taiwan e Munique, a não ser por alguns detalhes: Tarkovsky é a principal referência cinematográfica do diretor brasileiro. Além disso, os 80 anos de nascimento do russo, morto em 1986, serão comemorados no festival, que acontece de 29 de maio a 3 de junho.

- Para mim, é um convite muito especial. Comecei a fazer cinema depois de ver "Nostalgia" (1983), que me inspira até hoje - conta o diretor niteroiense, estreante em longa-metragem.

O festival, criado em 2007 com patrocínio do governo russo, tem como objetivo premiar filmes que, de alguma forma, sigam a tradição cinematográfica proposta por Tarkovsky. Inclusive o nome do festival, "Zertalo", faz referência ao título em russo do filme "O Espelho", de 1975. O convite para apresentar "Sudoeste" no festival surgiu no México, após o filme ganhar o prêmio de melhor fotografia do Festival de Guadalajara. Para Eduardo, a oportunidade de exibir o filme na Rússia é ainda mais especial por outra feliz coincidência. Ele faz aniversário em 2 de junho e vai comemorar 43 anos na cidade natal de um de seus maiores ídolos.

- Li "Esculpir o tempo" (livro de Tarkovsky com considerações sobre suas próprias obras) quando ainda estava na faculdade. Foi quando eu comecei a me educar cinematograficamente - conta Eduardo, que demorou dez anos para transformar o argumento do longa em filme. A produção é sobre a história de Clarice (Simone Spoladore), uma menina para quem o tempo passa mais rapidamente do que para o mundo ao seu redor.

A demora foi recompensada: após críticas positivas e prêmios em diversos festivais (Vitória, Toulouse, Guadalajara e Havana), "Sudoeste" ganhará as telas do circuito nacional em setembro deste ano. Até agora, o longa, filmado em preto e branco e num formato pouco convencional (com a tela alargada horizontalmente), só foi exibido em festivais e universidades, com sessões seguidas de debates. A recepção vem agradando o diretor, que já trabalha em seu novo projeto: a adaptação do livro "A Morte Feliz", de Albert Camus, para a telona. Eduardo já comprou os direitos da obra e, atualmente, está trabalhando no roteiro.

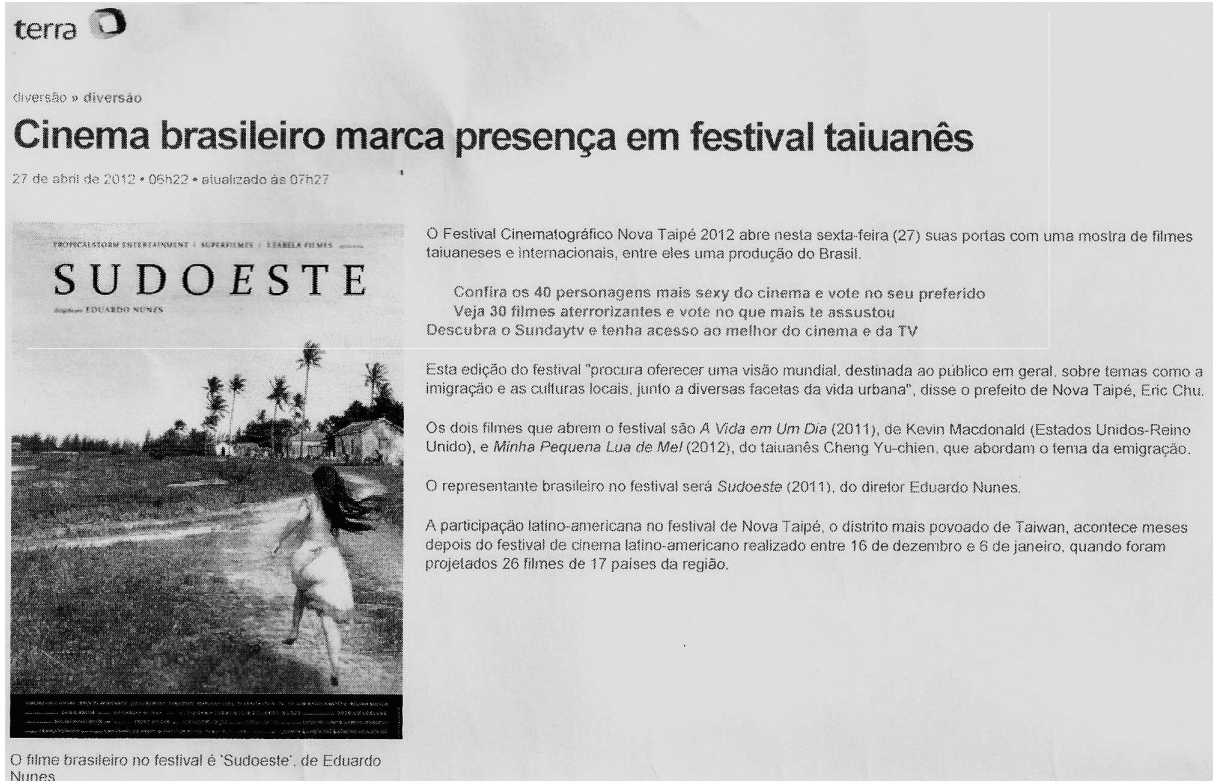
- Uma vez, numa sessão de debates após o filme, em um festival, uma senhora se levantou e foi se dirigindo para a porta. Antes de ir embora, falou: "Não entendi por que só a Clarice (personagem de Simone Spoladore) envelhece!". Se eu explicar perde a graça. O filme vale a pena quando o espectador tem sua própria interpretação dele.

\*Rafael Soares participa do programa de estágio da Infoglobo.

Notícia publicada em 25/04/12 - 11h00 | Atualizada em 24/04/12 - 18h23 | Impressa em 27/04/12 - 16h21

**ANEXO H – Disponível em: <<http://cinema.terra.com.br/cinema-brasileiro-marca-presenca-em-festival-taiuanes,2c3da2f2fb56a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>**

**Acesso em: 10 de março de 2016.**

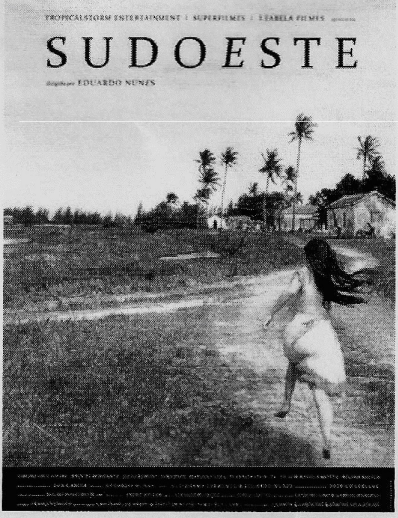


terra

diversão » diversão

## Cinema brasileiro marca presença em festival taiuanês

27 de abril de 2012 • 06h22 • atualizado às 07h27



O Festival Cinematográfico Nova Taipé 2012 abre nesta sexta-feira (27) suas portas com uma mostra de filmes taiuaneses e internacionais, entre eles uma produção do Brasil.

Confira os 40 personagens mais sexy do cinema e vote no seu preferido  
Veja 30 filmes aterrorizantes e vote no que mais te assustou  
Descubra o Sundaytv e tenha acesso ao melhor do cinema e da TV

Esta edição do festival "procura oferecer uma visão mundial, destinada ao público em geral, sobre temas como a imigração e as culturas locais, junto a diversas facetas da vida urbana", disse o prefeito de Nova Taipé, Eric Chu.

Os dois filmes que abrem o festival são *A Vida em Um Dia* (2011), de Kevin Macdonald (Estados Unidos-Reino Unido), e *Minha Pequena Lua de Mel* (2012), do taiuanês Cheng Yu-chien, que abordam o tema da emigração.

O representante brasileiro no festival será *Sudoeste* (2011), do diretor Eduardo Nunes.

A participação latino-americana no festival de Nova Taipé, o distrito mais povoado de Taiwan, acontece meses depois do festival de cinema latino-americano realizado entre 16 de dezembro e 6 de janeiro, quando foram projetados 26 filmes de 17 países da região.

O filme brasileiro no festival é 'Sudoeste', de Eduardo Nunes

**ANEXO I – Disponível em: <<http://www.papodecinema.com.br/noticias/sudoeste-e-o-grande-vencedor-do-16-festival-de-santa-maria-da-feira>> Acesso em: 9 de março de 2016**



papo de cinema

O nosso papo é de cinema. O melhor.

HOME SOBRE CURSOS NOTÍCIAS TRAILERS VIDEOCAST ESPECIAIS GUARANI

## Sudoeste é o grande vencedor do 16º Festival de Santa Maria da Feira

25/12/2012

Like 6 +1 2 Tweet



Vencedor nas categorias Melhor Filme pelo Público, Melhor Filme pela Crítica e Prêmio Especial do Júri, *Sudoeste* foi a produção mais premiada na 16ª edição do Festival Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, que acontece de 2 a 9 de dezembro, em Portugal. Com mais esta conquista, o filme estrelado por **Simone Spoladore** e **Dira Paes** surge como um dos filmes nacionais mais aclamados dos últimos anos.

Sucesso absoluto de público e crítica no Festival do Rio 2011, onde recebeu os Prêmios da Crítica (FIPRESCI), Especial do Júri e Melhor Fotografia, *Sudoeste* foi apresentado em mais de 20 países, como nos festivais de cinema de Havana (Cuba, 2011), Toulouse (França, 2012) e de Rotterdam (Holanda, 2012).

