

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

EDUARDO NOVELLI VALENTE

**FESTIVAIS DE CINEMA COMO FERRAMENTAS DA POLÍTICA
DE INTERNACIONALIZAÇÃO DE UM CINEMA NACIONAL:
UNIFRANCE, *FESTIVAL VARILUX*, *MYFRENCHFILMFESTIVAL*
E O CINEMA FRANCÊS NO BRASIL**



Niterói
2023

EDUARDO NOVELLI VALENTE

**FESTIVAIS DE CINEMA COMO FERRAMENTAS DA POLÍTICA
DE INTERNACIONALIZAÇÃO DE UM CINEMA NACIONAL:
UNIFRANCE, *FESTIVAL VARILUX*, *MYFRENCHFILMFESTIVAL*
E O CINEMA FRANCÊS NO BRASIL**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em
Cinema e Audiovisual da Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para a obtenção do
grau de Doutor.

Linha de pesquisa: Histórias e políticas.

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Vieira

Niterói

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

V154f Valente, Eduardo Novelli
FESTIVALS DE CINEMA COMO FERRAMENTAS DA POLÍTICA DE
INTERNACIONALIZAÇÃO DE UM CINEMA NACIONAL : UNIFRANCE,
FESTIVAL VARILUX, MYFRENCHFILMFESTIVAL E O CINEMA FRANCÊS NO
BRASIL / Eduardo Novelli Valente. - 2023.
387 f.: il.

Orientador: João Luiz Vieira.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Festival de cinema. 2. Cinema nacional. 3. Cinema
francês. 4. Produção intelectual. I. Vieira, João Luiz,
orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do doutorando **Eduardo Novelli Valente**, na forma em que se segue:

Aos 10 dias do mês de julho de dois mil e vinte e três, às 14 horas, formada por videoconferência, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **Eduardo Novelli Valente**, formada pelos seguintes professores doutores: Prof. Dr. João Luiz Vieira (orientador) - presidente da banca – UFF; Profa. Dra. Maria Teresa de Mattos (UFF); Prof. Dr. Antônio Carlos Amâncio da Silva (UFF); Prof. Dr. Luiz Gonzaga de Luca (FGV, Cinépolis) e Prof. Dr. Arthur Autran (UFSCAR). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado “**Festivais de cinema como ferramentas da política de internacionalização de um cinema nacional: UNIFRANCE, Festival Varilux, MYFRENCHFILMFESTIVAL e o cinema francês no Brasil**”. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno. Em sequência à fase de arguição e respostas do doutorando, a banca reuniu-se e emitiu o seguinte parecer:


A banca, por unanimidade, destaca a organização da tese, sua estrutura, clareza, fluidez e estilo de escrita, cuja leitura é igualmente informativa e agradável. A banca também elogia o fôlego e o desafio da pesquisa realizada, em sua maior parte, em tempos de pandemia e bolsonarismo. A tese desenvolve temas originais em torno de políticas audiovisuais sob o viés da internacionalização, centralizando suas reflexões e hipóteses a partir de festivais de cinema e além. Também abre várias linhas de reflexão em amplo recorte temporal que atravessa diferentes períodos históricos e mudanças tecnológicas. Contribui, desta forma, para a compreensão dos desafios que vivenciamos na contemporaneidade.

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO (X) NÃO APROVADO ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Prof. Dr. João Luiz Vieira, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca




Prof. Dr. João Luiz Vieira - UFF (Orientador)



Profa. Dra. Maria Teresa de Mattos - UFF



Prof. Dr. Antônio Carlos Amâncio da Silva - UFF



Prof. Dr. Luiz Gonzaga de Luca - FGV, Cinépolis



Prof. Dr. Arthur Autran - UFSCAR

AGRADECIMENTOS

Ao PPGCine/UFF e à CAPES, as duas instituições públicas que emprestaram as condições para esta pesquisa ser realizada, mesmo em meio ao pior governo da história do Brasil.

Aos Profs. Drs. Tunico Amancio e Rafael de Luna e ao Gerente da Cinemateca do MAM, Hernani Heffner, pela troca de ideias no começo do processo desta tese, muito importante para abrir alguns caminhos e plantar sementes que germinariam nos anos seguintes.

Ao Prof. Dr. Arthur Autran, que gentilmente aceitou o convite para a banca de qualificação deste projeto e que, em conjunto ao já citado Prof. Tunico Amancio, trouxe nesta ocasião questionamentos decisivos e balizadores para a finalização da pesquisa.

A Josephine Bourgois, Rachel do Valle e ao Projeto Paradiso, pelo apoio para a viagem de pesquisa à França, sem a qual uma parte considerável deste projeto não poderia ter se completado.

A Quentin Deleau, Delphyne Besse, Gilles Renouard e Léo Tisseau, da Unifrance, que gentilmente me receberam na instituição e/ou responderam correspondências pedindo informações preciosas para a consolidação dos dados desta pesquisa.

A Christian Boudier, diretor do *Festival Varilux*, pela abertura e partilha de dados sobre o evento, em várias conversas realizadas ao longo dos mais de quatro anos deste processo.

A Fabiano Canosa, pela longa e detalhada entrevista concedida direto de sua casa, em Nova York.

À turma de colegas de doutorado do PPGCine de 2018, cuja parceria foi muito importante, especialmente nos meses mais duros da pandemia de COVID-19, quando nos apoiamos mutuamente de uma maneira muito presente. Em especial, um obrigado para minha amiga de mais de 25 anos de UFF, Tainá Xavier.

À turma de alunes da graduação da UFF que, no 1º semestre de 2021, acompanhou a disciplina “Festivais de Cinema: Modos de Usar”, que ministrei remotamente da minha casa para cumprir os requisitos da bolsa recebida. A curiosidade, o interesse e a inteligência daqueles mais de trinta alunes foram muito importantes para injetar novo gás neste pesquisador e, por um semestre, professor.

Às colegas do grupo de pesquisa de festivais de cinema, em especial as Profas. Dras. Bianca Pires, Juliana Muylaert, Izabel Melo e Tetê Mattos, cujas pesquisas e ideias foram inspiradoras de maneira muito decisiva para a definição do escopo final desta tese.

Às Professoras Christel Taillibert e Ana Vinuela, pelo recebimento caloroso e interessado, e pelo posterior envio de materiais e dicas, que muito ajudaram na pesquisa.

A Elisa Prel e Pauline Escande-Gauquié, por igualmente responderem às demandas deste pesquisador brasileiro com gentileza e com o envio de partes de seus trabalhos.

A Matthieu Thibaudault, Fabien Remy e Belisa Figueiró, pela atenção e pelo tempo nos momentos em que os procurei para pedir ajuda com alguns dados ou contatos.

A Fábio Vellozo, Coordenador de Documentação da Cinemateca do MAM/RJ, pela calorosa recepção nas novas instalações do acervo e pela ajuda para encontrar materiais preciosos para esta pesquisa.

Aos amigos Leco Warhaftig, Tatian Monassa, Eric Forestier e Tatiana Leite, que, para além da companhia mais que deliciosa em Paris em momentos da pesquisa local, foram importantíssimos em questões pontuais que permitiram o acesso a determinados materiais.

A Adriano Garrett, pelo apoio decisivo na pesquisa documental no Brasil e pela revisão e formatação desta tese, pelo trabalho abnegado, cuidadoso e criativo nos dois momentos.

Ao amigo Manoel Rangel, cujo convite para trabalhar na Ancine seria, sem saber, a porta de entrada para esta pesquisa; e também aos colegas em geral com quem pude colaborar na Agência, e que me ensinaram muito sobre o trabalho criativo numa instância pública, em especial à equipe da Assessoria Internacional.

Aos muitos e muitas colegas com quem dividi mais de 25 anos de trabalho em diferentes festivais de cinema pelo Brasil e pelo mundo, com quem sempre descobri algo novo sobre a potência desses eventos; com especial carinho para as equipes do Olhar de Cinema e do Festival de Berlim, em que vim trabalhando ao longo do tempo desta pesquisa.

E também a todos os amigos e amigas que, ao longo desses anos (e especialmente últimos meses), mandaram os melhores votos e energias, e não desistiram de partilhar momentos mesmo tendo que ouvir tantas vezes “não posso hoje por causa da tese”.

Finalmente, agradecimentos muito particulares e especiais para as seguintes pessoas:

Ao querido amigo Pedro Butcher, que, em meio a toda a correria do cotidiano de um professor universitário, encontrou tempo para ler e reler versões iniciais desta tese, revisando e propondo correções e rearranjos que foram mais que essenciais para que ela encontrasse a forma final que aqui se encontra.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. João Luiz Vieira, meu primeiro professor de cinema na graduação e que, quase 30 anos depois, continua sendo um companheiro de trajeto cuja

generosidade, positividade, sensibilidade e inteligência aguda nunca cessam de me impressionar, e com quem é um prazer dividir todo tipo de desafio, como este.

A Mariana Ferraz Abbade, sem cuja parceria meu cotidiano seria muito mais difícil, e cuja amizade me apoiou de maneiras muito amplas nesses anos tão duros que vivemos.

À minha mãe, Maria Cristina Novelli, a responsável por tudo, simples assim.

E esta tese é dedicada ao meu filho, Matias Abbade Valente, motivação maior para sair da cama de manhã, seja numa pandemia mortal, num governo infernal ou em qualquer outra situação que enfrentemos; e ao meu pai, Fernando Axt Valente, que partiu enquanto esta tese era realizada, vítima da pandemia e do pandemônio que enfrentamos, mas que segue aqui conosco todos os dias, de tantas maneiras.

Eu passei boa parte da minha vida em meio a festivais de cinema. É uma vizinhança que eu conheço muito bem. Mais do que Hollywood, mais do que minha cidade natal. (RICH, 2013, p. 157, tradução nossa¹).

Enquanto os festivais reúnem múltiplas e divergentes estruturas de arte, negócios, política, público e espaço, suas fundações mais básicas permanecem simples e constantes: os próprios filmes. (WONG, 2011, p. 65, tradução nossa²)

¹ No original: “*I have spent a great deal of my life amidst film festivals. It’s a neighborhood I know quite well. Better than Hollywood, better than my hometown.*”

² No original: “*While festivals bring together multiple, divergent structures of art, business, politics, spectatorship, and space, their primary building blocks remain simple and constant: films themselves.*”

RESUMO

Esta tese busca demonstrar as maneiras pelas quais a França construiu um sistema de apoio ao cinema nacional do país, especialmente no campo de sua promoção internacional. Fazemos isso por meio do relato das origens históricas desse referido sistema, e especialmente pela trajetória da Unifrance, uma associação entre o Estado e o setor cinematográfico privado, criada especificamente para servir de ponto central de apoio à internacionalização do cinema francês. Para estes fins, discutiremos o significado mesmo da organização do cinema mundial a partir de suas encarnações nacionais, em especial tentando entender os múltiplos significados que pode assumir a expressão “cinema francês”. Propomos, por fim, um estudo detalhado de duas iniciativas cujas origens remetem a esta instituição: o *Festival Varilux de Cinema Francês* e o *MyFrenchFilmFestival*, duas manifestações ligadas à promoção do cinema daquele país e que possuem uma existência específica no Brasil. Ao redor destes dois eventos, tentamos complementarmente traçar um painel acerca da importância dos festivais de cinema como parte essencial da cadeia do setor audiovisual contemporâneo, fenômeno para o qual também propomos uma contextualização histórica e um diagnóstico atualizado. Por fim, buscamos projetar algumas hipóteses acerca do futuro imediato destas duas entidades (os festivais de cinema e os cinemas nacionais, em especial o francês) no contexto atual do mercado mundial do audiovisual, com todas as complexidades e incertezas que ele enfrenta neste momento.

Palavras-chave: festivais de cinema; cinema nacional; cinema francês; políticas públicas de cinema; Unifrance.

ABSTRACT

This thesis seeks to demonstrate the ways in which France built a support system for the country's national cinema, especially in the field of its international promotion. We do this by reporting the historical origins of that system, but especially through the trajectory of Unifrance, an association between the State and the private cinematographic sector, created specifically to serve as a focal point of support for the internationalization of French cinema. For these purposes, we will discuss the reasoning behind the organization of world cinema through its national incarnations, particularly trying to understand the multiple meanings of the expression "French cinema". Finally, we propose a detailed study of two initiatives whose origins go back to this institution: *Festival Varilux de Cinema Francés* and *MyFrenchFilmFestival*, both linked to the promotion of French cinema and that have a specific existence in Brazil. Around these events, we try to draw a picture of the importance of film festivals as an essential part of the chain of the contemporary audiovisual field, a phenomenon for which we also propose a historical context and an updated diagnosis. Finally, we try to outline some hypotheses about the immediate future of these entities (film festivals and national cinemas, especially the French one) in the current context of the world audiovisual market, with all the complexities and uncertainties that it currently faces.

Keywords: film festivals; national cinema; French cinema; cinema public policy; Unifrance.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Página inicial do primeiro *Bulletin d'Information* do CNC
- Figura 2 - Lançamentos de filmes franceses em salas de cinema pelo mundo
- Figura 3 – Filmes franceses com maior bilheteria em abril de 2023
- Figura 4 – Organograma da Unifrance
- Figura 5 – Pôster da primeira edição do *Festival de Veneza*
- Figura 6 – Anúncio publicitário da distribuidora França Filmes
- Figura 7 – Homenagem ao presidente brasileiro Getúlio Vargas promovida por representantes do cinema francês por ocasião do *Festival de Cannes* de 1952
- Figura 8 – Notícia sobre almoço na Maison de France que reuniu críticos brasileiros e marcou o início das atividades da Unifrance no Brasil
- Figura 9 – Matéria sobre o início da primeira *Semana do Cinema Francês*, realizada em 1962 no Rio de Janeiro
- Figura 10 – Lista de festivais apoiados e/ou organizados pela Unifrance
- Figura 11 – Cartazes do *Festival Varilux de Cinema Francês* entre 2010 e 2021
- Figura 12 – Cartaz do *Festival Varilux de Cinema Francês* 2022
- Figura 13 – Evolução do número de cidades, salas e espectadores do *Festival Varilux de Cinema Francês* entre as edições de 2010 e 2019
- Figura 14 – Delegação francesa presente no *Festival Varilux de Cinema Francês* 2017
- Figura 15 – Cartaz da edição “Em Casa” do *Festival Varilux de Cinema Francês*
- Figura 16 – Cidades e salas ocupadas pelo *Festival Varilux de Cinema Francês* em 2022
- Figura 17 – “Encontros profissionais”, uma das atividades do *Festival Varilux de Cinema Francês* 2022
- Figura 18 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2011
- Figura 19 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2012
- Figura 20 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2013
- Figura 21 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2014
- Figura 22 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2015
- Figura 23 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2016
- Figura 24 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2018
- Figura 25 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2022
- Figura 26 – Plataformas do *MyFrenchFilmFestival* pelo mundo
- Figura 27 – Página inicial do *MyFrenchFilmFestival* 2022

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ADEF - Associação de Defesa dos Exportadores de Filmes
- AFAA - *Association française d'action artistique*
- AFCAE - *Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai*
- AFDEC - Associação Francesa de Difusão e Expansão Cinematográfica
- Ancine – Agência Nacional do Cinema
- CNC - *Centre National du Cinéma et de l'Image Animée*
- CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- COIC - *Comité d'organisation de l'industrie cinématographique*
- Cofram – Consórcio Franco-Americano de Filmes
- FBCU - Festival Brasileiro de Cinema Universitário
- FIAPF – *International Federation of Film Producers Associations*
- FIF - Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro
- Fipresci - *Fédération Internationale de la Presse Cinématographique*
- GATT - *General Agreement on Tariffs and Trade*
- HBF - *Hubert Bals Fund*
- IDHEC - *Institute des Hautes Études Cinématographiques*
- MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- MyFFF – *MyFrenchFilmFestival*
- MPAA – *Motion Picture Association of America*
- OMC - Organização Mundial do Comércio
- Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
- Sesc - Serviço Social do Comércio
- Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
- Sofica - *Sociétés de financement de l'industrie cinématographique et de l'audiovisuel*
- TVFI – *TV France International*
- UFA - Universum Film-Aktien Gesellschaft

Sumário

INTRODUÇÃO.....	16
PARTE I.....	42
1 “CINEMA NACIONAL”: SENTIDOS E USOS DE UM CONCEITO	43
1.1 Cinema nacional e nação: problemas de definição	46
1.1.1 A nação como conceito (aplicado pelo/no cinema)	50
1.1.2 Não se nasce cinema nacional, torna-se.....	56
1.1.3 As limitações do nacional: identidades regionais e o caráter transnacional.....	62
1.2 Cinema nacional como prática: aplicações nada abstratas de um conceito.....	70
1.2.1 Cinema nacional: questão econômica, questão de Estado	71
1.2.2 O nacional como etiqueta de mercado	77
2 DEFININDO O CINEMA FRANCÊS: UM ASSUNTO DE ESTADO.....	85
2.1 As primeiras décadas: um Estado distante do cinema	87
2.1.1 Uma indústria que se forma	87
2.1.2 Um conflito de origem: o inimigo americano	92
2.1.3 Entre as guerras, a busca de uma identidade própria: o que deveria ser o cinema francês?	97
2.2 O estabelecimento de um novo modelo	101
2.2.1 A tomada de consciência.....	101
2.2.2 Dos projetos e estudos ao governo de Vichy	104
2.2.3 O pós-guerra e a criação do CNC	109
3 DO QUE FALAMOS QUANDO DIZEMOS “CINEMA FRANCÊS”?	119
3.1. As primeiras décadas e as marcas inaugurais de um cinema na França.....	120
3.2 Bardot explode pelo mundo, enquanto o conflito pela qualidade toma a França.....	126

3.3 Um combate renovado e o cinema francês como possibilidade transnacional.....	137
PARTE II.....	148
4 A UNIFRANCE E A AÇÃO INSTITUCIONAL PARA A PROMOÇÃO INTERNACIONAL DO CINEMA FRANCÊS	149
4.1 A cultura como instrumento de ação internacional da França	151
4.2 Unifrance: objetivos, métodos, panorama histórico dos 50 primeiros anos.....	155
4.2.1 Sobre a necessidade da ação internacional institucionalizada	156
4.2.2 Objetivos, missões originais e principais linhas de ação da Unifrance ..	159
4.3 As evoluções da Unifrance através das décadas.....	164
4.3.1 1950-1980: Do apogeu à redução da rede de representantes.....	164
4.3.2 1981-2000: Um novo foco, sob os desígnios de Jack Lang e Toscan du Plantier.....	169
4.4 A Unifrance no século XXI: desafios e adaptações da estrutura.....	175
4.4.1 A presença do cinema francês nas salas entre 1995 e 2020.....	177
4.4.2 O mundo pós-pandemia e uma nova estrutura	180
4.4.3 Um passeio (virtual) pela estrutura atual da Unifrance	184
5 OS FESTIVAIS DE CINEMA E A DIFUSÃO INTERNACIONAL DOS CINEMAS NACIONAIS	198
5.1 Definindo os festivais de cinema: como se tornaram o que são hoje.....	201
5.2 Um mundo de festivais: a rede internacional e o mercado do cinema...209	209
5.2.1 A organização da rede de festivais.....	211
5.2.2 Os festivais como mercados de filmes.....	214
5.3 Um sistema de legitimação cultural: os cineastas, seus filmes e o público.....	219
5.3.1 Festival e poder: o capital cultural e a (re)escrita do cânone	219
5.3.2 Os “filmes de festival”: moldando a escrita do cinema que se exhibe	223

5.3.3	Exclusividade e comunidade: o público dos festivais como audiência privilegiada.....	227
5.4	Festivais de cinema como plataforma para o cinema nacional.....	231
5.4.1	Os filmes nacionais como representantes de um país	232
5.4.2	Festivais como definidores e vitrines do cinema nacional/regional.....	235
5.4.3	O <i>Festival de Cannes</i> e o cinema francês: convergência e multiplicação.....	240
PARTE III		251
6	<i>FESTIVAL VARILUX DE CINEMA FRANCÊS: UMA TRADIÇÃO RENOVIDA.....</i>	252
6.1	O Brasil e o cinema francês: uma longa história	254
6.1.1	Antecedentes sobre uma relação de influência cultural e cinematográfica.....	254
6.1.2	A Unifrance no Brasil: do escritório local aos festivais e semanas de cinema.....	259
6.2	<i>Festival Varilux do Cinema Francês: início e estrutura.....</i>	268
6.2.1	Contexto para o surgimento do festival	268
6.2.2	Principais características e objetivos	273
6.2.3	A imagem do festival: construindo uma ideia de cinema francês	277
6.3	<i>Festival Varilux ao longo dos anos: evolução de um evento.....</i>	281
6.3.1	Respostas ao festival: os locais de exibição, o público e a cobertura na mídia.....	281
6.3.2	<i>Festival Varilux</i> em tempos de pandemia: disrupções e transformações.....	287
7	<i>MYFRENCHFILMFESTIVAL: A PRESENÇA DE UM CINEMA NACIONAL NO AMBIENTE ONLINE.....</i>	297
7.1	O novo espectador online e os festivais de cinema.....	299
7.1.1	Cinefilia digital: o final ou um recomeço?.....	299
7.1.2	Festivais em todo lugar ao mesmo tempo?	303
7.2	<i>MyFrenchFilmFestival: criação, definição de formato, adaptação</i>	308

7.2.1	Da decisão de realizar uma ação online	308
7.2.2	Data de realização, curadoria, condições de exibição e acesso: a prática do festival.....	311
7.2.3	O discurso visual do <i>MyFrenchFilmFestival</i> e uma ideia de cinema francês.....	314
7.3	Em resposta ao <i>MyFrenchFilmFestival</i>: a relação com o público e as evoluções do festival	322
7.3.1	Descobrimo um espectador virtual para o cinema francês.....	322
7.3.2	Um festival que se adapta aos novos modelos e hábitos de consumo	326
7.3.3	<i>MyFrenchFilmFestival</i> , na pandemia e além.....	330
	CONCLUSÃO	339
	Referências bibliográficas	348
	Filmes e séries citados.....	364
	Anexo A - Exemplos de boletins e outros materiais publicados pela Unifrance ou com o seu apoio	370
	ANEXO B – Livros produzidos pela própria Unifrance ou por profissionais que trabalharam nela	378
	ANEXO C – Exemplos de materiais iconográficos produzidos pela Unifrance com artistas franceses.....	382
	ANEXO D – Exemplos de matérias sobre a Unifrance em periódicos brasileiros.....	384

INTRODUÇÃO

É difícil apontar por que festivais de cinema disparam impulsos confessionais em críticos sobrecarregados com a responsabilidade de escrever sobre estes eventos intermitentemente gratificantes, frequentemente enlouquecedores. (PORTON, 2009, p. 1, tradução nossa³)

Seria um floreio da imaginação um tanto exagerado afirmar que foi num festival de cinema que tive meu primeiro contato com o cinema, com os filmes, enfim. No entanto, tal como B. Ruby Rich⁴ indica na epígrafe a esta pesquisa, não seria tão fora da realidade assim afirmar que, nestes eventos, passei uma boa parte da minha vida, especialmente no campo profissional – mas não apenas nele. Do que realmente não resta qualquer dúvida é que foi nos festivais de cinema que eu descobri uma maneira de me relacionar com os filmes que não conhecia antes – pois, como Cindy Wong afirma em sua citação nas epígrafes, é sempre, antes de tudo, de filmes que falamos quando pensamos nestes eventos. Desta forma, foi na excitação bastante específica sentida nos locais e períodos de tempo que os festivais configuram⁵, conforme implícito na citação de Richard Porton feita acima, que, aí sim já sem qualquer sombra de exagero, decidi que me dedicaria profissionalmente ao cinema, em sua prática e em seu estudo.

Da mesma maneira que Monia Acciari (2014) relata ter sido durante as sessões do festival *Il Cinema Ritrovato* no cinema Lumière, de Bolonha, que ela descobriu o cinema indiano, ao qual depois dedicaria suas pesquisas e ocupações profissionais futuras, no meu caso foi nas sessões vividas no Estação Botafogo ou no Paissandu durante a então chamada *Mostra Banco Nacional de Cinema* (uma das origens do que futuramente seria o *Festival do Rio*), ou no Centro Cultural Banco do Brasil durante a *Curta Cinema* (evento no qual, poucos anos depois, eu exerceria meu primeiro trabalho assalariado dentro do universo do audiovisual), que encontrei um ambiente no qual me sentia eminentemente em casa, de uma maneira totalmente distinta à que conhecia até então.

³ No original: “It is difficult to pinpoint why film festivals trigger confessional impulses in critics saddled with the responsibility of writing about these intermittently gratifying, frequently maddening, events.”

⁴ Ao longo de seus 10 anos como editora-chefe da revista *Film Quarterly* (2013-2023), B. Ruby Rich cobria com regularidade não só grandes festivais como, em especial, festivais considerados menos centrais, como os de Telluride e Leipzig. No período da pandemia de COVID-19, manteve esse trabalho, inclusive quanto aos festivais que se mantiveram em formato não presencial, como *Sundance 2021*, entre muitos outros.

⁵ Discutiremos em maior profundidade, mais adiante, como a dimensão espaço-temporal constitui, de diversas formas, um fator bastante decisivo para a experiência dos festivais de cinema por seus frequentadores.

Cinéfilo da primeira geração com acesso ao *home video*, eu já tinha o luxo de anteriormente vivenciar a voracidade da cinefilia de maneira bastante dedicada no aconchego da minha casa, em qualquer intervalo possível entre as atividades escolares, alimentares ou esportivas. Àquela altura eu já vivia há um ou dois anos com o hábito de ver entre um e dois filmes de longa-metragem por dia na minha casa. No entanto, sendo desde cedo um apaixonado pela sala de cinema e pela experiência dos filmes na tela grande e em fruição coletiva, a descoberta dos festivais, com 15 para 16 anos de idade, seria um passo decisivo. A revelação de um universo de pessoas com inclinações similares às minhas, e principalmente com dedicação e paixão equivalentes, era algo que, em minha cinefilia individual caseira, me parecia bastante improvável.

Porém, para além da questão dessa reorganização temporária do cotidiano individual e da experiência de sociabilidade (ambos aspectos bem importantes da experiência em festivais de cinema), havia um componente a mais, decisivo, para a diferença que os festivais representavam em relação à minha “dieta cinematográfica” regular anterior. Esta, afinal, era determinada pelo que estava disponível ou nos lançamentos comerciais em salas de cinema da minha cidade, ou nas videolocadoras do meu bairro (que, é importante que se diga, tinham até uma qualidade de oferta bastante ampla), ou ainda nas exibições nos poucos canais de TV paga disponíveis na segunda metade dos anos 1980 e no início dos anos 1990, momento em que meu aparelho de videocassete trabalhava em regime de “hora extra”.

De fato, conforme recorda Marijke de Valck na introdução ao seu livro que se tornaria uma das principais referências dentro dos depois chamados *film festival studies* (campo que contextualizaremos mais adiante nesta introdução, e ao qual nos referiremos neste texto, de agora em diante, como “estudos de festivais de cinema”):

Minha primeira lembrança do festival é o sentimento de ser prazerosamente dominada pelas muitas formas cinematográficas desconhecidas, pelas histórias inteligentes e não convencionais, e pelas culturas exóticas as quais os filmes nos davam a ver. [...] O festival comprovava que o cinema era aparentemente ilimitado nas formas como era capaz de contar histórias e transmitir emoções. (DE VALCK, 2007, p. 13, tradução nossa⁶)

Esse sentimento de descoberta, que se vislumbra a partir de relatos de grande parte das experiências com os festivais de cinema no começo de uma cinefilia, tem certamente uma forte dose de exotismo, como fica claro no texto de de Valck ou em outra citação de Monia Acciari,

⁶ No original: “My first memory of the festival is the feeling of being pleasantly overwhelmed by the many unknown cinematic forms, the intelligent, unconventional stories, and the exotic cultures of which the films allowed us a glimpse. (...) The festival proved that cinema was apparently unlimited in the ways it could be used to tell stories and convey emotions.”

que afirma que os festivais de cinema lhe falavam “sobre a forma como espaços dedicados podiam, social e culturalmente, conectar com ‘outros’ cinemas e culturas” (ACCIARI, 2014, p. 15, tradução nossa⁷). Seguramente esse exotismo representa uma referência direta a uma certa condição da cinefilia conforme experienciada a partir de uma perspectiva bem específica (ocidental e, no meu caso, de um país considerado periférico na circulação das obras audiovisuais), algo que poderemos discutir de maneira mais atenta no capítulo desta tese dedicado especificamente aos festivais de cinema. No entanto, me parece importante neste contexto introdutório chamar a atenção para os aspectos, digamos assim, positivos desta experiência, mesmo com todas as limitações de sua perspectiva. Pois não tenho dúvidas de que a sensação de abertura de horizontes, quando acontece no momento certo da experiência artística de alguém, pode de fato se tornar determinante para os caminhos futuros que esta pessoa vai seguir, seja no sentido simplesmente do seu consumo de bens culturais e cinematográficos, seja na definição do seu campo de atuação profissional ou mesmo nas escolhas acerca de pesquisas acadêmicas, como é o caso aqui.

Assim, foi sem dúvida alguma a partir desta experiência espectral cinéfila nos festivais que eu decidi começar, no ano de 1996, uma trajetória profissional que me levaria, de fato, a experimentar o universo destes eventos a partir de praticamente todas as perspectivas imagináveis. Ao longo das quase três décadas passadas desde então, quando ainda como estudante de graduação trabalhei pela primeira vez num festival de cinema (como parte da coordenação da segunda edição do *Festival Brasileiro de Cinema Universitário*⁸), minha até hoje constante experiência como espectador e cinéfilo nesses eventos se somou a trabalhos de produção, curadoria, palestrante, ministrador de oficinas, membro de júris, cobertura (como jornalista-crítico), entre outras atividades exercidas em contextos de festivais de cinema. Embora eu não seja capaz de oferecer um número exato, diria que nesse período frequentei, nestas tão distintas funções profissionais, pelo menos cinco dezenas de eventos (espalhados por algumas centenas de edições individuais) no Brasil e no mundo.

Pois bem, é chegado o momento de fechar esse breve mergulho de ordem memorialista-emotiva para chegar ao ponto realmente significativo do mesmo para fins da introdução a este texto. O fato é que, quando busco referenciar desta maneira as origens desta pesquisa, em seus

⁷ No original: “[...] was speaking to me about the way in which dedicated places could socially and culturally connect with “Other” cinemas and cultures.”

⁸ Este evento tem origem no ano anterior, em 1995, ano em que entrei no curso de cinema da Universidade Federal Fluminense. Trata-se de um evento pioneiro no contexto brasileiro por ser totalmente idealizado e gerido pelos alunos do curso. O FBCU (como passou a ser conhecido) realizou até hoje 21 edições, sendo a mais recente no ano de 2019, tendo sido um dos muitos eventos audiovisuais impactados de maneira direta pela pandemia da COVID-19.

sentidos mais práticos ou mesmo conceituais, não se trata, ao menos para fins desta pesquisa, de algo da ordem apenas do anedótico. Pois, como afirma a professora canadense Diane Burgess ao comentar a superposição, em algumas pesquisas no campo dos estudos de festivais, do trabalho conceitual-acadêmico com uma atuação também prática como profissionais em diversas funções na realização dos festivais:

Seja por ser uma perspectiva formada pela experiência em festivais, ou uma vantagem interpretativa gerada pelo acesso ao interior deles, minha sensação é que a relação do pesquisador com os festivais de cinema tem um impacto significativo tanto no processo como no produto da sua pesquisa. (BURGESS; KREDELL, 2016, p. 160, tradução nossa⁹)

Ou seja, afirmar que o lugar de onde se fala neste texto não é apenas o de um pesquisador distanciado, mas de fato o de alguém que experimentou por dentro, durante décadas, o universo dos festivais a partir de diversas perspectivas distintas, me parece algo decisivo de ser estabelecido aqui desde o princípio. Isso, suspeito eu, seria importante não somente por motivos de contextualização biográfica da relação com os objetos e objetivos desta pesquisa, mas também porque é possível afirmar que este ponto de vista provavelmente será decisivo para a maneira como esta pesquisa se imagina, se concretiza e se conclui. De fato, o professor Brendan Kredell, um dos organizadores da coletânea de textos de onde se retirou a citação anterior, no mesmo capítulo citado acima (que é estruturado não no formato de um texto acadêmico tradicional, mas num diálogo entre ele e Diane Burgess), afirma que:

Existe uma quantidade significativa de trabalho cultural que é realizado em festivais de cinema e fica escondido dos frequentadores, e muitos dos temas tratados neste livro requerem um tipo de conhecimento especializado e acesso privilegiado que só podem ser atingidos com um conhecimento íntimo dos funcionamentos internos dos festivais de cinema. (BURGESS; KREDELL, op. cit., p. 160, tradução nossa¹⁰)

Uma vez estabelecido, portanto, “quem fala” neste trabalho, passemos a seguir a introduzir de onde se fala (dentro de qual campo de estudos e em diálogo com quais autores e autoras); sobre o que se fala (nosso objeto principal); e, finalmente, como se vai falar (nossos métodos, mas também problemas e limitações nesta pesquisa).

⁹ No original: “*Whether it is a perspective shaped by festival experience, or an interpretative advantage generated by insider access, my sense is that the researcher’s relationship to film festivals has a significant impact on both the process and product of research.*”

¹⁰ No original: “*There is a significant amount of cultural work performed at film festivals that remain hidden from the attendees, and many of the issues addressed here and elsewhere in this book require a kind of specialized knowledge and privileged access that can come only with intimate knowledge of the inner workings of film festivals.*”

Os estudos de festivais de cinema – no Brasil, em 2023

Embora o começo desta introdução possa indicar algo distinto, é preciso dizer que, na realidade, esta pesquisa não começa com uma clareza de que festivais de cinema se imporiam como o seu objeto principal. De fato, apesar do citado contexto prévio acerca da trajetória do pesquisador, em termos acadêmicos houve um evento pontual decisivo na determinação do caminho trilhado: em agosto de 2020 (portanto, ainda em plena primeira onda do isolamento por conta da pandemia da COVID-19), realizou-se virtualmente a noite de abertura da “Socine em Casa”¹¹, na qual, numa mesa de debate, as professoras Tetê Mattos, Juliana Muylaert Mager e Izabel Melo apresentaram suas pesquisas acadêmicas ao redor de temas relacionados com o universo dos festivais de cinema.

Para além do debate de ideias a partir destas pesquisas específicas, o mais importante naquela ocasião foi que elas também informaram a um público mais amplo sobre os passos que, naquele momento, trilhavam rumo a tentar efetuar o estabelecimento de um grupo de pesquisadores no campo do cinema e do audiovisual voltados em seus interesses para os temas relativos especificamente a este universo de pesquisa, dos “estudos de festivais de cinema”. Até aquele momento, conhecia muito pouco sobre esse universo teórico, sua tradição e estágio de desenvolvimento, assim como, em especial, a maneira como estava (ou não) organizado no Brasil. A partir dali, buscando me juntar aos trabalhos e movimentações desse grupo de pesquisadores, foi se tornando cada vez mais claro como esse campo de pesquisas era, sem sombra de dúvida, aquele para o qual o meu perfil e história pessoal tornavam mais natural e produtivo que esta pesquisa buscasse se direcionar, no sentido do estabelecimento de diálogos frutíferos. Por sorte, como veremos em mais detalhes no item seguinte desta introdução, o objeto original proposto na pesquisa me permitia, de maneira bastante natural, realizar uma alteração de foco sem perder de vista a natureza do que se queria investigar.

Esta mudança na pesquisa partia de motivações em tudo próximas às de uma série de outros trabalhos realizados no campo dos estudos de festivais, especificamente, mas não exclusivamente, no Brasil. Para exemplificar essa proximidade, tomemos esta citação de um

¹¹ Este evento, realizado online, foi a maneira pela qual a Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual conseguiu manter alguma atividade no ano de 2020, uma vez que seu encontro anual presencial precisou ser cancelado por conta das medidas de contenção e saúde pública tomadas no âmbito da pandemia. Nele, em formato distinto dos encontros tradicionais (que, em 2021, por exemplo, voltaria a ser realizado ainda de maneira online, mas num modelo que buscou recriar o ambiente e organização dos encontros presenciais), foram realizados uma série de debates a partir de temas e pesquisas, ao longo de alguns meses de atividades únicas diárias em um mesmo horário noturno.

dos pioneiros trabalhos de maior fôlego publicados no Brasil a partir do estabelecimento mais consistente desse universo de pesquisa:

[...] muitas vezes, no curso da construção do projeto e da própria pesquisa, tive que explicar como e por que iríamos falar de cinema sem objetivamente “falar de filmes”, ou seja, sem necessariamente analisá-los como documento histórico. Isso significa entender o cinema como um objeto possível ao estudo da História, chamando atenção para seu viés de atividade na qual diversas pessoas se inserem desde o momento da produção, passando pela distribuição, exibição, crítica, conservação e pesquisa. Este desdobramento indica a necessidade da compreensão do cinema enquanto prática social, fato cultural, e que muito mais que supostamente refletir ou fugir da realidade, é constitutivo dela. (MELO, 2016, p. 15)

Agora coloquemos esta argumentação, retirada da introdução da pesquisa de Izabel Melo sobre as *Jornadas de Cinema da Bahia* nos anos 1970, ao lado das afirmações da professora Lia Bahia, presentes já no projeto original apresentado ao PPGCine para justificar esta pesquisa. Buscava-se, naquele momento, contextualizar o universo metodológico e de natureza teórica com o qual seria proposto um diálogo:

É notório o crescente interesse pelas pesquisas de cinema focadas no mercado, na industrialização e nos processos produtivos de audiovisual no Brasil. Esses estudos conformam um campo de estudo recente no cinema brasileiro, que tem por objetivo voltar os olhos para uma lacuna histórica. [...] O campo cinematográfico brasileiro é vivo e está em constante transformação mediante seus discursos, suas políticas e suas ações. O cinema não está isolado das dinâmicas socioeconômicas do país e do mundo. Seu desenvolvimento ou recuo guarda relação direta com as políticas econômicas e sociais globais e locais. (BAHIA, 2012, p. 201)

O que percebemos, em suma, é que o motivador de muitas das pesquisas dos estudos de festivais de cinema se reportam a uma sensação primeira de um manancial possivelmente sub-explorado da nossa história acadêmica, no que se relaciona com outros universos próximos a ele por sua natureza. É o que confirmamos se vemos o que escreve o professor francês Laurent Creton, desde o começo uma das principais fontes para esta pesquisa no que tange a suas observações e investigações sobre nosso objeto específico – o cinema francês, para além de suas dimensões estéticas ou do estudo da história dos seus filmes e cineastas:

Enquanto a tentação atual é de permanecer centrado no estudo do cinema a partir dos filmes, é importante considerar que esse setor não evoluiu de maneira autônoma, e que não pode ser entendido em sua dinâmica sem ter em conta o contexto econômico e político. (CRETON, 2004a, p. 1, tradução nossa¹²)

¹² No original: “Alors que la tentation courante est de rester centré sur le cinéma et sur les films, il importe de considérer que ce secteur n’a pas évolué de façon autonome et qu’il ne peut être pensé dans la dynamique que relativement à un contexte économique et politique.”