(Fonte: Alessandra Guidoni Assessoria de Imprensa)



4 | O GLOBO

| Segundo Caderno |

SEGUNDA ARTES VISUAIS . TERÇA MÚSICA . QUARTA ARTES CÊNICAS . QUINTA CINEMA . SEXTA TRANSCULTURA

## Cinema

CARLOS HELÍ DE ALMEIDA

# Fábula experimental

'Sudoeste' aposta em trama minimalista e faz uso de planos longos para 'complicar' o tempo



Crítica

"Sudoeste"

Direção: Eduardo Nunes

CONSUELO LINS

segundocadernoo@oglobo.com.br

Com uma bela carreira nos festivais de cinema mundo afora, o primeiro longa-metragem do diretor Eduardo Nunes, "Sudoeste", retoma aspectos centrais de certas obras da nova geração de cineastas brasileiros — a aposta na duração dos planos, uma trama minimalista —, mas amplia suas possibilidades estéticas com escolhas formais e narrativas extremamente originais. O cineasta faz uso de planos longos para "complicar" o tempo, implodir a linearidade, entrecruzar diferentes camadas temporais. Opta por uma narrativa econômica, mas para narrar a vida inteira de uma mulher em apenas um dia.

Ao lado do roteirista Guilherme Sarmiento, Eduardo Nunes criou uma situação dramática de base para dela extrair fios narrativos que se misturam ao longo do filme: uma jovem grávida morre antes de parir, mas o bebê é salvo por uma velha parteira, vista como bruxa pelos moradores de um pequeno vilarejo isolado à beira-mar. O bebê, levado por essa senhora para um casebre, cresce e se transforma em uma menina de nome Clarice. Na chegada (ou será volta?) da menina ao vilarejo, o espectador percebe uma estranheza temporal, acentuada pela indefinição das relações entre Clarice, garota e depois adulta, com os personagens que ela encontra pelo caminho. O homem que primeiro a vê é um desconhecido a quem ela dá a mão e confia, mas também pode ser seu pai, a quem ela teme. O garoto João é um novo amigo, mas também pode ser seu irmão.

Os sentidos se sobrepõem, em estra-



DIVULGAÇÃO

**Estranheza.** Simone Spoladore interpreta Clarice, uma garota de relações indefinidas com os personagens que encontra pelo caminho

Eduardo Nunes criou uma situação dramática de base para dela extrair fios narrativos que se misturam ao longo do filme

tos, mas nenhum deles se impõe à história. Há contudo um acontecimento em torno do qual a narrativa se organiza, um evento violento filmado acertadamente sem ênfase, que está no passado de Clarice mas também no seu futuro. Algo que talvez tenha produzido uma condenação da personagem ao tempo circular, da qual ela não tem como escapar.

"Sudoeste" é uma fábula esplendidamente fotografada, fruto de uma série de experimentações estéticas; a imagem em preto e branco tem um formato de tela pouco usado, mais estreito que o cinemascopo, que ressalta a horizontalidade das locações; os personagens são enquadrados em muitos momentos à esquerda ou à direita do plano, em incríveis composições; há ângulos inusitados e lentos movimentos de câmera laterais, que lembram o estilo do cineasta húngaro Béla Tarr em al-

guns de seus filmes. Direção de arte, figurinos, trilha sonora, tudo converge para a produção de uma inquietação e de um fascínio que acompanham o espectador do começo ao fim do filme — ao menos aqueles que aceitam entrar na experiência proposta do diretor.

"Sudoeste" mostra o quanto as parcerias que o diretor Eduardo Nunes estabeleceu nos seus curtas deram certo, não apenas com o fotógrafo Mauro Pinheiro Jr. mas também com o montador Flávio Zettel e o diretor de arte André Weller, entre outros. Depois do seu último filme, "Reminiscência" (12 minutos, 2011), o cineasta ficou dez anos sem filmar, envolvido nesse projeto. Talvez esse longo período longe do set tenha levado o diretor a estender um pouco demais a duração do filme. ●

Crítica publicada no vespertino para tablet O GLOBO A MAIS

VEJA TRAILER  
oglobo.com.br/rioshow



## ANEXO K – Jornal O Globo. 18 de Outubro de 2012, Segunda Página, página 2.

2 | O GLOBO

# Página 2

► **Personagens do dia**

## MEA-CULPA POR CHACINA DE ARGELINOS

↑ **François Hollande**

O presidente da França reconheceu publicamente a chacina de argelinos pela polícia de Paris, há 51 anos, durante manifestação.  
MUNDO, PÁGINA 43



REUTERS

## CINEASTA ESTREIA SOB APLAUSOS

↑ **Eduardo Nunes**

Primeiro longa do diretor, "Sudoeste" entra em circuito amanhã com elogio da crítica e bela carreira em festivais de cinema do exterior.  
SEGUNDO CADERNO



LAURA MARQUES

## CARTAS SIGILOSAS DO FUTURO REI

↓ **PRÍNCIPE CHARLES**

O herdeiro do trono se vê envolvido em nova polêmica sobre suposta ingerência na política por 27 cartas escritas a ministros.  
MUNDO, PÁGINA 43



AP

## ANEXO L – Jornal O Globo. 19 de Outubro de 2012, Rioshow, página 11.

CINEMA CRÍTICA

RIOSHOW | 11  
SEXTA-FEIRA 19.10.2012

## O Bonequinho aplaude o novo filme de Eduardo Nunes, em cartaz a partir desta sexta-feira. Segundo a crítica de Con-

habilidade s negocia-om os "selim complinte" ocorre a presiden-almo a pal-Mitterrand e seu desen-sforma em Pior para os nativos, capturados em ardilosa manipulação política. Sem chance.

Em clima crescente de tensão, o impasse é mostrado ao longo de sua duração, dez dias, com ênfase inicial no confronto verbal entre os dois lados. Kassovitz reitera sua posição de diretor engajado, registrada em "O ódio" (de 1995). Pela insistência do uso de helicópteros, deixa claro estar filmando seu *petit* Vietnã, sem esquecer ecos visuais e psicológicos de "Além da linha vermelha", de Terrence Malick. Marc Koninckx, com longo histórico de operador de steadicam, assina a virtuosa fotografia, que alterna exuberância, urgência e horror num confronto destinado a outro final — não fossem as interpretações conflitantes dos conceitos de ordem e moral. ●

### SUDOESTE

## Fábula bem fotografada

O Bonequinho aplaude o novo filme de Eduardo Nunes, em cartaz a partir desta sexta-feira. Segundo a crítica de Consuelo Lins, publicada na edição de ontem do Segundo Caderno, o longa "Sudoeste" é "uma fábula esplendidamente fotografada, fruto de uma série de experimentações estéticas".

A crítica ainda ressalta que o filme "mostra o quanto as parcerias que o diretor Eduardo Nunes estabeleceu nos seus curtas-metragens deram certo, não apenas com o fotógrafo Mauro Pinheiro Jr. mas também com o montador Flávio Zettel e o diretor de arte André Weller".

"Sudoeste" conta a história de Clarice (interpretada por Simone Spoladore), personagem que acompanha a própria trajetória de vida em um mundo em que as pessoas parecem simplesmente não envelhecer. ●

ENGAJADO. Mathieu Kassovitz dirige e atua no longa

### 'A REBELIÃO'

## A moral da história

SUSANA SCHILD

A ordem e a moral — tradução literal do título francês original ("L'ordre et la morale") — seria uma indicação mais precisa dos temas abordados na adaptação do livro escrito pelo Capitão Philippe Legorjus, base da história. Dirigido com firmeza por Mathieu Kassovitz, irrepreensível como alter-ego do narrador, "A rebelião" abre com a confissão de um homem que se define como um negociador. Seu "negócio" era salvar vidas. Mas em um determinado dia, não tão distante assim, "não deu".

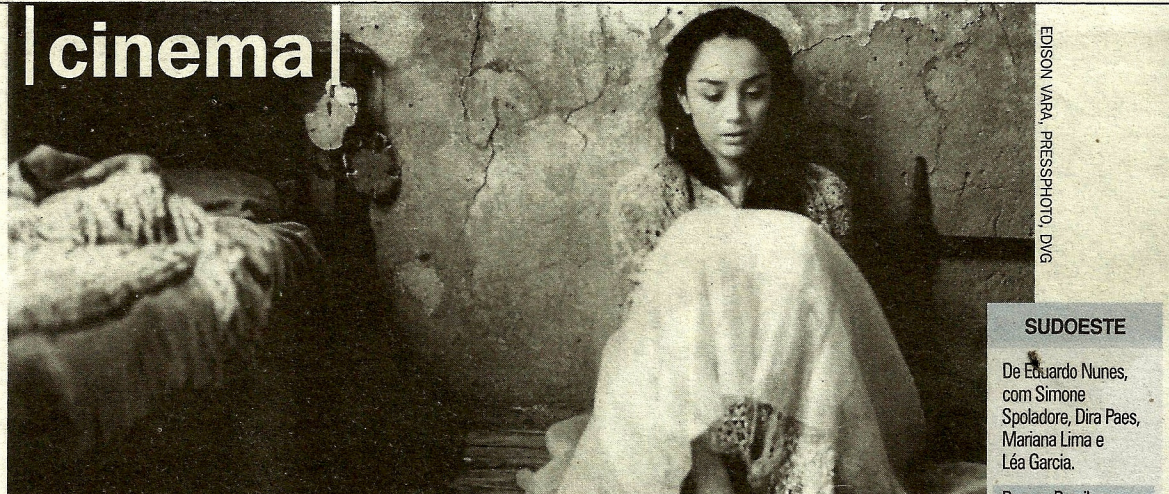
Visto de um helicóptero, tem-se um cenário paradisíaco: uma pequena ilha do Oceano Pacífico, com águas transparentes e densa vegetação. Mas no solo da Nova Caledônia, alguns locais transformam 30 oficiais franceses em reféns. A atitude dos rebeldes, que reivindicam liberdade e independência, passa a ser discutida em gabinetes em Paris. Um primeiro comando é enviado à ilha, sob liderança do Capitão Legorjus, que apa-

CINEMA CRÍTICA



ANEXO M – Jornal Zero Hora. 24 de janeiro de 2013.

emo



EDISON VARA, PRESSPHOTO, DVA

cinema

## SUDOESTE

De Eduardo Nunes, com Simone Spoladore, Dira Paes, Mariana Lima e Léa Garcia.