O que estas três citações deixam perceber é a maneira que, enquanto campo autônomo dentro das pesquisas em cinema e audiovisual, os estudos de festivais estão em diálogo direto com as motivações de uma série de áreas que se caracterizam pela atenção a aspectos externos ao estudo da história do cinema a partir do foco exclusivo (ou até excessivo) na estética dos filmes ou da trajetória dos artistas, que caracterizou a maior parte da dedicação histórica da produção de saber neste universo. Não por acaso, portanto, ainda é considerado um campo relativamente recente como tal, e um que se desenvolve de maneira mais consistente no momento histórico imediatamente posterior ao do estabelecimento da chamada *new film history*. Pois, conforme observa Marcelo Ikeda, outro professor e pesquisador brasileiro que tem publicado bastante a partir desse universo:

A nova história do cinema (*new film history*) visa a alargar essa percepção, incluindo questões culturais, tecnológicas, sociais e institucionais, buscando também investigar as estruturas e os processos que dão forma às obras audiovisuais e suas relações com a sociedade. A história do cinema passa a ser vista, portanto, como uma complexa teia de inter-relações, aproximando os seus processos internos de produção com o contexto que envolve as circunstâncias históricas, sociais, tecnológicas que influenciam sua realização – e não apenas como uma relação de obras exemplares, que constituem um suposto cânone, que expressa as marcas representativas do estilo de diretores-autores ou da sucessão de fases ou “escolas” em que as obras são reunidas por uma suposta unidade, como o expressionismo alemão, o neorealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, entre outras.” (IKEDA, 2022, p. 183)¹³

Assim, se embrenhar pelos estudos de festivais de cinema corresponde, necessariamente, ao movimento de buscar perceber como a história do cinema se constrói para além dos estudos sobre os filmes em si. Ou, dito de outra forma, segundo Rielle Navitski: perceber como muitas vezes “os arranjos financeiros, o transporte e a logística talvez não possuam o glamour dos estúdios, astros e estrelas célebres, mas, em muitos casos, seu impacto na trajetória do cinema foi maior” (apud FREIRE, 2022, prefácio). Ou ainda, segundo outra pesquisadora pioneira na organização e estruturação dos estudos de festivais, Dina Iordanova: “Analisar o cinema puramente como texto é deixar inexplorado a maior parte do contexto da recepção de um filme, que é onde os festivais jogam um papel de fato” (IORDANOVA, 2016, p. xi, tradução nossa¹⁴).

Uma vez que estabelecemos de maneira mais ampla o local onde o campo dos estudos de festivais busca se inserir no contexto maior da pesquisa em cinema, assim como o porquê da

¹³ Neste texto, Ikeda complementarmente observa como o fenômeno da chamada *new film history* se relaciona diretamente com a emergência, num campo mais largo, de uma *new history*. Assim, destaca como a aproximação interdisciplinar da história com campos como os da sociologia ou antropologia, entre outros, serão especialmente significativos no que caracteriza os estudos de festivais de cinema.

¹⁴ No original: “*To analyze film merely as text is to leave unexplored most of the actual context of a film’s reception, and this is where festival plays a role in reality.*”

sua relevância para este pesquisador e seu objeto, em seguida parece decisivo localizar historicamente onde se encontra este campo no momento atual, em 2023, e especificamente o Brasil, local onde este trabalho se realiza. Neste sentido, é curioso que a leitura atenta da maior parte dos textos considerados “incontornáveis” neste campo, seja internacionalmente ou no cenário nacional, deixa ver como uma imensa maioria destes se inicia com algum tipo de contextualização que vai no sentido de que “este campo ainda dá seus primeiros passos” ou “há uma falta de bibliografia nesse universo”. Tal recorrência como argumentação introdutória, porém, já não se justifica em 2023 – inclusive exatamente porque todos estes textos anteriores, que a utilizaram tantas vezes, representam, hoje, um corpus de dimensão considerável.

De fato, se no contexto mais amplo dos estudos de cinema o campo dos festivais pode ainda ser considerado recente, ou com mais investigações por fazer do que efetivamente já realizadas, não se pode mais afirmar que ele esteja dando passos tão iniciais ou que não exista uma bibliografia ampla e variada¹⁵ sobre o tema, inclusive com algumas fontes que já poderiam sem exagero ser qualificadas como canônicas, inclusive com numerosos exemplos no específico contexto nacional brasileiro¹⁶. Portanto, não sendo mais razoável assumir hoje um discurso de pioneirismo por falta de obras a referenciar, nos parece muito mais importante, percebida a variedade de pesquisas já existente dentro do campo, explicitar por onde se vai buscar estabelecer as principais conexões para fins dos objetivos desta pesquisa, de acordo com suas características próprias quanto a seu objeto, métodos e condições de realização.

Para melhor fazer isso, vale refletir um pouco sobre a forma como esse campo tem se desenvolvido, internacionalmente e no Brasil, para perceber algumas de suas características centrais e como chegamos ao local onde estamos hoje. Neste sentido, vale voltarmos a Dina Iordanova, num texto em que busca desenhar uma breve historiografia da prática da escrita sobre festivais de cinema (IORDANOVA, 2016, p. xii). Ali, a autora relembra como, já desde os anos 1940, figuras importantes para a crítica e a análise cinematográfica (nomes como Dilys Powell ou André Bazin¹⁷) escrevem sobre os festivais. No entanto, isso é feito quase sempre a partir do formato clássico de cobertura de um evento, e Iordanova nota como neste tipo de texto

¹⁵ Com relação à variedade desse corpus, em termos internacional, é muito relevante direcionar a atenção para a existência de uma compilação bastante ampla disponível online, a partir do trabalho da *Film Festival Research Network* – acessível em: <http://www.filmfestivalresearch.org/>.

¹⁶ Quanto ao contexto nacional, é preciso destacar o trabalho que vem sendo realizado pelo pesquisador Paulo Luz Corrêa, organizando e disponibilizando links para os textos brasileiros produzidos dentro desse campo – acessível em: <http://bit.ly/textosfestival>

¹⁷ Bazin é autor de um texto particularmente relevante no sentido de esforço precursor. Ele foi traduzido recentemente para o português pelo pesquisador Adriano Garrett, dentro de uma iniciativa importante da Abraccine - Associação Brasileira de Críticos de Cinema, denominada Abraccine Traduções. Trata-se de “Do festival considerado como uma ordem”, disponível, assim como todos os outros textos dessa série, em <https://abraccine.org/traducoes-abraccine/>

geralmente há uma breve atenção voltada para os locais onde se realizam um evento específico (cinemas, hotéis, infraestrutura etc.), mas logo parte-se de maneira mais dedicada para a análise dos filmes exibidos – não fugindo, portanto, em sua maior parte, à tradição de colocar a análise das obras como foco principal.

Ao longo das décadas imediatamente seguintes, de maneira geral, quando se escreve sobre os festivais, isso é feito ou partindo dessa perspectiva de avaliação das obras exibidas ou por meio de textos historiográficos encomendados pelos próprios eventos por ocasião de datas celebratórias de suas histórias (exemplos importantes foram publicados, em especial, sobre o pioneiro *Festival de Veneza* ou o *Festival de Cannes*, entre outros). Estas obras, embora ofereçam relevantes materiais de pesquisa secundária, e eventualmente sejam escritas com cuidado e qualidade por historiadores ou críticos de cinema importantes, quase sempre assumem um ponto de vista laudatório e hagiográfico típico do contexto em que são produzidas, oferecendo bem pouco em termos de análises ou perspectivas mais inesperadas ou arriscadas.

Neste sentido, será apenas a partir dos anos 1990¹⁸ que surgirão de forma mais consistente alguns textos considerados seminais para o estabelecimento da ampla gama de métodos de aproximação possíveis com os festivais de cinema como objeto de estudo, para além da simples análise estética ou crítica de obras cinematográficas exibidas em festivais ou da historiografia individual de um evento, melhor configurando assim as bases para a formação de um campo específico de pesquisas acadêmicas ou publicações de maior fôlego.

Um exemplo importante, neste sentido, seria a análise realizada por Daniel Dayan sobre o *Festival de Sundance* de 1997. A partir de uma perspectiva de cunho antropológico, o autor buscava perceber e analisar os rituais e performances típicos dos frequentadores desse evento¹⁹. Este texto é um dos que sinalizam o espectro de possibilidades de aproximação com o festival de cinema como fato em si, para além da observação das obras ali exibidas. Este recorte possui múltiplas repercussões quanto à explicitação da variedade de possíveis aspectos a serem destacados e das metodologias de aproximação a estes eventos. De fato, esta amplitude de aproximações possíveis é que vai levar a professora Aida Vallejo a afirmar que:

¹⁸ Embora quase sempre os anos 1990 sejam citados como um divisor de águas na mudança da natureza dos escritos sobre festivais de cinema disponíveis, é importante citar que há exemplos anteriores, e inclusive um deles foi realizado no Brasil, pela crítica Miriam Alencar. Trataremos desse trabalho com mais atenção no quinto capítulo dessa tese, mas é essencial anotar que *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*, publicado em 1978, é um exemplo pioneiro não somente no Brasil, mas em termos mundiais. Seguramente só não é um trabalho mais referenciado internacionalmente nesse sentido por só estar disponível em português, sendo quase desconhecido no exterior por conta disso.

¹⁹ “*Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival*”. Publicado originalmente em *Moving Images, Culture and the Mind* (Luton: University of Luton Press, 2000. p. 43–52), republicado em algumas coletâneas, inclusive em IORDANOVA, 2013, referida nesta pesquisa.

[...] o caráter interdisciplinar marcou estas pesquisas desde o princípio, o que também levou a uma frutífera (ainda que talvez caótica) proliferação e a uma gama ampla de temas de estudo que se bifurcam em diversas direções. (VALLEJO, 2014, p. 16, tradução nossa²⁰)

Na continuidade do seu texto já citado acima, por exemplo, Iordanova defende que o campo dos estudos de festivais de cinema se relacionaria de maneira mais direta, entre outras, com uma parte dos estudos de História da Arte a que se chama de “*museum and gallery studies*”; ou ainda que dialogaria com ramos da sociologia cultural como aquele praticado por autores como Bruno Latour, Pierre Bourdieu ou Ray Oldenburg (IORDANOVA, 2016, p. xiii). Já Marijke de Valck e Skadi Loist, em um outro texto que busca historicizar e qualificar/definir melhor o campo dos estudos de festivais, afirmam que “uma forma de se aproximar do problema dos festivais de cinema como objetos esquivos e difíceis de definir para estudos acadêmicos seria vê-los como *locais de discursos e práticas que se interseccionam*” (DE VALCK; LOIST, 2009, p. 180, tradução nossa²¹ e grifo das autoras). De fato, neste texto as autoras defendem que, em vez de uma possível indeterminação, a variedade de aproximações metodológicas possíveis no campo dos estudos de festivais, que poderiam colocá-los tanto em contato com o campo dos estudos culturais quanto dos estudos de cinema, representaria uma oportunidade para pensamentos “fora da caixa”, pois despertaria interesses de pesquisadores de campos distintos, como os de administração, turismo, história, sociologia, antropologia, entre tantos outros.

Este caráter múltiplo dos estudos dos festivais, é importante dizer, nada mais seria do que um reflexo direto de algo que, no fundo, tem a ver com a natureza mesma dos próprios festivais de cinema enquanto eventos culturais. É o que observam, justamente, Aida Vallejo e María Paz Peirano quando afirmam que:

Precisamente, o que define o estudo dos festivais não é tanto a aproximação ao objeto de estudo (produção, exibição, história, estética, formas de representação), mas o objeto em si mesmo: o festival (como evento, instituição etc.). Se algo caracteriza um festival é sua multiplicidade de funções, práticas e níveis de significação; aquilo que na antropologia se denomina um “fato social total”. Quer dizer, um evento sociocultural que reúne práticas diversas em um espaço-tempo concreto, incluindo atividades de produção, distribuição, exibição, formação de plateia, reflexões estéticas

²⁰ No original: “[...] *el carácter interdisciplinar ha marcado estas investigaciones desde sus inicios, lo que también ha provocado una fructífera (aunque quizás caótica) proliferación y una amplia gama de temas de estudio que se bifurcan en diversas direcciones.*”

²¹ No original: “*One way to tackle the problem of film festivals as elusive and hard to define objects for academic studies is to see them as sites of intersecting discourses and practices.*”

e identitárias etc., que interagem e se produzem de forma simultânea. (PEIRANO; VALLEJO, 2021, p. 23, tradução nossa²²)

Discutiremos algumas repercussões dessa noção no capítulo cinco, mas as autoras também apontam, no mesmo texto, como já se escreveram artigos, teses ou livros focados exclusivamente em aspectos específicos muito diferentes dos festivais, como a relação com estudos do turismo; aspectos econômicos ou de gestão/administração; políticas públicas e culturais; estudos da audiência e recepção; ativismo e questões identitárias etc.; isso tudo seja a partir de estudos de eventos específicos ou de redes formadas ao redor de determinados temas, ou ainda em aproximações de cunho mais amplo e geral. Entre alguns dos distintos eixos de pesquisas que de Valck e Loist identificam como se cruzando a partir dos festivais estão o da estética; da recepção e das audiências; da política institucional (do campo do cinema, mas também em aspectos macro); da economia (de novo, a do cinema e audiovisual, mas também no sentido macro), entre outros.

Hoje, conforme mencionamos, este campo se encontra desenvolvido e explorado em múltiplas destas direções, inclusive no específico da sua pesquisa no Brasil. Neste sentido, é essencial citar que este trabalho aqui se localiza em um momento em que, recentemente, dois marcos importantes foram estabelecidos no país: o primeiro foi o registro junto ao CNPq, em 2022, de um grupo de pesquisas especificamente voltado ao tema (“Festivais de cinema e audiovisual: histórias, políticas e práticas”); o segundo foi o estabelecimento dentro da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, para os seus encontros anuais no biênio 2023/24, de um Seminário Temático voltado especificamente para esse universo. Ambos os passos representam um avanço institucional importante, dentro do universo acadêmico, para o reconhecimento de que este campo já é dotado de especificidades e de consistência próprias nesta altura de seu amadurecimento.

Desta maneira, e a partir do estabelecimento da amplitude deste campo enquanto possibilidade de aproximações, o dado importante a seguir será justamente explicitar, dentro desses objetos multiformes que são os festivais de cinema, qual será o foco buscado aqui nesta pesquisa, e com quais objetivos. Esta definição é decisiva não somente no sentido direto de explicitar o que se buscará atingir, mas inclusive também por permitir esclarecer tudo aquilo

²² No original: “Precisamente, lo que define el estudio de festivales no es tanto la aproximación al objeto de estudio (producción, exhibición, historia, estética, formas de representación...) sino el objeto en sí mismo: el festival (como evento, institución, etc.). Si algo caracteriza a un festival es su multiplicidad de funciones, prácticas y niveles de significación; lo que en antropología se denomina un “hecho social total”. Es decir, un evento sociocultural que aúna prácticas diversas en un espacio-tiempo concreto, incluyendo actividades de producción, distribución, exhibición, creación de audiencias, reflexiones estéticas e identitarias, etc., que interactúan y se producen de forma simultánea.”

que *não será* foco deste trabalho, já que toda escolha de recorte e método implica obrigatoriamente em deixar de lado uma série de outras aproximações potencialmente frutíferas. Portanto, é chegado o momento em que se deve passar da descrição do “onde” (o campo dos estudos de festivais de cinema) para “o que” tratará essa pesquisa.

Os festivais como foco de políticas públicas para internacionalização do cinema: por que estudar o exemplo francês?

Conforme explicitado no começo desta introdução, essa pesquisa originalmente não focava diretamente o universo dos festivais de cinema. Antes disso, ela nasce relacionada a um outro universo, igualmente ligado à trajetória e aos interesses profissionais do pesquisador: o das políticas públicas do cinema, e em específico o das políticas voltadas para a internacionalização dos cinemas nacionais. Isso se deve ao fato de ter ocupado por cinco anos, entre 2011 e 2016, o cargo de responsável pelo setor internacional da Ancine (Agência Nacional do Cinema), no qual tinha como atribuições coordenar tanto as relações da agência com outros entes internacionais, públicos ou privados, como também ajudar a formular e executar uma série de ações e políticas públicas com vistas a uma maior presença do audiovisual brasileiro no exterior.

Quis o acaso que, precisamente no segundo dia de atuação neste cargo, em junho de 2011, meu primeiro compromisso oficial junto a representantes de um outro país tenha sido receber uma delegação francesa em visita ao Brasil por ocasião da realização da segunda edição do *Festival Varilux de Cinema Francês*, principal ação exclusivamente dedicada para a divulgação do cinema da França no nosso país. Entre os representantes desta delegação presentes naquela reunião estavam Frédéric Bereyziat, que ocupava então o cargo equivalente ao meu no CNC (*Centre National du Cinéma et de l'Image Animée*, geralmente chamado aqui de Centro Nacional do Cinema), principal instituição pública voltada para a gestão do cinema e do audiovisual francês; e Régine Hatchondo, então delegada-geral da Unifrance – instituição responsável pela formulação e execução das políticas especificamente voltadas para a internacionalização do cinema francês – e uma das principais responsáveis pela criação do *MyFrenchFilmFestival*, que se tornaria um dos objetos principais de estudo desta pesquisa.

Assim como nas primeiras páginas deste texto, este breve desvio biográfico parece muito importante para estabelecer não só o lugar de onde se olha para os objetos desta pesquisa, mas também, principalmente, para entender como já naquele momento a relação direta entre os festivais e as políticas públicas, que se estabelece como uma das várias linhas de investigação

possíveis no campo dos estudos dos festivais de cinema, estava posta de maneira muito clara para mim. Assim, ainda que originalmente esta pesquisa tivesse um foco maior na história e na atuação da Unifrance, como maneira de dissecar uma entidade pública que atua há mais de sete décadas com vistas a formular e implementar políticas para este setor, o contexto da importância dos festivais neste processo nunca esteve muito distante da nossa atenção. E, com o passar dos anos da pesquisa e com o conhecimento acerca do campo dos estudos dos festivais em sua situação contemporânea no Brasil, estes foram passando para o primeiro plano.

No entanto, antes de chegarmos neles, caberia perguntar de saída qual a relevância de estudar especificamente as ações francesas neste campo, especialmente a partir de uma perspectiva brasileira. Quanto a isso, uma primeira pista pode ser encontrada nesta colocação de Teixeira Coelho, uma das vozes mais importantes nos estudos sobre política cultural no Brasil, na introdução à edição brasileira de uma coletânea de textos sobre este campo na França:

Como disciplina do conhecimento, a Política Cultural é, antes de mais nada, comparativa. Como o Direito. As propostas, as conquistas, os fracassos, os impasses em política cultural num determinado lugar servem para que um outro lugar queime etapas em seu processo, se beneficie dos erros cometidos por outros e dos acertos por eles conseguidos. (COELHO, 2012, p. 11)

De fato, no tempo em que estive à frente do cargo mencionado na Ancine, era bastante autoevidente que, no sentido acima exposto, seria essencial compreender e estudar o exemplo francês. Isso se dava por pelo menos dois fatores principais: primeiro, pela longevidade e estabilidade das suas instituições e sistemas de suporte ao cinema nacional, algo que, face à experiência institucional brasileira nesta área, sempre pareceu bastante invejável, quando não às beiras do impensável; e, segundo, pela posição ocupada pelo cinema francês no mundo, não apenas como inegável segunda força em termos de visibilidade e presença (ainda que uma segunda força muito distante de estar em disputa com a primeira, a hollywoodiana, como discutiremos em mais detalhes em diferentes capítulos desta tese), mas principalmente pela maneira como essa posição claramente era mantida por meio de esforços financeiros e políticos bastante significativos, liderados a partir destas instituições públicas. Investigar as origens e o funcionamento efetivo desse sistema sempre foi, portanto, essencial para quem se dedicava a tentar fazer um movimento com alguma relevância nesse setor, ao menos a partir da perspectiva das instituições públicas. Dito de outra maneira, como afirma Antonio Albino Canelas Rubim na orelha da edição brasileira ao livro de referência no tema da política cultural do professor francês Philippe Urfalino:

Com todas as críticas e elogios que se possa ter à rica experiência francesa de políticas culturais, ela não pode ser desconhecida e desconsiderada. Não só foi pioneira, como também influenciou e continua tendo considerável impacto em muitas formulações e práticas culturais, atuais ou não, desenvolvidas em todo o mundo. (URFALINO, 2015, orelha)

Não se trata aqui de buscar afirmar a França, nem o cinema francês, como entidades absolutamente especiais e sem igual, como se isso acontecesse por algum tipo de destino manifesto. Pelo contrário, o que nos interessava desde o início era justamente tentar perceber as filigranas de como (e, talvez mais decisivamente, porque) a relação que o país estabeleceu entre o poder público e a manutenção não apenas da produção e distribuição do seu cinema, mas especificamente de sua presença no resto do mundo, representa um caso não só bastante particular, mas principalmente fruto de ações cuidadosamente arquitetadas ao longo de décadas²³. Pois, nas palavras de Michelle Royer:

Desde a Revolução, o Estado francês tem uma política cultural que se desenvolveu por meio de três linhas essenciais: o Estado como protetor do patrimônio nacional (colocando-o em museus, por exemplo); o Estado como patrocinador (provendo apoio e passando leis que protegem a cultura local, por exemplo) e o Estado como facilitador do acesso igualitário a este patrimônio (pela educação e disseminação dos produtos culturais). Protetor e patrocinador de sua cultura, o Estado francês entende o papel da cultura como unificador, sendo ela o suporte da unidade moral da nação. Para o Estado, os produtos da sua cultura são ao mesmo tempo um sinal da saúde da nação e uma *commodity* exportável que serve ao reconhecimento da nação. (ROYER, 2010, p. 142, tradução nossa²⁴)

Destrinchar com mais detalhes as origens, história e efetivação de algumas dessas políticas públicas da cultura (e do cinema, pois, como veremos a seguir, nem sempre são dimensões que se equivalem) nos parece importante, inclusive, para escapar de simplificações ou mitificações sobre esta relação entre identidade nacional e produtos culturais. Pois, conforme Urfalino:

Explica-se muitas vezes a especificidade da política cultural francesa pelo peso de uma tradição monárquica com acentuada implicação na vida das artes, pela tripla centralização administrativa, política e cultural da sociedade francesa e pelo lugar

²³ Da mesma maneira, como deixa antever Rubim em sua citação acima, não se deve ignorar as críticas que esse sistema sofreu, e ainda sofre, no âmbito geral da política cultural e também da cinematográfica. Quanto a isso, inclusive, é importante notar que tanto o já citado livro de Philippe Urfalino como vários dos textos da compilação organizada por Philippe Poirrier e Gèneviève Gentil dedicam boa parte de suas durações a elencar oposições, polêmicas e críticas ao sistema francês de apoio público à cultura ao longo das décadas de vigência deste.

²⁴ No original: “*Ever since the Revolution, the French state has had a cultural policy that has evolved along three essential lines: the state as protector of the national heritage (e.g., putting it in museums), the state as its patron (e.g., providing aid and passing laws to protect the indigenous culture) and the state as facilitator of equal access to that heritage (through education and dissemination of the cultural product). Protector and patron of its culture, the French state perceives the role of culture as a unifying one, as being the buttress of the nation’s moral unity. For the state, the products of its culture are both a sign of the health of the nation and an exportable commodity that serves the renown of the nation.*”

iminente e recorrente das artes na identidade nacional e no orgulho francês. (URFALINO, 2015, p. 11)

Embora o autor afirme que todos esses fatores devem ser levados em conta, considera também que se apegar a eles, isoladamente ou em conjunto, como explicações absolutas sobre o funcionamento moderno do sistema francês de apoio público à cultura e às artes seria simplificar demais, ou tornar um tanto abstratos processos que possuem uma concretude bem maior, e que muitas vezes se devem a fatores mezinhos muito menos “nobres”. Um exemplo seria a própria fundação do Ministério dos Assuntos Culturais, em 1959, amplamente considerada como ponto de partida para a existência como tal dessa disciplina que passa a ser chamada de política cultural²⁵. Pois bem, naquele momento o estabelecimento desse ministério específico atendia tanto a motivações políticas ou culturais maiores, a partir de debates existentes no panorama francês, quanto ao simples fato de que o General De Gaulle, presidente da República, precisava retirar, por motivos de composição política, André Malraux de um outro posto que ocupava, mas gostaria de mantê-lo no governo. Para tanto, o presidente decide que a introdução desse ministério seria a maneira de melhor contemplar a permanência de Malraux na administração, devendo-se, assim, a criação do que depois se chamaria simplesmente o Ministério da Cultura também a uma necessidade de arranjo estrutural do governo.

Da mesma forma, ainda quanto à criação deste Ministério, Urfalino chama a atenção para a maneira como, nos textos e discursos escritos ou proferidos por ocasião da fundação dessa nova estrutura, seus formuladores “dizem tanto o que não é a ação cultural quanto o que ela é” (URFALINO, op. cit., p. 36). De fato, segundo o próprio André Malraux: “Eu obtive um pequeno sucesso junto ao Conselho dos Ministros ao afirmar que eu era o único ministro que sabia ignorar o que era a cultura” (apud DUBOIS, 1999, p. 425, tradução nossa²⁶). Uma parte considerável da discussão pública ao redor daquele momento se dedica, portanto, menos à afirmação de definir o que viria a ser a ação cultural específica do Ministério e mais a explicar

²⁵ Afirar isso não significa, decerto, dizer que é com a criação desse Ministério que se inaugura, nem na França nem seguramente no mundo, uma relação entre Estado e manifestações culturais ou artísticas. O que teóricos como Urfalino, Teixeira Coelho e muitos outros vão destacar é que existiria uma diferença entre o que se poderia chamar efetivamente de uma “política cultural” entendida em sua amplitude como tal e o que seriam “políticas artísticas” (URFALINO, 2015, p. 16-21), algo que pode ser encontrado muito anteriormente a este momento. Inclusive, de fato, por um breve período no século XIX já havia existido um Ministério das Artes na própria França, além de várias outras ações de governos como os da Inglaterra, Itália ou Espanha que se podem chamar de políticas para as artes.

²⁶ No original: “*J’avais obtenu un petit succès au Conseil des Ministres en affirmant que j’étais le seul ministre que sût qu’il ignorait ce qu’était la culture.*”

por que a estrutura estatal previamente existente não comportava o que se considerava que deveria ser uma política cultural do governo francês²⁷.

No entanto, malgrado as questões pontuais de ordem política ou administrativa que tantas vezes são definidoras de ações, também afirma Urfalino sobre aquele momento:

A criação desse ministério e sua política de ação cultural não podem ser simplesmente reduzidas a um rearranjo do Estado-mecenas, distribuidor de subvenções aos artistas, mas devem ser recolocadas na tendência recorrente do Estado francês em pretender instituir a nação. (URFALINO, 2015, p. 21)

Pois bem, é justamente esta “tendência” que nos interessa investigar aqui, no contexto específico do cinema e de sua exportação, com esta pesquisa. E conforme veremos em mais detalhes nos capítulos iniciais, ainda que curiosamente a relação do Estado com o cinema apresente características em parte similares com alguns dos dilemas vividos em outros campos da arte e da cultura francesas, ela também possui características bastante singulares. É o que leva, por exemplo, Jean-Marc Vernier a dizer que “(...) a política do cinema é paradoxalmente por um lado autônoma em seus mecanismos e orientações, e contradependente das orientações do Ministério da Cultura” (VERNIER, 2004, p. 95).

De fato, se entendermos, conforme acima, que a criação do Ministério da Cultura no ano de 1959 seria um marco importante na relação do Estado francês com esse setor, precisamos lembrar que o CNC havia sido criado em 1946; e a Unifrance, em 1949. Portanto, enquanto entes institucionais estabelecidos, estas duas organizações precedem em mais de uma década o próprio Ministério, havendo nascido dentro de outras áreas do governo francês e tendo sido apenas posteriormente vinculadas à sua alçada, conforme exploramos em maiores detalhes no segundo capítulo. Esta “autonomia” inicial do cinema em relação às chamadas Belas Artes seguramente se deve, em grande parte, aos longos debates do começo do século XX acerca do seu estatuto, como arte ou como atividade econômica ligada ao entretenimento e ao universo industrial.

No entanto, é interessante notar como, de fato, nos debates públicos que se davam anteriormente à criação do Ministério da Cultura, diversas das vozes mais relevantes nessa discussão faziam referência justamente à relação do Estado com o cinema, já bastante estabelecida naquele momento, buscando inclusive utilizar sua situação como exemplar para a

²⁷ Nesse sentido, o grande embate era o de desvincular os temas culturais e artísticos do Ministério da Educação Nacional, e ao mesmo tempo evitar que ele se tornasse uma Secretaria de Belas Artes, como já havia existido em outros momentos. Segundo um dos principais colaboradores de Malraux, Gaëtan Picon: “Se, como creio, a criação de um Ministério da Cultura é plenamente justificada, é porque existe um domínio essencial que não é ensino, nem entretenimento, tampouco criação artística. [...] A cultura é inacabada, enquanto o saber, assimilado ao ‘ensinável’, é acabado.” (apud URFALINO, 2015, p. 37-39)

relação com as outras artes. É o caso, por exemplo, do que afirma a dramaturga e importante funcionária pública na área do Teatro desde o pós-Segunda Guerra Jeanne Laurent, em 1955, ao defender que outros setores das artes e da cultura fossem desmembrados do Ministério da Educação Nacional: “os setores que foram desmembrados da Educação Nacional, como o Cinema e a Ação Artística Internacional, conseguem com maior facilidade que suas necessidades sejam levadas em consideração” (apud GENTIL; POIRRIER, 2012, p. 41).

Já o também funcionário público no setor das artes Robert Brichet, ao propor, em 1956, um desenho de um hipotético Ministério das Artes em um artigo publicado na imprensa, faz questão de ter dentro dele o cinema, afirmando: “Algumas vezes o aspecto comercial e industrial do cinema talvez tenha feito esquecer que ele é, em primeiro lugar, uma arte, além disso dotada de um poder excepcional de evocação” (apud GENTIL; POIRRIER, op. cit., p. 49).

O que se percebe é que, seja por um caminho ou pelo outro, à medida que se estabelece na França um consenso acerca da importância da participação ativa do Estado na gestão da política cultural (e cinematográfica), as instituições do setor reforçam a sua importância, até que aos poucos se tornam parte de um complexo e duradouro sistema, o qual Laurent Creton define da seguinte maneira:

O cinema francês é uma referência mundial por seus filmes e cineastas, mas também por conta de um sistema regulatório que se constitui numa das raras alternativas viáveis ao sistema hollywoodiano. Um modelo para o qual se voltam vários países, que consideram que a defesa da diversidade cultural passa por uma política voluntarista e pela colocação em funcionamento de um dispositivo capaz de articular com pertinência a intervenção pública e as lógicas do mercado. (CRETON, 2004a, p. 1, tradução nossa²⁸)

Pois é este modelo, especificamente no que tange à internacionalização e à visibilidade mundial de sua produção, que nos interessa investigar em mais detalhes nesta pesquisa, apostando que exista, justamente em sua dimensão exemplar, algo que possa ser extrapolado e compreendido de um modo mais amplo sobre a forma como se organiza esse setor quanto à circulação dos conteúdos e sua legitimação. E é justamente nesses dois campos articulados (da circulação e da legitimação) que nos parece essencial estudar especificamente o universo dos festivais, pois estes são a arena preferencial para a combinação dessas duas operações simultâneas, conforme detalharemos no capítulo cinco.

²⁸ No original: “Le cinéma français est une référence de par le monde pour ses films et ses auteurs, mais également en raison d’un système de régulation qui constitue l’une des rares alternatives viables au système hollywoodien. Un modèle vers lequel se tournent de nombreux pays, qui considèrent que la défense de la diversité culturelle passe par une politique volontariste et la mise en place d’un dispositif capable d’articuler avec pertinence intervention publique et logiques de marché.”

De fato, em seu livro que é amplamente considerado pioneiro, e mesmo obrigatório como referência de um estudo de maior fôlego completamente dedicado ao estabelecimento de critérios e fronteiras do campo dos estudos dos festivais, Marijke de Valck afirma:

O estudo dos festivais de cinema demanda uma linha de investigação móvel. O pesquisador deve ser capaz de se movimentar dos sistemas de apoio estatal aos acordos de produção e recepção do público, dos padrões globais de circulação à interferência de Hollywood e iniciativas locais. O lugar onde todas essas forças se conectam é no festival internacional de cinema. Nos festivais, os temas de nacionalidade e de relações políticas são negociados, sustentabilidade econômica e lucro são realizados e novas práticas da cinefilia se iniciam. (DE VALCK, 2007, p. 16, tradução nossa²⁹)

É por isso que compreendemos o campo dos estudos de festivais como uma arena afeita às investigações que pretendemos efetuar no que tange às políticas públicas francesas voltadas para a internacionalização, entendendo, conforme acima, a importância do caráter exemplar que tal pesquisa pode ter para um entendimento mais amplo acerca de potências e limites dos cinemas não-hegemônicos em suas movimentações pela arena internacional. Para tanto, a seguir vamos descrever como organizamos a pesquisa para atingir esses objetivos, assim como as metodologias utilizadas e as limitações enfrentadas ao desenvolvê-la.

Uma pesquisa histórica internacional num mundo pandêmico, sob um governo destrutivo: equilibrando (im)possibilidades

Da mesma maneira que todo filme é tanto um produto das ideias e conceitos a partir dos quais é idealizado como das condições práticas nas quais pôde ser realizado de fato (de ordem financeira, humana, logística etc.), todo projeto de pesquisa também não se resolve apenas a partir das idealizações teóricas que se constroem para ele. Se isso é verdade desde sempre, tornou-se incontornável de uma maneira particularmente aguda no recente período histórico, marcado pela maior pandemia mundial vivida em um século. Tendo sido iniciada com sua aprovação pelo PPGCine/UFF em agosto de 2018, esta pesquisa foi atravessada diretamente por estas circunstâncias, e desta maneira o que temos como resultado final da mesma é necessariamente o fruto das adaptações e ajustes necessários para que ela pudesse ser completada numa relação estreita com os objetivos a partir dos quais foi pleiteada.

²⁹ No original: “*Studying film festivals demands a mobile line of inquiry. One should be able to move from systems of state support to production deals and audience reception, from global patterns of circulation to Hollywood interference and local initiatives. The point where all these forces come together is the international film festival event. At the festivals the issues of nationality or political relations are negotiated, economic sustainability or profitability is realized, and new practices of cinephilia are initiated.*”

A principal alteração muito direta que ela precisou sofrer se deveu ao fato de ter sido proposta com a ideia de que um período específico de sua realização seria passado em uma pesquisa *in loco* na França, não apenas por este ser o país diretamente implicado no objeto da investigação, e onde portanto poderia haver um enriquecimento das questões trazidas num processo de troca com professores e um departamento de cinema local, mas inclusive porque se planejava realizar pesquisas em acervos físicos da Unifrance, além de uma série de entrevistas e consultas a fontes bibliográficas primárias e secundárias. Este processo, porém, que estava inicialmente projetado para acontecer justamente no ano de 2020, e que foi a princípio adiado para 2021 com a eclosão da pandemia, depois precisou ser completamente abandonado, ao menos nas condições estabelecidas por essa idealização inicial.

No entanto, toda mudança forçada de percurso não traz apenas impossibilidades ou limitações; ela também pode trazer desafios e reordenações. Nesse sentido, a pesquisa sofreu duas modificações propositivas principais. Por um lado, consideramos que faltava ao projeto um componente mais diretamente ligado ao contexto brasileiro, algo que permitisse emprestar alguma relevância ao local a partir do qual se olhava para o objeto, uma vez que a pesquisa havia sido apresentada originalmente como um estudo de caso institucional totalmente dedicado à Unifrance, sua história e atualidade. Por outro, tanto no sentido de encontrar um foco mais preciso dentro do que se propunha a partir do estudo um tanto amplo sobre uma instituição com mais de sete décadas de história, como no de se conectar mais diretamente com um campo de estudos recente com o qual o pesquisador possui um conhecimento institucional e profissional mais aproximado, foi feita a opção pela atenção a duas ações específicas que possuem participação direta da Unifrance, sendo ambas relativas ao universo dos festivais de cinema.

Dessa maneira, às impossibilidades impostas pela condição pandêmica buscamos então somar opções conceitual e estruturalmente interessantes, redirecionando o foco para a atuação da Unifrance no Brasil, propondo, especificamente, a análise da realização de dois eventos do cinema francês com presença no país: o *Festival Varilux de Cinema Francês*, uma ação que se insere e se relaciona de maneira mais tradicional com a atuação histórica da instituição, conforme veremos no capítulo dedicado a ele; e o *MyFrenchFilmFestival*, um evento de alcance mundial, mas que é realizado a partir de interfaces e com resultados e parcerias distintos em cada território, o que nos permitirá também falar do seu contexto específico no Brasil.

Este redesenho buscava, em parte, adaptar as condições de realização efetiva da pesquisa à realidade do momento, ao mesmo tempo em que procurava também ampliar as trocas realizadas com pesquisadores e pesquisadoras num campo afeito ao do responsável por ela, sem com isso perder de vista o principal objetivo original do projeto, qual seja: investigar as

maneiras pelas quais uma instituição ligada ao poder público idealiza e efetua ações com vistas à internacionalização do seu cinema nacional. A esta missão, então, passaram a se somar os desejos de encontrar mais aderência ao universo brasileiro onde está inserida esta pesquisa — entendendo que não se pode propor, no Brasil, uma pesquisa sobre o trabalho da Unifrance como se estivéssemos na França (ou nos EUA, no Japão etc.) — e de ampliar a bibliografia e as referências não só aos campos dos estudos dos festivais de cinema, mas também às pesquisas sobre políticas públicas na área do cinema.

Mesmo com esse redesenho, a pandemia seguiu complicando alguns dos novos objetivos idealizados em distintos momentos, pois uma das intenções ao trazer a questão do Brasil para dentro da pesquisa seria traçar um retrato da atuação histórica da Unifrance no país. No entanto, por quase dois anos precisamos nos confrontar com o fechamento dos arquivos de fontes primárias de pesquisa, ao que se somou, no nosso caso específico, a situação institucional delicada que atravessou a Cinemateca Brasileira durante boa parte do período histórico recente e a mudança de local de guarda dos arquivos da Cinemateca do MAM, fato que também tomou meses de possíveis acessos a materiais. Some-se a isso a constatação de que algumas das principais pessoas que poderiam ser entrevistadas pessoalmente eram membros e membras dos grupos de risco da pandemia, todos com 80 ou até 90 anos de idade, e até por isso também menos afeitos aos usos das tecnologias de contato remoto.

Com isso, mais uma vez foi preciso reestruturar os objetivos e as possibilidades, e definiu-se que aquilo que, num certo momento, seria um dos focos do trabalho (um esquadramento das ações históricas da Unifrance no Brasil), terminasse ocupando um espaço mais limitado. No entanto, decidimos ser relevante manter esta parte da pesquisa, ainda que dessa maneira reduzida, pois acreditamos que ela possa servir quase como um aperitivo — ou, melhor ainda, como um convite para que, no futuro, outros pesquisadores possam se debruçar mais sobre essas fontes e acervos para encontrar dados que, no contexto e tempo dessa pesquisa, não tiveram a possibilidade de vir à tona. Nesse sentido, é importante citar a parceria com o pesquisador Adriano Garrett, que pôde finalmente acessar o acervo físico da Cinemateca Brasileira já no último ano desta pesquisa. Somado às fontes acessíveis em formato digital, foi isso o que nos permitiu acessar o material que disponibilizamos ou referenciamos em alguns trechos desta tese, assim como na primeira parte do sexto capítulo.

Quanto à França, ao final foi possível, em junho de 2022 (portanto, mais de dois anos depois do originalmente previsto), fazer uma visita ao país com o limite de 30 dias de duração, face ao que havia sido programado para durar entre um semestre e um ano. Nesse período, consultou-se fisicamente, em quatro bibliotecas, algumas fontes importantes; foram adquiridos

livros essenciais para a pesquisa, impossíveis de serem encontrados no Brasil; e foi efetuada uma visita à sede da Unifrance, onde foram realizadas entrevistas com três profissionais relacionados à sua história, à relação com o Brasil e ao *MyFrenchFilmFestival*. Infelizmente, quase não se pôde consultar documentos de fontes primárias, pois o acervo da instituição encontra-se bastante espalhado, inclusive em cidades distintas do país, sendo impossível, no curto período passado na França, mergulhar no tipo de pesquisa antes imaginada para este momento. De qualquer maneira, os levantamentos e aquisições bibliográficos, assim como as conversas *in loco*, revelaram-se essenciais para o resultado final³⁰.

Desta maneira, a metodologia da pesquisa se estabeleceu nestas bases: principalmente a partir da consulta a um amplo corpo de referências bibliográficas ao redor dos diversos universos aos quais a pesquisa se dedica; com a realização de entrevistas com responsáveis pelos dois eventos estudados em foco, além da instituição mais central (a Unifrance); e, finalmente, pela consulta, de maneira limitada, às fontes primárias de documentação, conforme estiveram acessíveis no período de realização desta pesquisa.

É necessário, por fim, ainda que fosse apenas por motivos de honestidade e registro histórico, marcar o fato de que quase tão desesperador quanto atravessar a pandemia enquanto se realizava uma pesquisa com as características desta, foi o fato de que vivemos por quatro anos no Brasil sob um governo que desprezava profundamente os dois principais pilares da realização deste trabalho: a universidade pública e a cultura, e por conseguinte as políticas públicas voltadas para ambas. Todo este contexto levou a um processo paralelo de desencanto com um dos maiores, se não o maior, motivador desta pesquisa: o desejo de contribuir com o conhecimento e a formação de pensamento e massa crítica acerca das ferramentas disponíveis para a política pública voltada para o cinema e o audiovisual, a partir do estudo de um exemplo relevante internacionalmente. Assim, é preciso dizer que não foi fácil prosseguir nesse período, enfrentando essas dimensões de desmobilização pessoal, institucional e nacional. Por isso, mesmo que nada disso pudesse ser desculpa para não chegar a resultados produtivos, é essencial que a pesquisa assuma aqui, em seu conteúdo, assim como foi atravessada em seu processo, que foi sob essas condições que se pôde realizá-la, reinventando constantemente objetivos e métodos para chegar ao seu final.

³⁰ Por conta dessas condições práticas, uma observação importante sobre a forma com que se encontram sistematizadas as informações pesquisadas: devido ao curto tempo total passado nas bibliotecas da França, algumas das anotações feitas a partir de fontes bibliográficas consultadas *in loco* nestes espaços foram realizadas num processo simultâneo de tradução pelo autor, para ganhar tempo e otimizar este processo, fazendo-o caber no total disponível de dias e horas. Por conta disso, um pequeno número do total de citações traduzidas para esta tese não será acompanhado da transcrição dos textos na língua original nas notas de rodapé, pois os mesmos não se encontravam acessíveis por ocasião da redação final deste trabalho, tendo sido anotadas já traduzidas.

Estrutura e conteúdo dos capítulos

Uma vez estabelecidas as características essenciais para a realização desta pesquisa (o lugar de onde o pesquisador fala; o campo onde ela se insere e com o qual dialoga; os objetivos presentes na escolha e depuração do objeto; as condições práticas e metodológicas nas quais foi realizada), passamos agora para uma apresentação mais sistemática de como ela se encontra finalmente organizada.

Em primeiro lugar, poderíamos dividir a apresentação desta pesquisa em três partes. A lógica dessa divisão vai no sentido do mais geral até o mais específico, ou, sendo mais preciso, de estabelecer primeiro determinadas bases comuns de léxico e de entendimento contextual para, depois, explorar um pouco melhor os dois pilares principais (a Unifrance e os festivais de cinema) que estão por trás dos nossos estudos de caso e, finalmente, poder se dedicar a estes com a compreensão mais precisa do universo geral a partir do qual se está buscando enxergá-los. Trata-se, antes de tudo, de uma percepção de que este mesmo objeto representado por esses dois festivais poderia perfeitamente permitir investigações de aspectos bastante distintos do que se fará aqui. Desta maneira, para que melhor se entenda as formas pelas quais se vai buscar destrinchá-los, é antes essencial poder olhar os pontos de partida pelos quais pareceu interessante se aproximar deles.

A primeira parte poderia ser resumida, assim, como uma tentativa de explicitar do que se estará falando quando, nesta pesquisa, dissermos “cinema francês”. Embora esta possa parecer, em muitos sentidos, uma questão autoevidente, na verdade esta é uma expressão que carrega algumas complexidades, tanto históricas quanto de construção mesmo do seu sentido maior. Então, para podermos nos dedicar a ele como objeto de investigação no contexto que interessa mais especificamente a este trabalho (o dos “festivais de cinema francês”), é muito importante que esteja claro o que seria, ou mais exatamente como se construíram os entendimentos acerca do que constituiria este tal “cinema francês”.

Para tanto, o primeiro capítulo coloca em pauta uma questão mais ampla acerca de definições. A partir de alguns autores e autoras que estudaram as maneiras pelas quais o cinema se relaciona com o conceito de nação, buscaremos discutir não só os significados, mas também as consequências de se definir uma determinada estrutura a partir de um entendimento do que poderia constituir um “cinema nacional”. Exploraremos aspectos distintos dessa discussão, tanto do ponto de vista conceitual como das implicações e sentidos mais práticos da mesma, entendendo que estas são dimensões complementares do uso da categoria do “cinema nacional”.

Isso porque, por um lado, existe a ideia de uma certa essencialidade de uma nação associada à sua expressão no cinema, algo que é constantemente buscado, conscientemente ou não, por críticos, teóricos, programadores de festivais e, até mesmo, cineastas. Mas, também, por ser algo que nos interessa particularmente nesta pesquisa, já que nos debruçaremos sobre as atividades de um ente público, buscando entender, assim, de que formas esse conceito do “cinema nacional” é operacionalizado e determina as ações do Estado frente a essa indústria.

A partir dessa primeira discussão, nosso segundo capítulo tem uma forma mais classicamente cronológica, buscando historicizar um determinado aspecto específico dessa larga história que é a do cinema francês. Dessa forma, partiremos mesmo do seu início, em finais do século XIX (e, com ainda mais atenção, do começo do século XX), e cobriremos um pouco mais de 50 anos, até o momento imediatamente anterior à criação da Unifrance, em 1949. O que será buscado ao nos aproximarmos desse recorte é, justamente, entender sob quais condições se chega à decisão acerca da necessidade de se criar essa entidade: com quais objetivos e atendendo a quais demandas históricas e de momento. Assim, o aspecto específico que vai ser destacado ao traçarmos essa cronologia — que se refere a um período complexo, que, até por isso, já foi objeto de várias publicações dedicadas integralmente a cada um de seus momentos — é o da relação entre o Estado francês e o cinema do país. Acreditamos que, já que é em grande parte dessa relação que desejamos tratar nesta pesquisa, entender melhor o porquê e a forma pela qual se chega à decisão institucional de criar a Unifrance é algo essencial para se compreender, num contexto maior que precede a instituição em si e que acompanhará decisivamente toda a sua história, a formação do tal “sistema” sobre o qual fazemos menção um pouco acima na citação de Laurent Creton.

Finalmente, no terceiro capítulo, como um fecho dessa primeira parte, nos dedicaremos a um olhar mais atento para como foi se construindo nas telas, em paralelo a essa história das instituições e da relação Estado-cinema, uma imagem do cinema francês enquanto discurso cinematográfico, em seus aspectos estéticos, narrativos, de marcadores de gênero, autorias etc. Sabemos que, para a maior parte das pessoas, é essa a dimensão decisiva que vai determinar o que se entende como um cinema nacional, conforme discutiremos ao longo da pesquisa toda. No entanto, ao separarmos a construção histórica específica de um “cinema francês”, compreendido e identificado como tal nos seus filmes e artistas, daquilo que é a conceituação e existência do mesmo em sua dimensão institucional, esperamos conseguir tornar clara a complementariedade entre esses dois aspectos, até como forma de subsidiar melhor nossa análise posterior sobre a atuação da Unifrance, que mistura tanto o discurso sobre os filmes quanto a ação estruturante da parte de uma entidade oficial do sistema daquele país.

Estabelecidas as bases históricas e conceituais ao redor da atuação do Estado francês no processo de internacionalização do cinema daquele país, na segunda parte da pesquisa vamos buscar destrinchar melhor as duas “instituições” que estão por trás dos nossos objetos de estudo de caso. Primeiramente, no quarto capítulo, vamos mergulhar na Unifrance enquanto estrutura, de um ponto de vista tanto histórico como contemporâneo. Passaremos pelos momentos definidores de seus mais de 70 anos de história, numa tentativa de compreender por meio de quais pressupostos esta instituição foi fundada e operada e quais linhas-mestras de seu trabalho foram se impondo ao longo desse período. No final do capítulo, buscaremos pintar com mais detalhes um retrato de como a Unifrance se encontra estruturada atualmente, analisando as ferramentas com as quais ela vem trabalhando no contexto do audiovisual no século XXI para poder seguir com as suas missões num contexto bastante distinto daquele no qual foi criada.

Em seguida, nos dedicaremos a compreender essa outra “instituição”, ainda que num sentido menos restrito do termo, que são os festivais de cinema. Aqui, assim como no caso da Unifrance, também buscaremos fazer um traçado mais panorâmico sobre o início da sua existência e a sua evolução histórica, para em seguida podermos nos dedicar ao momento contemporâneo por meio de uma avaliação dos espaços e papéis que têm sido ocupados e desempenhados por esses eventos na complexa rede de relações comerciais e culturais que formam o ecossistema do cinema (e do audiovisual) no século XXI. Em ambos os capítulos, as subdivisões internas deixarão claro que o tracejar de um breve histórico não será realizado com uma intenção exaustiva, mas principalmente com o objetivo de nos permitir entender melhor o estado atual dessas duas estruturas, nas formas e pressupostos a partir dos quais elas operam em nosso momento histórico. Nosso foco, portanto, está sempre no presente, sendo o passado, para nós, um meio de melhor compreendê-lo.

Por fim, a terceira parte se dedicará a um retrato mais aproximado desses dois festivais que queremos estudar como modelos possíveis para a atuação de uma instituição de Estado na promoção do seu cinema nacional: o *Festival Varilux de Cinema Francês* e o *MyFrenchFilmFestival*. Em ambos os casos, para além de esquadrihar e analisar cuidadosamente vários dos aspectos constitutivos dos dois eventos a partir de questões acerca de suas estruturas e operações, será dedicada uma atenção especial aos discursos que emitem sobre si mesmos, e principalmente sobre o cinema francês, usando sobretudo as peças de comunicação e de informação que estes festivais geram. Entendemos que, para os fins buscados desde o começo por esse projeto, importa até mais do que aquilo que esses festivais realmente exibem (e por isso não teremos em nenhum momento uma análise mais precisa de filmes) a maneira como buscam caracterizar e “vender” (pois se trata sempre de esforços de promoção)

seu produto principal – que entendemos ser, mais do que qualquer filme específico, uma ideia ampla de “cinema francês”.

No caso do sexto capítulo, dedicado ao *Festival Varilux*, vamos fazer esse estudo partindo de uma contextualização anterior importante: a do trabalho histórico da Unifrance no território brasileiro, principalmente nas salas de cinema e a partir do trabalho com mostras e festivais que apresentam no país o cinema francês. Já no caso do *MyFrenchFilmFestival*, no sétimo capítulo, a contextualização mais ampla a partir da qual se vai mergulhar no evento será dedicada ao fenômeno dos festivais online de cinema, dentro dos quais ele representa uma iniciativa bastante pioneira, como veremos. O motivo pelo qual esse contexto é essencial a título introdutório se deve à percepção de que essa modalidade de evento virtual introduz desafios e questões bastante novas à natureza mesma do que se compreendeu historicamente como sendo constitutivo da definição clássica de um festival de cinema.

Por fim, nas conclusões da pesquisa, precisaremos voltar a referenciar o contexto da pandemia da COVID-19, que de diversas formas atravessa todo esse trabalho, seja em seu processo ou em seu conteúdo, para conseguir compreender de que maneira os tipos de operação que analisamos aqui (tanto as de promoção de um cinema nacional como as de realização de eventos de cinema no formato de um festival) se encontram num momento delicado de redefinições. Ainda que este contexto possa, neste momento, parecer ainda pouco claro em todas as suas consequências, e que, por isso mesmo, nos gere mais especulações do que afirmações, inegável e inevitavelmente ele representa um ponto de virada ou de inflexão importante, num rearranjo de forças e potencialidades do sistema do audiovisual como um todo. Já teremos discutido um pouco sobre suas implicações quando fizermos a descrição e análise dos dois eventos, mas achamos essencial, ao final, propor algumas previsões, seguramente não no sentido mais esotérico deste termo, mas principalmente no desenho de possíveis cenários que já se apontam como os mais prováveis para a continuidade do setor.

Assim, esperamos traçar um panorama acerca da importância que podem ter as ações de Estado no desenho de maneiras eficazes para internacionalizar um cinema nacional, como uma forma de manter o imaginário de um país ativo e presente de maneira mais consistente no cenário internacional. Ao mesmo tempo, desejamos elucidar os modos pelos quais o formato do festival de cinema foi e tem sido historicamente relevante na sua capacidade de mobilizar atenções sobre obras cinematográficas de uma maneira que o mais tradicional “mercado” (do qual, por óbvio, os festivais também fazem parte), por si mesmo, não se mostrava capaz de fazer de uma forma mais consistente e diversa.

Se, ao final desta pesquisa, os leitores e leitoras tiverem um entendimento mais profundo sobre algumas das formas pelas quais os festivais de cinema são idealizados e operados, e, especificamente, a respeito de como eles podem se tornar uma ferramenta eficaz de construção e efetuação de uma presença do cinema de um país de maneira mais permanente no cenário internacional, em sua prática e no seu imaginário, acreditamos que os objetivos principais desta pesquisa terão sido atingidos.

PARTE I

1 “CINEMA NACIONAL”: SENTIDOS E USOS DE UM CONCEITO

Uma grande nação precisa do cinema para projetar sua imagem; os países precisam do cinema como espelhos de si mesmos. (DU PLANTIER, 1999, p. 84, tradução nossa)

Festival Varilux de Cinema Francês, MyFrenchFilmFestival: os dois estudos de caso propostos por esta pesquisa deixam latente, já em suas denominações, como sua identidade comum se refere diretamente não apenas a um país, mas mais exatamente a uma ideia consolidada de cinema nacional. Fato é que, ainda que termos como “cinema francês” ou “*french film*” tentem se vender (e, como veremos ao longo desse trabalho, é de mercado que estaremos tratando) como autoevidentes ou cristalinos enquanto significado, parece essencial, para que se possam estabelecer as bases sobre as quais analisar mais a fundo estas manifestações, que seja melhor compreendido a que ponto é complexa a construção de um entendimento comum acerca daquilo que realmente as constituiria. Em outras palavras, o que de fato se está dizendo quando se fala em “cinema francês” ou “*french film*”? E por que é tão decisivo, para estes eventos, identificar-se a partir dessas nomenclaturas e das categorias que elas subentendem?

O cinema americano [...] está cheio de propaganda protestante, industrial ou esportiva. O cinema alemão está soterrado sob símbolos, sejam eles fantásticos ou psicológicos. O cinema russo, uma instituição de Estado, não consegue escapar da política soviética. A França [...] é hesitante no que tange ao cinema. [...] Isso porque ela não se recorda de que descobriu o cinema 10 anos antes dos Estados Unidos e que, há 20 ou 30 anos, produzia filmes maravilhosos, de uma pureza infantil de intenções, de um frescor extraordinário, e que, como se não fosse nada, apresentavam, um por um, desde seu nascimento, todos os recursos mágicos do cinema. (GELAS, J.P. apud GAUTHIER, 2009, p. 76, supressões do autor, tradução nossa³¹)

Presente num artigo intitulado “Georges Méliès et le cinéma français”, este trecho de J.P. Gelas, proveniente de seu texto publicado em dezembro de 1929 em *L’action française* (o nome da revista não poderia ser mais significativo), interessa para nossa pesquisa por pelo menos três motivos: primeiro, porque faz uso do recurso bastante comum (seja na afirmação de

³¹ No original: “*Le cinéma américain [...] est alourdi de propagande protestante, industrielle ou sportive. Le cinéma allemand est écrasé sous les symboles, qu’il soit fantastique ou psychologique. Le cinéma russe, institution d’État, ne peut s’écarter de la politique soviétique. La France [...] est hésitante quant au cinéma [...]. Tout cela parce qu’elle ne se souvient pas qu’elle découvrit le cinéma dix ans avant les États-Unis et que, voici vingt ou trente ans, elle produisit des films merveilleux, d’une pureté d’intentions enfantine, d’une fraîcheur extraordinaire, et qui, sans avoir l’air de rien, présentaient une par une, à leur naissance, toutes les ressources magiques du cinéma.*”

uma nação ou de seu cinema) de localizar sua identidade pelo ato de apontar diferenças frente ao que seriam as marcas de outras nacionalidades; depois, por buscar num passado francamente idealizado e mitificado as origens do que seria, possivelmente, essa marca nacional; e, finalmente, por buscar propor uma determinada concepção do que deveria ser este dado cinema nacional para que ele pudesse ser, então, “mais bem sucedido” – seja no sentido prático da expressão, seja na afirmação de uma identidade própria. Podemos inferir, a partir daí, o quanto se faz necessário, antes de tudo, recuar um pouco do foco na perspectiva francesa e investigar mais amplamente como o conceito de “cinema nacional”, enquanto forma de organização (teórica e prática) da indústria cinematográfica mundial, tornou-se tão central, assim como as maneiras como esse conceito foi sendo repensado (de novo, na teoria e na prática) ao longo da história do cinema.

Nesse sentido, em sua introdução para uma edição especial da revista *Film History* dedicada ao tema “Cinema e Nação”, Kristin Thompson (1996) afirmava que o conceito de cinema nacional surge de forma mais sistemática como um elemento discursivo no pensamento e escrita sobre o cinema por volta de 1915, sendo que logo se tornaria uma das principais categorias organizadoras utilizadas pelos autores que se dedicam à história do meio. Olhando para esse contexto a partir de hoje, nos pareceu que talvez fosse útil tomarmos um caminho bastante corrente na atualidade quando nos vemos face à tentativa de encontrar a definição de um termo: o que acontece se o digitamos na Wikipédia (um exercício, a meu ver, sempre bastante educativo para perceber de que maneira o senso comum compreende um determinado conceito)? Conforme vemos no resultado abaixo, “cinema nacional” (e o simples fato de que exista uma página dedicada ao termo não é um sinal desimportante acerca de sua permanência) não é mesmo uma categoria simples ou autoevidente. Vejamos:

Assim como outros termos da teoria ou crítica do cinema (exemplo: “cinema de arte”), o termo “cinema nacional” é difícil de ser definido, e seu sentido é fruto de debates entre estudiosos e críticos de cinema. Um filme pode ser considerado parte de um “cinema nacional” baseado numa série de fatores. Colocado de maneira simples, o “cinema nacional” pode ser atribuído ao país que proveu o financiamento para um filme, à língua falada nesse filme, às nacionalidades ou vestimentas dos personagens, e à locação, música ou elementos culturais presentes no filme. Para definir um cinema nacional, alguns estudiosos enfatizam a estrutura da indústria do cinema ou os papéis das “...forças de mercado, apoio governamental, e transferências culturais”. (WIKIPÉDIA, 2023, n.p., tradução nossa³²)

³² No original: “Like other film theory or film criticism terms (e.g., “art film”), the term “national cinema” is hard to define, and its meaning is debated by film scholars and critics. A film may be considered to be part of a “national cinema” based on a number of factors. Simply put, a “nation’s cinema” can be attributed to the country that provided the financing for the film, the language spoken in the film, the nationalities or dress of the characters, and the setting, music, or cultural elements present in the film. To define a national cinema, some scholars

O que já fica claro nessa citação é que qualquer consideração mais consistente acerca dos vários possíveis sentidos da expressão “cinema nacional” nos coloca em terreno claramente pantanoso. Isso é algo que vai ser mais detalhado, em suas muitas implicações, por Susan Hayward na introdução ao livro em que estuda em profundidade as construções múltiplas ao redor da ideia de cinema francês. Ali, afirma (talvez seja mais exato dizer, questiona) a autora:

Uma passada de olhos nos conteúdos de qualquer livreria de cinema ou nas estantes de textos dedicados ao cinema de um país específico vai revelar a tendência predominante de se referir ao cinema nacional quase exclusivamente como sendo composto pelos filmes que foram canonizados pela crítica ou pelos historiadores do cinema. Uma rápida leitura desses textos também revelará que o termo nacional terá sido considerado como óbvio. No entanto, esse termo não pode ser presumido como não problemático e demanda mais atenção. Como se enuncia o “nacional” do cinema de um país? Quando um cinema é “nacional”? O que está implícito em possuir uma identidade nacional? Igualmente importante, como se constitui o cinema de uma nação? Ele é definido pela sua geografia, sua história, sua política? (HEYWARD, 2005, p. 1, tradução nossa³³)

Foi por entender a complexidade inerente a qualquer referência a um “cinema nacional”³⁴ — algo a que nos dedicaremos muitas vezes, de maneira mais ou menos direta — que nos pareceu não só importante, como talvez até mesmo decisivo, dedicar um capítulo introdutório para detalharmos algumas das múltiplas implicações e complexidades inerentes a essa definição, que, afinal, está na base dos eventos que estudamos neste trabalho. Desse modo, se tanto vamos falar de “cinema francês” aqui, achamos importante (assim como foi para Hayward em seu trabalho) recuar por um instante para tentar expor um pouco do que pode estar por trás do uso do conceito de “cinema nacional”. Para fazer isso, esse capítulo vai seguir um caminho que parte do mais conceitual e das questões teóricas, rumo às aplicações efetivas do termo e ao seu uso corrente pela indústria do cinema.

emphasize the structure of the film industry and the roles played by "...market forces, government support, and cultural transfers..."

³³ No original: “A glance at the holdings of any cinema library or bookshelf of texts on a specific country’s cinema will reveal a predominant tendency to address the national cinema almost exclusively as those films which have been canonised by critics and historians of film. A perusal of these texts will also reveal that the term national will have been taken for granted, taken as read. However, this term cannot be assumed as unproblematic and does require examination. How does one enunciate the ‘national’ of a country’s cinema? When is a cinema ‘national’? What does possessing a national identity imply? Equally important, what constitutes a nation’s cinema? To be more specific still, what is meant by a nation? Is it defined by its geography, its history, its politics?”

³⁴ Para um mergulho mais profundo neste tema, indicamos as referências bibliográficas em VITALI; WILLEMEN (2006) e em FRODON (1998), que demonstram a amplitude, tanto temática como geográfica, das reflexões já realizadas a respeito do tema do cinema nacional.

1.1 Cinema nacional e nação: problemas de definição

No início (fim do XIX, primeiros anos do século XX), a palavra “nacional” aplicada ao cinema não constituía problema – parece. Ela indicava um fato, a nacionalidade de um filme, mas não era uma questão de mérito, não carregava consigo um quadro de valores: “nacional” não implicava boa ou má qualidade, não se opunha a estrangeiro – a indicação de nacionalidade dos filmes “nacionais” apenas diferenciava estes dos de outras nacionalidades. (BERNARDET; GALVÃO, 2018, n.p.)

Conforme reforçado no texto de referência, publicado originalmente em 1983 pela editora Brasiliense, em que Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão trazem a problemática do “nacional” para discussão no campo específico do cinema brasileiro, este termo aparece quase sempre sem causar maiores considerações no começo da escrita sobre cinema. Isso não é algo que vai mudar nos primeiros anos de consolidação dos chamados *film studies*, sendo uma das ferramentas usadas, inclusive, para organizar currículos de cursos e propor sistematizações mais amplas da história do cinema. Conforme considera Liz Czach, essa operação é geralmente feita em conexão ou complementariedade com a noção de autoria: “Cinemas nacionais têm sido em geral organizados em termos de um corpo de grandes obras de cineastas extraordinários. Esse desenvolvimento dos cinemas nacionais em conjunto com a teoria do autor foi bastante adotado pelos *film studies*” (CZACH, 2004, p. 78, tradução nossa³⁵).

Será somente no contexto da “nova história do cinema”, portanto a partir dos anos 1980, que começam a surgir questionamentos mais sistemáticos sobre o que realmente poderia estar implicado neste conceito, qual seria a sua validade e de que modo poderia ser utilizado. Na introdução à compilação de textos que se dedicam a esse tema, Mette Hjort e Scott Mackenzie destacam ser neste momento que surgem como necessárias perguntas como: até que ponto e de que maneira obras cinematográficas podem contribuir para os imaginários constitutivos dos Estados-nação em que estão inseridos? Que tipos de materiais ou práticas extradiegéticas seriam pertinentes de serem analisados com vistas a construir um entendimento sobre como o contexto específico a uma determinada nação é decisivo para a produção e recepção de obras cinematográficas? E, mais diretamente: se o contexto contemporâneo na história parece indicar uma necessária problematização, e possivelmente uma separação mesmo, dos conceitos de

³⁵ No original: “National cinemas have been largely organized in terms of a body of great works by extraordinary filmmakers. This development of national cinemas in conjunction with auteur theory has been, by and large, readily adopted by film studies.”

Estado e Nação, de que maneira isso traria implicações para a compreensão dos chamados “cinemas nacionais” (HJORT; MACKENZIE, 2000, p. 3)? Pois, conforme afirmam os autores:

Filmes não representam ou expressam simplesmente as características estáveis de uma cultura nacional, mas são em si mesmos um dos lugares em que se debatem os princípios formadores, os objetivos, a herança e a história de uma nação. (HJORT; MACKENZIE, 2000, p. 4, tradução nossa³⁶)

Pela maneira como introduz parte destes questionamentos, um texto amplamente considerado seminal por autores que se debruçam sobre esta questão é “The Concept of National Cinema”, publicado por Andrew Higson na revista *Screen*, em 1989. Nele, o autor começa lembrando que “identificar um cinema nacional é, antes de tudo, especificar uma coerência e uma unidade; proclamar uma identidade própria e uma série estável de significados” (HIGSON, 1989, p. 37, tradução nossa³⁷), algo que ele afirma em seguida se tratar necessariamente de um processo que implica algum grau de mitificação. Ele lembra, ainda, que o estabelecimento das características de um cinema nacional, em geral, vai tentar dialogar com outras construções mitológicas anteriores acerca de uma identidade nacional, seja ela cultural ou sociopolítica. Esse processo estará relacionado com uma ideia de “patrimônio nacional”, devedora das construções da História de um determinado Estado-nação, mas também das referências artísticas e culturais precedentes ao cinema (teatro, música, literatura etc.). Ele nota, ainda, como a construção dessa identidade não se dá sem muitos conflitos internos a cada país no estabelecimento de um determinado cânone ou das narrativas dominantes sobre o que significaria ser tipicamente nacional deste ou daquele país. Falando do ponto de vista específico de um autor britânico, ele vai dizer que:

Portanto, definições do cinema britânico, por exemplo, quase sempre envolvem, por um lado, a construção de uma imaginária homogeneidade de identidade e cultura, uma já atingida identidade nacional aparentemente partilhada por todos os sujeitos britânicos; e, por outro lado, a valorização de um conceito bastante particular de “cinema britânico”, o que envolve ignorar áreas inteiras da história do cinema britânico. [...]

O cinema nunca simplesmente reflete ou expressa uma cultura e identidade nacional já plenamente formada e homogênea, como se fosse uma propriedade inegável de todos os sujeitos nacionais; certamente, ele privilegia somente uma limitada extensão de posições subjetivas que então se tornam naturalizadas ou reproduzidas como as

³⁶ No original: “*Films do not simply represent or express the stable features of a national culture, but are themselves one of the loci of debates about a nation’s governing principles, goals, heritage and history.*”

³⁷ No original: “*To identify a national cinema is first of all to specify a coherence and a unity; it is to proclaim a unique identity and a stable set of meanings.*”

únicas posições legítimas do sujeito nacional. (HIGSON, 1989, p. 44, tradução nossa³⁸)

Portanto, Higson propõe que toda definição de um “cinema nacional”, seja de forma mais ou menos autoconsciente, implicaria numa redução, numa busca por estabelecer uma unidade a partir da qual se possa compreender de maneira sucinta uma construção muito mais complexa e necessariamente multifacetada, que é a da totalidade das obras componentes do cinema realizado num determinado país. Desse modo, é possível inferir que, ao realizar esse movimento de síntese, busca-se definir o que um determinado cinema nacional teria de particular – ou, em outras palavras, o que o diferenciaria dos outros. Isso é algo que, conforme indica o professor coreano JungBong Choi, implicaria necessariamente numa operação que não se restringe apenas ao campo do cinema ou do que se pode ver nas telas a partir dos filmes:

[...] particularidade/identidade podem ser compreendidas menos como heranças culturais e mais como uma “estrutura perceptiva” que foi conscientemente buscada, escolhida, reafirmada e formalizada. [...] Portanto, a particularidade dos cinemas nacionais deve ser buscada não nas características percebidas a partir de seus estilos e temas, mas *nas relações que eles mantêm com a sociedade e os processos sociais* pelos quais se tornaram significativos de uma maneira que seja *particular*. (CHOI, 2011, p. 44, grifos do autor, tradução nossa³⁹)

O que se pode inferir das palavras de Choi é algo próximo ao que levaria o crítico francês Jean-Michel Frodon (1998) a dedicar um estudo de maior fôlego à aproximação entre o cinema nacional de determinados países e a construção da imagem e da identidade daquelas nações enquanto tais – algo que ele chamará de “projeção nacional”, num duplo sentido com a operação típica da exibição dos filmes numa sala de cinema. Neste livro, o autor defende que, se o século XX poderia ser considerado como o “século do cinema”, ele também teria sido o século em que se consolida a importância e a proeminência do conceito de nação. Por conta disso, ele vai desenvolver um paralelismo entre esses processos de consolidação e afirmação, acompanhando a forma como o cinema se desenvolve na interseção entre a técnica industrial e a cultura (ambas dimensões significativas para a história maior de uma nação), e a partir daí explicitando o modo

³⁸ No original: “Thus, definitions of British cinema, for instance, almost always involve, on the one hand, the construction of an imaginary homogeneity of identity and culture, an already achieved national identity, apparently shared by all British subjects; and on the other hand, the valorisation of a very particular conception of ‘British cinema’, which involves ignoring whole areas of British cinema history. [...] Cinema never simply reflects or expresses an already fully formed and homogeneous national culture and identity, as if it were the undeniable property of all national subjects; certainly, it privileges only a limited range of subject positions which thereby become naturalised or reproduced as the Only legitimate positions of the national subject.”

³⁹ No original: “[...] uniqueness/identity can be understood less as a cultural inheritance than as a “perceptual framework” that has been consciously sought, chosen, reaffirmed, and formalized. [...] Then the uniqueness of national cinemas must be searched not from the perceived particularity of style or themes as such but from the relationships they maintain with the society and social processes by which they became meaningful in a way that is unique.”

como ele será utilizado e tornado ferramenta estratégica, principalmente pelos países que formariam, segundo ele, o grupo dos Estados nacionais proeminentes como tais neste momento específico da história. Assim, ele se dedica a estudar com detalhes os casos de França, Alemanha, Estados Unidos, Japão, Grã-Bretanha e União Soviética, analisando a relação do cinema com a construção da imagem dessas nações ao longo do século XX⁴⁰.

O que fica subentendido a partir dessas leituras é que a construção desses dois conceitos (“nação” e “cinema nacional”) não são excludentes, e inclusive se dão, no campo discursivo social mais amplo, de maneira se não exatamente simultânea (pois a nação se constitui como figura de discurso anteriormente), ao menos de forma muito próxima e paralela. É por isso que Susan Hayward, por exemplo, vai chamar atenção para a mão dupla que se cria entre o cinema nacional como produto de uma ideia de nação, mas também como algo que ajudaria a fixá-la, torná-la mais clara. Diz ela, então:

O cinema, nesse ponto, é parte da cultura política que enuncia o conceito de condição nacional de duas maneiras contíguas. Primeiro, como narrador da nação (um entre muitos, é claro), o cinema participa do processo de construção da nação (ajuda a colocá-lo lá). Segundo, como tal discurso, ele conspira com a ideologia cuja intencionalidade é de investir a nação de sentido (ajuda a mantê-lo lá). (HAYWARD, 2007, p. 32, tradução nossa⁴¹)

O que é algo que se pode subentender também, por exemplo, do que diz Sangjoon Lee quando afirma, citando trabalhos de teóricos como o historiador indiano Prasenjit Duara e o professor canadense Eric Cazdyn, que:

A maior parte dos projetos de História dos Estados-nação capitalistas modernos, o que ele [Duara] chama de “produção das histórias nacionais”, glorificam o caráter ancestral ou eterno da nação, por exemplo o mito da origem, e geralmente projetam

⁴⁰ Ao se ater a este grupo de países em sua análise, Frodon esclarece que não quer dizer que não houve cinema nacional ou conceitos de Estado nacional em outros países do mundo no período, mas sim que neles não teria havido o desenvolvimento continuado das atividades cinematográficas no seu sentido industrial que permitisse essa leitura paralela. Embora seja uma afirmação questionável em si mesma, poderíamos entendê-la como uma opção tão válida quanto qualquer outra no estabelecimento de um recorte para fins da escrita da obra. No entanto, embora afirme suas escolhas, o autor opta por dedicar um capítulo a alguns desses “outros cinemas”, e quando faz isso termina demonstrando uma leitura no mínimo apressada e parcial, quando não francamente desinformada, dos contextos de vários destes. Isso é algo que podemos afirmar com alguma segurança, do nosso lugar de leitura, tanto por um exame do único parágrafo que ele dedica ao Brasil e ao cinema brasileiro, como a partir de trabalhos que fizeram parte das referências bibliográficas desta pesquisa, assim como os de BERRY, 1998 (sobre os cinemas chineses) ou ROSS, 2006 (sobre o cinema coreano), que confirmam e reforçam a incompletude do diagnóstico do crítico francês sobre os cinemas que decide deixar de fora (mas não totalmente) do seu trabalho. O que não diminui o interesse quanto às leituras mais detidas que ele faz acerca dos seis cinemas nacionais aos quais que dedica sua atenção, nem quanto ao *insight* mais geral que propõe a partir dessa ideia de “projeção nacional”. Ainda assim, essa limitação de perspectiva é algo que precisa ser mencionado.