Drama, Brasil, 2011. Duração: 128 minutos. Classificação: 14 anos.

Em cartaz no Cine Santander (confira horários no roteiro de cinema da Agenda).

Cotação:  
★★★★★

A atriz **Simone Spoladore** estrela o enigmático filme “Sudoeste”

# Uma vida em apenas um dia

ROGER LERINA

Depois de estrear fora de competição no Festival de Gramado de 2011, entra em cartaz *Sudoeste* – vencedor dos prêmios da crítica internacional, Especial do Júri e de Melhor Fotografia do Festival do Rio.

O tempo percebido como um *perpetuum stabile* e os ciclos da vida e da morte experimentados mais em sua dimensão natural do que cultural são duas das características de um dos filmes brasileiros recentes mais instigantes. Diretor de curtas premiados como *Terral* (1995) e *Reminiscência* (2001), o fluminense Eduardo Nunes, 43 anos, demorou uma década para realizar *Sudoeste* (2011). Nunes radicaliza no longa as opções estéticas e narrativas de seus

curtas: a fotografia virtuosística, o tempo lento, a paisagem imponente, os sons da natureza em contraste com o silêncio dos homens. Para contar sua história singular, *Sudoeste* apresenta uma forma igualmente inovadora: a janela de projeção, mais achatada do que o scope convencional, investe na imagem horizontal, propondo uma particular relação entre os personagens e os elementos em cena. A refinada fotografia em preto e branco de Mauro Pinheiro Jr. e os longos travellings laterais que passeiam por uma vila ribeirinha contribuem para desnaturalizar essas paisagens.

Toda essa estetização está a serviço de uma enigmática fábula: em uma remota comunidade, uma mulher morre dando à luz uma menina, que é adotada por uma espécie de bruxa. A criança cresce, amadurece, envelhece – tudo em apenas um dia. Clarice (interpretada por Simone Spoladore na maior parte do filme) tenta des-

vendar o mistério a respeito de sua origem e a relação entre sua mãe, que saiu de casa grávida, e sua avó. Enquanto a protagonista passa pelo ciclo de uma existência inteira, todos ao seu redor estão vivendo apenas um único dia – aquele em que uma mulher morreu parindo. O elenco inclui ainda Dira Paes, Mariana Lima e Léa Garcia, entre outros nomes.

Em sua proposta radical de exploração das relações entre tempo, imagem e memória, *Sudoeste* lembra o trabalho de cineastas como Béla Tarr e, especialmente, Andrei Tarkovski. Como o mestre russo Tarkovski teorizava, o diretor brasileiro esculpe o tempo a fim de enfatizar as cambiantes impressões causadas por diferentes observadores – literalmente demonstrando que a noção de passagem do tempo é relativa e sua percepção varia de pessoa para pessoa.

roger.lerina@zerohora.com.br



o cineasta, que já levou o filme a mais de 20 festivais internacionais e vem colecionando 15 prêmios (entre eles, há um de nome sugestivo, que muito agrada a Eduardo, o prêmio Andrei Tarkovski). “Para mim, o fascinante é ter

## TEMPO DE EDUARDO NUNES

**Filho de um** arquiteto e de uma professora de piano, o niteroiense Eduardo Nunes gostava mesmo era de contar histórias com imagens. Quando criança, fazia uns filminhos desenhando em slides e projetava para a irmã. Era também completamente fascinado pelo cheiro das salas de cinema. As dúvidas que ainda existiam foram embora depois de ler “Esculpir o Tempo”, do cineasta russo Andrei Tarkovski, sua maior influência. Integrante de uma geração que germinou nos anos 80 à base de curtas-metragens, Eduardo se formou na UFF e fez do cinema uma espécie de investigação pessoal em nome de uma linguagem poética e melódica.

Cinco curtas mais tarde – “Sopro” (codirigido com Flávio Zettel, 1994), “Terral” (1995), “A Infância da Mulher Barbada” (1996), “Tropel” (2000) e “Reminiscência” (2001) – é difícil não falar em autor. Pois Eduardo vem construindo um estilo, uma temática e um universo absolutamente particular que nos remete a nossa realidade, mas que existe somente nos filmes. “Sudoeste” (2011), seu primeiro longa, confirma o termo. A história de uma menina (vivida por Simone Spoladore, Raquel Bonfante e Regina Bastos) que de manhã é uma criança, no início da tarde, uma jovem, no final da tarde, uma mulher madura, e, à noite, uma velha senhora, é contada através de uma montagem sincopada, elíptica, como um batimento, e de um uso expressivo da fotografia de Mauro Pinheiro Jr. Para se ter uma ideia, o formato do longa é o inusitado 3,66, que remete ao cinema dos anos 30, a Abel Gance, outra grande influência. “Pedimos a ATON (fabricante da câmera que usamos), na França, para fazer um dispolido (peça da câmera) neste formato. Eles não entenderam muito o motivo (que era captar a horizontalidade da paisagem), mas fizeram”, conta



o cineasta, que já levou o filme a mais de 20 festivais internacionais e vem colecionando 15 prêmios (entre eles, há um de nome sugestivo, que muito agrada a Eduardo, o prêmio Andrei Tarkovski). “Para mim, o fascinante é ter contato com plateias tão distintas como em Havana, Chicago, Coréia, Toulouse, Guadalajara e Rússia”.

“Sudoeste”, um filme entre o real e o imaginário, já tem distribuição nos EUA, França e Alemanha, e estreia por estas bandas em outubro. Mas se engana quem pensa que tudo foi fácil. “Sudoeste” teve dificuldades para vir ao mundo. Entre a ideia inicial à produção efetiva, foram-se dez anos. Eduardo tem pensado muito sobre o assunto: “Acho que havia um entendimento (nas pessoas que participavam dos comitês que selecionavam os filmes a serem produzidos) que o cinema brasileiro precisava ter determinadas características que o meu projeto não tinha”, divaga. Aos 42 anos, Eduardo, no entanto, mostra-se mais esperançoso. E não é para menos. Ele acaba de ganhar um prêmio da fundação holandesa Hubert Bals para desenvolvimento de um novo roteiro, “A Morte Feliz”, uma adaptação do romance homônimo do francês Albert Camus. “Acho que agora vai ser mais rápido”.

## ANEXO O – Jornal O Fluminense. 25 de março de 2014, Segundo Caderno, página 1.

Facebook altera layout em busca de uma maior valorização das imagens e dos vídeos

TECNOLOGIA



# caderno

Zizi Possi faz única apresentação hoje, no palco do Theatro Net Rio

ROTEIRO

P.3

Oliver Burkeman lança 'Manual Anti-tudoajuda', sobre a obsessão pela felicidade

LIVROS

P.4

Terça-feira, 25/3/2014

OFLUMINENSE

2caderno@ofluminense.com.br

Divulgação

# Olhar em foco



"Sudoeste", longa do cineasta niteroiense Eduardo Nunes, está na mostra "Faróis do Cinema"

'Mostra de Cinema Negro' e 'Faróis do Cinema' agitam diversos espaços culturais no Rio e canalizam as atenções para a sétima arte

P.6 E P.7



ANEXO P – Disponível em: <<https://carmattos.com/2015/06/02/eduardo-nunes-no-programa-faróis/>> Acesso em: 10 de fevereiro de 2016.

02  
terça-feira  
jun 2015

## Eduardo Nunes no programa Faróis

Posted by carmattos in Cinema, Televisão

≈ Deixe um comentário



Hoje (terça) é aniversário de Eduardo Nunes, autor do bellissimo *Sudoeste* e de curtas memoráveis como *Terral*, *Sopro*, *Tropel* e *Reminiscência*. Vamos comemorar com a exibição do seu programa na série Faróis do Cinema, logo mais à 0h15 de terça para quarta, no Canal Brasil.

Ao falar de suas influências e admirações, Eduardo destacou a criatividade do cinema mudo, citando como exemplo o *Napoleão* de Abel Gance. Como não poderia deixar de ser, discorreu sobre sua veneração pelo cinema e os escritos de Andrei Tarkovsky, que o ensinou a ir além de narrar uma história, buscando a transcendência no rumo do desconhecido. Na conversa comigo, ele comenta também sobre as imagens em preto e branco como indutoras da invenção e sobre a necessidade de se distanciar dos livros para ser, ao mesmo tempo, fiel e autoral nas adaptações literárias.

Eduardo está com filme novo saindo do forno, o longa coletivo *Cinco Vezes Chico, o Velho e sua Gente*, sobre o Rio São Francisco, assinado por ele e mais Gustavo Spolidoro, Ana Rieper, Camilo Cavalcante e Eduardo Goldenstein. Mas esse ainda é inédito. Logo depois do programa, que dura 15 minutos, o Canal Brasil vai exibir *Sudoeste* ([leia aqui sobre esse filme](#)).

## APÊNDICES

### APÊNDICE A – QUADRO DA EXIBIÇÃO DE *SUDOESTE* NOS FESTIVAIS DE CINEMA INTERNACIONAIS E NACIONAIS, ENTRE 2011 E 2013\*

	FESTIVAL	PAÍS	MÊS	ANO
1	FESTIVAL DE CINEMA LATINOAMERICANO DE GRAMADO	Brasil	Agosto	2011
2	CHICAGO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	EUA	Outubro	2011
3	FESTIVAL DO RIO	Brasil	Outubro	2011
4	FESTIVAL DE CINEMA DE VITÓRIA	Brasil	Novembro	2011
5	ARARIBÓIA CINE	Brasil	Novembro	2011
6	MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA	Brasil	Novembro	2011
7	FESTIVAL DE CINEMA DE HAVANA	Cuba	Dezembro	2011
8	INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM	Holanda	Janeiro	2012
9	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE GUADALAJARA	México	Março	2012
10	FESTIVAL DE CINEMA DE TOULOUSE	França	Março	2012
11	FESTIVAL DE VERÃO DE PORTO ALEGRE	Brasil	Março	2012
12	JEONJU INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	Coréia	Abril	2012
13	NEW TAIPEI CITY FILM FESTIVAL	Taiwan	Abril	2012
14	FESTIVAL DO CINEMA BRASILEIRO DE PARIS	França	Maio	2012
15	BILDRAUSCH FILM FEST BASEL	Alemanha	Maio	2012
16	OLHAR DE CINEMA	Brasil	Maio	2012
17	ZERKALO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	Rússia	Maio	2012
18	MUNCHEN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	Alemanha	Junho	2012
19	FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE JERUSALÉM	Israel	Junho	2012
20	RIO OCCUPATION FILM FESTIVAL - LONDON	Inglaterra	Julho	2012
21	WORLD CINEMA AMSTERDAM	Holanda	Agosto	2012
22	GARAGE IFFR FILM FESTIVAL - MOSCOW	Rússia	Agosto	2012
23	MOSTRA CINEMA CONQUISTA	Brasil	Agosto	2012

24	FESTIVAL DER NEUE HEIMAT FILM	Áustria	Agosto	2012
25	CINE MÚSICA – CONSERVATÓRIA	Brasil	Setembro	2012
26	TRINIDAD+TOBAGO FILM FESTIVAL	TTO	Setembro	2012
27	SYDNEY FILM FESTIVAL	Austrália	Setembro	2012
28	KATOWICE FILM FESTIVAL	Polônia	Setembro	2012
29	FESTIVAL DU NOUVEAU CINEMA – MONTRÉAL	Canadá	Setembro	2012
30	PREMIÈRE BRASIL – BERLIN	Alemanha	Outubro	2012
31	FESTIVAL DE CINE DE BOGOTÁ	Colômbia	Outubro	2012
32	FESTIVAL PRIMEIRO PLANO	Brasil	Outubro	2012
33	VALLADOLID INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	Espanha	Outubro	2012
34	FESTIVAL FILMAR EN AMERICA LATINA - GENEBRA	Suíça	Novembro	2012
35	THESSALONIKI FILM FESTIVAL	Grécia	Novembro	2012
36	KOLKATA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	Índia	Novembro	2012
37	FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA	Argentina	Novembro	2012
38	FESTIVAL DE CINEMA LUSO BRASILEIRO	Portugal	Novembro	2012
39	FESTIVAL DE CINEMA DE TIRADENTES	Brasil	Janeiro	2013
40	GLOBAL FILM RELEASE – MoMA – NEW YORK	EUA	Fevereiro	2013
41	GLASGOW FILM FESTIVAL	Irlanda	Fevereiro	2013
42	APCA – ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRITICOS DE ARTE	Brasil	Março	2013
43	FESTIVAL SESC – OS MELHORES DO ANO	Brasil	Abril	2013
44	MOSTRA ABC – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA	Brasil	Maiο	2013
45	V BOLIVIA LAB	Bolívia	Junho	2013
46	FESTIVAL BRASILEIRO DE CINEMA UNIVERSITÁRIO	Brasil	Novembro	2014
47	10ª MOSTRA DE CINEMA BRASILEIRO / UNIVERSITAT SALZBURG	Áustria	Dezembro	2014

\* Informações cedidas por Eduardo Nunes e pesquisa dos sites dos eventos.

**APÊNDICE B – QUADRO DA PREMIAÇÃO DE *SUDOESTE* NOS FESTIVAIS DE CINEMA INTERNACIONAIS E NACIONAIS, ENTRE 2011 E 2013\***

<b>FESTIVAL</b>	<b>PREMIAÇÃO</b>
FESTIVAL DO RIO (BRA)	<b>prêmio especial do júri, da crítica (FIPRESCI), melhor fotografia</b>
FESTIVAL DE CINEMA DE VITÓRIA (BRA)	<b>prêmio de melhor diretor</b>
FESTIVAL DE CINEMA DE HAVANA (CUB)	<b>prêmio de contribuição artística</b>
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE GUADALAJARA (MEX)	<b>prêmio de melhor fotografia</b>
FESTIVAL DE CINEMA DE TOULOUSE (FRA)	<b>prêmio da crítica (FIPRESCI)</b>
JEONJU INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (COR)	<b>prêmio especial do júri</b>
BILDRAUSCH FILM FEST BASEL (ALE)	<b>prêmio do júri jovem</b>
ZERKALO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (RUS)	<b>prêmio Andrei Tarkovski – melhor diretor</b>
CINE MÚSICA – CONSERVATÓRIA (BRA)	<b>prêmio especial concepção sonora</b>
KATOWICE FILM FESTIVAL (POL)	<b>melhor filme júri estudantes cinema</b>
FESTIVAL DU NOUVEAU CINEMA – MONTRÉAL (CAN)	<b>prêmio da crítica</b>
VALLADOLID INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (ESP)	<b>prêmio do júri jovem</b>
FESTIVAL DE CINEMA LUSO BRASILEIRO (POR)	<b>melhor filme pelo público, melhor filme pela crítica, melhor diretor</b>
APCA – ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRITICOS DE ARTE	<b>melhor diretor, melhor fotografia</b>
FESTIVAL SESC – OS MELHORES DO ANO (BRA)	<b>melhor fotografia</b>
MOSTRA ABC – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA	<b>melhor fotografia</b>
3RD ANNUAL CINEMA TROPICAL AWARDS	<b>Indicado a melhor filme de estreia</b>

\* Informações cedidas por Eduardo Nunes e pesquisa nos sites dos eventos.

**APÊNDICE C – ENTREVISTA CONCEDIDA POR VALENTE, EDUARDO [MARÇO, 2016]. ENTREVISTADOR: RAFAEL VEBBER. RIO DE JANEIRO, RJ, 2016**

1- Em sua opinião, qual seria a importância dos festivais de cinema tanto a nível nacional quanto internacional?

Particularmente, nos últimos vinte ou vinte cinco anos, eu acho que aconteceu uma alteração bem grande no papel dos festivais não só no Brasil, mas no mundo. Por um lado primeiro, por uma explosão do número de eventos e isso não foi só no Brasil, embora aqui tenha sido bem acentuado. Os festivais já foram bem menos numerosos do que são hoje. Por outro lado, o circuito comercial, e também o Brasil nos últimos vinte cinco anos, tem tido crescimento no número de salas, e particularmente nos últimos cinco ou dez anos. A maioria dos países ou estão estáveis na sua quantidade de cinema ou estão decaindo, por exemplo, alguns países da Europa Ocidental e uma série de países de economia já estabilizada. Por que eu estou falando essas duas coisas associadas? Porque hoje, em vários níveis, tanto nacionalmente quanto internacionalmente, representam não apenas uma questão de prestígio, como já foi o caso anteriormente e continua sendo num certo grau, mas inclusive, muitas vezes, são o único circuito existente para um série de filmes circularem. Nesse panorama do aumento do número dos festivais e da diminuição das possibilidades na sala de cinema, porque não só o número de salas está diminuindo, mas também no Brasil, onde o número de salas tem crescido nos últimos dez/quinze anos gradativamente (porque ele realmente teve uma diminuição muito expressiva entre o final dos anos 1980 e 1990, por causa de uma série de fatores em suma), o que acontece hoje, que é um fenômeno mundial, essas salas, mesmo quando aumentando de número, estão cada vez mais concentradas com menos filmes. Os grandes lançamentos mundiais cada vez saem com mais salas ao mesmo tempo. E cada vez está mais concentrado e difícil o espaço no cinema comercial principalmente para os filmes que não sejam eminentemente de foco comercial. Houve uma explosão também na quantidade de produção mundial, desde o momento da digitalização do processo como um todo. Tornou-se mais fácil em vários níveis não só filmar, mas finalizar e ter obras no mesmo formato que as sala comerciais exibem. O que antes na época da película era bem mais complicado, porque você tinha que ter uma cópia em 35mm. Filmar em digital (vídeo) é uma coisa antiga, mas para passar no cinema você tinha que ter uma cópia 35mm, isso era muito caro e bastante pouco acessível. Hoje em dia, você tem um número muito maior de filmes e um espaço diminuindo



para esses filmes, principalmente os independentes, como nós chamamos. Então, os festivais muitas vezes são o único circuito existente. Pensando no Brasil, uma série de filmes só chega a uma determinada cidade, ou mesmo estados através de festivais. Alguns filmes, em qualquer lugar do Brasil ou do mundo, só passam em festivais (janela grande), e então televisão, e cada vez mais VOD, internet e tudo mais. Mas o cinema comercial está se tornando um objetivo difícil de cumprir para uma série de filmes. Então, eu acho que os festivais têm essa dupla função hoje. Eles têm a função de prestígio, de chamar a atenção para determinadas obras, que eles já tiveram antes. Eles continuam tendo isso num certo grau, mas em vários níveis eles hoje são, na realidade, a única forma de acesso a uma série de obras. Tanto no nível nacional como no internacional.