⁴¹ No original: “*Cinema, in this respect, is part of the political culture that enunciates the concept of nation-ness in two contiguous ways. First, as the nation’s narrator (one among many, to be sure), cinema participates in the process of nation-construction (it helps put it there). Second, as such a discourse it colludes with ideology whose intentionality is to invest a nation with meaning (it helps to keep it there).*”

um futuro moderno, que supera uma “idade média obscura de desunião e contaminação estrangeira”. Na mesma linha, Eric Cazdyn considera que a escrita de qualquer história de cinema nacional está “inextricavelmente ligada à história maior da nação em si” e que, para um historiador do cinema japonês [como ele], quase toda história do cinema japonês se utilizou da história da nação para mapear o seu trajeto. (LEE, 2011, p. 102, tradução nossa⁴²)

Assim, podemos concluir que, se o que buscamos propor com esse capítulo era um recuo necessário para examinar de que maneira, para podermos falar de “cinema francês”, seria preciso entender o que estaria implicado ao definir um cinema nacional, por conseguinte, para falar de “cinema nacional”, provavelmente seria necessário um segundo recuo, que nos posicione de maneira mais clara frente ao que pode ser entendido como “nação”, visto que essa se trata de uma outra construção discursiva que é tudo menos simples e autoevidente em si.

1.1.1 A nação como conceito (aplicado pelo/no cinema)

Em muitos sentidos, as noções muito unificantes e homogeneizantes “da” nação e “do” cinema são cúmplices uma da outra: cada uma delas demanda suas próprias narrativas historicizantes, momentos de origem e fundação, fios lineares de periodização e assim por diante. E, assim como as fronteiras nacionais, são ao mesmo tempo um fato e um processo. (WILLEMEN, 2006, p. 41, tradução nossa⁴³)

Não por acaso retirada da coletânea intitulada *Theorising National Cinema*, a citação acima nos remete à questão central ao redor da ideia de “cinema nacional”: o fato de que este necessariamente precisa se ancorar em outra noção bastante escorregadia, que é a de nação. Se essa constatação corre o risco de nos colocar frente a um proverbial jogo teórico de bonequinhas russas, em que cada revelação apresenta outra dimensão que precisa ser desvendada, potencialmente *ad infinitum*, parece-nos importante delimitar o campo, em meio a um terreno tão pantanoso e complexo, no qual vamos nos colocar. Isso porque uma discussão mais dedicada às inúmeras problemáticas conceituais em torno e a partir do conceito de “nação” poderia nos afundar em debates extensos, os quais têm repercussões múltiplas (e

⁴² No original: “Most History projects of modern capitalist nation-states, what he termed “the production of national histories”, glorify the ancient or eternal character of the nation, i.e. the myth of the origin, and often project modern future, by overcoming a “dark middle age of disunity and foreign contamination”. Along this line, Eric Cazdyn argues that the writing of any national film history is “inextricably tied to the larger history of the nation itself” and, for a Japanese film historian, almost every history of Japanese cinema has used “the history of the nation to chart its course.”

⁴³ No original: “In many respects, the very unitarian, homogenizing notions of ‘the’ nation and of ‘the’ cinema are complicit with each other: each demands its own historicizing narratives, founding or originary moments, linear strings of periodisations, and so on. And just as national boundaries are both a fact and a process.”

potencialmente contraditórias) em outros campos próprios do saber, como os da história, da filosofia, da sociologia, da ciência política, entre outros.

Não nos parece frutífero, nem de fato o mais adequado, ao menos para os fins que nos interessam em uma pesquisa dedicada especificamente à aplicação bastante prática de alguns desses conceitos no campo dos estudos de cinema, permitir que nos embrenhemos por demais em argumentações desse tipo, pois, num aparente desejo de subsidiar a compreensão de nosso objeto, terminaríamos nos afastando por completo do que o constitui de fato. Assim sendo, a decisão tomada, no que tange à discussão de alguns conceitos ao redor da ideia de “nação” no contexto desta pesquisa, será de fazê-la através da referência somente aos textos que, mesmo quando mergulham em definições e teorias que advêm dessas outras disciplinas, o façam sempre a partir do interesse por elas que surge no campo dos estudos de cinema. Isso porque a questão da definição da ideia de nação não é de fato o cerne da nossa pesquisa: enquanto um ponto de partida, precisa ser trazido à tona, mas sem correr o risco de se tornar o foco principal.

Seguindo por esse caminho, parece interessante começar lembrando que, como aponta Mette Hjort na sua contribuição para a coletânea *Cinema and Nation*, a origem etimológica do termo “nação” remete à Roma antiga, tendo tido muitas acepções até chegar àquela que passa a ser usada principalmente a partir do século XVI, que se referiria a “um povo que aspira à soberania tendo por base certas características distintivas” (HJORT, 2000, p. 104). Na introdução do mesmo livro, Hjort e Scott Mackenzie afirmam que, embora as nações sejam entendidas por alguns autores como instituições que perduram em seu sentido ao longo do tempo, outros as compreendem como uma construção específica das mitologias necessárias ao estabelecimento do estado moderno. É o que indica Susan Hayward, por exemplo:

O conceito de “condição nacional” (*nation-ness*) e o surgimento do nacionalismo como ideologia, no sentido amplo, emergem como consequência do Iluminismo francês e da Revolução Francesa (houve antecedentes nos séculos XIII e XIV, mas esses se esvaíram, enquanto no século XIX ele se mantém). (HAYWARD, 2005, p. 2, tradução nossa⁴⁴)

Na continuidade do seu texto, Hayward explora em detalhes, usando como referência obras de filósofos e sociólogos como Anthony Birch ou Fredric Jameson, as maneiras pelas quais esse momento histórico específico se presta perfeitamente para que se consolide a construção deste conceito e prática, atendendo às aspirações deste momento em que se

⁴⁴ No original: “*The concept of nation-ness and the emergence of nationalism as an ideology, in a global sense, emerged as a consequence of the French Enlightenment and the French Revolution (there were antecedents in the thirteenth and fourteenth centuries, but those faded away; by the nineteenth century no such fading occurred).*”

estabelecem as bases do Estado-nação moderno como viemos a entendê-lo⁴⁵. Esta nova organização social, uma vez retirada do jugo dos monarcas que buscavam construir o sentido de uma sociedade pela sua submissão a um poder autocrático, demanda um discurso que tanto a unifique como empreste um sentimento de pertencimento, algo a que o nacionalismo vai atender perfeitamente.

De fato, se a construção da ideia mesmo de nação for compreendida como uma maneira de criar um sentimento de pertencimento a algo maior, no sentido não apenas de um espaço físico, mas também de uma narrativa histórica e de uma coletividade, entendemos a forma que, após a Revolução Industrial, este sentimento havia se tornado extremamente abstrato em relação àquele existente nas organizações sociais pré-urbanas, nas quais era percebido de maneira muito mais clara, até pela proximidade direta de cada indivíduo com seu entorno social coletivo. Até por isso, se entendermos que o surgimento do nacionalismo, como discurso e como prática disseminada, pode ser localizado na virada do século XVIII para o XIX, não surpreende que, já no mesmo século XIX, seriam vistas as primeiras aplicações do conceito ao campo das artes (literatura, teatro, música, artes figurativas), no sentido de tentar identificar e discutir algumas destas expressões a partir de uma perspectiva nacional própria. Marijke de Valck escreve o seguinte sobre esse período:

Como alguns já argumentaram, o conceito de nação completou a noção de soberania ao pretender precedê-la. Da mesma forma, o conceito de povo completava a noção de nação ao tornar natural a identidade do povo. A partir do final do século XVIII, as nações europeias se engajaram em diversas atividades para construir essa aceitação “natural” de suas nações e de seus povos. Todas essas nações enfatizaram sua soberania criando moedas, redigindo legislação, redigindo constituições e traçando o perfil de sua nação sempre que possível. Exposições internacionais, grandes exibições e feiras mundiais, assim como os Jogos Olímpicos e os prêmios Nobel foram ocasiões importantes para que as nações se apresentassem como corpos unificados claramente diferenciados de outras nações. Quanto maiores forem as conquistas exibidas pelas nações, maior será sua posição na nova constelação europeia de poder. (DE VALCK, 2007, p. 56, tradução nossa⁴⁶)

⁴⁵ Como não poderia deixar de ser, em se tratando de um tema cheio de interpretações, embora a Revolução Francesa e a subsequente proclamação da República Francesa (onde, inclusive, a narrativa mitológica diz que os soldados na batalha de Valmy, após a vitória sobre os prussianos, bradavam: “Viva a Nação!”) sejam os marcos mais comumente citados na maior parte dos textos sobre a origem do conceito do nacional, há outros autores que destacam a Revolução Gloriosa, na Inglaterra; ou a Guerra da Independência dos Estados Unidos, como marcos originais igualmente importantes.

⁴⁶ No original: “*As some have argued, the concept of nation completed the notion of sovereignty by claiming to precede it. Likewise, the concept of the people completed the notion of the nation by making the identity of the people appear natural. From the late-eighteenth century onwards, European nations engaged in various activities in order to construct this “natural” acceptance of their nations and its peoples. These nations all emphasized their sovereignty by creating currencies, writing legislation, writing constitutions, and profiling their nation whenever possible. International expositions, great exhibitions and world’s fairs, as well as the Olympic Games and the Nobel prizes were important occasions for nations to present themselves as unified bodies clearly distinguished*

Neste contexto, logo as expressões artísticas seriam utilizadas com fins similares, como Susan Hayward argumenta: “discursos nacionalistas ao redor da cultura buscam forjar a ligação – o hífen – entre estado e nação” (HAYWARD, 2000, p. 89, tradução nossa⁴⁷). Seguindo em sentido parecido, usando os termos constitutivos da expressão “Estado-nação” como ponto de partida para pensar a complementariedade, mas também a distinção que caracterizaria essa construção, Michael Walsh propõe a seguinte ideia:

Enquanto “Estado” é um termo que se refere a uma série de instituições localizadas dentro de uma fronteira geopolítica estabelecida, o termo “nação” se refere a um território conceitual ou mental, a partir da internalização de uma série de sentidos culturais. O termo “nação” se refere a uma série de sentidos que podem ser compartilhados por uma comunidade, sendo que “nacionalismo” pressupõe a visão de si mesmo como membro de um grupo comum, unido a partir de uma série de experiências e características históricas e culturais compartilhadas que, idealmente, mas nem sempre, coincidem com a origem ou a residência dentro das fronteiras físicas de um estado. (WALSH, 1996, p. 5, tradução nossa)

Neste sentido, Walsh vai fazer referência ao filósofo francês Ernest Gellner, para quem seria o nacionalismo que inventa a nação onde ela não existia antes – e não o contrário, que era o conceito corrente ao longo do século XIX até a primeira metade do XX. De fato, não é por acaso que nomes como o de Gellner (*Nações e nacionalismo*, 1984), do historiador estadunidense Benedict Anderson (*Comunidades imaginadas – Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, 1983) ou do historiador inglês Eric Hobsbawn (*Nações e nacionalismo desde 1780*, 1990) serão os mais recorrentes⁴⁸ nos artigos, livros e teses que se debruçam sobre a questão do nacional e sua aplicação no campo do cinema. Afinal, é quase simultaneamente ao momento em que estes publicam suas obras de referência que os estudos de cinema estão vivendo sua própria revolução, com a chegada da *new cinema history*, já referida na introdução desta pesquisa.

Como aponta Stephen Crofts (1998), previamente aos anos 1980 havia muito pouco questionamento sobre a utilização da terminologia em torno do “nacional” nos escritos sobre cinema. Essa revisão de conceitos se dará, portanto, quase concomitantemente ao momento em que teóricos em outros campos também estão revendo e colocando em questão o conceito de “nação” e sua construção. Destes teóricos advêm algumas ideias muito importantes para as

from other nations. The greater the nations' showcased achievements, the greater their position in the new European constellation of power.”

⁴⁷ No original: “Nationalist discourses around culture work to forge the link – the hyphen – between nation and state.”

⁴⁸ Lógico que essa não é uma lista completa nem excludente, pois teóricos de outros campos e momentos seriam importantes, inclusive alguns de origens não-europeia ou norte-americana, como é o caso do indiano Homi K. Bhabha, do japonês Kojin Karatani, do jamaicano Stuart Hall ou do turco Umut Özkirimli, para citarmos apenas outros quatro nomes importantes nesse debate.

discussões que acontecem no campo do cinema quanto a este tema. O já citado Gellner, por exemplo, vai chamar a atenção para o papel preponderante que tiveram os avanços tecnológicos nos meios de comunicação para a estabilidade do conceito de nação, pela capacidade não só de permitirem um registro mais exato e organizado sobre as ideias que buscavam o consolidar, mas também por, principalmente, permitirem o acesso mais amplo e simultâneo⁴⁹ a esses registros e narrativas (palavra extremamente importante nesse processo de consolidação de um sentimento nacional). Ambas as ideias, a de registro preciso e a de acesso amplo, embora sejam pensadas inicialmente por Gellner para falar especificamente da invenção da imprensa, e da forma como ela participa da cristalização do conceito da nação, aplicam-se de maneira muito adequada quando pensamos o papel do cinema na continuidade deste processo, tanto pelas questões ontológicas do meio enquanto registro e reprodução de um momento no tempo, como pela maneira como o processo de distribuição mundial marca a história da prática cinematográfica desde o princípio.

Já Anderson, responsável pelo conceito, central em muitos textos sobre cinema nacional, de “comunidade imaginada”, propõe como uma condição básica da ideia de nação a forma como sua construção é coletiva e projetada, duas palavras bastante importantes para o cinema como meio. Anderson entende que as nações são construções ideológicas que buscam criar uma ligação entre um estado e uma coletividade cultural autodefinida como tal. Todas essas ideias serão muito importantes para as conceituações do campo do nacional a partir de e para o estudo do cinema, como quando Jean-Michel Frodon vai afirmar que “existe uma natureza comum entre a nação e o cinema: nação e cinema existem, e só podem existir, por um mesmo mecanismo – *a projeção*” (FRODON, 1998, p. 12, grifo do autor, tradução nossa⁵⁰).

Sobre essa questão da projeção como algo fundamental para o conceito de nação, Frodon vai afirmar, inclusive, que, enquanto representação e símbolo, esta ideia nunca é mais poderosa do que quando aqueles que sonham com sua constituição enquanto estado se encontram em luta para conseguir que este venha a existir (um exemplo contemporâneo seriam os palestinos ou os curdos, entre tantos outros), ou nos momentos históricos em que um território se encontra sob ocupação estrangeira. Se comprovaria assim, segundo o autor, que a existência efetiva de um

⁴⁹ Gellner igualmente enxerga, nesse sentido, a tomada para si pelo Estado, no mesmo período histórico, das obrigações com a educação da população como um fator essencial: seria importante contar com uma parcela mais significativa da população capaz de ler e escrever para que as narrativas de coesão nacional pudessem circular e serem amplamente acessadas.

⁵⁰ No original: “*Il existe une communauté de nature entre la nation et le cinéma: nation et cinéma existent, et ne peuvent exister, que par un même mécanisme: la projection.*”

Estado-nação estabelecido como tal não é a principal característica para a existência plena do sentimento nacional. Frodon complementa:

Uma “representação”, a nação não é uma abstração. Ela é a articulação entre uma realidade e uma ficção, entre uma composição factual e uma obra imaginária coletiva, cuja projeção é reconhecida tanto no local, pela população diretamente envolvida, e de fora, por aqueles que não pertencem a ela. [...] Em suma, a nação se inventa a partir de um real revisto e corrigido segundo uma *dramaturgia*. (FRODON, 1998, p. 19-20, grifo do autor, tradução nossa⁵¹)

Não parece ser por acaso, então, que Pierre Sorlin (1996) afirme que a ideia de “cinemas nacionais” como um conceito relevante se estabelece justamente quando começam a se escrever as “histórias do cinema” (em ambos os casos, é relevante notar, usados no plural), sendo bem menos relevante no período anterior. É como se as construções dramáticas historiográficas do meio precisassem recorrer a uma dramaturgia anteriormente existente (das nações) para lhe emprestar sentido. Da mesma forma, Susan Hayward vai propor que, à medida que as condições históricas se alteram, naturalmente a projeção de uma ideia de nação vai pedindo novas formas de se consolidar. Assim, o cinema nacional surgiria como uma maneira de, ao mesmo tempo, refletir e criar um discurso consistente (uma dramaturgia, segundo Frodon) sobre o que seria “o nacional” daquela coletividade em determinados momentos:

Um cinema nacional, portanto, é historicamente flutuante. Mas ao mesmo tempo ele está construindo uma historicidade da nação no sentido de que ele está reconstruindo mitos já mobilizados pela nação como inscritos na cultura local. Assim, embora essa textualização da nação reforce o mito popular da especificidade cultural (e, por conseguinte, da diferença), essa especificidade irá, necessariamente, mudar ao longo do curso da história. Ela vai mudar porque o significado do termo “nacional” se altera de acordo com pressões e mutações políticas, sociais e econômicas, assim como o estado de uma nação se altera ao longo do tempo de acordo com sua posição no mundo. (HAYWARD, 2005, p. 15, tradução nossa⁵²)

Se entendemos que o cinema nacional é uma projeção tanto quanto a nação o é, e que ambas são construções históricas que buscam emprestar sentido a narrativas que os antecedem, ao mesmo tempo em que ajudam a alterar e reconfigurar essas mesmas narrativas, podemos então tentar agora compreender de que maneira qualificar um cinema como nacional, ou até

⁵¹ No original: “‘Représentation’, la nation n’est pas une abstraction. Elle est l’articulation d’une réalité et d’une fiction, d’un complexe factuel et d’une « oeuvre » imaginaire collective, dont la projection est reconnue à la fois sur place, par la population concernée, et au-dehors, par ceux qui n’y appartiennent pas”. [...] “Bref, la nation s’invente a partir d’un réel revu et corrigé selon une *dramaturgie*.”

⁵² No original: “A national cinema, then, is historically fluctuating. But it is simultaneously constructing a historicity of the nation in that it is reconstructing myths already mobilised by the nation as they are inscribed in the indigenous culture. Thus, although this textualisation of the nation reinforces the popular myth of cultural specificity (and, thereby, of difference), that specificity will necessarily change over the course of history. It will change because the signification of the term ‘national’ changes according to political, social and economic pressures and mutations, just as the state of the nation changes in time according to its position in the world.”

mesmo identificar o quanto um determinado filme poderia ser encaixado nesse conceito, seria um movimento relevante, e a partir de quais sentidos e pressupostos ele é efetuado. Conforme afirma Philip Rosen, em texto publicado na mesma coletânea com a qual abrimos esse sub-capítulo:

A discussão de um cinema nacional pressupõe não apenas que existe um princípio ou princípios de coerência dentro de um grande número de filmes, como também a presunção de que estes princípios teriam algo a ver com as fronteiras legais de um certo Estado-nação. (ROSEN, 2006, p. 18, tradução nossa⁵³)

1.1.2 Não se nasce cinema nacional, torna-se

Conceitos de nação e de identidade nacional, quando entendidos em termos dos processos sócio-políticos e da articulação cinematográfica/cultural destes processos, inevitavelmente significam que o cinema articula o nacional e que o nacional articula o cinema. Em outras palavras, dentro do contexto de que tratamos aqui, o cinema funciona como a articulação cultural de uma nação (e mesmo quando ele a subverte, ela ainda assim a reflete/tematiza, ainda que negativamente ou por oposição) [...] Dessa maneira, o cinema – um cinema “nacional” – está inelutavelmente “reduzido” a uma série de enunciações que reverberam dois conceitos fundamentais: identidade e diferença. (HAYWARD, 2005, p. x, tradução nossa⁵⁴)

As reflexões de Hayward acerca do conceito de “cinema nacional” na introdução de seu livro sobre o cinema francês nos ajudam a entender de que maneira identificar um cinema nacional tem a ver com, necessariamente, identificar características que se associam mais diretamente com uma determinada nação, e as maneiras como as veríamos plasmadas na tela. Segundo um outro autor importante para a nossa introdução desses temas, Jean-Michel Frodon, o cinema, nesse sentido, diferencia-se das outras artes que vieram anteriormente a ele justamente neste ponto: historicamente, a sua leitura quase sempre tem sido feita a partir da sua associação a determinadas características nacionais, o que nem sempre aconteceria, por exemplo, com a música ou as artes plásticas. Assim, Frodon afirma que: “... sem negar a

⁵³ No original: “*The discussion of a national cinema assumes not only that there is a principle or principles of coherence among a large number of films, it also involves an assumption that those principles have something to do with the legal borders of a certain nation-state.*”

⁵⁴ No original: “*Concepts of nation and national identity, when they are perceived in terms of sociopolitical processes and the cultural/cinematic articulations of these processes, inevitably mean that cinema speaks the national and the national speaks the cinema. In other words, within the specific context addressed here, film functions as a cultural articulation of a nation (even if it subverts it, it still addresses/reflects it, albeit negatively or oppositionally). [...] In this way, cinema – a ‘national’ cinema – is ineluctably ‘reduced’ to a series of enunciations that reverberate around two fundamental concepts: identity and difference.*”

existência de características nacionais em inúmeros outros domínios, essa convivência íntima não pode ser encontrada nas outras artes com a mesma intensidade” (1998, p. 13).

No entanto, nem sempre ao longo da já longa história do cinema essas operações se deram da mesma maneira, e isso é algo explorado por alguém como Dudley Andrew (2009) quando propõe uma periodização da história do cinema mundial em fases bem específicas quanto às articulações desta característica. Assim, segundo o autor, os primeiros anos do cinema seriam mais precisamente caracterizados por uma fase que ele chama de “cosmopolita”. Nesse sentido, ele recorda a maneira como funcionavam os fluxos do cinema, já desde sua invenção pelos Lumière (como processo de exibição, principalmente): com seus operadores que viajavam pelo globo, enviando suas imagens para Paris, de onde eram novamente distribuídas pelo mundo todo. Dentro deste contexto, Andrew investiga algo que ele chama de um “*world cinema*” (filmes que falariam com plateias do mundo inteiro, a partir de temas aparentemente universais), num sentido bem distinto do que este termo veio a ter na contemporaneidade (algo de que falaremos mais adiante).

Andrew propõe que esse momento teria durado até meados dos anos 1930, sendo substituído imediatamente pela fase efetivamente “nacionalista”, uma que seria marcada pelos primeiros estudos históricos do cinema, que já começam a dividi-lo em cinemas nacionais – assim como a simultânea chegada do cinema falado teria conectado de forma mais direta as expressões da língua nacional e o cinema⁵⁵. Dessa maneira, diz Andrew, é que se terminaria substituindo Carlitos, uma figura “sem nacionalidade”, pelos Irmãos Marx (intrinsecamente estadunidenses) ou Raimu (no caso francês).

Se propusemos anteriormente que o cinema reflete a nação e vice-versa, devemos entender que essa mudança de estatuto a que Andrew alude não se daria apenas ou principalmente por fatores intrínsecos ao próprio meio, sejam eles tecnológicos, como o som (até porque, como veremos em capítulos seguintes, o rápido aperfeiçoamento da dublagem altera o efeito da sua recepção enquanto texto), ou referentes ao estudo da sua própria história. Para exemplificar isso talvez valha apelar justamente para textos daquele momento histórico a que Andrew se refere, buscando entender melhor que outros tipos de pressões ou movimentos

⁵⁵ Para fins desta parte da tese não é relevante destrinchar melhor os momentos seguintes delimitados por Andrew, mas é interessante mencionar que eles seriam as fases “federativa” (no imediato pós-Segunda Guerra, segundo ele em consonância com o momento em que o mundo e também a indústria se organiza em associações como a ONU num nível, e a FIAPF – Federação Internacional das Associações de Produtores de Filmes ou a Fipresci – Federação Internacional de Críticos de Cinema, no outro); a fase “mundial” (na qual as etiquetas nacionais de cinematografias de todo o planeta vão se tornando uma forma de elas serem conhecidas e exibidas ao redor do mundo a partir de redes como a dos festivais de cinema – algo de que trataremos no capítulo cinco); e, mais recentemente, a fase “global”, que mencionaremos mais adiante.

ao redor do cinema o impulsionaram naquele período para que fosse “nacionalizado”, em certo sentido.

Para tal, atentando mais especificamente ao caso francês, que é aquele que nos interessa diretamente nesta pesquisa, trazemos aqui um texto de 1916, ainda no período da Primeira Guerra, portanto (e no auge da primeira grande crise de produção do cinema no país, como veremos com mais detalhes no capítulo seguinte). Desde seu título (“*L’avenir du cinéma*” – “O futuro do cinema”), Henri Diamant-Berger, editor de uma das mais lidas e relevantes revistas especializadas do período (*Le Film*), deixa claro que se propõe a tentar prever/condicionar um desejo sobre aquilo que o meio ainda poderia se tornar:

[...] o cinema propriamente dito está em busca de sua autêntica forma, tanto no que tem a ver com as interpretações dos atores quanto pelo roteiro ou a *mise-en-scène*. É provável que ele encontrará várias, e que veremos escolas se formarem que já estão se desenhando e que carregam a marca dos países onde elas foram mais precisamente concebidas. A escola americana se diferencia bastante claramente da escola italiana. [...] Se o ABC do cinema foi o mesmo para todos, está claro que quanto mais avançamos, mais ele se encontra fortemente marcado e nacionalizado por aqueles que o executam. (apud GAUTHIER, 2004, p. 63, tradução nossa⁵⁶)

Importante lembrar, novamente, que esse texto traz consigo a urgência da sua época, no sentido de que a afirmação da necessidade da existência de um cinema que mais precisamente reflita as tais “marcas dos países” seria, também, a afirmação no contexto francês da necessidade de que este cinema siga existindo, algo que se encontrava bastante em questão no momento da Primeira Guerra. Esta redução do que seria o cinema nacional de um país a um determinado entendimento estrito do mesmo será um recurso comum ao longo da história da escrita sobre o cinema, com repercussões que vão bem além de uma simples exclusão de filmes do cânone de um país, por exemplo.

Conforme afirma Andrew Higson, quando se descreve um cinema nacional “existe a tendência em focar somente naqueles filmes que narram a nação como este espaço finito e limitado, habitado por uma comunidade firmemente coerente e unificada, isolada de outras identidades para além da nacional” (HIGSON, 2000, p. 66, tradução nossa⁵⁷). Até por isso, Higson pondera que o conceito de “comunidade imaginada” proposto por Anderson não

⁵⁶ No original: “[...] *le film proprement dit est à la recherche de sa véritable formule, tant pour le jeu que pour le scénario et la mise en scène. Il est probable qu’il en trouvera plusieurs et que nous verrons des écoles se former qui se dessinent déjà et portent la marque des pays où elles ont été plus spécialement conçues. L’école américaine se distingue très nettement de l’école italienne [...]. Si l’ABC du cinéma fut le même pour tous, il est évident que plus nous allons, plus le film se trouve fortement marqué et nationalisé par ceux qui l’exécutent.*”

⁵⁷ No original: “[...] *there is a tendency to focus only on those films that narrate the nation as just this finite, limited space, inhabited by a tightly coherent and unified community, closed off to other identities besides national identity.*”

consegue incorporar o que ele chama de “contingência” ou “instabilidade” do nacional: a possibilidade de múltiplas comunidades comporem uma mesma condição nacional. Nesse sentido, Thomas Elsaesser é um autor que também aponta como essa operação pode resultar em análises de cinemas nacionais bastante limitadas, e escreve:

O perigo dessa abordagem seria não somente o essencialismo quanto ao conceito de identidade nacional: ele também corre o risco da tautologia, pois apenas filmes que confirmem um perfil pré-estabelecido seriam selecionados como típicos de um cinema nacional. Fundamentados na sociologia, tais estudos usam o cinema para destilar estereótipos nacionais ou configurações simbólicas significativas. (ELSAESSER, 2005, p. 64, tradução nossa⁵⁸)

Michael Walsh é outro teórico que vai pelo mesmo caminho ao apontar as inconsistências inerentes a essas leituras de fundo mais totalizante a partir do estabelecimento de uma ideia acerca do que constituiria um cinema nacional⁵⁹.

Ao presumir que o nacional consiste na construção e manutenção de unidades, o crítico é levado a fazer descrições históricas que se mantêm no campo de uma escala maior, totalizante e de cima para baixo, ignorando tanto os detalhes mais finos da controvérsia histórica e da contestação como a produção diversa dos cinemas nacionais. (WALSH, 1996, p. 13, tradução nossa⁶⁰)

No entanto, para além de apontar possíveis insuficiências destas operações de definição do cinema nacional, parece interessante observar a partir de quais ferramentas em geral se costumam realizar as mesmas, o que é algo que Philip Rosen vai se propor a fazer em seu texto de 1994, republicado em *Theorising National Cinema*⁶¹ (ROSEN, 2006, p. 17-28). Segundo Rosen, em geral são três as operações comumente realizadas para esse tipo de aproximação: escolhe-se um “sintoma” geral a partir dos quais irá se efetuar a leitura de determinados filmes

⁵⁸ No original: “*The danger of this approach was not only essentialism regarding the concept of national identity: it also risked being tautological, insofar as only those films tended to be selected as typical of a national cinema which confirmed the pre-established profile. Grounded in sociology, such studies used the cinema for the distillation of national stereotypes or significant symbolic configuration.*”

⁵⁹ Nesse artigo, em que se dedica a analisar o discurso de uma parte da produção teórica dedicada ao nacional no cinema, Walsh desenvolve ainda um outro aspecto muito interessante que não iremos ter espaço aqui para destrinchar, mas que merece menção para outras pesquisas. Ele afirma que o uso bastante comum de termos como “identidade nacional” e “imaginário nacional” por teóricos de cinema muitas vezes pressupõe a transposição de expressões que possuem uma especificidade dentro da teoria da psicanálise, realizando uma aplicação no contexto dos estudos de cinema que resulta, a seu ver, pouco consistente.

⁶⁰ No original: “*In assuming that the national consists of the construction and maintenance of unities, the critic is drawn to historical descriptions that remain large scale, totalizing and top-down, ignoring both the fine detail of historical dispute and contestation within states as well as the diverse output of national cinemas.*”

⁶¹ Vale mencionar que, neste texto, originalmente publicado em 1984 (portanto, no começo da já mencionada reconsideração dos usos do conceito de cinema nacional no contexto da *new cinema history*), Rosen toma como alvo principal o canônico estudo do cinema alemão por Kracauer, em *De Caligari a Hitler*, apontando justamente o que enxerga como inconsistências ou limitações na aproximação ali realizada, que se tornou uma das mais influentes leituras do cinema de um país, especialmente em sua relação com determinadas características de um possível caráter nacional extrafílmico.

“nacionais” ou da relação entre alguns deles; propõe-se uma compreensão da própria “nação” a partir da sua relação com aquele sintoma; e, finalmente, busca-se compreender a partir de outros sintomas anteriores e tradicionais os antecedentes ou explicações dos sintomas atuais que embasam os sistemas descritos. Rosen explicita, ainda, que esses sintomas se referem tanto ao estilo dos filmes quanto também a elementos como narrativa, estrutura, *mise-en-scène*, personagens, locações e fotografia, assim como a componentes extradiegéticos como a herança cultural dos realizadores dos filmes e, até mesmo, ao contexto dos espectadores dos mesmos.

Vale notar, complementarmente, que assim como essas operações podem ser feitas para construir, de maneira mais ampla, aquilo que constituiria o cinema nacional de um determinado país, uma leitura mais direta de determinadas obras pode se embrenhar pela complicada operação de julgá-la como possuidora ou não de uma identificação nacional. É algo a que aludem Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, por exemplo, ao trazerem a discussão para a realidade brasileira dizendo que:

Com certeza, não basta o simples fato de um filme ter nacionalidade brasileira, ter sido feito no Brasil, para que se considere ter ele um caráter nacional. Ou pelo menos não basta ter sido produzido no Brasil para que seu assunto seja nacional. (BERNARDET; GALVÃO, 2018, n.p.)

Embora tragam para a discussão aspectos novos, e igualmente complicados, ao utilizarem termos como “caráter” e “assunto”, para fins dessa pesquisa me parece mais interessante pensar a forma como delimitam fronteiras aparentemente claras ao citar que algo “não bastaria”. Isso faz pensar que haveria uma certa gradação na soma de fatores que podem autorizar um filme a ser plenamente identificado como parte de um cinema nacional.

Nesse caminho, é interessante mencionar o que propõe Pierre Sorlin (que, embora escreva e leciono também sobre cinema, é um historiador de formação, em geral trabalhando na relação entre o cinema, a história e a sociologia). Sorlin, em seu texto intitulado justamente “Existem cinemas nacionais?” (1996), propõe quatro critérios que permitiriam melhor identificar um filme como “nacional”, quais sejam: a língua falada nele, os contextos sociais que representa, os gêneros cinematográficos a que se filia e os atores que nele aparecem. Ao longo do texto, Sorlin vai demonstrar, a partir da discussão de vários exemplos de filmes, como cada um destes critérios seria problemático se avaliado isoladamente, como um indício final. No entanto, ele afirma que seriam quatro possíveis caminhos frutíferos de ter em conta, em seu conjunto, para identificar a nacionalidade de uma determinada obra.

De uma forma ou de outra, o que fica bastante claro é que a operação de delimitar fronteiras claras sobre a nacionalidade de um filme ou de uma cinematografia será sempre algo

parecido com o uso de um cobertor curto: para cada parte do corpo de obras que compõem a multiplicidade do cinema produzido num determinado território que se busque “cobrir”, ou para cada aspecto de um filme específico que se busque focar, outras obras ou características escapam pelo outro lado. Isso porque a relação que cada filme constrói com significantes de um possível pertencimento nacional é muito fluida e distinta. Nesse sentido, é relevante recordar, trazendo a discussão para a seara francesa que vai ser nosso objeto principal, como Susan Hayward afirma que existiriam filmes que confrontam o espectador com construções textuais da nação de um modo explícito (ela cita o *Napoleão* de Abel Gance como exemplo), enquanto outros o fazem de modo implícito (ela cita a obra de Godard como um todo), sem com isso poderem ser chamados de mais ou menos representativos dessa cinematografia nacional.

É justamente nesse sentido que, em 2000, Andrew Higson reconsidera aspectos do seu artigo canônico de 1989, ao qual já nos referimos anteriormente, considerando que ali ele propunha leituras talvez por demais amplas, enquanto o autor mesmo encontrava-se muito focado na realidade do cinema britânico na qual estava inserido. Por conta disso, ele questiona se, mais do que uma teoria geral que dê conta de todas as perguntas que o conceito de “cinema nacional” traz, não faria sentido pensar nas maneiras como os específicos cinemas nacionais se construíram como tal quando montamos discursos a partir deles, como buscaremos fazer com o cinema francês mais adiante. Higson fala, ainda, dos constantes conflitos constitutivos da identidade nacional, seja por questões sócio-históricas como as diásporas, seja pela maneira geral como assimilação e alienação fazem parte dessa experiência, tornando praticamente impossível que grupos distintos respondam homogeneamente aos estímulos e grandes narrativas nacionais.

O que nos leva a concluir esse trecho da discussão com a seguinte proposição de JungBong Choi em seu artigo provocativamente intitulado “Cinema nacional: um delírio anacrônico?”:

O cinema nacional é necessariamente um discurso. O que isso significa é que não podemos dissociar o cinema nacional de como ele é enxergado ou discutido. No entanto, os cinemas nacionais de fato são compostos por muitas trilhas, tendências e vozes, uma esfera polifônica que integra discursos díspares frequentemente narrados com tons, sotaques e pontos de vista dissonantes. (CHOI, 2011, p. 184, tradução nossa⁶²)

⁶² No original: “*National Cinema is necessarily a discourse. What this means is that one cannot dissociate National Cinema from how it is envisioned and talked about. But actual national cinemas consist of multiple tracks, tendencies, and voice, a polyphonic sphere comprising disparate discourses narrated often with dissonant tones, accents and viewpoints.*”

1.1.3 As limitações do nacional: identidades regionais e o caráter transnacional

Uma nação, especialmente quando utilizada num contexto que sugira identidade cultural, deve reprimir diferenças de classe, gênero, raça, religião e história de forma a afirmar sua coerência, o que seria um outro nome para a colonização interior. Nacionalidade e identidade nacional não são dadas, e devem ser ganhas; não são herdadas, e sim compradas. Elas existem num campo de força de inclusão e exclusão, assim como de resistência e apropriação. (ELSAESSER, 2005, p. 36, tradução nossa⁶³)

Como categoria de análise e observação do cinema, vimos que o nacional carrega em si mesmo limitações que se observam também nas tentativas de categorização de uma nação como tal. Algumas vezes, essas limitações podem ser tensionadas por fatores de ordem interna, como aquilo que Elsaesser chama acima de “coerência”, que é algo que autores e autoras identificados com a chamada teoria neomarxista também questionam em seus escritos. Estes lidam com esta problemática a partir do entendimento de que várias “comunidades imaginadas” podem existir dentro de uma mesma nação, algo especialmente relevante no momento do capitalismo em que o fluxo constante de pessoas, produtos, ideias, tecnologias e capitais tornou muito mais difícil ater qualquer análise a partir do desenho de um mundo que seja delineado por fronteiras nacionais claras⁶⁴.

Um exemplo seriam as obras realizadas em lugares onde há uma flutuação da definição do Estado-nação por fatores geopolíticos complexos das histórias desses locais. Conforme observa Elizabeth Ezra na introdução ao trecho dedicado aos cinemas nacionais no livro *The Cinema Book*, a volatilidade dos Estados-nação ao longo da segunda metade do século XX coloca em xeque, constantemente, o sentido de uma organização do cinema pela questão da nacionalidade. Ela cita exemplos práticos, como o cinema da Alemanha Oriental (que se tornaria um “fenômeno histórico e de arquivo”, segundo a autora), o cinema realizado na África do Sul durante o período do *apartheid* (rejeitado como representação nacional) ou o caso da Palestina, que possuiria um cinema nacional sem ter um estado. A autora recorda ainda

⁶³ No original: “A nation, especially when used in a context that suggests cultural identity, must repress differences of class, gender, race, religion, and history in order to assert its coherence, and is thus another name for internal colonization. Nationhood and national identity are not given, but gained, not inherited, but paid for. They exist in a field of force of inclusion and exclusion, as well as resistance and appropriation.”