## 2 - Como surgiu e quais os objetivos do Programa Encontros com o Cinema Brasileiro.

Estou trabalhando aqui faz cinco anos e no segundo ano que eu estava aqui, observando algumas coisas que a gente já fazia e coisas que a gente tinha vontade de fazer, nós começamos esse projeto, que não é uma roda que foi inventada aqui na Ancine, no Brasil. Esse tipo de ação é uma ação com variações, desde como está posicionada a cinematografia nacional de um país, até, por exemplo, onde esse país está localizado no mundo. Porque a grande maioria dos grandes festivais, 70 ou 80% dos festivais, eu diria, mais relevantes do mundo são na Europa. Então, por exemplo, para um curador europeu viajar para um país vizinho na Europa é muito fácil. E para eles, vir até o Brasil para fazer uma atividade é bem mais complexo. Então, há variações, mas esses tipos de ação já existem a um tempo em uma série de países. Então, nós tentamos imaginar de que maneira, dentro dessas particularidades, o cinema brasileiro e a localização do Brasil no mundo. Então, de que forma nós poderíamos buscar o que essas ações de alguma forma sempre buscaram. Que é fazer com que uma parte do corpo curatorial de alguns dos festivais internacionais tenha uma relação mais orgânica com a produção de um determinado país, ano a ano.

Nós sempre enxergamos esse programa como tendo dois tipos de objetivo. Um objetivo mais imediato, que muitas vezes chama mais a atenção, principalmente quando jornalistas querem falar do assunto, ou quando acontece, porque é uma notícia fácil de dar. Que é o fato de algum filme ser selecionado para algum festival depois de ser visto no programa. Mas eu sempre achei, e nesse sentido eu partilho isso com os próprios festivais quando nós fomos procurar eles com essas propostas, que esse não é o objetivo mais interessante desse projeto a longo prazo e de maneira mais macro. O outro objetivo mais importante para nós, tanto no sentido

institucional para a Ancine como “embaixadora” do cinema brasileiro quanto dos festivais, o objetivo mais interessante é permitir esse contato mais constante dos curadores com o cinema brasileiro como um todo. Porque nesse panorama enorme de filmes chegando do mundo inteiro para estes festivais analisarem. Esses festivais viram, cada vez mais nos últimos anos, o aumento no número de inscritos e, em geral, um acesso muito caótico aos filmes. Cada festival tem um grupo de curadores geralmente. E a maior parte das inscrições chegam só no fim. As pessoas então vendo de seis a dez filmes por dia e geralmente em casa. Hoje me dia, cada vez mais em links de internet. Sites como o *vimeo* e outros do tipo. E muitas vezes sem nenhum critério nisso, ou seja, vendo na medida em que os filmes vão chegando para eles do escritório central, que geralmente organiza as inscrições, que vai repassando sem muito critério, por exemplo, da nacionalidade. Então, muitas vezes é difícil para os curadores formarem uma opinião mesmo que eles estejam vendo muitos filmes por ano, e talvez até porque estão vendo muitos filmes por ano. Formar uma opinião mais calma, mais centrada, de como, por exemplo, está a produção do cinema brasileiro como um todo hoje, para você entender de que maneira determinando filmes ou determinados realizadores são representativos para além daquele filme isolado no meio de milhares de filmes do mundo inteiro. Isso é muito importante para os curadores, porque o trabalho da curadoria nunca é só escolher os seus favoritos, ele envolve essa questão de representatividade de países, de regiões, de olhares, de vertentes estéticas do cinema e tudo mais. Então, você ter uma visão do “todo” para fazer uma seleção mais educada é muito importante. Os festivais dão muito valor para isso. Por exemplo, se pegarmos um festival como o Sundance, que tem participado dos encontros, é um festival que tem muito pouco espaço na sua programação para filmes não americanos. A sua especialidade é o cinema independente americano. Então, nós já sabemos de partida que não teremos mais do que um, talvez dois, filmes brasileiros em um ano. Então, quando trazemos uma pessoa do Sundance para ver dez ou doze filmes brasileiros nós não esperamos que ela escolha seis ou quatro filmes, e atualmente ela não vai escolher nenhum. Mas tanto para nós como para a curadora que vem, e eu falo no feminino porque é a mesma pessoa que vem já há alguns anos, e isso é interessante porque vai formando um conhecimento ao longo do tempo. Ela diz que sempre quer continuar fazendo isso mesmo que sem selecionar filmes, porque descobriu novos realizadores que não conheceria de outra maneira. Ela tem, hoje, um olhar mais refinado sobre o que é o cinema brasileiro. E com isso, ela vai ganhando possibilidades de olhar sobre essa obra. Claro que nosso objetivo é que isso permita seleções, mas acima de tudo que isso permita olhares mais inteligentes e complexos sobre o audiovisual brasileiro.

### 3 - Quantos encontros acontecem por ano?

Existem algumas dificuldades, por exemplo, a da agenda e de onde as pessoas estão localizadas no mundo. E alguns não conseguem devido à quantidade de países para visitar e a demanda do trabalho que desempenham no festival. Então, para esses casos, nós temos feito um modelo um pouco diferente. Uma versão a distancia dos filmes selecionados.

Esse processo seletivo já é muito legal para os festivais. Nós abrimos inscrições para qualquer filme de longa-metragem que estiver em finalização. Geralmente recebemos de quarenta e cinco a sessenta e cinco inscrições, e mandamos o material de todos esses filmes para os curadores. E nós temos desde os filmes mais independentes e *low budget*, feitos na raça e no quintal, até filme de grandes produtoras brasileiras e co-produções internacionais. E eles analisam esse material que inclui um trailer ou teaser de dois até cinco minutos do filme. Então, eles têm acesso a algum material audiovisual para além de uma ficha com dados sobre a carreira do diretor, sobre o próprio filme e tal. Então, ele já faz esse olhar mais geral que é o interessante para nós. Dali, ele consegue tirar um pulso bem amplo da produção brasileira, desde a produção mais independente até as produções com mais suporte, com estrutura, até um meio termo. Ele vai vendo linhas de estrutura que talvez se repetem, tipos de aproximação estética, modelos de produção, etc. Uma série de coisas que ele pode ir analisando desse todo. Então eles selecionam dez ou doze filmes, dependendo da sua disponibilidade, que assistem, em tela grande ou via um link, em conjunto.

Mas em geral, são em torno de doze a quinze edições por ano. O que a gente fez foi uma seleção desses festivais mais “influentes”. São aqueles festivais onde a entrada de um filme brasileiro na programação pode repercutir para além daquele próprio festival. Claro que toda participação de uma obra brasileira num festival é interessante para a obra e para o realizador. Mas, evidentemente, por alguns festivais serem mais destacados no panorama internacional, quando uma obra surge ali, ela ganha uma visibilidade que ultrapassa a fronteira daquele próprio festival. Então, são esses os festivais que a gente tenta trazer, onde a presença da obra brasileira tem uma presença maior do que a simples participação.

### 4- Essa classificação também está relacionada ao Programa de Apoio a Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais?

A classificação A, B e C não é apenas baseada nisso, porque eles se referem a categorias bem práticas de coisas que nós apoiamos. Não é uma questão só de importância.

Por exemplo, tem alguns festivais que historicamente apóiam com passagem a ida dos diretores selecionados. Nesse caso, nós não precisamos dar esse mesmo apoio. Porém, festivais como Cannes, Berlin e Veneza, que são festivais bem importantes, não pagam nada para os realizadores. Então, não é só uma questão de importância, mas depende também de um estudo, de uma pesquisa e de uma constante atualização nossa para o que os festivais oferecem para que nós tenhamos uma otimização da aplicação dos nossos recursos. Eu acho mais importante a questão que a partir do ano passado nós decidimos impor um limite de apoios por evento, com a ideia de que era mais interessante a lista de eventos aumentar na sua amplitude de tipos e regiões de eventos que estavam na lista. Nós queríamos aumentar o número de eventos apoiados, por outro lado nós não tínhamos aumento de orçamento. Então, entendemos que é melhor ter cinco eventos com três filmes em cada um, como realizadores apoiados, do que ter três eventos com cinco realizadores em cada um. É uma opção, apesar da conta não ser tão matemática assim. Só que criamos exceções, justamente criando essa hierarquia. Em geral, a lista prevê até três apoios por evento. Logo depois ela excepcionaliza uma série de eventos que podem ter até cinco apoios. São cerca de dez eventos do total de noventa da lista completa. E uma segunda exceção para Veneza, Berlin e Cannes de até sete apoios. Então, acho que nesse caso criou-se uma hierarquia baseada na importância estratégica desses festivais.