⁶⁴ Sobre esse tema, o texto de Janet Staiger em BENGHOZI; DELAGE (orgs.), 1997 (p. 341-362) é uma fonte rica de reflexões, não apenas acerca de discussões sobre a nacionalidade dos filmes, mas sobre outros aspectos como a identificação possível a partir de um recorte nacional das audiências das obras. A autora argumenta, por exemplo, que plateias de elite em Nova York e Paris podem guardar mais em comum entre si do que cada uma destas teria com um público de menor poder aquisitivo do interior dos seus próprios países.

problemáticas internas políticas que, por vezes, não permitem a alguns artistas o pleno reconhecimento de suas obras como representantes de um cinema nacional, ao menos quando atrelado a um Estado-nação envolvido em disputas históricas sobre sua constituição como tal (seria o caso das diferentes regiões da Espanha ou das comunidades maori na Nova Zelândia). Tudo isso ajudaria a comprovar quão limitado e incompleto o conceito de “cinema nacional” pode se revelar, principalmente se usado como régua principal para classificar obras ou conjuntos de filmes⁶⁵.

Um bom exemplo, nesse sentido, seria a China: Will Higbee e Hwee Lim Song (2010) exploram em um artigo que seria necessário falar sempre em “cinemas chineses”, no plural, dadas as condições bastante peculiares das relações históricas, políticas e sociais entre a chamada China continental, Taiwan e Hong Kong, cada um destes territórios com cinemas locais bastante relevantes e próprios. O mesmo afirma Chris Berry, quando diz:

O cinema nacional chinês não é a mesma coisa que todos os cinemas produzidos dentro dos territórios chineses ou por pessoas chinesas. Em vez disso, precisamos falar de cinemas nacionais chineses e distinguir suas circunstâncias específicas enquanto projetos sociais, políticos e históricos específicos. (BERRY, 1998, p. 132, tradução nossa⁶⁶)

Ao longo do seu artigo, Berry vai analisar as maneiras como o próprio conceito do que seria a nação chinesa vai se alterando bastante com o tempo, não apenas no que se refere a questões como a incorporação e/ou emancipação de territórios como Taiwan e Hong Kong. Distintos momentos históricos, como o pós-revolução em 1949 ou a relativa abertura no fim dos anos 1970, vão criando contextos tão diversos que permitem identificar distintas vozes do que seria o “cinema chinês” ou um “imaginário chinês” (de fato, uma parte considerável do texto de Berry discute a questão da incorporação de termos de origem psicanalítica nessa discussão de ordem sociopolítica). Ao longo do texto, o autor busca substanciar uma de suas afirmações primeiras, qual seja: “não é tanto que a China faça filmes, mas que os filmes ajudam a fazer a China” (BERRY, op. cit, p. 131, tradução nossa⁶⁷), frase que nos reconecta com as

⁶⁵ Além das limitações inerentes ao conceito em si, vale citar como a compreensão mais generalizada dessa forma de organização é limitada ainda pelo ponto de vista ocidental geralmente constitutivo desses recortes. Nesse sentido, a tese de doutorado realizada no departamento de *Cinema Studies* da New York University pelo coreano Sangjun Lee (2011) é fonte especialmente rica de constatações e reflexões, inclusive pela maneira exaustiva como ele busca historicizar e detalhar passo a passo a tradição ocidental de escrever a história do cinema mundial a partir do recorte dos cinemas nacionais.

⁶⁶ No original: “*Chinese national cinema is not simply the same as all cinema produced within Chinese territories or by Chinese people. Instead, we have to speak of Chinese national cinemas and distinguish their specific circumstances as socially, politically, and historically specific projects.*”

⁶⁷ No original: “[...] *it is not so much China that makes movies, but movies that help to make China.*”

colocações de Susan Hayward sobre a maneira como os filmes ajudam a construir um entendimento sobre a condição nacional ao mesmo tempo em que seriam produtos desta.

Se contradições internas já tornam difícil apostar numa plena coerência, uma outra questão interessante seria a das identidades regionais ou étnicas que criam novos recortes aos quais se busca emprestar algum tipo de identidade interna. Aqui podemos falar, por exemplo, do caso do “cinema latino”⁶⁸. Sobre a tal “identidade latina”, Jeffrey Middents (2013) nos lembra, por exemplo, a maneira pela qual um filme como *La hora de los hornos*, dos argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas, começa com um chamado na tela para constituir a “Pátria Grande”, buscando chamar a atenção para um possível caráter comum aos povos da região. No entanto, Middents considera que, no universo do cinema, a ideia de “cinema latino-americano” é construída principalmente a partir da Europa e dos EUA, que quase sempre a associava a determinados cineastas e tradições ao mesmo tempo em que escolhia ignorar outros (algo que acontece de maneira também bastante destacada com a ideia de um possível “cinema africano”, de cuja constituição falaremos com mais atenção um pouco adiante).

Nesse sentido, Elizabeth Barrios, num texto em que analisa especificamente o *Festival de Cinema Latino de Chicago*, percebe em produções textuais do próprio festival o uso do termo “autêntico” para caracterizar os filmes exibidos por ele, e questiona o tanto que “[...] a impossibilidade de definir a constituição precisa de uma experiência cultural autêntica significa que autenticidade é não apenas subjetiva e imprecisa, mas que pode ser construída” (BARRIOS, 2018, p. 217, tradução nossa⁶⁹). Continua Barrios sobre os problemas dessa definição:

Complexificar a ideia de origem significaria questionar se uma origem latino-americana por si só implicaria nos traços identitários consequentemente associados com ser latino; ou, ao contrário, se ser latino pede uma adoção ou mesmo a criação desses laços identitários pela afirmação e celebração constantes dessa origem. Tenho uma inclinação pela última opção, porque ela expressa melhor a natureza vaga de qualquer conceito sobre uma origem, e, portanto, a necessidade contínua de reiterar e dar sentido a ela. (BARRIOS, op. cit., p. 218, tradução nossa⁷⁰)

⁶⁸ Sobre essa identidade, é relevante lembrar que, embora o Brasil esteja inserido nela segundo um entendimento externo, muitas vezes internamente ele não se reconhece plenamente como tal, face ao conjunto dos países de língua hispânica. Trata-se de uma outra contradição que expõe o quanto o ponto de vista é decisivo no processo de enxergar ou não uma determinada identidade.

⁶⁹ No original: “[...] *the impossibility of defining the precise make-up of an authentic cultural experience means that authenticity is not only subjective and imprecise, but it can also be constructed.*”

⁷⁰ No original: “*Complicating the idea of an origin would mean questioning whether a Latin American origin in itself leads to the identity traits consequently associated with being Latino; or, on the contrary, whether being Latino requires the adoption, or even the creation of these identity traits through the constant affirmation and celebration of this origin. I lean towards the latter option, as it better expresses the vague nature of any concept of an origin, and thus the necessity continually to reiterate and make sense of it.*”

Ela vai notar uma interessante aparente contradição nesse olhar externo sobre o que seria um cinema típico de uma região: filmes com características estéticas e temáticas distintas do tipo de cinema que comumente viaja pelos festivais (um tema de que trataremos melhor no capítulo cinco) em geral acabam escapando a esses recortes de definição. Ela cita como exemplo a especificidade da produção daquilo que chama de um certo “cinema regional” peruano: filmes de um gênero mais popular, eles quase nunca circulam fora do país, e por isso não são reconhecidos como parte integrante desse cânone internacional do “cinema latino”. Por outro lado, os filmes que buscam apagar suas marcas de nacionalidade também não encontram repercussão maior, como se não se encaixassem nessa categoria. Ou seja, você não poderia ser específico demais, nem específico de menos: para ser “corretamente latino”, segundo os festivais internacionais, existiria uma medida exata, ainda que não afirmada como tal.

Desta maneira, é difícil não concordar com a força da proposição de Mikhail Lampolski, segundo a qual: “Não deveríamos ignorar o fato de que filmes nacionais são sempre uma mistura entre a cultura local e influências estrangeiras. Não existe o fenômeno de um puro e exclusivo ‘filme nacional’” (LAMPOLSKI, 2006, p. 79, tradução nossa⁷¹). É muito nesse sentido que, contemporaneamente, o termo “transnacional” ganhou bastante espaço, conforme exploraremos a seguir. No entanto, é importante lembrar que essa questão dos filmes viabilizados por meio de técnicos, artistas, financiamento ou locações que atravessam muitos países está longe de ser uma questão nova. Vanessa Schwartz (2007), por exemplo, estuda especificamente a emergência, entre os anos 1950-1960, de algo que ela identifica como um “cinema cosmopolita”⁷²: filmes realizados com fontes de financiamento de vários locais, filmados em locações espalhadas pelo mundo. Segundo a autora:

Filme cosmopolita se refere à superposição de um certo modo de produção (independente, filmagem em locações e/ou fora de Hollywood, um elenco internacional) com uma preocupação temática sobre o mundo ou internacionalismo. Eram filmes híbridos que refletiam uma tentativa de “pensar e sentir para além da nação”. (SCHWARTZ, 2007, p. 160, tradução nossa⁷³)

⁷¹ No original: “We shouldn’t ignore the fact that national films are always a mixture of local culture and of foreign influences. There is no such phenomenon as a purely and exclusively ‘national film’.”

⁷² Entre os filmes que Schwartz analisa como exemplos dessa tendência estão épicos como *A Volta ao Mundo em 80 Dias* (que ela considera o precursor e maior exemplo, filme exibido na abertura do *Festival de Cannes*) ou *Doutor Jivago* (que por sua vez encerrou o mesmo Festival, algo que a autora considera representativo deste evento como um espaço dedicado aos aspectos cosmopolitas e internacionais do cinema); séries de filmes como os de James Bond ou da Pantera Cor-de-Rosa; mas também trabalhos menores em escala como *Charada* ou *Nunca aos Domingos* (não por acaso, realizados por cineastas que trabalharam ao longo de suas carreiras em países diferentes).

⁷³ No original: “Cosmopolitan film refers to the overlap of a certain mode of production (independent, location-shooting and/or shooting outside Hollywood, an international cast) with the thematic preoccupation of the globe or internationalism. They were hybrid films that reflected an attempt to ‘think and feel beyond the nation’.”

Schwartz usa uma citação de Jean-Claude Carrière para demonstrar como esses filmes podiam encontrar uma reação dura por parte da crítica ou do setor criativo, ambos apegados de alguma forma às identidades nacionais: “são filmes que tentam ser tanto europeus quanto americanos ao mesmo tempo, e que ao fim não são nenhum dos dois” (apud op. cit., p. 161, tradução nossa⁷⁴). Argumentação bastante similar seria utilizada mais recentemente, falando da produção que veio a ser conhecida como o “*euro-pudding*” – filmes realizados cruzando fronteiras de vários países europeus, no contexto dos modelos de financiamento pós-União Europeia

No entanto, se em seu texto Schwartz chega inclusive a afirmar que o cinema sempre foi global, uma vez que desde quase seu princípio ele foi feito pensando num consumo simultâneo por todo o mundo, inegavelmente esta noção se radicalizaria a partir das circunstâncias posteriores aos anos 1980, conforme indica Stephen Crofts:

Historicamente, os anos 1980 e 1990 colocaram uma pressão maior sobre o nacional, com a propagação global do capital corporativo, a vitória das finanças sobre o capital industrial, a consolidação dos mercados globais, a velocidade e o alcance da comunicação eletrônica, e o enfraquecimento progressivo das fronteiras nacionais, culturais e econômicas que se seguiu à desintegração do comunismo soviético e à “pax americana”. Meio século após 1945, é difícil imaginar um Estado-nação que retenha a congruência, em política, cultura e economia, que caracterizava a maior parte deles antes desse momento. (CROFTS, 1998, p. 386, tradução nossa⁷⁵)

É neste contexto que o termo transnacional vai ganhando cada vez mais proeminência, especificamente no universo acadêmico, e de maneira bastante firme no campo dos estudos de cinema. É o que nota, por exemplo, Sangjoon Lee:

Os estudos de cinema, em conjunto com outros programas nas áreas das humanidades e ciências sociais, têm sido atacados pela noção “obsoleta” do cinema nacional há anos, e praticamente todas as novas publicações dedicadas a uma nação ou estudos regionais discutem como o cinema evoluiu e se tornou “transnacional” e “globalizado”. (LEE, 2011, p. 7, tradução nossa⁷⁶)

⁷⁴ No original: “[...] *those films which sought to be both European and American at the same time and which ultimately were neither.*”

⁷⁵ No original: “*Historically, the 1980s and 1990s have put further pressure on the national, with the global spread of corporate capital, the victory of finance over industrial capital, the consolidation of global markets, the speed and range of electronic communications, and the further weakening of national cultural and economic boundaries which has followed the disintegration of Soviet communism and Pax Americana. Half a century after 1945 it is difficult to imagine a nation-state retaining the congruence of polity, culture, and economy which characterized most nation-states before then.*”

⁷⁶ No original: “*Cinema studies, along with other programs in the humanities and social sciences, has been assailed for the ‘obsolete’ notion of national cinema for years, and almost all new publications regarding a single nation or regional-level studies discuss how the cinema evolved and became the ‘transnational’ and ‘globalized’.*”

Também é o que reafirmam Will Higbee e Hwee Lee Song, escrevendo justamente na apresentação do primeiro número da publicação *Transnational Cinemas*, em 2010, na qual começam dizendo que o surgimento mesmo dessa publicação acadêmica se seguiria à publicação recente de pelo menos quatro livros com o termo “transnacional” em seus títulos. Isso demonstraria, segundo eles defendem:

[...] uma insatisfação mais geral expressa por estudiosos que trabalham ao longo dos campos das humanidades (em especial sociologia, teoria pós-colonial e estudos culturais) com o paradigma do nacional como um meio de compreender a produção, consumo e representação da identidade cultural (tanto individual como coletiva) num mundo cada vez mais interconectado, multicultural e policêntrico. (HIGBEE; SONG, 2010, p. 8, tradução nossa⁷⁷)

Seria importante, porém, uma descrição mais específica do transnacional, para além de um entendimento muito fácil de que ele seria tudo aquilo que não se atém aos limites do nacional. E é isso o que tentam fazer Elizabeth Ezra e Terry Rowden, organizadores do volume *Transnational Cinema: The Film Reader* (provavelmente uma das publicações citadas acima por Higbee e Song):

O transnacional pode ser entendido como as forças globais que conectam pessoas e instituições através das nações. Central para o transnacionalismo é o reconhecimento do declínio da soberania nacional como uma força reguladora da coexistência global. A impossibilidade de designar uma identidade nacional fixa para boa parte do cinema reflete a dissolução de qualquer conexão estável entre o local de produção de um filme e/ou locação e a nacionalidade de seus realizadores ou atores. [...] O conceito de transnacionalismo nos permite melhor compreender as maneiras cambiantes pelas quais o mundo contemporâneo vem sendo imaginado por um número cada vez maior de cineastas em distintos gêneros num sistema global em vez de como uma coleção de nações mais ou menos autônomas. (EZRA; ROWDEN, 2006, p. 2, tradução nossa⁷⁸)

Isso ajuda a entender por que Songjoon Lee (2011) defende a ideia da escrita de uma “história trans-nacional” do cinema (“precisamos ‘resgatar’ a história do cinema daquela das nações”, afirma ele numa nota de rodapé, p. 102) como forma de chamar a atenção para determinados fenômenos que ultrapassam as fronteiras (literais ou acadêmicas) dos estudos de

⁷⁷ No original: “[...] a wider dissatisfaction expressed by scholars working across the humanities (in particular sociology, postcolonial theory and cultural studies) with the paradigm of the national as a means of understanding production, consumption and representation of cultural identity (both individual and collective) in an increasingly interconnected, multicultural and polycentric world.”

⁷⁸ No original: “The transnational can be understood as the global forces that link people or institutions across nations. Key to transnationalism is the recognition of the decline of national sovereignty as a regulatory force in global coexistence. The impossibility of assigning a fixed national identity to much cinema reflects the dissolution of any stable connection between a film’s place of production and/or setting and the nationality of its makers and performers. (...) The concept of transnationalism enables us to better understand the changing ways in which the contemporary world is being imagined by an increasing number of filmmakers across genres as a global system rather than as a collection of more or less autonomous nations.”

cinema centrados na ideia de nacionalidade. Um dos exemplos que ele utiliza é o da questão das coproduções internacionais, que afirma serem várias vezes referidas como um “problema” no trabalho de autores e autoras que se debruçam sobre a produção de determinados países.

Por mais que o uso do termo transnacional possa ser feito referindo-se a situações bastante específicas (como, por exemplo, os chamados cinemas da diáspora ou o estudo de cinemas de países vizinhos que partilham uma história regional comum), Higbee e Song apontam que “esta proliferação do termo ‘transnacional’ como um significante potencialmente vazio e flutuante tem levado alguns estudiosos a questionarem se seria mesmo proveitoso, ou até necessário, o seu uso” (HIGBEE; SONG, 2010, p. 10, tradução nossa⁷⁹). Uma vez que, como dissemos, eles escrevem isso na apresentação de uma publicação que usa o termo em seu título, acreditamos que os autores entendem que no limite não seja assim, mas não deixa de ser interessante que percebam o possível dilema, pois: “será que o foco num termo como ‘transnacional’ corre o risco de simplesmente torná-lo um substituto para termos já existentes, como *world cinema*, nas formas de meramente descrever os filmes não-anglófonos?” (HIGBEE; SONG, op. cit., p. 18, tradução nossa⁸⁰).

Nesse sentido, uma resposta produtiva pode ser oferecida (talvez não por acaso por um pesquisador não-anglófono) por JungBong Choi, que argumenta que o transnacional não deve ser lido como uma oposição ao entendimento de um cinema nacional, mas de fato como uma parte dele. Para tanto, ele afirma que o “nacional” hoje está totalmente populado pelo diaspórico, pelo transnacional, pelo estrangeiro e pelo global, da mesma maneira que é um espaço de conflito constante entre forças com antecedentes bastante heterogêneos em termos étnicos, religiosos, linguísticos, ideológicos ou de classe (CHOI, 2011, p. 188). E que, portanto:

Em outras palavras, a transnacionalidade pode ser percebida precisamente tanto através da reordenação estrutural e organizacional *interior* de uma sociedade quanto pelos movimentos físicos de pessoas, bens e capital *entre* sociedades. Portanto, o cinema transnacional não deve se limitar àqueles filmes feitos com capital multinacional, por equipes multinacionais, e distribuídos e apresentados para plateias multinacionais.

[...]

Não importa o que se diga sobre os cinemas nacionais, sempre houve e haverá filmes preocupados com temas específicos a determinadas sociedades. [...] Não se pode enfatizar o suficiente que o vetor transnacional não dispensa nem diminui a energia nacionalizante do cinema pois eles vivem uma existência simbiótica e sincronizada. Se nenhuma sociedade está livre do maremoto da transnacionalização, cada nação

⁷⁹ “[...] *precisely this proliferation of the term ‘transnational’ as a potentially empty, floating signifier that has led some scholars to question whether we can profitably use, or indeed need, the term at all.*”

⁸⁰ “[...] *does the focus on a term such as the ‘transnational’ simply risk becoming a replacement for existing terms such as ‘world cinema’ as a means of merely describing non-anglophone films?*”

enfrenta configurações específicas e componentes de transnacionalização que se desenvolvem em velocidade e intensidade variáveis. (CHOI, 2011, p. 188-189, grifos do autor, tradução nossa⁸¹)

Nosso ponto de vista para fins desta pesquisa está em conexão com essas ideias de Choi, e nossa crença na utilidade de falar do nacional (afinal, estamos tratando do cinema francês aqui) não significa a compreensão de que esta categoria resolve tudo, nem que possa servir como guarda-chuva perfeito. Nisso também concordamos com Michelle Royer, quando ela afirma decisivamente que “o conceito de cinema nacional não pode ser isolado do conceito do cinema transcultural, da mesma forma que o cinema transcultural é, ao menos no nível das instituições de financiamento e distribuição, fincado no nacional” (ROYER, 2010, p. 148, tradução nossa⁸²).

Para finalizar de maneira ainda mais sucinta e direta esse trecho mais conceitual do capítulo, ficamos, em suma, com as palavras de Chris Berry: “o nacional pode não ser mais o que já foi, mas ele também não desapareceu” (BERRY, 2006, p. 148-149, tradução nossa⁸³). Assim, entendemos como esses fascinantes problemas ao redor do conceito do nacional se mostram, muito mais do que apenas um assunto de interesse de teóricos ou historiadores, decisivos para determinar uma série de aspectos da organização do setor cinematográfico como um todo, do financiamento ao consumo das obras, como veremos a seguir.

⁸¹ No original: “*In other words, transnationality can be acutely perceived through structural and organizational reordering within a society as much as through physical movements of people, goods and capital across societies. Hence transnational cinema must not be limited to those films made with multinational capital, by multinational crews, and distributed to and hailed by multinational audiences.*”

[...]

“*No matter what is said about national cinemas, there Always have been and will be films concerned with issues specific to some societies. (...) It cannot be overemphasized that the transnational vector does not dispense with or undermine the nationalizing energy of cinema for They lead a clasped, synchronized, symbiotic life. While no society would be free from the tidal wave of transnacionalization, each nation faces specific configurations and components of transnationalization unfolding at varying speed and intensity.*”

⁸² No original: “[...] *the concept of a national cinema cannot be insulated from the concept of a transcultural cinema, and conversely, the notion of a transcultural cinema is, at least at the level of the funding institutions and distribution, grounded in the national.*”

⁸³ No original: “[...] *the national may not be what it once was, but neither has it disappeared.*”

1.2 Cinema nacional como prática: aplicações nada abstratas de um conceito

O conceito de cinema nacional pode ser analisado de forma geral em dois níveis: o textual e o industrial. No nível textual, podemos examinar a particularidade de qualquer cinema em termos de conteúdo, estilo e estéticas típicas, enquanto no nível industrial podemos examinar as relações entre cinema e indústria em termos de produção, distribuição e exibição. (DISSANAYAKE, Wimal apud ROSS, 2006, p. 5, tradução nossa⁸⁴)

Se nos dedicamos na primeira parte deste capítulo a destrinchar algumas das tantas implicações e problemas dos usos do termo “cinema nacional” segundo distintas visões nos campos dos estudos e da teoria, nesta segunda parte vamos estar mais atentos a algumas das maneiras como essa categoria afeta de forma bastante direta o funcionamento efetivo da indústria do cinema. Assim, perceberemos a que ponto a decisão de usar ou não essas definições pode vir a ter efeitos nada abstratos, ao contrário do que uma discussão exclusivamente teórica possa fazer parecer.

Nesse sentido, parece interessante voltar, justamente, àquele que é considerado, conforme vimos na parte anterior, um dos textos pioneiros na problematização contemporânea desta expressão. Em seu artigo de 1989 na revista *Screen*, Andrew Higson já começa dizendo que se pode sempre exercitar a conceituação do “cinema nacional” a partir de dois caminhos: um que teria a ver com a parte industrial da produção do cinema; o outro, com o texto das obras cinematográficas em si. Já exploramos bastante a segunda opção anteriormente, mas quanto à primeira, diz o autor, as perguntas seriam de ordem econômica – como, por exemplo: “Quem financiou estes filmes? Utilizando quais ferramentas?” (HIGSON, 1989, p. 36)

Essa ideia será retomada por ele onze anos depois, quando volta ao seu texto anterior para complexificar ou levar adiante algumas das questões que havia levantado. Neste outro momento, ele considera que, ainda que reconheçamos que a experiência da produção e da circulação do cinema tenha muito de transnacional desde a sua origem e, conforme já vimos, especialmente no contexto da virada do século XX para o XXI, quando saímos do campo da teoria e mergulharmos na prática dessa indústria, como no caso das políticas de estado para o cinema, o conceito de nacional ganha, então, uma aplicação bem direta, com múltiplas consequências (HIGSON, 2000). A forma como isso se dá será a partir da atuação de instituições de cada Estado, como lembra Michael Walsh (1996): a partir de uma série de ações

⁸⁴ No original: “*The concept of national cinema can be analyzed very broadly at two levels: the textual and the industrial. At the textual level we can examine the uniqueness of a given cinema in terms of content, style, and indigenous aesthetics while at the industrial level we can examine the relationship between cinema and industry in terms of production, distribution and exhibition.*”

práticas, pelas quais se criam definições acerca do que constitui uma determinada nação e, por conseguinte, uma indústria nacional.

1.2.1 Cinema nacional: questão econômica, questão de Estado

Assim como a companhia nacional de ópera ou o balé nacional, cinema nacional geralmente significa que ele é ou aspira a ser uma instituição (oficialmente, ou ao menos semioficialmente), usufruindo de patrocínio do Estado e, quando definido como uma expressão cultural, muitas vezes recebendo significativo apoio estatal. (ELSAESSER, 2005, p. 36, tradução nossa⁸⁵)

Como veremos mais adiante em detalhes no exemplo francês, em geral o envolvimento do governo com o setor cinematográfico acaba se dando somente a partir de um processo, muitas vezes bastante complexo, de arranjo entre distintas forças constitutivas do tecido sociopolítico daquele país. Nesse sentido, a atenção ao caráter nacional da produção cinematográfica é algo que surge com bastante proeminência, tendo duas linhas principais de argumentação por trás da maneira como ela é mobilizada: uma, às vezes mais abertamente usada e em outros casos mais sub-repticiamente, é a da possibilidade de expressão de uma cultura nacional pelo cinema; a outra, igualmente relevante, se não mais decisiva (inclusive no caso francês), é a da importância da proteção a uma indústria nacional, enquanto atividade econômica.

Em geral, ambas as argumentações têm historicamente sido mais comumente mobilizadas a partir da luta contra uma força hegemônica como a que representa, desde mais de um século, o espectro do cinema hollywoodiano sobre o mercado internacional⁸⁶. Dessa forma, ao utilizarem a ferramenta retórica de afirmar sua identidade nacional por sua oposição ao cinema hollywoodiano, as indústrias de cinema em diferentes países estão reproduzindo um comportamento bastante comum na forma como o nacionalismo opera em distintos campos. Nesse sentido, inclusive, pode-se dizer que o cinema não estaria fazendo nada de distinto em relação ao que se passa no campo de inúmeras outras indústrias nacionais, como se pode apreender do que diz Pierre Sorlin:

⁸⁵ No original: “*Like the national opera company, or the national ballet, national cinema usually means that it is or wants to be also an institution (officially, or at least semi-officially), enjoying state patronage and, when defined as culture, often receiving substantial state support.*”

⁸⁶ No entanto, como veremos um pouco mais adiante, curiosamente, no caso do cinema estadunidense do começo do século XX, e especialmente no contexto do seu enfrentamento com o cinema francês que se fazia presente no seu território, este também foi um componente importante da sua estruturação e autoafirmação

Nações existem, de fato, em toda parte onde regras circunscrevem um lugar de trocas econômicas. Mas o paradoxo das nações é que elas só se definem num clima de nacionalismo, quer dizer, dentro de um contexto conflitante tal como aquele do entreguerras, onde cada uma desconfiava do vizinho. (SORLIN, 1996, p. 411, tradução nossa⁸⁷)

É nesse mesmo sentido que Andrew Higson e Richard Maltby trazem para o debate as palavras do sociólogo britânico Philip Schlesinger, que afirmava que as identidades nacionais e étnicas seriam uma questão mobilizada tanto pela exclusão quanto pela inclusão: “o fator crítico para definir um grupo étnico, portanto, é a *fronteira* social que o define em relação a outros grupos... não uma realidade cultural interna a essas fronteiras” (apud HIGSON; MALBY, 1999, p. 51, grifo dos autores, tradução nossa⁸⁸).

Dessa maneira, podemos compreender melhor uma das razões pelas quais muitos cinemas nacionais têm se afirmado, principalmente na arena pública dessa discussão, acima de tudo como “não sendo o cinema americano”. Essa reação ao domínio hollywoodiano se dá justamente porque, ao ocupar os mercados de praticamente todo o mundo, este cinema hegemônico buscou diminuir a atenção ao seu aspecto que faz, dele mesmo, um cinema nacional. Conforme observa Laurent Creton: “a força do cinema americano é a de ser considerado num enorme número de países não como um cinema nacional estrangeiro, mas como o cinema mesmo” (CRETON, 1997a, p. 106, grifo do autor, tradução nossa). A mesma ideia surgirá assim destrinchada por Thomas Elsaesser:

Por exemplo: o único cinema que, por grande parte da sua história, foi capaz de operar lucrativamente como um cinema nacional – o cinema americano – em geral não é referido de maneira nenhuma como um cinema nacional, tendo se tornado sinônimo de negócio internacional do cinema, senão “do cinema” *tout court*. Isso sugere que “cinema nacional” de fato não é um termo descritivo em si, mas um termo subordinado dentro de um par binário cujo ponto dominante e referente (seja reprimido ou implícito) é sempre Hollywood. (ELSAESSER, 2005, p. 37, tradução nossa⁸⁹)

Hoje bastante consolidada, a construção desse território ocupado no imaginário mundial cinematográfico pelos produtos hollywoodianos não foi uma operação que passou despercebida, mesmo nos seus primórdios. No artigo que dedica ao surgimento e

⁸⁷ No original: “*Des nations existent, en fait, partout où des règles circonscrivent un lieu d'échanges économiques. Mais le paradoxe des nations est qu'elles ne se définissent que dans un climat de nationalisme, c'est à dire dans un contexte conflictuel tel que celui de l'entre deux guerres où chacun se méfiait du voisin.*”

⁸⁸ No original: “[...] *the critical factor for defining the ethnic group therefore becomes the social boundary with defines the group with respect to other groups... not the cultural reality within those boundaries.*”

⁸⁹ No original: “*For instance, the only cinema which for long stretches of its history has been able to operate profitably as a national one – the American cinema – is not usually referred to as a national cinema at all, but has become synonymous with the international film business, if not with “the cinema” tout court. It suggests that “national cinema” is actually not descriptive, but the subordinate term within a binary pair whose dominant and referred point (whether repressed or implied) is always Hollywood.*”

fortalecimento do que ele chama de “patriotismo cinematográfico” na França, por exemplo, Christophe Gauthier enumera algumas citações da imprensa francesa das décadas de 1910 e 1920 buscando demonstrar as maneiras pelas quais essas categorias nacionais eram percebidas e instrumentalizadas (no capítulo seguinte, dedicado ao cinema francês de fato, voltaremos a esse artigo). Entre estas, o trecho a seguir, escrito por Henry Rainaldy para *Le courrier cinématographique* em 1922, parece bastante exemplar no que se refere ao contexto desta “invasão americana”:

Por que os americanos puderam fazer aquilo que os outros não conseguiram? Simplesmente porque sendo os mais recentes entre os povos civilizados, ainda tão jovens, não tiveram o tempo de adquirir, na arte, uma personalidade marcante, porque para eles não existe uma tradição. Eles fazem um cinema excelente [...], com uma técnica perfeita baseada nos conceitos técnicos mais eficazes, mas qualquer originalidade espiritual verdadeiramente nacional está ausente da sua produção. (apud GAUTHIER, 2004, p. 71, tradução nossa⁹⁰)

Ainda que embebida de um inegável chauvinismo, a citação é preciosa para perceber o tipo de operação retórica montada, especialmente, mas não só no contexto francês (no qual a dominação hollywoodiana significava também a perda de um domínio mundial anterior), algo que levará àquilo que Gauthier chama de “cinema internacional” ou “universal”, que seria a maneira como o cinema hollywoodiano passa a ser percebido. Certamente menos essencialista do que as palavras daquele crítico francês contemporâneo ao momento, o trabalho cuidadoso de Andrew Higson e Richard Maltby ajuda a destrinchar a maneira bastante consciente pela qual se deu a construção desse caráter “internacional” do cinema hollywoodiano, tanto através do que existia na tela como da retórica fora dela. Segundo os autores:

A América dos filmes se apresentava menos como um território geográfico do que como um imaginário, que deliberadamente se fazia passível de assimilação a uma variedade de contextos culturais. A localização geográfica de Hollywood sempre foi fugidia: a América dos filmes americanos era tão imaginária para os residentes de Des Moines ou Atlanta quanto para os cidadãos de Bruxelas ou Budapeste. (HIGSON; MALTBY, 1999, p. 34, tradução nossa⁹¹)

Para além de considerações mais gerais sobre o uso da linguagem cinematográfica que ajudariam nessa operação de “des-localização” do cinema de Hollywood, o artigo cita alguns

⁹⁰ No original: “Pourquoi les Américains ont-ils pu faire ce que d’autres ne pouvaient pas ? Tout simplement parce que derniers venus des peuples civilisés, tout jeunes encore ils n’ont pas eu le temps d’acquiescer, en Art, une personnalité marquée, parce que chez eux la tradition n’existe pas. Ils ont fait du film excellent [...], avec une technique parfaite basée sur les conceptions industrielles les plus efficaces ; mais toute originalité spirituelle vraiment nationale, est absente de leur production.”

⁹¹ No original: “The America of the movies presented itself less as a geographical territory than an imaginative one, which deliberately made itself available for assimilation in a variety of cultural contexts. Hollywood’s geographical location has always been elusive: the America of American movies was as imaginary to the residents of Des Moines or Atlanta as it was to the citizens of Brussels or Budapest.”

exemplos bastante práticos de ferramentas usadas para que isso acontecesse, como alterações na montagem de determinados filmes para as cópias de exportação; o uso das línguas locais nos intertítulos nas cópias do cinema silencioso; chegando até a exemplos mais radicais, como a versão de *Peter Pan* (1924) em que um plano detalhe da bandeira americana no alto do mastro do navio do Capitão Gancho era alterado por bandeiras dos países locais quando do lançamento em outros mercados (HIGSON; MALTBY, op. cit., p. 42).

Os autores observam ainda que, em face das tensões locais europeias no contexto do momento ao redor das duas grandes guerras, o cinema hollywoodiano apresentava uma alternativa que não remetia a seculares ressentimentos entre os países vizinhos. Da mesma forma, outras condições específicas de identidade (principalmente de classe) criavam um terreno fértil para que os filmes hollywoodianos fossem adotados como “locais”⁹².

Os filmes ofereciam às classes trabalhadoras europeias um escape para uma sociedade utópica imaginada chamada “Hollywood”, onde as imobilidades de distinção de classe ou não existiam ou não eram reconhecíveis em sua codificação. O uso do idioma e dos sistemas semióticos americanos oferecia para a plateia europeia a possibilidade imaginária de uma fuga da distinção de classes ao invés de um repúdio a ela.

[...]

Poucos franceses queriam ser alemães, poucos italianos queriam ser britânicos, mas quase todo mundo queria ser Gary Cooper ou James Cagney, e Greta Garbo e Marlene Dietrich mostravam que eles poderiam ser, a despeito de sua nacionalidade e mesmo do seu sotaque. Se Hollywood era um país estrangeiro, também era o lar imaginário de todos para quem ela tinha apelo. (HIGSON; MALTBY, 1999, p. 50, tradução nossa⁹³)

Essas características (somadas, é claro, a uma série de intervenções de ordem econômica e política, como discutiremos um pouco mais adiante) ajudam a entender a maneira como o cinema hollywoodiano rapidamente se impõe, num período de menos de duas décadas, como amplamente dominante⁹⁴. Isso vai fazer com que os membros das indústrias locais da maior

⁹² Os autores destacam, nesse sentido, o caso da Grã-Bretanha, onde o cinema local era muito identificado com elitismo, principalmente pelas questões específicas da língua inglesa em seus sotaques e dialetos.

⁹³ No original: “*The movies offered European working-class audiences an escape into an imagined Utopian Society called “Hollywood”, in which the inflexibility of class distinction either did not exist or was not recognizably coded. The use of American idioms and semiotic systems in general offered European audiences the imaginary possibility of an evasion of class distinction rather than a repudiation of it.* [...]”

Few French people wanted to be Germans, few Italians wanted to be British, but almost everybody wanted to be Gary Cooper, or James Cagney, and Greta Garbo and Marlene Dietrich showed that you could be, and be so despite your nationality and even your accent. If Hollywood was a foreign country, it was also the imaginative home of everybody to whom it appealed.”

⁹⁴ Numa outra chave, também é importante trazer para essa discussão, do sentido prático e econômico que a apelação à categoria do nacional pode obter no cinema, as observações que faz Janet Staiger, a partir da perspectiva do chamado neomarxismo. A autora afirma que, na condição contemporânea dos fluxos mundiais de capital, na qual os donos reais da propriedade financeira por trás dos estúdios americanos, por exemplo, podem ser indivíduos,

parte dos países passem, então, a pressionar os seus governos para que assumam diferentes maneiras de criar proteções para suas indústrias. É nesse contexto, por exemplo, que a Alemanha vai impor cotas de reserva de telas ainda nos anos 1920⁹⁵ - algo que, de distintas maneiras, vários países vão fazer nos anos seguintes. De forma igualmente relevante, logo vai se apresentar a opção dos subsídios diretos do Estado para a produção de filmes nacionais, o que já vimos que, no caso francês, logo vai se tornar um sistema estabelecido.

Este modelo, hoje presente em praticamente todos os países que possuem algum tipo de condição política e econômica para intervir na indústria cinematográfica, não deixa de apresentar muitos desafios, principalmente no momento em que se tenta definir de maneira mais precisa (como em geral é necessário em textos legais e governamentais) o objeto nacional da sua intervenção. Um exemplo que podemos usar para deixar isso mais claro está no artigo em que Mette Hjort analisa um documento de 1998 do Danish Film Institute (entidade estatal de regulação do setor na Dinamarca), em que este propõe um plano de ação para o setor cinematográfico. O documento afirma, por exemplo: “A política de apoio do Instituto busca garantir a disponibilidade de filmes que expressem e sustentem a cultura, língua e identidade dinamarquesas” (apud HJORT, 2000, p. 103, tradução nossa⁹⁶). Conforme observa a autora, quando as instituições de Estado passam a incluir esse tipo de julgamento, necessariamente subjetivo, a questão do cinema nacional (e suas características) se torna espinhosa, dando espaço para questões mais graves, a partir do momento em que a discussão sobre as definições do nacional deixa sua dimensão teórica e passa a fazer parte do processo pelo qual filmes virão a ser ou não efetivamente feitos.