Em relação às cópias, por exemplo, há três ou quatro anos chegou a definição de que para os festivais portugueses não haveria a necessidade de fazer uma. Pois a ideia de fazer a cópia (película) estava sempre atrelada a necessidade de fazer uma tradução e legendagem para outra língua. Então, no caso de Portugal não fazia sentido ficar fazendo cópia nova dos filmes para isso. Fazia sentido, especialmente quando era película, porque muitas vezes o realizador tinha poucas cópias do filme. Agora, na era do digital, isso não faz mais tanto sentido. E de novo, nessa ideia de tornar eficiente os apoios e o orçamento que nós temos. É menos importante fazer uma cópia de português para português, do que guardar esses recursos para outros eventos que talvez você tenha que fazer cópias com legendas em inglês, francês, espanhol e como for. Então são questões mais práticas do que hierárquicas que separam a classificação A, B e C.

5 - Sobre o mercado dentro dos festivais, vocês da Ancine têm alguma atuação?

A questão do mercado nos festivais é a seguinte. Na verdade, os festivais têm duas coisas importantes de informação. Primeiro que nós trabalhamos sempre essa estratégia de

inserção do cinema brasileiro em conjunto com algumas instituições, e uma das mais importantes é o programa Cinema do Brasil, que é um programa financiado quase na sua totalidade pela APEX, uma agência de importação e exportação brasileira ligada ao Ministério da Indústria e do Comércio. A APEX financia uma série de programas de exportação de produtos brasileiros de todos os setores e tem programas voltados para a economia cultural e economia criativa, e especificamente para o audiovisual. Um desses programas é o Cinema do Brasil, que é gerido por um grupo de produtores, ou seja, pessoas do próprio setor produtivo. Isso acontece em todos esses programas da APEX. E uma das coisas que eles organizam são os estandes do audiovisual brasileiro numa série de evento, como no festival de Cannes, festival de Berlin, festival de Toronto, o *American Film Market* que é um evento importante que acontece em Los Angeles, o *Ventana Sur*, que é um evento importante da Argentina. E então, esses encontros são como feiras de qualquer setor econômico, eventos de mercado que às vezes são organizados somente para isso, ou seja, não estão associados a festivais. Porém, muitos festivais (Berlin, Cannes, Toronto) têm uma divisão. Eles têm um lado que é o festival em si que é o mais tradicional que nós conhecemos, voltado para a exibição de filmes seja para o público, para representantes do setor, crítica ou outros, e um lado feira, convenção de negócios, acontecendo ao mesmo tempo. Então, o Cinema do Brasil é que organiza a participação brasileira no sentido mais estrutural nesses mercados.

Nós achamos isso importante por pelo menos dois motivos, primeiro porque nós achamos que não é função de um organismo de governo como a Ancine estar presente no mercado, porque não é isso que nós fazemos. Nós regulamos, criamos e fomentamos uma série de estratégias, mas não vendemos, não compramos, não fazemos negócios no mercado nós mesmos. Portanto, não temos a expertise nem a preocupação de mercado para estar levando a diante esse tipo de iniciativa. É muito mais adequado que seja um representante do setor. E em segundo lugar, por que nós, até governamentalmente falando, na lógica de como é feito o orçamento do governo, particularmente do governo federal e como ele pode ser feito, a Ancine nem tem como fazer esse tipo de ações na prática. A Ancine não pode contratar uma empresa para montar um estande num evento internacional sem fazer um processo licitatório. Não faz sentido nós aqui do Brasil estarmos coordenando esse tipo de serviço, seria muito contraproducente. Mas nós trabalhamos em conjunto. Claro que nós nos utilizamos em vários momentos desses estandes nos eventos, inclusive para fazer reunião, estar presente em conjunto e pensar a estratégia junto. E o próprio programa também se utiliza da visão institucional, da visão estratégica da Ancine para pensar uma série de ações. Então, a gente trabalha muito em consonância. Mas nós dividimos essas atribuições.

6 - O cineasta Eduardo Nunes falou muito da relação dele com o Festival de Roterdã. Dois curtas e seu primeiro longa-metragem foram selecionados, além de ter ganhado o prêmio Hubert Bals duas vezes. Eu gostaria de saber como se deu a sua relação com o Festival de Cannes.

Você pode pensar em dois níveis. Vamos falar no nível internacional, mas no nível nacional não é muito diferente. Cada festival tem uma abrangência e tenta de uma maneira ou de outra adquirir uma identidade ou um recorte. A identidade do Festival de Roterdã, talhada ao longo dos anos, é de uma atenção muito grande para o que nós podemos chamar de cinema de mais riscos, inovador, cinema de pesquisa de linguagem. Talvez se nós fizermos um espectro do cinema mais experimental até o cinema mais comercial certamente Roterdã está mais perto desse cinema experimental. É um espectro amplo. Entre o *Transformers* e o filme do Godard tem uma quantidade enorme de tons de cinza no meio, e o Godard tem mercado. Ele é um cineasta que tem mercado ao contrário de outros, embora seja um mercado criado justamente pelo experimento, mas isso é vendável. E o *Transformers* pode ter experimentação de linguagem dentro dele. Muita inovação de linguagem se faz na indústria, embora esse pêndulo seja bem discutível. Uma coisa não é só uma coisa, elas se misturam muito mais. Mas o Festival de Roterdã, por exemplo, é um festival que aposta nessa ideia da linguagem, da inovação e principalmente dos novos realizadores. A competição dele, na qual Sudoeste foi exibido, é voltada para primeiro ou segundo longa-metragem no máximo. Por outro lado, e onde eu quero chegar, onde os festivais cada vez mais se assemelham, é que eles querem descobrir novos nomes e que depois esses novos nomes façam uma carreira ascendente. Nesse sentido, é interessante assistir a vinheta da Quinzena dos Realizadores de Cannes. Ela surgiu em 1968 como uma dissidência organizada pela organização de diretores franceses, porque naquele momento o Festival de Cannes e a sua seleção oficial ainda era muito “oficialesco”, não era apenas oficial, porque ele tinha um lado um pouco de representação nacional. Os países indicavam os filmes para representá-los e os festivais tinham um pouco quase de nações unidas. Como o tempo, o que aconteceu é que muitas vezes não eram os filmes mais interessantes ou os autores mais relevantes, novos, que propunham coisas, e tinha uma coisa muito travada, muito careta de representatividade oficial. Por exemplo, alguns países enviavam um filme que talvez apresentasse aquele país de uma forma que ele quisesse ser visto internacionalmente, não necessariamente o melhor filme que eles tinham naquele ano. Então, a Quinzena dos Realizadores surgiu com esse objetivo. Está precisando existir nesse

lugar algo que aponte para o futuro, que se arrisque e mostre outras coisas. Com o tempo, isso foi criando uma dinâmica em que muitas vezes a Quinzena dos Realizadores aposta inicialmente em determinados diretores iniciantes ou diretores com poucos filmes ou com pouca repercussão ainda e depois, nos seus próximos filmes, esse realizadores conseguem chegar à competição oficial de Cannes. E eu falei da vinheta da Quinzena faz como se fosse um apanhado de nomes de diretores que já tiveram seus filmes exibidos na Quinzena dos Realizadores e que viraram, em grande parte, grandes mestres, autores do cinema mundial. Então, essa vinheta é muito significativa porque ela representa de um jeito muito visualmente reconhecível, uma tendência que se tornou quase uma competição entre os festivais do mundo inteiro, que é o direito de pleitear futuramente que descobriu em determinado momento um realizador que ninguém tinha ouvido falar. E o curador poder dizer isso: “Fui eu que vi primeiro”. Aquela velha história: “Eu fui o primeiro que vi aquilo, a importância que esse cara iria ter, etc.”. Eu falei isso tudo comparando com Roterdã, porque também tem muito essa cara, busca muito isso. Mas isso foi se espalhando por todos os festivais, e aí não foi por acaso que o Festival de Cannes no fim dos anos 1990, em 1998 se não me engano, resolveu criar a competição de curtas e médias que vão até cinquenta ou sessenta minutos, se não me engano, feitos em escola de cinema, que é uma coisa que a princípio, nesse panorama que eu te tracei, dos anos 1960-70, seria impensável. Era um festival enorme para grandes produções e, de repente, começa a exibir filmes de escolas de cinema, mas por quê? Porque o festival quis dar um sinal para o mundo do audiovisual naquele momento que ele estava atendo aonde as coisas nascem. Que ele queria dar visibilidade, queria dar foco, mas que ele também queria começar o “garimpo” cada vez mais cedo desses autores, realizadores. Então, para eles poderem dizer “esse cara teve um filme exibido aqui como estudante de cinema ainda”, esse cara que veio a se tornar um cara X, Y, Z na história do audiovisual. Então eles começaram essa sessão em 1998.