Nos parece relevante como exemplo, nesse sentido, o caso da Ucrânia (talvez até tragicamente mais relevante no contexto atual, em que uma guerra é travada em seu território, e na qual a questão da identidade nacional é premente). Em um artigo no qual busca caracterizar as dificuldades para se organizar o campo do que seria o “cinema ucraniano” no contexto

conglomerados ou grupos econômicos oriundos de outros países ou regiões (japoneses, australianos, de países do Oriente Médio, alemães e até franceses), falar na hegemonia de um “cinema americano”, por exemplo, poderia ser algo anacrônico. Staiger defende, neste sentido, que a expressão “cinema hollywoodiano” hoje possuiria muito mais sentido, não como marca de um território geográfico ou cultural de origem, mas por se referir a um modo específico de produção e, principalmente, de dominação dos mercados por meio de uma série de operações (BENGHOZI; DELAGE, 1997, p. 341-362). Segundo a autora, o que tornaria esse cinema “desprovido de marcas nacionais”, hoje, já não seria uma des-territorialização construída por ferramentas de ordem estética, narrativa ou temática como as que discutimos aqui, mas sim os fluxos financeiros e de distribuição dos lucros, que já não se dão de maneira clara, ao menos em termos de recortes nacionais. Essa observação importante terá repercussões bem específicas, inclusive, na nossa discussão do caso francês, como veremos mais adiante.

⁹⁵ As especificidades desse processo são detalhadas por Jens Ulf-Moller (1998).

⁹⁶ No original: “*The Institute’s support policy is to guarantee the availability of films that express and sustain Danish culture, language and identity.*”

imediatamente ao pós-dissolução da União Soviética, Bohdan Y. Nedesio narra como, na Ucrânia, a questão do uso da língua sempre foi decisiva para a definição de um filme nacional, buscando assim diferenciar-se dos filmes feitos em russo em território ucraniano – que, em um momento determinado, chegou a caracterizar quase 90% da produção local: a partir dos anos 1930, por exemplo, todos os filmes estrangeiros exibidos na Ucrânia eram dublados em russo. Da mesma forma, naquele período foram estabelecidas por Moscou cotas de filmes falados em ucraniano que poderiam ser realizados. Dessa forma, podemos ver como a problemática da língua pode ser decisiva para a identidade nacional.

A própria opção por afirmar determinadas obras como plenamente nacionais, ou, no caso, ucranianas, a partir de algumas características específicas, se revelará um campo politicamente movediço, com implicações não antevistas por quem opera os mecanismos dessa definição, como explica em outro trecho o autor:

Críticos nacionalistas, que favoreciam um caminho excludente para o cinema ucraniano, se tornaram vítimas da política de nacionalidade da União Soviética. Eles insistem em manter um modelo ultrapassado de definir os temas com os quais o cinema ucraniano deveria se preocupar. Assim, tópicos ou cenários que tenham a ver com o folclore ou a história mais distante no tempo definiriam o cinema ucraniano como nacional. Esse paradigma era desejável e encorajado por Moscou, no seu esforço para criar o cidadão soviético ideal, e assim sublinhar a maturidade da cultura e língua russas face ao que seria o folclore e os “dialetos” das outras repúblicas. Os críticos, tendo sido alimentados por essa linha de raciocínio por séculos, excluía do cinema ucraniano tudo que fosse contemporâneo e tudo que fosse realizado em qualquer língua que não o ucraniano, ainda que, para a maior parte dos ucranianos, o russo fosse a língua principal de comunicação cotidiana. (NEBESIO, 2007, p. 268, tradução nossa⁹⁷)

Ou seja, ao buscar uma afirmação de identidade de cunho político a partir de determinados índices específicos, um discurso de afirmação nacionalista cai numa armadilha que termina por limitar sua possível amplitude de temas e, por conseguinte, relevância e interesse. Conforme analisa Nebesio, isso se tornaria ainda mais grave no momento seguinte à queda da União Soviética, quando se torna uma questão de definição não mais sobre os filmes que formavam um patrimônio histórico nacional, mas sim sobre quais cineastas financiar e quais filmes realizar. De repente, a categoria do nacional, em uma leitura restritiva, torna-se um

⁹⁷ No original: “Nationalist critics favouring the exclusionist path for Ukrainian cinema have become victims of the nationality politics of the Soviet Union. They insist on carrying on an outdated model for delegating themes that Ukrainian cinema should be concerned with. Thus, topics or settings having anything to do with folklore or distant history define Ukrainian cinema as national. This paradigm was desirable and encouraged by Moscow in its efforts to create the ideal Soviet citizen and thus underline the maturity of Russian culture and language vis-a-vis folklore and the “dialects” of other republics. The critics, having been fed this line of thinking for centuries, exclude from Ukrainian cinema anything contemporary and anything made in a language other than Ukrainian, although for the majority of Ukrainians Russian has become the primary language of daily communication.”

elemento de censura prévia, ou de direcionamento sobre a arte a ser criada⁹⁸; isso num território que busca, justamente, escapar do jugo de um Estado autoritário⁹⁹.

1.2.2 O nacional como etiqueta de mercado

O conceito de “cinema nacional” há muito tempo tem balizado a promoção dos cinemas “não-hollywoodianos”. Juntamente com o nome do diretor-autor, ele serve como uma maneira pela qual os filmes não-hollywoodianos – em geral “filmes de arte” – são categorizados, distribuídos e analisados. Como estratégia de marketing, essas etiquetas nacionais prometem distintas “alteridades” – tanto em relação a Hollywood quanto aos filmes de outros países importadores. (CROFTS, 1998, p. 385, tradução nossa¹⁰⁰)

Se vimos acima o tanto que a definição de um filme como nacional pode ser decisiva para garantir até mesmo as condições para sua realização ou não, veremos a seguir as maneiras pelas quais essa categorização seria igualmente relevante, e possivelmente até ainda mais, no momento em que as obras vão ganhar o mercado, uma vez finalizadas. Esse aspecto nos introduz, de fato, ao que é o principal foco desta pesquisa, já que se refere àquilo a que se dedicam tanto a Unifrance como os festivais de cinema: tentar posicionar no mercado certos produtos cinematográficos que representem, de determinada maneira, aquilo que se poderia caracterizar como um determinado cinema nacional (no caso, o francês). Assim, conforme escreveu Andrew Higson:

Promover filmes por conta de sua identidade nacional também é garantir um perfil coletivo proeminente para eles, tanto no mercado doméstico quanto no internacional, sendo uma forma de vender esses filmes ao conceder a eles uma marca distintiva. (HIGSON, 2000, p. 69, tradução nossa¹⁰¹)

⁹⁸ No artigo, Nedesio exemplifica as maneiras como adaptações de clássicos da literatura ou reencenações de momentos considerados relevantes na história passam a ser privilegiados como mais desejáveis.

⁹⁹ O resto do artigo de Nedesio se dedica a explorar três gerações distintas de cineastas ucranianos, e sua relação com as condições de realização e as distintas maneiras pelas quais buscam fazer parte da constituição do que poderia ser considerado um cinema ucraniano.

¹⁰⁰ No original: “*The idea of national cinema has long informed the promotion of non-Hollywood cinemas. Along with the name of the director-auteur it has served as a means by which non-Hollywood films - most commonly art films - have been labelled, distributed, and reviewed. As a marketing strategy, these national labels have promised varieties of 'otherness' - of what is culturally different from both Hollywood and the films of other importing countries.*”

¹⁰¹ No original: “*To promote films in terms of their national identity is also to secure a prominent collective profile for them in both the domestic and international market, a means of selling those films by giving them a distinctive brand name.*”

É preciso, antes de tudo, lembrar que, embora bastante marcante há pelo menos um século na história do cinema, como já vimos, a classificação dos filmes dentro das etiquetas de cinemas nacionais está longe de ser a única maneira pela qual esse tipo de operação se realiza. De fato, como nos lembra Janet Staiger: “Agrupar, classificar e encontrar tipificações são caminhos com larga história e tradição na aquisição de saber. Logo, se lida mais facilmente com um número grande de filmes se determinadas características generalizantes são encontradas” (apud VALLEJO, 2020, p. 9, tradução nossa¹⁰²). Nesse sentido, a origem nacional de um filme é apenas mais uma das várias maneiras como o mercado de cinema encontrou para classificar e agrupar obras: outros exemplos seriam recortes por gêneros cinematográficos, autoria, temas, durações, cronologia etc.

No entanto, sem dúvida a questão da classificação pela origem nacional tem se mostrado bastante duradoura e funcional, com muitas repercussões. Porém, Elizabeth Ezra lembra que, em relação ao impulso criativo por detrás da realização das obras, na maior parte das vezes o elemento nacional não será um aspecto determinante. Ainda assim, ele ficará inevitavelmente conectado ao DNA daquele trabalho e, daí por diante, carrega essa marca de origem, de igual para igual com várias outras características, como algo definidor de suas possíveis qualidades:

Em última instância, são poucos os cineastas que têm como objetivo inicial fazer um filme alemão ou um filme taiwanês ou um filme americano; seus filmes em geral adquirem essas identidades retrospectivamente, em festivais de cinema, livros ou cursos universitários, todas instâncias que dependem bastante da ideia de cinema nacional como um princípio organizador. (EZRA, 2007, p. 170, tradução nossa¹⁰³)

Falando especificamente do cenário contemporâneo, Alan Williams (2002, p. 18-19) afirma que existiriam os filmes “globais” (os *blockbusters*), os filmes “internacionais” (que seriam filmes que utilizam índices nacionais para alavancar trajetórias nos festivais de cinema pelo mundo); e, por fim, o que denomina como os “filmes nacionais comuns”, que não teriam ambições de internacionalização. Entre essas duas últimas categorias, Williams aponta que elas exibem marcas de nacionalidade de maneiras diferentes. Segundo ele, os “filmes de autor” que circulam pelos festivais lidam, em grande parte, de forma bastante autoconsciente com suas nacionalidades (destrincharemos mais a fundo esse tema no capítulo dedicado ao universo da rede de festivais internacionais), podendo, inclusive, se colocar em oposição às instituições

¹⁰² No original: “*Grouping, classifying, and finding typicality are longhonoured and traditional pursuits in the acquisition of knowledge. Hence, large numbers of films are more easily handled if certain generalizing characteristics are determined.*”

¹⁰³ No original: “*Ultimately, very few filmmakers set out to make a German film or a Taiwanese film or an American film; their films often acquire these identities retrospectively, at film festivals and in books and university courses, all of which still rely heavily on the idea of national cinema as an organising principle.*”

mais rígidas do seu cinema nacional – no caso de países com regimes políticos mais fechados, onde os filmes enfrentam proibições de filmagem ou exibição local, por exemplo. Muitas vezes, estes filmes se utilizam, entre outros dispositivos, de personagens ou atores estrangeiros em contraste com suas realidades específicas. Já os filmes médios nacionais tenderiam a se conectar com a história do cinema local de forma mais direta, repisando gêneros ou tradições arraigadas do cinema popular, algo que traria maior dificuldade de compreensão plena fora do contexto sociocultural específico onde são gerados. Jeffrey Middents é outro pesquisador que se dedica a descrever com detalhes essa circunstância das “etiquetas nacionais para consumo externo”:

Os filmes que viajam são claramente marcados por traços nacionais que, visual ou tematicamente, são reconhecíveis em contexto *externo* ao local ou nacional. Estes filmes são especificamente desenhados para a distribuição internacional no nível do filme de arte, e particularmente para exibição nos festivais internacionais de cinema. Filmes deste tipo precisam ser rapidamente identificáveis pelo seu país de origem para plateias internacionais que podem não estar familiarizadas com sutilezas que um público nacional perceberia. Estes filmes também podem se apoiar em estereótipos, visuais ou narrativos, que são abraçados pelo público estrangeiro. Os filmes “para exportação” são fantasticamente bem recebidos por plateias internacionais, e o reconhecimento no exterior termina, em retorno, afirmando o seu status como obras de arte de maior valor para os públicos de classe mais alta no seu próprio país. (MIDDENTS, 2013, p. 155, grifo do autor, tradução nossa¹⁰⁴)

Esse aspecto da mudança de significado que o filme adquire no seu próprio contexto local, a partir da sua exibição no exterior, é um que chama a atenção também de Thomas Elsaesser, ao estudar a relação entre o cinema estadunidense hegemônico e, em particular, o cinema europeu. Ele vai notar como o sistema de circulação das obras terminou se organizando de uma forma que tende a ressaltar essas alterações de percepção, no que se constitui efetivamente como uma via de mão dupla. Diz o autor:

Filmes europeus pensados para um tipo de plateia (nacional), ou feitos através do uso de um tipo específico de estrutura estética ou ideologia, passam por uma mudança oceânica ao cruzarem o Atlântico, e terminam carregando as marcas de um outro valor cultural. O mesmo acontece com alguns filmes de Hollywood: o que a teoria do autor viu neles era algo que nem os estúdios nem mesmo os diretores tinham como intenção, mas isso não impediu que uma outra geração de espectadores estadunidenses

¹⁰⁴ No original: “*The ones that travel, however, are very clearly marked with nationalist traits that either visually or thematically are recognizable outside the local or national context. These films are specifically designed for international distribution at the level of the art film, particularly to be screened at international film festivals. Such films need to be readily identifiable as from their countries of origin to international audiences that may not be familiar with the subtleties a national audience might. Such films also may latch onto stereotypes, either visual or narrative, that are embraced by audiences overseas. The ‘made for export’ films play fantastically well to international audiences, and recognition abroad then circles back to affirm status as higher art among upper-class audiences at home.*”

compreendesse exatamente o que a *Cahiers du Cinéma* havia extraído deles. (ELSAESSER, 2005 p. 47, tradução nossa¹⁰⁵)

Se é verdade que isso aconteça até mesmo para filmes de cinematografias consideradas como “centrais” na estrutura geral do mercado internacional do cinema, esse efeito se radicaliza bastante quando pensamos nas formas como tentam se encaixar nela os cinemas nacionais de países vistos como periféricos neste sistema. Nestes casos, uma vez que aquilo que sobra de espaço a ser ocupado fora daquele dedicado ao cinema hollywoodiano e aos distintos cinemas europeus é necessariamente limitado, as etiquetas de reconhecimento e categorização, às quais fazia menção Janet Staiger no começo deste subcapítulo, tornam-se ainda mais decisivas¹⁰⁶. Assim, em seu estudo acerca da distribuição internacional do cinema coreano, Miriam Ruth Ross chama a atenção para alguns aspectos desse sistema em seu funcionamento, em especial para a perspectiva ocidental ao lidar com os cinemas orientais em geral, e com o da Coreia em específico¹⁰⁷:

Os filmes que chegam até as plateias ocidentais não são unidades singulares de celuloide e imagens em movimento, mas produtos culturais empacotados cuidadosamente que são trazidos à existência para os espectadores por meio de canais de informação e discurso que fluem ao redor e através de cada um dos produtos. As três grandes vias que dão forma à recepção e compreensão de cada filme são os festivais de cinema, as distribuidoras e o jornalismo ocidental. Mais do que somente informar a recepção de filmes individuais, essas vias determinam a maneira como o cinema sul-coreano, como uma categoria unificada ou até mesmo um gênero próprio, penetra e permanece no mercado por meio da maneira pela qual este corpo de filmes é discutido. (ROSS, 2006, p. 16, tradução nossa¹⁰⁸)

¹⁰⁵ No original: “*European films intended for one kind of (national) audience, or made within a particular kind of aesthetic framework or ideology, undergo a sea change as they cross the Atlantic, and on coming back, find themselves bearing the stamp of yet another cultural currency. The same is true of some Hollywood films. What the auteur theory saw in them was not what the studios or even the directors “intended,” but this did not stop another Generation of American viewers appreciating exactly what the Cahiers du cinéma critics had extracted from them.*”

¹⁰⁶ Inclusive, um dos textos canônicos para o campo dos estudos de festivais de cinema, escrito por Bill Nicholls (1994), oferece exatamente uma leitura detalhada das maneiras pelas quais, na virada dos anos 1980 para os 1990, o termo “cinema iraniano” passou a significar determinadas características estéticas, temáticas e narrativas bem específicas, a partir do seu uso pelo circuito mundial de festivais de cinema e filmes de arte.

¹⁰⁷ É interessante lembrar como Julian Stringer (2001) faz uma observação em seu texto sobre como o fato de o “cinema coreano” ser resumido em literalmente uma linha na obra clássica de referência de David Bordwell sobre História do Cinema mascara o fato de que, aquilo que se apresenta como uma “história da produção de filmes”, na verdade representa muito mais uma história da distribuição e suas distorções.

¹⁰⁸ No original: “*The films that arrive in front of Western audiences are not singular units of celluloid and moving images but carefully packaged cultural products that are brought into existence for spectators through the channels of information and discourse that flow around and through each product. The three main avenues of information that shape the reception and understanding of each film are, film festivals, distribution companies, and Western journalism. More than just informing reception of individual films, these avenues determine the way in which South Korean cinema as a unified category, or even genre, enters and stays in the marketplace via the way in which the body of films is talked about.*”

Para ajudar a entender o contexto contemporâneo do cinema da Coreia do Sul, a autora faz menção então ao cinema chinês dos anos 1980, que teria passado, segundo seu entendimento, por um processo bastante similar. Ela afirma, sobre este contexto específico:

Muitos dos filmes realizados neste período foram criticados na esfera doméstica por dirigirem-se a plateias internacionais, estando mais preocupados com sua aclamação no exterior do que com o interesse do público doméstico. Isso levou a uma série de filmes que ganharam prêmios em festivais internacionais de cinema e, no entanto, tiveram uma performance pobre no mercado doméstico, pois as plateias teriam ficado decepcionadas com as imagens da China que os filmes apresentavam. Se a crítica a esta prática foi em geral dirigida aos realizadores dos filmes, é necessário um reconhecimento de que os críticos ocidentais tiveram um papel importante ao nomear e priorizar um cinema chinês que era considerado estrangeiro à experiência da maior parte das pessoas na China.

[...]

Isso teve dois grandes efeitos. Por um lado, os espectadores ocidentais tinham acesso a um produto cultural chinês que lhes permitia continuar deslocando o que não era ocidental para uma categoria exótica do “outro”, fazendo da sua experiência assistindo a estas obras algo similar a um “turismo de poltrona”. Por outro lado, o sucesso econômico desses filmes no mercado internacional encorajou novas gerações de cineastas a realizar filmes neste mesmo modelo. (ROSS, op. cit., p. 18-19, tradução nossa¹⁰⁹)

Ela vai completar, então, o circuito da sua argumentação retornando ao exemplo do cinema sul-coreano no mercado internacional do século XXI:

Estes filmes, portanto, têm uma relação mais bem definida com aquilo que eles não são, no que concerne a outros cinemas nacionais, do que com o que representam em relação ao corpo do cinema da Coreia do Sul. Isso amplifica, ao invés de limitar, seu status como representantes do cinema nacional coreano, pois eles passam a significar a “coreanidade” face aos outros cinemas nacionais.

[...]

Concomitantemente ao processo de enfatizar um número limitado de filmes sul-coreanos como uma representação da nação se encontra a repetida fetichização do diretor como autor. Um pequeno número de cineastas recebe esta exposição favorável, não somente nos festivais de cinema como também no jornalismo ocidental e na

¹⁰⁹ No original: “Many of the films made during this time were criticised in the domestic sphere for playing to international audiences and concerning themselves more with international acclaim than the interests of domestic audiences. This led to an array of films that won prizes at international film festivals yet did poorly in the domestic market as local audiences were supposedly disappointed by the images of China they were presented with. While criticism for these practices has often been aimed at the filmmakers themselves, there is an important recognition of the part Western critics have played in naming and prioritizing a Chinese cinema that is alien to the experience of most Chinese people.[...] This had two major effects. On the one hand, Western spectators had access to a Chinese cultural product that allowed them to continue the displacement of the non-West into the category of exotic ‘other’, effectively making their viewing experience that of ‘armchair tourism’. On the other hand, the economic success of these films in the international market encouraged new generations of filmmakers to continue making films in this trend.”

pesquisa acadêmica, o que frequentemente sugere que o autor é capaz de atuar como um representante da nação¹¹⁰. (ROSS, op. cit., p. 20, tradução nossa¹¹¹)

Como podemos ver, o que fica claro é que esse procedimento de etiquetar os filmes de acordo com sua nacionalidade de origem se utiliza de várias ferramentas típicas da estereotipia, operando quase sempre por um processo de redução, apagando complexidades como forma de empacotar de maneira mais eficiente um produto para um mercado estrangeiro. Assim, muitas vezes o sentido se encontra muito mais externamente aos filmes (onde um filme coreano pode melhor ser entendido por não ser um filme iraniano, nem brasileiro ou romeno, por exemplo) do que realmente em um entendimento mais matizado do contexto local onde a obra se insere, com as nuances de um cinema nacional múltiplo, marcado por inúmeras contradições constitutivas.

A narração fílmica incorpora os discursos disponíveis e os mitos da sua própria cultura. É evidente que estes mitos culturais e nacionalistas não são pura e simplesmente reflexo da história, mas uma transformação da história. Portanto, eles trabalham para construir uma maneira específica de perceber a nação. (HAYWARD, 2005, p. 14, tradução nossa¹¹²)

Conforme observamos ao longo deste capítulo, o cinema nacional nada mais é do que uma construção, a qual dependerá tanto das mitologias pré-existentes sobre um determinado país quanto terminará ajudando a moldar e re-construir essas mesmas mitologias. Esse cinema se relaciona diretamente com o conceito de nacionalismo, um termo carregado de muitos

¹¹⁰ Para demonstrar quão arbitrária essa categorização é, e o quanto ela é especificamente desenhada a partir do olhar externo que resolve destacar algumas marcas e características em vez de outras, a autora nota na continuidade do texto como em outros territórios asiáticos, como Hong Kong ou Japão, para fins de marketing dos filmes coreanos, os atores que são muito mais reconhecíveis e importantes do que os diretores. Assim, podemos ver como um mesmo filme ou cinema nacional será vendido por meio de ferramentas diferentes em lugares diferentes.

¹¹¹ No original: “*These films may then have a more defined relationship of what they are not, in regards to other national films, than what they are in relation to the body of South Korean cinema. This heightens rather than limits their status as representation of Korean national cinema as they become the unique signifier of Koreaness amongst other national cinemas’ cultural indicators. [...] Concurrent with the process of emphasizing a limited number of South Korean films as representation of the nation is the repeated fetishization of the director as auteur. A small number of directors are given favourable exposure, not only in film festivals but also in Western journalism and academic writing, which frequently suggest the auteur is capable of acting as the nation’s representative.*”

¹¹² No original: “*Filmic narration calls upon the available discourses and myths of its own culture. It is evident that these cultural, nationalistic myths are not pure and simple reflections of history, but a transformation of history. Thus, they work to construct a specific way of perceiving the nation.*”

sentidos, vários dos quais nefastos pelo seu uso político virulento, mas que JungBong Choi (2011, p. 175) argumenta que segue sendo uma ferramenta importante para atender a uma demanda antiga das sociedades humanas no sentido de identificar características coletivas comuns que ajudem a narrar sua própria trajetória¹¹³.

Quanto à aplicação do termo “nacional” no campo do cinema, o mesmo autor argumenta que uma ideia totalizante encapsulada no termo “Cinema Nacional” (usando maiúsculas) deveria ser diferenciada de uma possível aplicação da ideia de “cinemas nacionais”, em minúsculas, chamando atenção assim para a diferente maneira como o termo pode ser estrategicamente importante, se utilizado de formas e com graus diferentes em distintos países e momentos históricos. Ele afirma, por exemplo, que, se no contexto acadêmico europeu, talvez o conceito de cinema nacional fizesse menos sentido nos últimos anos, na Coreia a ideia da construção identitária e econômica de um cinema nacional nunca foi uma questão tão premente como nesse período recente (CHOI, op. cit., p. 177).

Malgrado essa visão mais plural e positiva das possibilidades do termo, não se pode perder de vista as maneiras pelas quais ele segue sendo utilizado que podem ser redutoras e, inclusive, excludentes. Nesse sentido, relembra Miriam Ross:

Apesar de tudo, o trabalho pioneiro dos críticos que tentam pluralizar as maneiras de olhar para o cinema nacional não pode esconder que é o termo cinema nacional, em sua forma singular, que ainda é usado no discurso corrente. Ainda que cada um desses autores, e muitos outros, tenha batalhado sobre onde e quando as fronteiras de um cinema nacional são colocadas, é preciso reconhecer que a discussão atual, seja na produção acadêmica, no jornalismo ou nos sites de fãs, continua a sustentar um cânone hierárquico no qual determinada obra é aplaudida por “melhor” representar a nação. (ROSS, 2006, p. 5, tradução nossa¹¹⁴)

Nesse sentido, se comprova ainda extremamente relevante a análise realizada por Andrew Higson lá atrás, em 1989, no já bastante mencionado artigo considerado em grande parte pioneiro pela maneira de recolocar em pauta, na arena internacional, as discussões ao redor do cinema nacional. Afirmava, então, o autor:

¹¹³ Choi argumenta que, historicamente, houve vários nacionalismos diferentes, e como exemplo ele cita o que seriam diferenças fundamentais entre, por exemplo, o nacionalismo étnico e orgânico do romantismo alemão e o nacionalismo político e cívico pós-Revolução Francesa; ou entre o nacionalismo liberal e o socialista; ou ainda o conflito direto entre o nacionalismo anticolonial e a ideologia colonialista, também nacionalista. Choi defende, em suma, que o nacionalismo como aplicação dependerá sempre das condições históricas sob as quais tiver sido formulado, das classes sociais que o aplicaram e, em última instância, do propósito político pelo qual foi mobilizado (CHOI, 2011, p. 175-176)

¹¹⁴ No original: “*Nevertheless, the groundbreaking work of critics attempting to pluralize ways of looking at national cinema cannot hide that it is the term national cinema in its singular form that is still used in discourse. Although each of these writers, and many others, have battled over where and when the boundaries of a national cinema take place, it must be recognised that current discussion, whether in academic writing, journalism or fan sites, continues to support a hierarchical canon in which certain work is applauded for ‘best’ representing the nation.*”

Histórias de um cinema nacional só podem ser entendidas, portanto, como histórias de crise e conflito, de resistência e negociação. Mas também, de outra forma, elas são histórias de um negócio que busca um chão seguro no mercado, permitindo a maximização do lucro de uma indústria enquanto, ao mesmo tempo, reforça a posição de uma nação. (HIGSON, 1989, p. 37, tradução nossa¹¹⁵)

A partir desse desenho mais geral acerca de como o termo “cinema nacional” passou a ganhar os significados correntes que possui, e por conseguinte desta forma de o mercado operar a partir das nacionalidades, iremos nos voltar a seguir ao nosso objeto mais direto da pesquisa: o cinema francês e o seu processo de internacionalização. Para fazer isso, porém, propomos antes de tudo um histórico de como se construiu, interna e externamente (que, como vimos, são dimensões necessariamente diferentes de sentido), uma prática e uma imagem acerca daquilo que viria a ser entendido, interna e depois mundialmente, a partir do termo “cinema francês”.

¹¹⁵ No original: “*Histories of national cinema can only therefore be really understood as histories of crisis and conflict, of resistance and negotiation. But also, in another way, they are histories of a business seeking a secure footing in the market-place, enabling the maximization of an industry’s profit while at the same time bolstering a nation’s cultural standing.*”

2 DEFININDO O CINEMA FRANCÊS: UM ASSUNTO DE ESTADO

Para um país que deseja afirmar sua personalidade nas trocas culturais internacionais, é essencial possuir um cinema significativo e vigoroso. Mais que as outras, a arte cinematográfica possui como missão tanto levar o imaginário de um povo como representar a sua realidade. Ele contribui de maneira firme para a expressão da identidade cultural de uma nação. (Valéry Giscard d'Estaing, presidente da França, no documento “*Une politique du cinema français*”, 1981, tradução nossa¹¹⁶)

A relevância da citação com que abrimos esse capítulo se deve não apenas ao fato de que aquele que enunciava essas palavras era então presidente da França naquele momento, mas especialmente ao fato de se tratarem de palavras escritas por um político não apenas de um alinhamento ideológico de centro-direita, como também não particularmente conhecido por seu engajamento marcadamente mais firme nem frontal com as questões da cultura. Pois, que o próprio presidente do país, ainda mais num governo com esse perfil, assine a apresentação de um documento como esse citado, e que o faça nos termos ali expostos, deixa claro a que ponto, naquele momento histórico, já se encontrava assentado e consolidado um entendimento sociopolítico amplo acerca não apenas da importância do cinema francês como uma parte essencial do esforço diplomático internacional daquele país, mas também do envolvimento pleno e direto do Estado, inclusive nas suas mais altas instâncias, no esforço de visibilidade internacional do cinema francês¹¹⁷.

Essa citação vai ressoar, portanto, naquilo que escreveu Teixeira Coelho, na apresentação de uma obra de referência acerca das questões relativas à política cultural francesa: “De fato, talvez não haja outro país democrático no qual a cultura se associe tão intimamente à identidade da nação e do Estado. Não há nação francesa, nem Estado francês, sem a cultura” (COELHO, 2012, orelha). O que fica claro quando lemos esta formulação feita por um dos principais estudiosos e teóricos brasileiros no campo da política cultural é de que maneira o impacto das ações e da história dessa política se faz sentir, não apenas no contexto

¹¹⁶ No original: “*Depuis l'invention de Louis Lumière, la France a constamment été parmi les grands nations cinématographiques. Le cinéma français exprime dans sa continuité et sa diversité le génie propre de notre pays. (...) Pour un pays qui entend affirmer sa personnalité dans les échanges culturels internationaux, il est essentiel d'avoir un cinéma important et vigoureux. Plus que les autres arts, l'art cinématographique a reçu pour mission à la fois de porter l'imaginaire d'un peuple et de représenter sa réalité. Il contribue fortement à exprimer l'identité culturelle d'une nation.*”

¹¹⁷ Este documento, acessado para fins desta pesquisa no acervo da Cinemateca do MAM/RJ, era uma peça que fazia parte do esforço francês de propaganda e representação internacional do cinema, sendo composto, no resto da sua duração, por dados e referências históricas e contemporâneas daquele momento aos filmes e artistas franceses de destaque. Sua capa pode ser vista nos anexos a esta pesquisa.

local da França, como também no caso específico de como ela é vista a partir de uma realidade como a brasileira.

Ao contrário do que possa parecer a partir do contexto contemporâneo, porém, essa associação direta entre o Estado e o cinema nacional francês não era algo que estivesse sempre garantido: foi, na verdade, fruto de determinadas circunstâncias históricas bastante específicas do país, e também do cinema como indústria dentro dele. Pois será exatamente destas circunstâncias que trataremos aqui neste capítulo, em que buscamos traçar um panorama da forma como o Estado foi sendo instado a se posicionar cada vez mais próximo aos andamentos práticos da indústria do cinema. Afinal, como vimos no capítulo anterior, essa é uma das marcas do estabelecimento de um cinema nacional na prática: a maneira como ele vai sendo regulado e tratado cada vez mais como um assunto de Estado. Por isso tudo, nos parece extremamente decisivo, para qualquer estudo das ferramentas de políticas de internacionalização do cinema francês, compreender melhor o contexto no qual estas se inserem enquanto parte integrante e constitutiva do aparato de identidade, e logo da diplomacia, daquele país.

No entanto, antes de passarmos para essa parte da narrativa, nos parece importante, a título de introdução, lembrar algo: por óbvio que possa parecer, este capítulo se estrutura a partir de um resumo conciso de uma história complexa e multifacetada. De fato, Paul LÉglise, um dos principais historiadores do cinema francês, nos diz, na abertura de seus dois amplos volumes sobre a política francesa para o cinema em seu período inicial (ou seja, os mesmos 50 anos de que trataremos neste capítulo), que seu trabalho naqueles livros (de 1970 e 1977) seria tão somente um começo, um mapa para permitir que outros pudessem depois mergulhar em mais detalhes. Pois bem: se as quase 500 páginas que ele produz ali são apenas um começo, o que dizer desse nosso capítulo?

Estamos cientes, portanto, de que, por trás de cada subcapítulo abaixo, há em jogo complexidades muito maiores do que seremos capazes de dar conta. De fato, cada um dos períodos a que aludimos, separadamente, já foram objeto de livros inteiros (e em nossas referências bibliográficas podem ser encontradas fontes que permitem esses mergulhos mais longos). No entanto, e de novo LÉglise também afirma algo nesse sentido em seu trabalho, temos claro que nosso principal objetivo aqui será buscar ilustrar como os primeiros debates, e as instituições ao redor desse amplo tema que é a relação entre o Estado e o cinema, surgiram no âmbito da história francesa, principalmente como um meio de jogar luz sobre o presente, no qual ainda ressoam e se encontram cristalizadas algumas marcas daqueles momentos fundadores.

2.1 As primeiras décadas: um Estado distante do cinema

2.1.1 Uma indústria que se forma

A doutrina implícita da III República foi de limitar a ação do Estado à objetividade do ensino e de abandonar a criação artística à uma liberdade descontrolada. (apud GENTIL; POIRRIER, 2012, p. 51)

A citação acima é retirada de um discurso historicamente importante, proferido por Gaëtan Picon em 1960. Picon foi um dos principais colaboradores e formuladores teóricos das ações do Ministério dos Assuntos Culturais, criado em 1959 sob a concepção de André Malraux. Portanto, quando realiza esta leitura acerca do período referente à chamada III República Francesa (1870-1940), ele assim o faz a partir da perspectiva de quem busca marcar com especial força uma nova concepção de relação entre o Estado e o campo da cultura, conforme analisaremos adiante em mais detalhes. Nesse sentido, ainda que esse discurso de Picon se referisse à totalidade das artes e daquilo que se convencionou chamar de “campo cultural”, veremos que ele se mostra também bastante preciso quanto ao cinema em específico.

No entanto, para falarmos deste contexto é sempre importante, antes de tudo, lembrar que, ao contrário das outras artes, o cinema de fato surge dentro do tempo histórico da III República. Assim, ao contrário de expressões artísticas como a pintura, a literatura, a música ou o teatro, não havia de fato um histórico anterior específico de relações do Estado com essa forma de expressão. Portanto, tudo que diz respeito a este tema estava, nestes primeiros anos de existência, em pleno processo de criação e descoberta, com o gradual estabelecimento das bases daquilo que de fato viria a ser entendido mais amplamente como o fenômeno do cinema, e por conseguinte seu lugar na sociedade, e, finalmente, a sua relação com o Estado.

Antes de chegarmos ao cinema, porém, é preciso fazer um breve recuo para lembrar que, seguramente, não foi com ele que a problemática da relação do Estado com as expressões artísticas se impõe. Conforme nos lembra o mesmo Teixeira Coelho:

A política cultural é tão antiga quanto o primeiro espetáculo de teatro para o qual foi necessário obter uma autorização prévia, contratar atores ou cobrar pelo ingresso. Tão velha, em outras palavras, quanto a Grécia antiga, mais velha que o império romano, berço de Mecenas, incentivador da arte e da cultura. No mínimo, tão antiga quanto a Renascença italiana e o dinheiro dos Medici, sem o qual um estoque majestoso de obras-primas não teria emergido para os olhos admirados de sucessivos séculos. Ou, ainda, antiga como a Revolução Francesa, que abre "ao público" as portas das

bibliotecas e dos museus e faz surgir a política cultural como um projeto verdadeiramente social. (COELHO, 1997, p. 8)

Não se enquadra no escopo deste trabalho traçar um resumo detalhado dessa relação histórica, mas é importante dizer que, no caso específico dos países europeus, ela remete a uma tradição particularmente forte no mínimo desde suas monarquias, marcadas por uma relação direta com artistas subvencionados pelas mesmas para criar obras “oficiais” da sua representação e, especialmente, dos seus mandatários. Conforme afirma Jean-François de Raymond sobre o caso específico da França:

Uma proximidade concilia de forma natural na França política e cultura, poder e criação. A monarquia, o Império e depois a República sempre tomaram a iniciativa de criações monumentais, urbanísticas, museológicas, de instituições acadêmicas, de acordo com motivações ditadas por uma visão principesca concomitante com o projeto de ilustrar um reinado, de elevar a nação “a todos as glórias da França” ou afirmar um papel particular no mundo. As instruções régias, as encomendas, o mecenato marcaram a continuidade de uma tradição de poder sustentando e dirigindo esta ação que hoje qualificamos de “cultural”, constituindo uma política que a história nos permite ler a continuidade. (RAYMOND, 2000, p. 11, tradução nossa¹¹⁸)

De fato, conforme mencionamos na introdução da pesquisa, já no final do século XIX chegou a existir, inclusive, um Ministério das Artes nomeado como tal. Embora tenha sido uma experiência particularmente curta (dois meses e meio, para ser exato¹¹⁹), o que ela deixa claro é que não é novo o entendimento acerca da importância de haver, dentro da organização administrativa do Estado, uma atenção específica dispensada ao campo das artes (o termo cultura ainda não era usado no mesmo sentido que veio a adquirir no século XX). Será, porém, a partir das últimas décadas do século XIX que começam a ser estabelecidos os primeiros dispositivos jurídicos e institucionais voltados para uma regulação desse universo e de seu mercado, lidando com assuntos como a propriedade intelectual ou, também, as questões relacionadas à proteção do patrimônio cultural e artístico. É neste contexto que surgem na França entidades institucionais como uma Direção, Subsecretarias ou ainda um Conselho Superior de Belas Artes – nomenclatura esta associada à maneira como o próprio Antigo Regime já se referia ao tema.

¹¹⁸ No original: “*Une proximité concilie d’une manière naturelle em France la politique et la culture, le pouvoir et la création. La monarchie, l’Empire puis la République ont toujours pris l’initiative de créations monumentales, urbanistiques, muséales, d’institutions académiques selon des motivations dictées par une vision princière concourant avec le projet d’illustrer un règne, à elever la nation “à toutes les gloires de la France” ou à affirmer un rôle unique dans le monde. Instructions régaliennes, commandes, mécénat ont établi la continuité d’une tradition du pouvoir soutenant et conduisant cette action que nous qualifions aujourd’hui de “culturelle”, et constituant une politique dont l’histoire permet de lire la continuité.*”

¹¹⁹ Acerca desse fato específico, consultar DUBOIS, Vincent. *Le ministère des arts (1881-1882) ou l’institutionnalisation manquée d’une politique artistique républicaine*. **Sociétés & Représentations**, n. 11, p. 229-261, 2001.