Em 2002, o meu filme de formatura da UFF, *O Sol Alaranjado*, teve a sorte de ser selecionado e acabou ganhando o prêmio principal naquela ocasião. Sempre brinco que tem um pouco de sorte, porque é isso mesmo. Eu não sou uma pessoa que acredita na ideia de que existam filmes melhores ou piores do que outros. Mas muitas vezes é isso. Você faz um filme que fala, muitas vezes, diretamente com o gosto dos selecionadores do evento e depois do júri. Que é uma coisa muito aleatória, pode ser um júri em um ano, outro júri no outro ano. Então tem um lado muito de sorte. Mas a partir do momento em que isso acontece, é mais “fácil”, digo, é mais “fácil” num meio que é muito competitivo, que tem muita gente brigando por esse espaço e tal. O festival estabelece uma relação com você e a partir daí ele quer

manter de alguma maneira essa relação para acompanhar os seus passos. Então eu acho o seguinte, o fato dos meus dois curtas seguintes terem sido selecionados em sessões, foi certamente facilitado por essa situação inicial do primeiro curta ter sido selecionado e ter ganhado um prêmio no próprio festival de Cannes. Mas também, por outro lado, tem uma série de condições favoráveis que não é só isso diretamente. Por exemplo, o meu segundo filme, que é o *Castanho*, eu enviei para a competição de curtas, que é digamos na seleção oficial que é onde existe essa mostra de filmes de escola, é o único outro local que exibem curtas, e nesse caso curtas de qualquer tipo, não apenas de escolas de cinema. Ele não foi selecionado, essa é a única sessão que é conectada a *Cinéfondation* que é o nome dessa competição das escolas de cinema. No entanto, eu enviei para a Quinzena dos Realizadores, que é uma mostra totalmente a parte, ou seja, paralela e organizada por outra entidade, com outros curadores. Não tem nada a ver com a seleção oficial. Num certo sentido, no momento de criação, eram até rivais. Então, a princípio, a Quinzena dos Realizadores teria “menos interesse” em selecionar alguém que já havia participado com o primeiro filme na seleção oficial. No entanto, ela acabou gostando. E quando eu digo que houve uma coincidência é porque naquele ano, 2003, foi o único ano do curador que selecionou o *Castanho*. Ele entrou e saiu em 2003, ficando apenas um ano como curador da Quinzena. Então, por acaso, naquele ano, o curador era uma cara que o gosto bateu com aquele filme que é muito diferente do primeiro em si. Então, tem um componente de construção, mas tem um componente aleatório que não pode ser nunca descartado. Por outro lado, a *Cinéfondation*, que é quem organiza essa competição de filmes de escola, passou a ter três atividades. Cada uma delas que eles foram criando essa ideia de fidelização do realizador ao local. Então, ela criou uma residência em Paris, aonde seis diretores por semestre são convidados a ficarem lá escrevendo o roteiro do seu primeiro longa ou segundo longa. E eu fui selecionado para essa residência em 2005. Então, essa residência também criou outro nível de interação e de participação conjunta com o festival e o meu curta seguinte, que é *O Monstro*, de 2006, foi selecionado para a competição de curtas. E aí eu acho que certamente, estar recentemente na residência do festival em Paris, ter passado com um filme premiado no festival, tudo isso ajudou. Não que seja uma seleção automática, mas sim, que quando chega esse curta e o curador está lá assistindo, não sei, setecentos ou mil filmes num ano e ele vê: “Olha, esse aqui é aquele cara que estava na residência”. Ele pode assistir ao filme e não gostar, e não selecionar. Não só pode, como isso acontece toda a hora. Mas certamente ele para e diz “Opa” Pela ai! Vou ter que olhar essa cara está na residência do festival, já ganhou um prêmio. Vamos prestar atenção nesse filme.” O que é diferente daqueles outros cem ou duzentos que ele tem que assistir correndo. E aí se



alguma coisa chamou a atenção ele busca, mas se ele nunca ouviu falar. E eu acho que é assim com outros realizadores e com outros festivais. No caso do longa, só para fechar, existia uma conexão direta. Por regra mesmo, quem ganha o primeiro prêmio da competição da Cinéfondation recebe o direito de o primeiro longa que a pessoa fizer, se quiser, vai ser exibido em alguma seção do festival na seleção oficial. Então, nesse caso havia uma conexão direta assegurada se eu quisesse, no sentido do filme estar pronto numa época boa e fazer sentido ir para Cannes em determinado momento. E a história dos curtas é um pouco essa que eu narrei. Eu acho que tudo isso ajuda. Que vai criando um desejo de acompanhamento dessa carreira. Tanto que na verdade nós até brincamos. Eu fiquei bastante amigo, com o tempo, com o curador dessa mostra dos filmes de escola na época, em 2002, era justamente o filho do Gilles Jacob que é o presidente de honra do festival. E ele mesmo brinca, partindo dessa ideia de que ele me descobriu sendo o primeiro que selecionou esse curta e tal, e na medida que fui me distanciando da realização e que vim para a Ancine, agora a seis anos se fazer filmes, ele sempre fala: “Que desperdício”. Tem esse lado de que para o festival seria muito interessante que a minha carreira tivesse uma continuidade e que ela fosse crescendo de visibilidade. Mas claro, isso é uma questão de interesse do festival. Mas se você olhar, tem um cineasta que eu gosto muito, meu amigo também, e que inclusive fez a residência em Paris junto comigo em 2005, que é um cineasta romeno chamado Cornelio Porumboiu. Ele teve exatamente essa carreira que o festival adoraria. O primeiro curta dele passou na Cinéfondation, ele foi selecionado para a residência, desenvolveu um roteiro de longa, o longa dele foi exibido no festival na Quinzena dos Realizadores, o longa de estreia ganhou a Câmera de Ouro que o prêmio que existe para filme de estreia dentro do Festival de Cannes, principal prêmio para primeiros longas-metragens. Ganhou e depois já voltou mais duas vezes em sessões, digamos, acima hierarquicamente no festival. Essa é a carreira que o festival gosta de acompanhar e em breve, provavelmente, estará com seus filmes na competição e é um nome muito conhecido entre críticos, realizadores de festivais. Qualquer filme dele é aguardado. Essa é uma carreira do que o festival ambiciona relacionar com o realizador. Claro que depende do realizador querer e de fazer filmes que interessam o festival. Também tem cineastas que os festivais apostam no início e depois os filmes acabam não dando essa vazão e alguns que não fazem filmes.

7 - Sobre co-produções internacionais, como você acha que isso repercute na entrada dos filmes em festivais. E se você acha que essa passagem pelo circuito de festivais e a premiação repercute ou pode repercutir na vida comercial do filme aqui no Brasil.

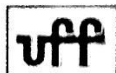
As co-produções, o que nós insistimos aqui com os produtores e com os diretores brasileiros, é cada vez mais, nesse processo tão competitivo de chegar ao festival, a conseguir uma vaga. Cada vez mais os festivais buscam garimpar os filmes e os projetos o mais cedo possível. Então, foi criada uma série de workshops de desenvolvimento de roteiro e projetos, essas residências de roteiro, mas existem inúmeras. Não existe praticamente nenhum festival hoje, de porte maior, que não tenha atrelado a sua exibição de filmes algum laboratório ou workshop que acontecem durante o próprio evento para projetos em processo de tentar se realizar, seja roteiro ou financiamento. Os festivais tentaram por um lado ajudar determinados filmes a conseguirem se financiar e conseguirem “melhorar”, num sentido de passarem por uma série de trabalhos no seu processo de melhorar o roteiro, de melhorar o projeto. Mas também dos festivais descobrirem o que os diretores estão fazendo e quais filme muito cedo. Os festivais que já sabem: “Agora o Cornelio Porumboiu tem um próximo filme que está aqui”. A co-produção é um dos caminhos que ajuda nessa internacionalização prévia das obras. É muito mais difícil num mercado tão duro como do audiovisual, duro porque numa variação de 45 a 50% num país como a França, até 90% nos países latinos, de ocupação de um mesmo tipo de filme, grande produção hollywoodiana, com pouquíssimo espaço então para os filmes internacionais que não sejam os *blockbusters* de cada país mesmo. Porque esse é sempre o segundo filme mais lucrativo, os *blockbusters* locais. As comédias ou os *blockbusters* brasileiros aqui, ou na França, ou na Alemanha. O que sobra para os filmes internacionais é uma fatia muito pequena onde está todo mundo brigando para entrar. A co-produção ajuda o realizador e o produtor de alguma maneira pensando de alguma forma internacional o seu projeto desde mais cedo. E isso ajuda muito para o produto final que já é internacional e isso pode ajudar numa maneira mais pragmática. Por exemplo, se você pegar a América Latina e fazer um estudo dos últimos dez anos os filmes latino americanos exibidos no Festival de Cannes. Você verá, e eu chuto que não irá variar de 70 a 85% desses filmes tinham co-produtor francês. Tinha algum tipo de co-produtor não só europeu, mas especificamente francês na sua realização. Porque que isso facilita muito, não é só uma questão de qualidade daquele projeto e daquele filme, mas também da relação intrínseca entre curadores e produtores, porque os meios audiovisuais mais próximos dos festivais, naturalmente são muito mais conectados com aqueles festivais. Além de que, muitas vezes você tem uma semelhança de olhar. Muitas vezes um produtor francês apresenta similaridades com um curador francês. Ele tem um olhar de cinema mundial que se aproxima. Então, se um co-produtor francês se envolveu com um projeto também tem um grau de proximidade que talvez justifique esse projeto para além de uma questão de um *loop* de relações interpessoais,

de buscar espaço também. Mas eu acho que tem uma questão de olhar. É isso que tem a ver com essa internacionalização precoce no bom sentido dos projetos. É muito mais difícil, não que seja impossível, você internacionalizar uma coisa que nunca foi internacionalizado como projeto, como filme ou como obra até o momento em que ele está terminado e então você vai enviar para os festivais. Você está criando “dificuldades”, ou não está criando facilidades, talvez.

Eu acho que, pragmaticamente falando, em relação ao mercado puro, ou seja, números, lançamento comercial, público, são muito poucos os prêmios que fazem de fato uma diferença significativa e depende muito da natureza do filme premiado. Por exemplo, um prêmio para um filme que naturalmente já tem algum grau de comunicabilidade com o público maior, ele aumenta o holofote. O prêmio chama a atenção, mas é o próprio filme que faz essa atenção reverberar e crescer. Já um holofote num filme limitado chama uma atenção, mas ela talvez não cresça. Então, por exemplo, uma Palma de Ouro em Cannes para *Amor* do Michael Haneke chama atenção para o filme. Já era de um diretor conhecido no circuito de arte, atores importantes, mas o filme é emocional, puro, que fala de relacionamento humano, de envelhecimento, de doença, de coisas que são tênues e que têm uma relação com o público de uma forma ou de outra. Então, uma coisa junto com a outra, é claro que esse filme cresceu. Já um filme como, por exemplo, o *Winter Sleep*, que é um filme turco de dois anos atrás de três horas e pouco de duração, ganhou a Palma de Ouro em Cannes. Esse filme foi o primeiro ou segundo filme do cineasta a ser lançado comercialmente no Brasil, então foi uma boa coisa, pois não é comum ele ser lançado. Então, a Palma de Ouro certamente ajudou que ele fosse lançado. Por outro lado, o resultado dele no circuito foi muito pequeno. Por quê? Tudo bem, ele talvez tenha tido acesso a mais mercados, mas ele não é um filme que na sua estrutura, na forma como ele lida com os temas, na sua estética e discussão, que tenha uma grande visibilidade de público no geral. Não é um tipo de filme que move a plateia naturalmente, então você tem o holofote, mas se o público em si não tem esse DNA. “Deu a Palma de Ouro para o filme e gerou cem mil espectadores no Brasil”. “Não”. Pode ajudar a chegar nisso, mas depende do filme que é também. E ainda assim são muitos poucos prêmios que tem essa capacidade. Por exemplo, nos festivais brasileiros eu discutiria que não tem nenhum prêmio que dê visibilidade de fato a um filme no Brasil. Um filme ganhar o Festival do Rio, ou o de Brasília, ou Gramado não repercute em nada na carreira comercial dele. Acho que se você pegar nos últimos cinco ou dez anos os filmes ganhadores desses festivais e olhar a carreira desses filmes, você verá que não. Não teve nenhuma relação. O que eu acho assim, que exibindo nos festivais existe algum grau de reconhecimento, de divulgação, de tirar você

do desconhecimento absoluto pela parte da plateia, pela parte do espectador. Mas eu não acho que faz o filme ir a algum lugar comercial melhor. Mas que eu acho que essa questão comercial é uma questão duvidosa como valor de permanência das obras. Eu acho que não é a única coisa e talvez não seja a principal que nos permite saber se um filme ficou na história, digamos assim. Ele é uma régua boa para algumas coisas, mas para outras não serve muito dizer que conseguiu X espectadores, isso não é um valor em si exclusivo ao contrário de outros. Acho que aí sim, de prestígio, ganhar prêmios, principalmente em alguns festivais, alguns prêmios, é algo que fica num filme a longo prazo e que muitas vezes tem uma repercussão, um valor e uma lembrança que coloca esse filme num local de respeito a médio e longo prazo, até independente do quanto ele venha a ser visto ou não. Eu digo isso porque alguns filmes serão vistos nos próximos, vinte, trinta anos, em retrospectivas do cinema brasileiro. Então esse público deles se espalha ao longo do tempo, embora seja menor, e outros filmes vão fazer um público XYZ hoje, e amanhã ninguém mais se lembra deles. Não que eu ache que um é melhor que o outro, são apenas muito diferentes. Então, eu acho que o festival permite (não assegure, mas permite) esse tipo de reconhecimento que eu estou falando, que é o reconhecimento do tempo do que esse reconhecimento imediato do circuito comercial, principalmente o mercado brasileiro. Vamos pegar um exemplo recente, certamente o *Que horas ela volta?* ter começado a carreira ganhando um prêmio de melhor atriz num festival importante que é o Festival de Sundance (já é raro um filme brasileiro ser exibido, quanto mais ganhar um prêmio), um prêmio de público no Festival de Berlin, ajudou a que se criasse em torno dele uma expectativa e um interesse que mais adiante quando ele foi lançado fez parte de um caldo que levou o filme a ter determinada visibilidade. Mas no fundo, é mais o fato do filme ser o filme que ele era e que levou ele a ganhar melhor atriz e melhor voto de público e que justifica uma vez dada essa atenção que ele atinja esse resultado de público de interesse. Era o filme em si que permitia tudo isso, não era tanto que os prêmios criaram outra coisa. Se nós víssemos e nós vimos, que esse filme participou de um evento no ano anterior em Locarno, nesses de filmes em realização que eu estou falando, onde ele foi exibido ainda em processo de ser terminado, e ali quem assistiu já sabia que o filme iria ter uma recepção grande e que ele iria chamar a atenção, porque ele tratava de temas importantes. Ele tinha uma realização muito bem resolvida que ele atingia uma comunicação com o público bem especial. Então, era o filme que iria fazer aquilo tudo depois. Acho que o prêmio veio para ajudar, para trabalhar, para criar um universo. Mas o prêmio sozinho, se o filme fosse diferente, talvez não resultasse em grande coisa e talvez o filme sem os prêmios não tivesse conseguido uma determinada visibilidade, mas iria existir, iria ter força, iria chegar

nas pessoas independente de qualquer coisa. Digamos, por exemplo, se pensarmos em *Faroeste Caboclo* ou o filme *Somos tão jovens*, que foram dois filmes recentes. Foram dois filmes que participaram pouco em festivais internacionais e tiveram uma carreira boa sem serem os *blockbusters* de comédia que estamos pensando e que sabemos que seria mesmo num outro espectro mesmo e que não está falando de festival. São filmes de narrativa, que contavam história, que tem uma relação, mas o que interessavam as pessoas a irem assistir independia deles ganharem algum prêmio. Então, eu acho que é bem relativo, e num nível maior, num nível internacional, há várias pessoas que te dirão que de verdade só ganhar indicação e ganhar Oscar e Palma de Ouro em Cannes conseguem algum efeito muito direto na trajetória dos filmes, qualquer coisa abaixo disso em termos de visibilidade e de reconhecimento o efeito direto é muito residual. O efeito é mais esse do reconhecimento para a carreira. Para um realizador que vai realizar seu próximo filme, o fato de ter ganhado um prêmio em Berlin, em San Sebastian, em Roterdã, é legal, chama a atenção, críticos ficam sabendo, as pessoas estão atentas, no setor, no meio. Mas, quanto ao resultado comercial, não acho que nenhum desses prêmios afete de maneira mais significativa. As vezes que teve um resultado e se diz que ganhou um prêmio, eu iria mais fundo. Eu diria que é filme que diria isso, e o prêmio veio a agregar algo que o filme já tinha latente em si, mas que não foi o prêmio. Já o prêmio para outro filme, ano passado, por exemplo, ganhou o Leão de Ouro em Veneza, que num certo sentido pode ser considerado o segundo maior prêmio, um filme venezuelano chamado *Desde Allá*, um filme super pequeno, independente e radial de linguagem, com uma história meio homossexual de uma cara mais velho com um cara mais jovem e tal. É um filme que até hoje nem foi exibido no Brasil fora da mostra de São Paulo, não tem perspectiva de lançamento comercial próximo e quando for lançado vai fazer um resultado super pequeno. Era um primeiro filme, de um diretor pouco conhecido, é uma história que tem esse nicho homossexual, mas que não é um filme sobre romance, sobre nada. Então, não será um Leão de Ouro em Veneza que vai tirar o DNA do que é esse filme em si. Agora, para o realizador sim. O primeiro longa-metragem dele ter sido premiado em Veneza, certamente o próximo filme dele vai se realizar de uma maneira mais fácil, vai encontrar financiamento, vai encontrar atenção dos próprios festivais, críticos, etc. Então, a carreira dele é influenciada pelo prêmio, mas a carreira comercial desse filme em si, se o filme não possui esse DNA, não será alterada por isso.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

---

## AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

---

Niterói, 20/04/2016

Eu, **RAFAEL VEBBER**, CPF 025.024.850-61, formando(a) do curso de *Graduação* em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada “**FESTIVALS DE CINEMA E VALOR SIMBÓLICO: UM ESTUDO DO CIRCUITO DE EXIBIÇÃO DO FILME SUDOESTE**” defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.

---

**RAFAEL VEBBER**

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca**

- V395 Vebber, Rafael.  
Festivais de cinema e valor simbólico : um estudo do circuito de exibição do filme Sudoeste / Rafael Vebber. – 2016.  
103 f. : il.  
Orientadora: Maria Teresa Mattos de Moraes.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural)  
Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.  
Bibliografia: f. 69-72.
1. Sudoeste (Filme). 2. Festivais de cinema. I. Moraes, Maria Teresa Mattos de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.