Conforme mencionamos, quando o cinema surge, contemporâneo a este momento, ainda não existe qualquer clareza de que ele se inseriria no universo institucional do campo das artes. No entanto, ainda assim, ele será muitas vezes remetido ao arcabouço jurídico existente para este domínio, embora não exclusivamente. Paul Léglise afirma, nesse sentido:

[...] no seu nascimento, o cinema foi mais ou menos assimilado, no nível jurídico, a partir de noções já definidas pelas leis e regulamentos preexistentes. O filme aparece, ao olhar dos juízes, como uma obra mecânica realizada de forma maquínica, uma “série de fotografias”. A projeção cinematográfica corresponderia a um “espetáculo de curiosidades” segundo a definição de um decreto de 1864. (LÉGLISE, 1970, p. 8, tradução nossa)

Na medida em que as práticas da produção e da exibição vão adquirindo seus contornos mais claros enquanto organização de uma atividade, logo vão surgindo as primeiras questões mais específicas do meio, para as quais os empresários do setor precisam encontrar guarida ou esclarecimentos por parte das distintas instâncias governamentais. É nesse contexto que se dão as primeiras discussões de ordem legal e jurídica, em torno de 1904 e 1905: sendo ainda incerto se o filme poderia ou não vir a ser considerado plenamente como uma obra artística, no campo dos direitos de autor caberia definir se ele tinha donos, e quem estes seriam. De forma natural, a esta logo vai se seguir a questão do registro das obras e, complementarmente, as questões relativas à censura das mesmas, no contexto de vários outros temas relativos à ordem pública (uma série de incêndios ao redor das exibições e do armazenamento das películas cinematográficas causa alerta nas autoridades, por exemplo).

Portanto, o que fica claro é que as primeiras relações entre o setor cinematográfico e as distintas instâncias públicas se dão quase todas na lógica da regulamentação básica do exercício de uma atividade econômica, especialmente no campo da exibição, que é aquele reconhecido de maneira mais imediata como tal, com efeitos sociais relevantes, ainda mais com a expansão rápida pela qual passa. Dentro deste contexto, o próximo e inevitável passo, que logo viria à tona, seria relativo à cobrança de impostos e taxas, conforme destaca Jean-Marc Vernier:

Ao longo dos primeiros anos, o Estado intervém de maneira modesta: por exemplo, definindo o estatuto da projeção cinematográfica, delimitando o direito de autor ou estabelecendo regras de segurança. Os poderes públicos agem também no domínio fiscal. Diversas taxas são aplicadas à projeção cinematográfica: um chamado “direito dos pobres” (antigo imposto sobre os espetáculos que remonta ao ano de 1407), um imposto do Estado de 5% sobre os espetáculos, criado em 1914, e, em 1920, uma taxa municipal que obriga a guarda dos bilhetes para fins de controle. O Estado também fixa as modalidades da censura. (VERNIER, 2004, p. 96-97, tradução nossa¹²⁰)

¹²⁰ No original: “*L'État n'intervient que modestement au cours des premières années: par exemple, pour définir le statut de la projection cinématographique, délimiter le droit d'auteur ou établir des règles de sécurité. Les*

Paralelamente à questão da gestão pública das atividades de exibição, a produção também se expande exponencialmente, inclusive em nível internacional, principalmente devido ao trabalho de algumas companhias de maior destaque, em especial a Pathé. Originalmente, a Pathé surge como uma empresa que vende equipamentos, como o fonógrafo. Logo percebendo o potencial do cinematógrafo, a empresa se envolve com esta prática e, já em 1897, consegue contar com investimentos privados de monta para financiar a expansão dessa área¹²¹. Esse uso bastante precoce do modelo de investimento financeiro privado, aliás, é um dos fatores que leva o historiador francês do cinema Jean-Pierre Jeancolas a afirmar que o cinema “se constituiu como uma indústria bem antes de ser reconhecido como uma arte” (JEANCOLAS, 2015, p. 14, tradução nossa¹²²). Desta forma, se, em 1897, o cinematógrafo constituía 9,2% dos lucros da sociedade Pathé, este número chegará em 10 anos a 67,6%, em 1907 (MEUSY, 1996, p. 14). Da mesma maneira, a produção de filmes pela Pathé se multiplica: 70 filmes em 1901, 350 em 1902, mais de 500 em 1903 (JEANCOLAS, 2015, p. 15).

Assim como os pioneiros irmãos Lumière eram, antes de tudo, fabricantes e vendedores de equipamento, Laurent Creton nos lembra que Charles Pathé não era nem engenheiro, nem cineasta, nem artista, mas um homem de negócios (CRETON, 1997a, p. 18). Isso ajuda a entender a maneira como sua gestão da empresa se mostra marcante, antes de tudo, pela forma como concebe e executa um plano de ação que leva em conta, de maneira destacada, as práticas que irão ajudar a moldar um mercado em plena formação, estabelecendo inclusive, de maneira decisiva, padrões de funcionamento que se tornarão correntes nas décadas seguintes. Conforme aponta o pesquisador Pedro Butcher:

Pioneira na fabricação de películas em massa e no investimento em mercados internacionais, a Pathé desencadeou na França vários movimentos que estabeleceriam modelos para as engrenagens da indústria, como o incentivo ao aluguel, em detrimento da compra e venda de cópias, e o estímulo à construção de salas fixas, dedicadas exclusivamente ao cinema. (BUTCHER, 2019, p. 52)

pouvoirs publics agissent aussi dans le domaine de la fiscalité. Différentes taxes s'appliquent à la projection cinématographique: un "droit des pauvres" (vieil impôt sur les spectacles qui remonterait à l'année 1407), une taxe d'État de 5% sur les spectacles, créée en octobre 1914, et en 1920, une taxe municipale qui oblige à conserver les tickets de contrôle. L'Etat fixe également les modalités de la censure.”

¹²¹ A história da criação, evolução e crise da Pathé já foi objeto de inúmeros estudos, inclusive no Brasil, sendo que algumas fontes importantes fazem partes das referências bibliográficas desta pesquisa, como ABEL, 1998; BUTCHER, 2019; CONDÉ, 2012; FREIRE, 2022; HEYWARD, 2005; JEANCOLAS, 1988; MEUSY, 1996; PINEL, 1988. Mais específica e detidamente, recomenda-se ainda KERMABON, Charles (org.). **Pathé: première empire du cinéma**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994; e MARIE, Michel; LE FORESTIER, Laurent (orgs.). **La Firme Pathé Frères 1896-1914**. Paris: AFRHC, 2004.

¹²² No original: “[...] a été une industrie bien avant d’être reconnu comme un art.”

De fato, na introdução à coletânea *Film and Nationalism*, Alan Williams (2002, p. 11) observa a maneira como, no contexto pré-Primeira Guerra Mundial, a indústria francesa do cinema desenvolveu, antes mesmo da estadunidense, as três condições que, segundo o autor, melhor caracterizariam a indústria hollywoodiana posteriormente, quais sejam: 1) produção dos filmes seguindo uma estrita divisão do trabalho (onde roteiristas escrevem, diretores dirigem etc.); 2) integração vertical entre produção, distribuição e exibição; 3) financiamento das empresas através das ferramentas de investimento em seu formato capitalista industrial moderno.

No entanto, enquanto essa crescente indústria nacional se desenvolve de maneira rápida e eficaz, com tentáculos que se espalham praticamente pelo mundo todo, inclusive nos EUA (conforme exploraremos em mais detalhes a seguir), o governo francês se mantém praticamente desconectado deste movimento, ao menos enquanto agente de apoio na sua evolução. De fato, o mesmo Alan Williams, mais adiante em seu texto, observa que a decadência rápida que acometeria esse sistema francês no período imediatamente seguinte se deveu, possivelmente acima de tudo, à inexistência de qualquer ação sistêmica do governo nacional em relação a essa indústria. É o que afirma o autor quando nos diz que:

A abordagem de não-intervenção do governo francês quanto ao desenvolvimento da indústria foi, no começo, uma vantagem para os grandes estúdios franceses, mas não se manteve dessa forma. Indústrias maduras tipicamente demandam alguma forma de suporte e regulação estatal. A perda dramática do controle francês sobre o mercado mundial do cinema nos anos 1912-1916 foi mais um fracasso de governo do que do zelo capitalista. [...] Nos anos seguintes, o governo dos EUA não cometeria o mesmo erro. (WILLIAMS, op. cit, p. 12, tradução nossa¹²³)

¹²³ No original: “*The French government’s hands-off approach to industrial development was, in the beginning, a great advantage to the French major studios, but it did not remain so. Mature industries typically need some form of state support and regulation. The dramatic loss of French control over the world film market that took place in the years 1912-1916 was more a failure of government than a failure of capitalist zeal. (...) In the years that followed, the United States government would not make the same mistake.*”

2.1.2 Um conflito de origem: o inimigo americano

Jack Valenti (presidente da MPAA): - Vocês produzem queijos maravilhosos. Continuem assim, e deixem que a gente somente faça os filmes.

Delegado francês: - Vocês já fazem 95% dos filmes. O que mais querem?

Jack Valenti: - 100%, é claro.¹²⁴

(CELESTIN, 2009, p. 33, tradução nossa¹²⁵)

Como vimos no capítulo anterior, a oposição dos cinemas nacionais ao sistema hegemônico de Hollywood frequentemente é algo que vai ajudar a definir os primeiros enquanto tais, especialmente no sentido prático desse termo – ou seja, nos discursos pelos quais se vai justificar a intervenção dos governos ao buscarem proteger ou apoiar a indústria local por meio de uma série de ações práticas. Se isso é inegável em boa parte do mundo, se torna essencial entender como a disputa entre a França e os EUA nesse campo é ainda mais antiga¹²⁶. Afinal, ela remete mesmo à invenção do cinema, entendido como tal, que durante décadas foi “disputada” entre os dois países, tanto em termos retóricos quanto práticos (questões jurídicas e legais de patentes e direitos de propriedade). Portanto, se por um lado podemos dizer que, assim como em muitos outros países, a luta por uma identidade própria e a definição interna ao que se constituiria como um “cinema francês” se deu, em grande parte, a partir de um conflito direto com o cinema dos EUA, a forma como esse conflito se moldou, especificamente no caso francês, possui características históricas muito particulares. É isso que faz com que Lucy Mazdon escreva, por exemplo, que:

A história do cinema francês pode ser mapeada através de uma tentativa contínua de estabelecer uma identidade cinematográfica “nacional” definível e distintiva. Uma série de pressões internas e externas tiveram influência nisso, mas a força definidora

¹²⁴ Segundo o autor, esse diálogo teria acontecido em 1994, por ocasião da renovação do Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT, na sigla em inglês), que, antes da criação da OMC - Organização Mundial do Comércio, servia como árbitro nas relações comerciais internacionais. A MPAA - Motion Pictures Association of America era a entidade que congregava os grandes estúdios de Hollywood na sua representação internacional, e esteve presente neste momento pois o tema da inclusão ou não do cinema como parte dos produtos regulados por este Acordo foi uma das grandes fontes de tensão entre países, especialmente entre França e EUA.

¹²⁵ No original: “*Jack Valenti (MPAA representative): - You make wonderful cheeses. Keep it up, and let us alone make movies.*

French delegate: - You already make 95% of the movies. What else do you want?

Jack Valenti: - 100%, of course.”

¹²⁶ Vamos nos ater, para fins desta pesquisa, à questão das relações no campo do cinema, mas Vanessa Schwartz (2007), por exemplo, mergulha em vários outros aspectos sociais e históricos que ajudam a contextualizar uma disputa maior e mais profunda, na arena mundial, entre os EUA e a França – inclusive em termos de mitos e proeminências simbólicas. Especialmente na introdução do livro, a autora explora as muitas influências recíprocas entre os dois países ao longo de suas histórias sociais e políticas, para além do campo da arte e do cinema.

central tem sido a relação entre o cinema francês e seus outros, notavelmente Hollywood. De fato, a relação entre o cinema francês e Hollywood, tipicamente colocada por críticos e comentaristas em termos de tensão e conflito, está no coração da história da construção de um cinema nacional francês. (MAZDON, 2007, p. 10, tradução nossa¹²⁷)

Esse conflito, como dissemos, é comum a muitos cinemas nacionais pelo mundo. No entanto, o que nenhum outro país pode afirmar é que, em suas origens, ele tenha sido a força dominante do mercado mundial, inclusive no mercado dos EUA. Isso só aconteceu, mesmo que por um período curto no todo da história do cinema, com o cinema da França (e aqui usamos esse termo conscientemente, para justamente separar um momento em que existiam os “filmes da França”, que dominavam o mercado mundial, e o momento seguinte em que se busca conceituar e defender o caráter mais geral de um “cinema francês”). É importante, portanto, para podermos compreender tudo que se passa depois, lembrar primeiro um pouco do contexto acerca desse momento em que os filmes da França eram dominantes no mercado mundial, para falar em seguida da maneira como, após perder essa predominância para os EUA, o cinema do país vai precisar (re)encontrar sua identidade. Para chegar a isso, elencar alguns dados pode ser muito significativo, a começar por essa citação de Paul Spehr:

Nos anos 1890, enquanto os filmes ainda eram uma novidade, o público norte-americano era tão entusiasmado com o cinema francês que alguns dos exibidores atribuíam em suas publicidades falsos títulos em francês aos filmes que apresentavam, como se tivessem sido importados da França. (SPEHR, 1989, p. 208, tradução nossa¹²⁸)

Ainda nos primeiros anos do século XX, por exemplo, Gaston Méliès, irmão de Georges Méliès (não somente um nome pioneiro na realização, mas também no comércio cinematográfico internacional), é enviado aos EUA para defender os interesses do cineasta e, logo na sua chegada a Nova York, abre naquele país uma empresa com o intuito de representar os filmes do irmão, que ali eram constantemente pirateados (MALTHETE, 1989, p. 175-180). No entanto, seria realmente a já citada Pathé a principal empresa francesa em termos de presença no mercado mundial, inclusive nos EUA. Para contextualizar a dimensão da sua

¹²⁷ No original: “*The history of French cinema can be mapped out via a disparate but ongoing attempt to establish a definable and distinct ‘national’ cinematic identity. A number of internal and external pressures have been brought to bear on this, but the central shaping force has been the relationship between French cinema and its others, notably Hollywood. Indeed, the relationship between French cinema and Hollywood, typically cast by critics and commentators in terms of tension and struggle, lies squarely at the heart of the history of the construction of a French national cinema.*”

¹²⁸ No original: “*Dans les années 1890, alors que les films étaient encore une nouveauté, le public américain était si entiché de films français que certains exploitants attribuèrent des faux titres français à des films qu’ils présentaient dans leur publicité comme s’ils étaient fraîchement importés de France.*”

presença, citamos dois pesquisadores brasileiros que se dedicaram a ela de maneira atenta em seus estudos sobre as primeiras décadas do cinema:

Já em 1902, a Pathé começava o seu movimento rumo a uma penetração mais ostensiva nos mercados externos, através da abertura de diversas lojas de vendas de seus produtos em outros países. A partir de 1905, essa expansão internacional tomava impulso ainda maior e começavam a ser abertas sucursais em algumas das maiores cidades do mundo, como Bruxelas, Amsterdam, Moscou, São Petersburgo, Milão, Berlim, Viena, Barcelona, Nova York e Chicago. Em diversos outros lugares, como em Portugal, China, Canadá e América do Sul, eram estabelecidos contratos de representação comercial com agentes locais. (CONDÉ, 2012, p. 37)

Percebendo a demanda por seus filmes no mercado americano, a Pathé abriu um escritório em Nova York em 1904 –, o que Méliès já havia feito um ano antes. Os anúncios da companhia argumentavam que o fato de seus filmes serem fartamente copiados era uma prova de sua qualidade e reputação. (BUTCHER, 2019, p. 51)

De fato, em 1908, para cada cinco cópias de filmes da Pathé vendidos na França, 40 eram vendidas no resto da Europa e 150 nos EUA (PINEL, 1989, p. 196). A proeminência do cinema feito na França até então era tamanha que ganhava o reconhecimento inclusive dos seus principais competidores nos EUA, conforme comprova uma carta escrita, ainda em 1903, pelo vice-presidente da Edison Company, Frank Dyer, para o diretor do escritório londrino da mesma empresa, na qual ele afirma que faltam operadores de câmera e diretores qualificados nos EUA. Diz ele na carta, pedindo que seu colaborador europeu vá a Paris e encontre profissionais que possam querer emigrar: “Os principais realizadores estão aí, e eles devem ter formado numerosos colaboradores” (apud SPEHR, 1985, p. 105, tradução nossa¹²⁹). Segundo Richard Abel¹³⁰, o mesmo Dyer teria declarado quase dez anos depois, por ocasião de um processo judicial, que “os filmes da Pathé eram do padrão mais alto conhecido na arte àquela época. Eles tinham primazia” (ABEL, 2004, p. 261). Já o futuro grande produtor americano Louis B. Mayer dizia, em 1912, que duplicava as entradas do seu cinema, em Boston, quando exibia filmes da Pathé (ABEL, 1984, p. 8).

Esta situação de supremacia francesa, no entanto, logo levaria a uma intensa disputa pelo mercado estadunidense, a qual não se limita a uma concorrência entre filmes, espalhando-se de maneira particularmente decisiva pelas esferas jurídica e criminal. Vale lembrar como, já em 1904, Thomas Edison abre um primeiro processo contra a empresa dos Méliès e contra a Pathé, reivindicando a patente sobre a película perfurada, algo que logo é desconsiderado pelos

¹²⁹ No original: “*Les principaux réalisateurs y vivent et ils doivent avoir formé de nombreux collaborateurs.*”

¹³⁰ Neste artigo, Abel apresenta uma detalhada e muito documentada descrição do verdadeiro domínio e popularidade dos filmes da Pathé no mercado norte-americano do começo do século XX. Conforme citação de uma revista especializada da época: “o sucesso das suas exhibições depende exclusivamente do número de filmes da Pathé-Frères que você recebe” (apud CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 266).

tribunais. Segundo Terry Ramsaye, mais de 500 processos judiciais foram abertos por Edison neste período: “Um quarto do tempo e das atenções dos produtores de filmes do período era ocupado pela realização dos filmes, enquanto os outros três quartos eram engolfados pelas questões legais quanto aos concorrentes grandes ou pequenos” (apud PINEL, 1989, p. 194, tradução nossa¹³¹).

Em outro texto, Kristin Thompson (1985a, p. 105) vai destrinchar a extremamente complexa rede de processos judiciais colocada em andamento por Edison e seus associados para tentar impedir que as grandes empresas francesas (eminentemente a Pathé, mas também a Gaumont e o escritório da Star Film, de Méliès) operassem no mercado americano. A este esforço, junta-se uma verdadeira campanha de difamação dos produtos estrangeiros nas revistas especializadas, descrita em detalhes por Richard Abel no mesmo artigo que anteriormente citamos (ABEL, 2004, p. 261), a qual leva a que, em 1909, a partir da formação de um *National Board of Censorship*, os filmes da empresa francesa passem a ser seguidamente barrados das salas do país. Escreve Abel:

Estava em questão se a Pathé podia ou não, como uma empresa “estrangeira” que vendia mercadorias “estrangeiras” – em especial, seus filmes com a marca registrada do “galo vermelho” –, ser “assimilada” à indústria em desenvolvimento do cinema norte-americano e se deveria ou não participar da circulação de representações ainda mais significativas da vida e do comportamento sociais. De modo geral, a questão era como, com um corpo “estrangeiro” como a Pathé em seu “centro”, ou próximo dele, poderia o cinema norte-americano ser de fato “norte-americano”? Como poderia a sociedade norte-americana afirmar ter uma identidade “nacional” distinta ou até, para apropriar-se de Ernest Renan, um sentido superior de “consciência moral”? (ABEL, op. cit., p. 260)

O aspecto mais fascinante desse artigo de Abel, exemplificado nesta citação, é deixar claro que aquilo que acontecia nos EUA naquele momento em relação aos filmes e empresas franceses é, em tudo, semelhante aos discursos e embates travados em tantos outros países (inclusive a França, como veremos mais adiante) nos anos e décadas subsequentes, exatamente contra o cinema estadunidense. Ou seja, embora ao longo do tempo, conforme já demonstramos no capítulo anterior, o cinema de Hollywood vá fazer o esforço de se estruturar e se apresentar como um cinema despido da marca nacional, inclusive como estratégia de dominação dos mercados pelo mundo todo, é justamente uma campanha articulada afirmando sua identidade nacional que marca sua decisiva mudança de patamar no seu mercado local, nas primeiras décadas do século XX.

¹³¹ No original: “*Un quart du temps et des préoccupations d’un producteur allait à la réalisation des films et les autres trois étaient engloutis dans des conflits légaux avec des concurrents grands et petits.*”

De fato, Abel levanta a hipótese de que a Pathé, e seus filmes, passaram a representar um “inimigo ideal” numa cruzada com tons moralizantes, em que se misturou um contexto econômico de luta industrial com um processo de formação de uma identidade norte-americana, especialmente significativo num momento em que as plateias dos cinemas eram eminentemente formadas por mulheres, crianças e populações imigrantes. Isso leva, por exemplo, a que surjam afirmações como “a necessidade urgente de filmes americanos, feitos por americanos... para audiências americanas” (ABEL, op. cit., p. 286). As demandas por restrições à imigração estrangeira para os EUA que começam a circular vão se ver perfeitamente complementadas pela demanda de restrições aos “temas estrangeiros” nos filmes. Conclui Abel: “Antes um ator crucial na expansão e legitimação do cinema norte-americano, a empresa francesa teve seus movimentos repetidamente bloqueados ou desviados, estigmatizados ou apropriados” (ABEL, op. cit., p. 290).

Em paralelo a esta autêntica guerra legal e econômica, vários outros subterfúgios menos sofisticados são utilizados, e são vários os registros de invasões e roubos de negativos e cópias de filmes, até histórias de incêndios extremamente suspeitos, como aquele narrado por Eileen Bowser, ocorrido em 1914 num estúdio da empresa francesa Éclair na região leste estadunidense (BOWSER, 1989). Este evento, que acabará levando à falência do referido estúdio nos EUA, não sem antes a Universal tentar comprá-lo, acontece já bastante próximo à eclosão da Primeira Guerra, momento em que os industriais franceses que tinham estabelecido filiais nos EUA são obrigados a retornar ao seu país para concentrar esforços ao redor dos processos complexos pelos quais o país passava internamente. Com boa parte da população masculina francesa adulta engajada militarmente, matérias-primas inacessíveis inclusive para a fabricação de película, e boa parte dos estúdios ocupados pelos esforços industriais de guerra, a produção de novos filmes se encontra efetivamente interrompida

A Primeira Guerra vai marcar, de maneira definitiva, o ocaso da produção cinematográfica das grandes empresas francesas em escala industrial. No que tange ao específico das relações entre França e EUA, a mudança é completa, como algumas citações das pesquisas de Abel comprovam. Ele afirma, por exemplo, que os esforços para exportação de cinema francês no mercado americano passam a contar com um financiamento precário, sem nenhuma coordenação entre eles, com os distribuidores americanos comprando os direitos sem intenção de trabalhar os títulos no mercado. Assim, em breve não mais que uma dúzia de filmes franceses eram exibidos anualmente nos EUA, entre 1920 e 1925, e menos ainda eram os que iam além de Nova York e Los Angeles. Enquanto isso, por outro lado, depois de darem lucro no seu enorme mercado, os filmes estadunidenses podiam ser vendidos de forma barata e fácil

no mercado francês, o que permitia, complementarmente, o aumento relativo dos custos de produção dos filmes de Hollywood (ABEL, 1984, p. 40-42).

Se dessa maneira ficava consolidado o começo da tomada irreversível do mercado internacional pelos estúdios dos EUA, é importante para o final dessa parte da pesquisa trazer uma citação da tese de Pedro Butcher em que, também usando Abel como fonte, ele registra que o domínio francês do mercado estadunidense, ainda que interrompido por conta de todas essas circunstâncias e ações, não deixou de criar marcas importantes na indústria local:

(Richard) Abel levantou a hipótese de que a produção estrangeira, com destaque para a francesa, e notadamente a produção da Pathé, teve um papel essencial na manutenção e expansão do mercado americano nos primeiros anos da década de 1900. Mais do que isso, os filmes franceses e particularmente as práticas da companhia francesa teriam influenciado a constituição do cinema nos Estados Unidos tanto nos seus modelos industriais como em suas formas narrativas. (BUTCHER, 2019, p. 50-51)

2.1.3 Entre as guerras, a busca de uma identidade própria: o que deveria ser o cinema francês?

O mercado americano está completamente fechado a nós, enquanto nossas telas estão tomadas pelos filmes americanos. Nós não podemos fazer nada sobre isso – é uma batalha entre o jarro de cerâmica e a chaleira de ferro. (Léon Gaumont, em 1922 – apud ABEL, 1984, p. 43, tradução nossa)

Quando a Guerra termina, no final de 1918, as principais empresas francesas se encontram em situação extremamente delicada, assim como o país como um todo, depois do trauma vivido nestes cinco anos. Nos cinemas, os filmes franceses representam neste momento menos de 10% dos bilhetes vendidos. Em meio a enormes dificuldades de capitalização, e face a um ambiente econômico pouco afeito ao risco, as chamadas *majors* francesas vão deixando de trabalhar com produção, segmento mais arriscado do processo, limitando-se à exibição e distribuição de filmes. Abre-se assim um período de múltiplas tentativas de pressão mútua entre o setor produtivo francês e os distintos representantes das empresas estadunidenses no local, que buscavam não deixar que fossem criados impedimentos aos produtos vindos dos EUA. Um dos mais influentes nomes da indústria francesa naquele momento, por exemplo, Jean Sapène é “convencido”, através da promessa de compra dos seus filmes para exibição nos EUA, a interromper suas campanhas pela aprovação de uma legislação restringindo a presença dos filmes estadunidenses – contudo, estas compras, feitas pela Universal, não incluem uma real intenção de exibir esses filmes naquele mercado (ULFF-MOLLER, 1998, p. 174).

O fato incontornável é que, ao final da Guerra, o mercado estadunidense de salas já representava mais ou menos 3/4 do mercado mundial, sendo mais ou menos 40 a 50 vezes maior que o francês (CRETON, 1999, p. 155), o que garante para a produção daquele país o acesso a um mercado interno sem paralelos no mundo, naquele momento. Richard Abel coleciona várias citações da imprensa francesa da época que traziam termos como “crise” e “ruína”, entre 1919 e 1925 (ABEL, 1984, p. 7). Entre estas, Henri Diamant-Berger, editor da revista especializada *Le Film*, afirma literalmente, em 1918, que a França “corria o risco de se tornar uma colônia cinematográfica americana” (apud ABEL, op. cit., p. 14, tradução nossa).

Em meio a tudo isso, o governo francês ainda pouco propõe, tomado que está em parte pelas questões internas da política (entre 1914 e 1929, o país tem nada menos que 12 chefes de Estado diferentes) e pela crise econômica e social que a França atravessa (chegando ao final do conflito mundial somente com aproximadamente 60% da produção industrial existente antes da Guerra). A única ação relevante a nível federal tomada durante o conflito não tem nada a ver com a manutenção da indústria local nem com o mercado: em 1916, é formada uma comissão no Parlamento para acompanhar a questão do uso do cinema em instituições educacionais, buscando nacionalizar as ações de censura, até então mantidas por autoridades locais¹³². Conforme afirma Paul Léglise: “nas primeiras décadas, as tendências de evolução das instituições do cinema se dividiam entre três grupos: os moralistas, os comerciantes e os educadores” (LÉGLISE, 1970, p. 10, tradução nossa).

Se o governo não tomava a frente ainda nesse momento, os profissionais do setor, em geral, já se encontram mais bem organizados em sindicatos, congressos e outros tipos de associação¹³³. No entanto, os exibidores, grupo economicamente mais forte e, por isso mesmo, mais capaz de mobilizar ações através de *lobbies* e afins, colocavam-se de fora da quase totalidade dessa organização coletiva em distintas entidades naquele momento, compreendendo que seus interesses muitas vezes eram conflitantes com aqueles dos produtores e diretores, por exemplo.

Em paralelo a isso, ainda durante a Primeira Guerra e em meio a essas disputas pela presença no mercado, eclode um primeiro momento em que se busca um pensamento mais estruturante acerca de uma efetiva “indústria nacional”, conforme registra o pesquisador

¹³² Para além dessa comissão, o cinema surge reconhecido em seu papel estratégico em áreas talvez menos óbvias da estrutura governamental: no Ministério da Agricultura, por exemplo, havia uma dotação orçamentária para compra e uso de filmes para ensino no contexto agrícola; já no Exército, um Serviço de Cinematografia é criado ainda em 1915, dentro dos esforços de guerra.

¹³³ De fato, um primeiro Congresso de produtores foi realizado ainda em 1908, momento da formação de duas organizações distintas (uma delas chefiada por George Méliès e a outra, por Léon Gaumont); já em 1912, é criada a primeira Câmara Sindical da Cinematografia (LÉGLISE, 1970, p. 37).

Christophe Gauthier. Ele cita, por exemplo, como a revista *Le Film* dedica seguidas edições em 1917 a realizar enquetes com membros das mais diferentes áreas (não só produtores e realizadores, mas inclusive jornalistas e até mesmo espectadores) para não apenas pensar como retomar a produção e sua relevância, mas também para se fazer a defesa da possibilidade da realização de obras que sejam “autenticamente francesas” (GAUTHIER, 2004, p. 63). Mas, como se poderia conceituar essa autenticidade, exatamente? Quais categorias pareceriam relevantes naquele momento? Gauthier, nesse sentido, cita um artigo anterior, de 1913, do editor do *Ciné-journal*, Georges Dureau, intitulado “Vamos dar aos filmes uma alma nacional” (“*Donons aux films une âme nationale*”), no qual o autor diz que apenas ao se conectar ao que cada país teria de mais particular é que se poderia realmente produzir obras cinematográficas relevantes (GAUTHIER, 2004, p. 59). Já começa, então, a busca pela essencialidade da expressão de uma nação, como discutimos no capítulo anterior¹³⁴.

Jean-Michel Frodon vai lembrar que é neste momento que aquele que é considerado um dos pioneiros da crítica de cinema mais engajada na França, Louis Delluc (que se tornaria também realizador de filmes importantes), escreve, em 1918, que ainda não se podia dizer que existissem de fato “filmes franceses”, uma vez que ele não enxergava no cinema do país uma expressão marcante do ponto de vista especificamente cinematográfico (FRODON, 1998, p. 82). Ou seja, para Delluc, mais do que somente possuírem a nacionalidade francesa, era preciso que pudessem se reconhecer plenamente como “filmes”: uma discussão que, de alguma forma, antecipa debates que atravessam as décadas seguintes do cinema francês, nos quais reconhecer (ou não) nos filmes uma força própria como arte serve para atacar sua legitimidade para expressar uma essência nacional. Essa conexão entre a discussão da linguagem dos filmes e a identidade nacional é algo que se pode ver também neste texto de *Le courrier cinématographique*, publicado em 1922, citado por Gauthier:

Aquilo que reprovamos geralmente no filme francês é que ele segue respeitosa-mente submisso às leis que regem a arte teatral, inspirando-se nos princípios obsoletos do palco, de ser apenas, em suma, um irmão superior da arte que ilustra já há três séculos os escritores e oradores franceses. (apud GAUTHIER, 2004, p. 69, tradução nossa¹³⁵)

¹³⁴ Henri Diamant-Berger, cinco anos depois, escrevendo em *Le Film* sobre o filme *Mater Dolorosa*, de Abel Gance, vai celebrar: “um filme puramente francês, executado na França, por franceses, durante a Guerra” (GAUTHIER, 2004, p. 70). No original: “[...] *un film purement français, exécuté en France par des Français, pendant la guerre*”.

¹³⁵ No original: “*Ce qu'on reproche le plus souvent au film français, c'est d'être resté respectueusement soumis aux lois qui régissent l'art théâtral, de s'inspirer des principes surannés de la scène, de n'être en somme qu'un frère supérieur de l'art qu'illustrent depuis près de trois siècles les écrivains et les orateurs français.*”

Só que, enquanto essas discussões ocupam a parte mais intelectual do setor, o domínio estadunidense sobre o mercado europeu como um todo toma tamanha dimensão que vai gerar uma reação similar à francesa também em outros países. Numa revista alemã dedicada ao setor, por exemplo, escreve um editor: “Num ridiculamente curto espaço de tempo, mal configurando uma década, *Film Europe* se tornou uma colônia da *Film America*” (apud HIGSON; MALTBY, 1999, p. 1). “*Film Europe*”, como explicam os organizadores na introdução ao livro citado acima, era uma expressão comum na imprensa especializada da segunda metade da década de 1920 para denominar o ideal de um setor cinematográfico europeu integrado que, através de coproduções e de um reforço do seu mercado comum, pudesse buscar fazer frente ao tamanho do mercado interno estadunidense e das possibilidades de seu setor produtivo. Conforme os autores, o momento parece propício para esse tipo de discussão na França, onde o Primeiro-ministro Edouard Herriot chega a defender, em 1924, a criação dos ‘Estados Unidos da Europa’.

No entanto, esse ideal regional nunca se materializou de maneira mais consistente no setor, para além da realização de alguns congressos de produtores para discuti-lo; eventuais acordos, em geral bilaterais, entre entes privados (como a Pathé-Westi, associação franco-alemã); e alguns poucos filmes em coprodução que atingiram maior repercussão¹³⁶. Embora tenha havido no período alguns resultados positivos de diminuição do domínio estadunidense em mercados como Alemanha ou Inglaterra, conforme demonstra Kristin Thompson (1999) em seu artigo no mesmo livro, esse resultado dura poucos anos no fim da década de 1920.

O nacionalismo cultural burguês definiu a cultura de massa como americana numa forma de definir a si mesma em oposição a outras culturas nacionais. Na sua afirmação da ideia de fronteiras, esses nacionalismos necessitavam de um Outro contra o qual definir-se. A “cultura americana” serviu a esse propósito para diferentes elites europeias ao longo dos anos 1920 e 1930, assim como em outros momentos. Mas a tensão entre as nações europeias nos anos 1930 inibiu o desenvolvimento de qualquer estratégia coerente para resistir à “invasão americana”. Se os nacionalismos culturais europeus se definiam em parte significativa por uma oposição consciente à “cultura americana”, eles também se definiam separadamente uns dos outros, e seus antagonismos nacionalistas eram naquele momento mais dirigidos uns aos outros do que contra o modelo americano, utilizado como contradefinição. (MALTBY; VASEY, 1999, p. 51, tradução nossa¹³⁷)

¹³⁶ Por exemplo, DANAN (1996) cita com destaque o filme de 1925 *Ame d'Artiste*, dirigido por Germaine Dulac, que foi produzido com recursos de investidores franceses, alemães e de imigrantes russos, com técnicos e artistas das três nacionalidades, sendo baseado numa peça de teatro dinamarquesa. O filme se passava em Londres, só que num cenário contemporâneo e urbano bastante indistinto e sem marcas específicas de local.

¹³⁷ No original: “*Bourgeois cultural nationalism defined mass culture as American in order to define itself against other national cultures. In their assertion of the idea of boundaries, these nationalisms required an Other against which to define themselves. “American culture” served that purpose for different European elites during the 1920s and 1930s as well as at other times. But the tension between European nations in the 1930s inhibited the development of any coherent strategy for resisting the “American invasion”. If the emerging European cultural nationalisms were defined in significant part in a conscious opposition to “American culture”, they were also*

Portanto, embebidos no caldo político que vai transbordar em breve na Segunda Guerra Mundial, os países europeus começam a se fechar sobre si mesmos. E é justamente neste momento em que começam os movimentos na França para encontrar uma maneira de colaboração entre o Estado e o setor produtivo, buscando privilegiar a existência de um cinema francês que não fosse somente a soma de vários filmes realizados na França (ou por artistas franceses, ou por empresas francesas), mas sim um que conseguisse manter uma determinada maneira mais unificada de tentar estruturar o todo dessa indústria, como uma ação nacional.

2.2 O estabelecimento de um novo modelo

2.2.1 A tomada de consciência

Como resultado da recém-percebida significância dos filmes, o Estado se esforça para transformar o cinema numa verdadeira instituição “nacional”, ou seja, uma instituição definida em relação a um sistema cultural, econômico e político da nação. (DANAN, 2006, p. 174, tradução nossa¹³⁸)

O Ministro das Belas Artes, Edouard Herriot, afirma em novembro de 1927: “A França será em breve colonizada pelos filmes estrangeiros se não agirmos nesse assunto” (apud ULFF-MOLLER, 1998, p. 174). É um momento simbolicamente significativo, em que os fundadores da Pathé e da Gaumont se retiram das suas empresas entre 1927 e 1930, vendendo suas partes nos negócios que haviam criado e com os quais haviam sido figuras dominantes na indústria mundial. Um estudo encomendado ao banco Crédit Lyonnais, feito em 1929, afirma que se trata de uma “indústria difícil, que não atingiu resultados até o momento satisfatórios, ao menos no ramo da produção” (apud MEUSY, 1996, p. 149, tradução nossa).

A situação de crise aberta e ampla parece ganhar um breve respiro com a chegada do chamado cinema sonoro, na virada para a década de 1930. Por um lado, a novidade leva a um aumento de mais de 30% das receitas com bilhetes de salas de cinema, em um prazo bem rápido. Por outro, as plateias francesas rejeitam fortemente a projeção dos filmes estadunidenses com diálogos em inglês, havendo mesmo relatos de quebra-quebras e revoltas em várias salas de

defined separately from each other, and their nationalistic antagonisms were in the event directed more toward each other than to the American model used as counter-definition.”

¹³⁸ No original: “As a result of the newly perceived significance of movies, the state endeavored to transform cinema into a true “national” institution, namely an institution defined in relation to the larger cultural, economic and political system of the nation.”

cinema¹³⁹. Os novos donos da Pathé e da Gaumont sentem o entusiasmo no ar e buscam por investidores que os permitam aumentar o capital das empresas na ordem de quase quatro vezes, realizando a compra de numerosas salas e reestruturando seus estúdios.

É neste contexto que, em agosto de 1931, é criado o Conselho Superior do Cinema, um órgão amplo composto por nada menos que 87 membros, entre representantes de numerosos ministérios e funcionalismo público, além de representantes da indústria. No entanto, o organismo se revela pouco eficaz em relação à sua capacidade de propor e efetuar a criação de ações práticas. Em paralelo, também é criada uma subcomissão no Congresso Nacional para cuidar do tema do cinema, a qual chega a desenhar pela primeira vez o projeto de instituição de um Centro Nacional (CRETON, 2004a). No entanto, este projeto é recebido com bastante resistência pelos empresários do setor, que não desejam que o Estado intervenha de maneira mais profunda no mesmo. É um momento marcado por muita tensão entre produtores, distribuidores e exibidores, o que acaba dificultando que medidas sejam tomadas pelo Estado de maneira a atender a todos estes interesses distintos e muitas vezes conflitantes. Os exibidores, em particular, externam enorme reticência pelos problemas potencialmente criados para a relação estreita que já possuíam com a produção e distribuição estadunidenses presentes na França.

É importante dizer que a passagem ao sonoro não representou para a indústria local apenas oportunidades, já que culminou também com o fechamento de várias salas não capazes de se adaptar aos novos requisitos técnicos e aos custos dos sistemas sonoros, assim como trouxe uma dificuldade tecnológica a mais para os produtores locais conseguirem realizar uma quantidade suficiente de filmes para suprir a demanda dos exibidores. Em paralelo a isso, a indústria de Hollywood, após algumas tentativas fracassadas (como a produção de filmes em diferentes línguas, tanto nos EUA como na própria França), investe de maneira maciça no processo de dublagem dos filmes, solução tecnológica encontrada para combater as dificuldades iniciais. Dessa forma, logo esta vai revelar-se uma questão superada para os estúdios estadunidenses, não chegando a causar alterações mais duradouras no panorama geral da dominação dos mercados pelos produtos oriundos dos EUA, malgrado dois ou três anos mais difíceis, de adaptação.

Por conseguinte, já a partir de 1932 a Pathé e a Gaumont voltam a enfrentar dificuldades financeiras graves, com alto grau de endividamento graças aos altos investimentos realizados. Com isso, ambas terminam por abandonar novamente a produção em meados dos anos 30,

¹³⁹ O capítulo de Martine Danan em HIGSON; MALTBY, 1999 (p. 225-248) descreve esse momento em detalhes, com todos os movimentos da indústria de Hollywood para manter seu domínio.

sendo a Gaumont colocada em liquidação judicial em 1934, enquanto a Pathé declara falência em 1936. Esses processos de desmonte dos principais conglomerados levam a que o cinema passe a ser realizado principalmente por pequenas empresas de produção, quase artesanais¹⁴⁰.

Logo se instaura, de maneira clara, a percepção de que o negócio do cinema, devido a seus altos custos e retornos incertos e em prazo imprevisível, em geral não se ajusta com facilidade à lógica de financiamento a partir das instituições financeiras privadas. De fato, esse é um dos motivos pelos quais, historicamente, as instituições financeiras europeias se envolviam bem pouco com a produção de cinema, conforme anota Laurent Creton:

Para o crédito bancário clássico, a produção cinematográfica tem tudo para desagradar: grande variedade dos resultados de um filme por ocasião de seu lançamento, dificuldade de conseguir traçar modelos seguros, estatura financeira modesta das companhias de produção, práticas de gestão pouco difundidas, ausência de garantias reais sobre a produção, incerteza quanto ao prazo de retorno do investimento. (CRETON, 2004a, p. 19, tradução nossa¹⁴¹)

Ao longo dos anos 30, a França se vê ainda fortemente atingida pela Grande Crise, o que leva a um cenário de inflação e déficit que origina nada menos que 14 planos de reorganização financeira e econômica apenas entre os anos de 1932 e 1935. Ainda segundo Creton, a partir destas circunstâncias:

[...] se desenvolve a convicção de que se deveria substituir um capitalismo industrial e bancário esgotado por um sistema de economia mista em que um Estado dotado de meios de planejamento e de controle possa ter um papel tanto de estímulo como de regulação da atividade econômica. (CRETON, op. cit., p. 40, tradução nossa¹⁴²).

[...] Sob os escombros da ambição dos grandes conglomerados começa a ser gestado um outro modelo de organização da indústria cinematográfica, que se tornaria reconhecido como o ‘modelo francês’: um papel restituído ao Estado de organizar o setor e apoiar as empresas, ao mesmo tempo deixando para elas uma considerável autonomia”. (CRETON, op. cit., p. 44, tradução nossa¹⁴³)

¹⁴⁰ Essas pequenas empresas, sensíveis à criação artística e ao gosto do público, vão terminar financiando filmes importantes de cineastas como Jean Renoir, Julien Duvivier, Sacha Guitry, Marcel Pagnol e Marcel Carné, paradoxalmente emprestando neste momento de crise as ferramentas para consolidar o que viria a ser reconhecido, em grande parte, como marcas notáveis do cinema francês, conforme discutiremos no próximo capítulo.

¹⁴¹ No original: “*Pour le crédit bancaire classique, la production cinématographique à tout pour déplaire: grand aléa des résultats d’un film lors de sa sortie en salles, irréductibilité de la réussite à la modélisation, surface financière modeste des sociétés de production, pratiques gestionnaires peu répandues, absence de garanties réelles sur la production, incertitude sur la durée du retour sur investissement.*”

¹⁴² No original: “[...] *se développe la conviction selon laquelle il faudrait substituer à un capitalisme industriel et bancaire épuisé un système d’économie mixte où un État dote d’outils de planification et de contrôle puisse jouer un rôle à la fois de stimulation et de régulation de l’activité économique.*”

¹⁴³ No original: “*Sur les décombres d’une ambition conglomerale s’engage la gestation d’une autre modalité d’organisation de l’industrie cinématographique qui deviendra le ‘modèle français’: un rôle dévolu à l’État pour organiser le secteur et soutenir les entreprises, tout en leur laissant une assez grande autonomie.*”

“*Il faut sauver l’industrie française du cinéma!*” (“É preciso salvar a indústria francesa do cinema!”), discursava um deputado francês no plenário, em agosto de 1933; “*Méfion-nous de l’Etat sauveteur!*” (“Desconfiemos do Estado salvador!”), escreve A. P. Richard em maio de 1934 na revista *La cinématographie française* (apud JEANCOLAS, 1983, p. 35). É sob a tensão entre esses dois polos de posicionamento a respeito da urgência vivida pela indústria do cinema que se vê a França nesse momento histórico. Jean-Pierre Jeancolas também ressalta o número de falências registradas por produtoras de filmes no período: 58 empresas em 1933; 88 em 1934; 52 em 1935; 65 em 1936 (JEANCOLAS, op. cit., p. 26). Mesmo assim, uma parte considerável do setor privado da indústria ainda enxergava com desconfiança um maior envolvimento do governo na regulamentação do setor.

2.2.2 Dos projetos e estudos ao governo de Vichy

A indústria não possui organização profissional. Nós nem mesmo definimos, até esse momento, o que exatamente é um filme francês. (apud JEANCOLAS, 1983, p. 18, tradução nossa¹⁴⁴)

Proferida em 1937 pelo ministro da Educação Nacional, Jean Zay, a afirmação acima deixa clara a crise de identidade pela qual passava o cinema feito na França. Sob influência direta da já citada liquidação da Gaumont e da estatização dos débitos do setor cinematográfico junto ao Banco Nacional, a Câmara dos Deputados francesa encomenda, em 1935, um relatório sobre o estado do setor. Neste, realizado sob a direção do então deputado Maurice Petsche (que em 1931, quando subsecretário das Belas Artes, havia sido o responsável pela proposição do malfadado Conselho Superior), afirma-se que a indústria funciona sob bases econômicas frágeis e que, portanto:

Proteger a produção francesa contra a produção estrangeira significa não apenas defendê-la, mas também, e acima de tudo, reposicioná-la num lugar que permita confrontar, com oportunidades iguais, a competição internacional, num primeiro momento no próprio mercado, mas em seguida nos mercados externos. (apud CRETON, 2004a, p. 48-49, tradução nossa¹⁴⁵)

¹⁴⁴ No original: “*L’industrie n’a pas d’organisation professionnelle. On n’a même pas, jusq’ici défini ce qu’est exactement le film français.*”

¹⁴⁵ No original: “*Protéger la production française contre la production étrangère, c’est non seulement la défendre, mais aussi et surtout la replacer dans une position qui lui permette d’affronter, à égalité de chances, la compétition Internationale, d’abord sur son propre marché, ensuite sur les marchés extérieurs.*”

Este relatório propõe ainda, pela primeira vez, a criação de uma instituição de capital misto, bancada por taxas sobre os filmes estrangeiros e sobre as licenças de exploração de salas, que estaria sob controle do Estado e seria gerida por um comitê técnico com representantes das diferentes áreas técnicas, patronais e laborais do setor, além de representantes dos ministérios das áreas da educação, cultura e propaganda. Propunha-se ainda a criação de um Fundo do Cinema, que poderia ser usado para investir nas salas de cinema (especialmente sob o contexto ainda desafiador da consolidação da passagem ao sonoro), na produção e na exportação de filmes. Como se pode ver, assim temos desenhadas já nesse relatório de 1935, basicamente, as linhas de ação do que viria a se configurar, mais de dez anos depois, como o modelo francês de financiamento público do cinema.

Naquele momento, porém, este projeto termina não sendo aprovado no Congresso. Mesmo assim, será uma influência decisiva para as ações seguintes do setor, assim como um outro relatório subsequente, elaborado pelo inspetor de finanças Guy de Carmoy, por conta do qual é criada, em 1936, a Confederação Geral do Cinema, reunindo membros de quatro distintas câmaras sindicais das atividades (indústrias técnicas, produção, distribuição e exibição). Esta, porém, ainda reage e se posiciona de maneira eminentemente negativa às propostas de ação mais incisivas do governo quanto ao setor. Até que, em 1937, será a vez de o já citado Ministro da Educação Nacional, Jean Zay, se posicionar publicamente acerca da problemática da indústria nacional do cinema. Conforme citado em um texto escrito por Paul LÉGLISE¹⁴⁶, discursa então o Ministro:

Eu acredito que, dentro dessas condições, não há ninguém que não reconheça que os princípios de um liberalismo total, puro e simples, e o desinteresse absoluto do Estado face a um problema tão capital, não poderão ser bem-sucedidos, e que não seja necessário que se assumam responsabilidades. [...] acredito ser indispensável que se centralize as atribuições cinematográficas, que, ousado dizer, se encontram espalhadas por vários ministérios... Cada um destes departamentos ministeriais faz o seu melhor, e eu não os recrimino: está mais que evidente, no entanto, que não haverá uma política francesa do cinema enquanto não houver uma direção unificada. (apud LÉGLISE, 2014, p. 236, tradução nossa¹⁴⁷)

¹⁴⁶ Texto este escrito já em 1956, quando LÉGLISE trabalhava no Centro Nacional do Cinema (CNC), e que se dedica a defender a continuidade de trabalho desta instituição, mais uma vez confrontada por membros do setor.

¹⁴⁷ No original: “*Je crois que dans ces conditions il n'est personne qui ne reconnaisse que les principes du libéralisme pur et simple, total, et le désintéressement absolu de l'État en face d'un problème aussi capital, puissent se poursuivre et qu'il ne soit nécessaire pour lui de prendre des responsabilités. (...) il est à mon sens indispensable de centraliser les attributions cinématographiques, si j'ose dire, qui se trouvent disséminées entre une quantité de ministères... Chacun de ces départements ministériels fait de son mieux, et je ne les incrimine pas: il est bien évident pourtant qu'il n'y aura pas de politique française du cinéma tant qu'il n'y aura pas unité de direction.*”

A partir dessas ideias, o ministro elabora com sua equipe, e envia ao Congresso, um projeto de lei para a instituição de um novo regime de relação entre o Estado e o setor cinematográfico. Este projeto, porém, termina não conseguindo ser aprovado a tempo, pois eclode a Segunda Guerra. Sobre este conturbado período dos anos 1930, conclui Laurent Creton:

Muitos esforços e energia dispensados, terminando em resultados operacionais irrisórios. Muitas reflexões, debates, mas nenhuma decisão ou ação efetiva. Uma situação bastante representativa do estado da própria França nos anos 30: uma consciência partilhada das suas disfunções, do marasmo e da iminência de um desastre, com uma trágica incapacidade de evitá-lo. (CRETON, 2004a, p. 56, tradução nossa¹⁴⁸)

Mesmo assim, e malgrado a incapacidade de levar a cabo esses projetos antes que a Segunda Guerra tomasse o país (literalmente inclusive), com a devida distância histórica é inegável a percepção de que estes debates amplos de então seriam retomados nos momentos seguintes das relações entre o Estado e o setor. Conforme afirma Alain Auclair, por exemplo, na introdução a uma coleção de artigos justamente sobre essa relação:

Os debates dos anos 1930 contribuíram para estabelecer os fundamentos dos mecanismos que existem até hoje. Eles não parecem ter sido motivados, salvo de maneira incidental, por considerações de ordem artística ou da política cultural. Pelo contrário, em geral eles tinham por objetivo encontrar soluções emergenciais para situações de crise conjuntural nas quais os danos eram enxergados, antes de tudo, pelo ponto de vista econômico e social. (AUCLAIRE, 2014, p. 19, tradução nossa¹⁴⁹)

Mas, naquele momento específico, com a invasão de Paris pelas tropas alemãs, em 14 de junho de 1940, mais uma vez se interrompia momentaneamente toda a produção cinematográfica no país, como já havia acontecido em 1914. No entanto, demonstrando a importância já mais que estabelecida do hábito do cinema na cultura e identidade nacional, menos de uma semana depois as salas de cinema já são reabertas. E, menos de dois meses depois e já dentro do governo de Vichy¹⁵⁰, como parte de uma ação mais ampla de organização da produção industrial do país proposta por este, organiza-se um departamento cinematográfico

¹⁴⁸ No original: “*Beaucoup d’efforts et d’énergie dépensée pour des résultats opératoires qui restent dérisoires. Beaucoup de réflexions, de débats, mais pas de décisions ni d’action entreprise. Une situation assez représentative de l’état de la France des années trente: une conscience partagée des dysfonctionnements, du marasme, de l’imminence du desastre, et une tragique incapacité à l’empêcher.*”

¹⁴⁹ No original: “*Ce sont les débats des années 1930 qui ont contribué à établir les fondements des mécanismes existant encore aujourd’hui. Ceux-ci ne semblent pas motivés, sinon de manière incidente, par des considérations d’ordre artistique ou de politique culturelle. Au contraire, ils ont le plus souvent pour but de mettre en place des solutions d’urgence à des situations de crise conjoncturelle dont les dommages sont regardés en priorité du point de vue économique et social.*”

¹⁵⁰ Assim ficou conhecido o governo chefiado pelo marechal Pétain, de caráter colaboracionista com a ocupação alemã do país. Este regime extingue formalmente a Terceira República e a Constituição de 1875.

(chefiado pelo mesmo Carmoy que havia preparado relatórios sobre a produção nos anos 1930, conforme mencionado). É o início de um período particularmente complexo e contraditório, no qual mais uma vez a história da indústria do cinema da França espelha, de alguma maneira, aquela do país como um todo, conforme antecipava acima Laurent Creton. Outro estudioso do período, Jean-Pierre Bertin-Maghit, no livro que dedicou especificamente a este período, afirma:

O mundo do cinema, de 1940 a 1944, é um mundo complexo. [...] Poderes coercitivos, alemães e franceses, buscando colonizar o setor: os cineastas ansiando, com a ajuda do Estado, conseguir a organização de uma atividade anarquizada. (BERTIN-MAGHIT, 1989, p. 11, tradução nossa¹⁵¹)

Em outubro de 1940, é criado o Comitê de Organização da Indústria Cinematográfica (COIC), uma entidade que busca servir de ponte entre profissionais e o governo. Antes de dezembro do mesmo ano já está estabelecido um Conselho de trabalho ao redor da indústria do cinema, numa celeridade que exemplifica a importância que o regime de Vichy dava ao setor, mas que também atende a uma vontade já existente de solucionar certos dilemas que se alongavam desde a década anterior. O produtor Raoul Ploquin e Carmoy tomam a frente destas entidades e são considerados os principais responsáveis pela organização do setor neste momento. Segundo Paul Léglise: “O Comitê executa ordens dos alemães, o que era inevitável. Mas nem sempre ele se comporta como um instrumento dócil” (LÉGLISE, 1977, p. 13, tradução nossa¹⁵²).

Enquanto os alemães ocupam fisicamente os principais estúdios, controlam o estoque de película, impõem a Continental como produtora de alguns dos principais filmes e regulam todo o direito de acesso ao mercado internacional, Ploquin se dedica a tentar organizar o setor a partir do no COIC, fechando empresas-fantasma e retomando aos poucos a produção. O entendimento é que vários dos seus princípios gerais de organização são bons, tanto que uma significativa parcela deles seguirão válidos mesmo no contexto do Pós-Guerra (como o controle sobre a venda de bilhetes ou o registro dos profissionais do setor). Entretanto, a forma autoritária e eventualmente arbitrária com que algumas das sanções são propostas deixa marcas, inclusive no reforçado sentimento de desconfiança sobre os modos de intervenção do Estado no setor (LÉGLISE, op. cit., p. 34).

¹⁵¹ No original: “*Le monde du cinema de 1940 à 1944 est un monde complexe. (...) Des pouvoirs coercitifs, allemands et français, entendent coloniser la profession; des cinéastes espèrent, avec l’aide de l’Etat, aboutir à l’organisation de une profession anarchique.*”

¹⁵² No original: “*Le COIC exécute les ordres des Allemands. C’est inévitable. Mais il n’est pas toujours un instrument docile.*”

Mais decisivamente, ao menos no que tange à produção de filmes, negocia-se a concessão de adiantamentos financeiros para produção através do Crédit National. Esta instituição bancária, criada em 1919 tendo como objetivo principal ajudar na recuperação do pós-Primeira Guerra, é responsável pelos empréstimos públicos para a indústria em geral. A partir de um decreto de maio de 1941, ela passa a gerir um dispositivo de financiamento ao cinema, cujo artigo primeiro diz: “Tendo como objetivo facilitar a retomada da produção cinematográfica francesa, e de colocar à disposição dos produtores os meios financeiros necessários, os empréstimos podem lhes ser concedidos por intermédio do Crédit National” (apud CRETON, 2004, p. 14, tradução nossa¹⁵³).

Trata-se, efetivamente, da primeira ação de concessão de recursos de origem pública para a produção cinematográfica na França, que antecipa de alguma maneira as bases de um sistema que, com várias alterações ao longo das próximas décadas, vai se tornar dominante. Logo se estabelece todo um procedimento burocrático específico e detalhado para subsidiar a tomada de decisões quanto à concessão de empréstimos para a produção, seguindo eminentemente uma lógica financista e de segurança para investimento, baseada num entendimento típico do setor bancário e da tradição burocrática francesa¹⁵⁴.

No entanto, como não poderia deixar de ser em se tratando de um regime mantido por meio de uma efetiva ocupação pelas forças do governo fascista alemão, os processos aparentemente burocráticos sofrem pressões claras de outras ordens. De fato, conforme anota Creton, o comitê responsável pela distribuição das receitas do Crédit National neste período afirma, em seu primeiro relatório dirigido ao Secretário de Estado da Economia e das Finanças, que só dirige recursos para projetos de filmes que sejam “os melhores do ponto de vista moral, social e artístico” (CRETON, op. cit., p. 79). Não é qualquer surpresa que a régua para a medição desses critérios esteja bastante de acordo com o que Joseph Goebbels escreveu em seus diários após o lançamento de um filme francês a que assistira, em 1942: “Eu passei diretivas bem claras para que os franceses produzissem somente filmes ligeiros, vazios e, se possível, estúpidos. Penso que eles se contentarão com isso. Não se deve desenvolver o seu nacionalismo” (apud LÉGLISE, 1977, p. 17, tradução nossa).

De fato, em sua avaliação sobre a produção cinematográfica do período, Jean-Pierre Jeancolas (2015, p. 48-53) considera que o cinema realizado durante o governo de Vichy, mais

¹⁵³ No original: “*En vue de faciliter la reprise de la production cinématographique française et de mettre à la disposition des producteurs de films les moyens financiers qui leur sont nécessaires, ces avances peuvent leur être consenties par l'intermédiaire du Crédit National.*”

¹⁵⁴ Laurent Creton (2004a) detalha com riqueza documental estes procedimentos, analisando inclusive processos individuais de concessão de recursos, relatórios internos do banco etc.

do que qualquer resquício de propaganda, é marcado principalmente por filmes que parecem se evadir da realidade, muitas vezes se passando numa espécie de realidade contemporânea fantasiosa (pois ignorando a questão da ocupação, sem resquícios da presença alemã na tela) ou recorrendo constantemente ao passado como pano de fundo, apelando para um sentimento difuso de orgulho nacional¹⁵⁵. Conforme considera Jean-Michel Frodon: “Durante a Ocupação, o cinema francês, em sua maioria, não resistiu nem colaborou diretamente, ele se manteve” (FRODON, 1998, p. 151, tradução nossa¹⁵⁶).

Já quanto à ocupação das salas, como uma das poucas diversões acessíveis financeiramente, o público comparece em grande número para ver os filmes franceses, que se encontram nesse sentido ajudados pelo fato de que os seus concorrentes estadunidenses e ingleses estão proibidos. Cria-se uma situação, mais uma vez, contraditória: o cinema francês reencontra de forma mais consistente o seu público; no entanto, isso só acontece por conta da presença de um poder invasor que cria condições absolutamente excepcionais no mercado.

2.2.3 O pós-guerra e a criação do CNC

A análise dos processos que conduziram até a instauração de uma política de suporte ao cinema demonstra que os motivos foram, primordialmente, industriais: eles têm raízes na história da proeminência da França neste setor antes da Primeira Guerra Mundial e fazem parte do desejo de reconquistar, ao menos em parte, as posições perdidas. (CRETON, 2004b, p. 116, tradução nossa¹⁵⁷)

Assim como havia acontecido no imediato pós-Primeira Guerra, em 1919, o contexto geral de 1944-45 encontra a França em meio a crises sociais e econômicas profundas. Quando se vê livre do jugo alemão, a indústria local do cinema precisa, novamente, lidar com os efeitos de uma paralisação. Salas de cinema, laboratórios, estúdios: uma parte significativa de sua infra-

¹⁵⁵ Quanto aos principais cineastas do período, eles basicamente se dividem em três grupos: enquanto alguns nomes importantes como Jean Renoir, René Clair ou Max Ophuls se exilam a partir da ocupação (junto com atores de destaque como Jean Gabin e Michèle Morgan), outros realizam obras que podem ser consideradas no limite da exaltação e abraço ao regime de Vichy, como é o caso de Abel Gance, Marcel Pagnol ou Sacha Guitry. A imensa maioria, porém, se dedica mesmo a um cinema desconectado das questões do momento, num período que vê as estreias em longas de cineastas importantes para as décadas seguintes, como Robert Bresson, Henri-Georges Clouzot, Claude Autant-Lara ou Jacques Becker, vários trabalhando com os recursos das subvenções do Crédit National (JEANCOLAS, 2015, p. 48-53).

¹⁵⁶ No original: “*Durant l’Occupation, le cinéma français, pour l’essentiel, n’a ni résisté ni directement collaboré, il s’est maintenu.*”

¹⁵⁷ No original: “*L’analyse des processus qui ont conduit à l’instauration d’une politique de soutien à la cinématographie démontre que les motifs sont dans un premier temps essentiellement industriels: ils s’enracinent dans l’histoire de la prééminence de la France dans ce secteur avant la première guerre mondiale, et participent du souci de reconquérir, du moins en partie, des positions perdues.*”

estrutura foi destruída ao longo dos anos da Segunda Guerra, enquanto uma outra parte foi totalmente desmontada ou modificada e adaptada para servir a outras indústrias e interesses. Por um lado, portanto, faltava um pouco de tudo: projetores, lâmpadas, equipamentos de filmagem, película. Por outro, o mercado das salas logo seria reaberto aos produtos norte-americanos, a partir do chamado Acordo Blum-Byrnes¹⁵⁸. Assim, pouco depois do fim do conflito, e com uma cartela enorme de títulos disponíveis após anos fora daquele mercado, o cinema de Hollywood multiplica seus lançamentos: enquanto no primeiro semestre de 1946 são lançados 38 filmes vindos daquele país; no segundo semestre já serão 144; e já no primeiro semestre de 1947, eles chegam a 338 (CRETON, 2004b, p. 183).

No campo das políticas, porém, o rompimento do regime de Vichy com os preceitos mais caros ao liberalismo, dando ao Estado prerrogativas maiores em termos da organização e do controle da vida econômica do setor, marca uma alteração que se manterá a partir da Liberação. Não por acaso, no que tange ao setor cinematográfico, os decretos, leis e ferramentas criadas entre 1940 e 1944, ainda sob a Ocupação, em grande parte se manterão ativos e logo se tornarão parte importante da base da política pública também no pós-guerra.

No entanto, atendendo ao clima de refundação sociopolítica natural face ao trauma dos acontecimentos imediatamente anteriores, a partir da instituição da Quarta República existe o sentimento de que é preciso criar novas instituições que deem conta de levar adiante esta dita política, uma vez que a ideia de refundação é muito importante para o país como um todo. Entre as medidas tomadas naquele momento buscando viabilizar o que seria um retorno à produção sob condições melhores está a criação de um Comitê de Modernização do Cinema Francês, ainda em 1945. No mesmo ano, e dentro dos esforços para apagar do cotidiano entidades criadas sob o regime de Vichy, o COIC será extinto. No seu lugar é criado um Escritório Profissional do Cinema, que, no entanto, terá vida curta. André Malraux, um dos mais destacados intelectuais no contexto da Resistência, é nomeado Ministro da Informação em novembro de 1945, e logo anuncia um “projeto de encorajamento à indústria cinematográfica” (JEANCOLAS, 2015, p. 53). No entanto, sua presença como ministro naquele momento é curta, e somente 15 anos depois seu nome se ligará de forma mais forte aos acontecimentos da indústria, como veremos em mais detalhes no capítulo seguinte.

As tensões dos primeiros meses após o fim do conflito mundial seguem muito fortes dentro do setor, indo bem além da acalorada discussão pública e política sobre a manutenção

¹⁵⁸ Assim ficou conhecido o Acordo assinado pela França e pelos EUA no pós-Segunda Guerra estabelecendo o perdão das dívidas da França a partir de condições mais favoráveis de abertura comercial do mercado francês para os produtos americanos.

das instituições e pessoas ligadas à Ocupação: vários problemas de ordem prática se somam à instabilidade institucional, e os produtores se veem em meio à interrupção constante de filmagens por perdas de condições práticas de realização (os frequentes cortes de eletricidade, falta de insumos, um enorme quadro inflacionário). Face a uma situação periclitante, volta a ser sentida no meio uma urgência por ação, algo que se nota a partir da soma de falas que tomam a arena pública. O secretário-geral da Confederação de Produtores, Henry Hamelin, por exemplo, assim se manifesta:

Ao longo de meses estão presentes e amplificados os sinais precursores de uma crise sem precedentes através da qual está em jogo a existência mesma de nossa indústria. Já há um tempo que o cinema francês está em estado de alarme e sua situação não para de piorar. (apud BERTIN-MAGHIT, 1989, p. 283, tradução nossa¹⁵⁹)

Já o presidente de uma outra entidade representante do setor, a Associação dos Autores de Cinema, Raymond Bernard, inclui em sua fala um tom mais político, fazendo chamada para o tema da identidade nacional e da importância do cinema no contexto do reestabelecimento desta:

Desde a invenção da imprensa, os homens nunca tiveram a seu dispor um veículo mais poderoso do seu pensamento. É por isso que o rosto da França não pode ser apagado. É necessário que nosso cinema siga existindo. (apud GIMELLO-MESPLOMB, 2003, p. 98, tradução nossa¹⁶⁰)

Sob pressão de manifestações como essas, e de muita agitação no setor como um todo, especialmente após a assinatura do Acordo Blum-Byrnes antecipar um retorno triunfal dos filmes estadunidenses ao mercado de salas em condições bastante favoráveis, será finalmente instituído o Centro Nacional da Cinematografia, o CNC, conforme anunciado publicamente por ocasião da realização da primeira edição do *Festival de Cannes*, em setembro de 1946 (algo simbolicamente importante para os objetivos do que esta tese buscará demonstrar, quanto ao papel significativo dos festivais de cinema no contexto geral do setor). O CNC é a instituição até hoje responsável pela formulação e gerência de toda a política pública do cinema francês, sendo dotado de autonomia financeira, porém sob a autoridade do Ministério da Informação¹⁶¹.

¹⁵⁹ No original: “*Depuis des mois se sont manifestés et amplifiés les signes précurseurs d’une crise sans précédent où se joue l’existence même de notre industrie. Depuis bientôt, le cinéma français est en état d’alarme et sa situation n’a cessé d’empirer.*”

¹⁶⁰ No original: “*Depuis la découverte de l’imprimerie, les hommes n’ont jamais disposé d’un véhicule de pensée plus puissant. C’est pourquoi le visage de la France ne doit pas être effacé. Il faut que notre cinéma subsiste.*”

¹⁶¹ Este ministério havia sido criado ainda no contexto anterior à Segunda Guerra, sob o nome de Ministério da Propaganda. Segue existindo ao longo do governo de Vichy, e assume esse novo nome no pós-guerra.

Figura 1 – Página inicial do primeiro *Bulletin d'Information* do CNC



Fonte: Site do CNC¹⁶²

A criação do CNC, a partir da junção de algumas estruturas previamente existentes e sob um formato novo de gestão compartilhada entre o Estado e o setor produtivo, é um marco importante de mudança na base do sistema. Não por acaso, quando, em julho de 1947, o CNC faz publicar um primeiro “boletim”¹⁶³ a partir do qual se dirige, em suas próprias palavras, a “todos os participantes do cinema francês”, ele afirma: “é muito útil que estejam todos informados da razão de ser e da atividade do organismo que é de vocês, o Centro Nacional da Cinematografia” (CNC, 1947, n.p, tradução nossa¹⁶⁴). O documento segue afirmando que o CNC reconhece que o cinema francês enfrenta, naquele momento, condições difíceis e, por isso mesmo, compreende que o setor ainda veja com reservas a quantidade de medidas de controle e regulamentações propostas. No entanto, afirma: “estas regulamentações não são imutáveis, sendo todas as decisões anteriores do COIC e do OPC sistematicamente revisadas por

¹⁶² Disponível em: <https://www.cnc.fr/> Acesso em: 10 jun. 2023.

¹⁶³ Este documento pode ser acessado a partir da parte dedicada aos arquivos no site do CNC. Sua primeira página pode ser vista acima na Figura 1.

¹⁶⁴ No original: “*Il est en effet très utile que vous soyez tous informés de la raison d'être et de l'activité de l'organisme qui est vôtre, le Centre National de la Cinématographie.*”

comissões de profissionais, sendo suprimidas ou modificadas de acordo com as necessidades atuais”. E complementa: “todos os membros da indústria do cinema são chamados a colaborar nesta obra de reforma. [...] Escrevam, faça-nos conhecer o seu ponto de vista, suas ideias, pois elas serão levadas em conta” (CNC, op. cit., n.p, tradução nossa¹⁶⁵).

Este reforço da sua identidade mista e da abertura para a participação dos membros do setor privado da indústria cinematográfica, se não na gestão prática propriamente dita, ao menos na concepção e discussão das políticas para o setor, é seguramente uma marca tanto do histórico de conflitos e desconfianças bastante presentes nesta relação do setor com o Estado, como também característica deste momento do pós-Guerra, dada a memória ainda muito recente do autoritarismo e dos abusos do poder. Dessa maneira, embora o poder-regulador da instituição seja exercido na prática por um diretor-geral nomeado pelo ministério, isso seria feito somente após uma consulta ao conselho da entidade, composto em iguais partes por representantes de diferentes instâncias governamentais e por representantes dos distintos ramos da indústria¹⁶⁶. De toda maneira, o peso simbólico da criação deste “centro nacional” é inescapável, como afirma Susan Hayward:

[...] uma renovação depois da Guerra do conceito de cinema nacional, como ficou evidente pelo renomeio do COIC, em 1946, como o *Centro Nacional do Cinema*. Por meio desta resignificação, a França efetivamente reinseriu seu cinema no nacional, com tudo que isso denota e conota. Num primeiro nível, essa mudança de nome significa uma erradicação do passado (o COIC já não existe), enquanto num segundo ela conota o reclame daquilo que se havia perdido (a identidade nacional do cinema francês). Conjuntamente, esses dois níveis produzem um terceiro nível de significado, o mito do cinema nacional. O renomeio e sua mudança na nomenclatura reafirmam que tal fenômeno existe. (HAYWARD, 2005, p. 37, grifo da autora, tradução nossa¹⁶⁷)

Abrigado, como dissemos, originalmente sob o Ministério da Informação, o CNC passa poucos meses depois para a tutela do Ministério da Juventude, das Artes e Letras, mas ali ficará

¹⁶⁵ No original: “[...] *cette réglementation et ces contrôles ne sont pas immuables; toutes les anciennes décisions du C.O.I.C. et du O.P.C. sont systématiquement revues et étudiées par des commissions professionnelles, puis supprimées ou modifiées suivant les nécessités actuelles.*” [...] “*Tous les ressortissants de l’Industrie Cinématographe sont appelés à collaborer à cette oeuvre de réforme [...] Écrivez, faites part de votre point de vue, de vos idées, il en sera tenu compte.*”

¹⁶⁶ Pedra basilar dessa estrutura, esta origem a partir de uma grande concertação entre os poderes públicos constituídos e os diferentes elos da cadeia privada do setor (“a profissão”, como dizem os franceses) leva a que, por exemplo, 60 anos depois, quando o CNC produziu em 2006 um documento celebrando seu aniversário, ainda esteja lá reforçada que a grande característica marcante da instituição seria essa sua natureza (e sua continuidade nestas mesmas bases, segundo afirmado).

¹⁶⁷ No original: “[...] *a renewal after the war of the concept of a national cinema, as was evidenced by the renaming of COIC, in 1946, as the Centre national de la cinématographie. Through this resignification, France effectively reinserted her cinema back into the national, with all that that denotes and connotes. On a first level this change of name signifies an eradication of the past (COIC is no more), while on a second level it connotes a reclaiming of that which was lost (the national identity of France’s cinema). Together these levels produce a third level of signification, the myth of the national cinema. The renaming – the shift in nomenclature – reaffirms then, that such a phenomenon does exist.*”

por poucos meses antes de ser finalmente transferido, em 1947, ao Ministério da Indústria e Comércio, sob o qual funciona até 1959. Esta localização mais permanente faz jus ao que já foi exposto anteriormente aqui, acerca do caráter eminentemente industrial das preocupações e manifestações que levam a que a entidade seja criada. Conforme diz Susan Hayward em seu estudo acerca do cinema francês: “De fato, no período anterior, as autoridades haviam demonstrado, através de legislação que era primordialmente industrial e comercial, que consideravam o cinema, antes de tudo, como uma indústria.” (HAYWARD, 2005, p. 36, tradução nossa¹⁶⁸)

No entanto, não demora muito para que o CNC e o novo governo enfrentem uma primeira grande crise de contestação, no que seria uma marca constante ao longo da sua história (além de uma tradição social francesa importante). Já em janeiro de 1948, portanto apenas praticamente um ano depois da sua efetiva fundação, uma grande manifestação toma os *boulevards* parisienses, com dezenas de milhares de participantes, entre os quais figuras de ponta na frente e por trás das câmeras, como Jean Marais, Simone Signoret, Jacques Becker, Jean Grémillon e Louis Daquin. Eles denunciam a ainda marcante paralisia na produção francesa e, principalmente, revoltam-se contra a dominação quase completa do mercado de salas pela produção hollywoodiana, a qual conta com uma situação muito favorável desde o acordo de 1946.

Esta pressão pública, por um lado, e a localização recente dentro do influente Ministério da Indústria e do Comércio naquele momento específico de reconstrução nacional, seguramente ajudaram a construir o contexto que leva em seguida a uma renegociação dos termos do acordo sobre a ocupação das salas, mas também, finalmente, à aprovação, em 1948, de uma primeira Lei de Apoio à Indústria Cinematográfica. A partir desta se cria um Fundo de Apoio à Indústria Cinematográfica, a ser composto a partir de uma porcentagem direta das receitas da venda de ingressos nas salas, coletada por meio de uma nova taxa depositada diretamente numa conta operada pelo próprio CNC, exclusivamente para o investimento no setor, em produção e também em exibição. Este fundo, iniciativa inédita no contexto francês até aquele momento, complementa, na parte financeira, o processo de estabelecimento de um sistema que representa uma alteração radical em relação àquilo que estava em vigência, que era totalmente baseado em empréstimos bancários, seja de origem privada ou de bancos públicos. As bases deste novo arranjo são muito semelhantes (malgrado os inúmeros ajustes às circunstâncias conjunturais do

¹⁶⁸ No original: “Indeed, in the former period, the authorities demonstrated, through legislation that was primarily industrial and commercial, that they considered cinema as first and foremost an industry.”

mercado, conforme discutiremos em capítulos seguintes) ao que ainda hoje segue em funcionamento na França, conforme afirma Jean-Marc Vernier:

[...] o princípio mesmo dessa taxa produz um efeito duplo: ela cria um mecanismo de transferência de receitas do cinema americano para a indústria do cinema francês e ela coloca os recursos financeiros do CNC num circuito independente do orçamento do Estado, submetidos somente à performance do mercado das salas. No futuro, este mesmo princípio será usado para taxar também os recursos advindos da televisão e do mercado de vídeo. (VERNIER, 2004, p. 100, tradução nossa¹⁶⁹)

Claro que um sistema que altere tão significativamente as “regras do jogo” não será recebido com unanimidade por um setor tão complexo como o cinematográfico, em que muitas vezes os interesses de suas distintas partes constitutivas (produção, distribuição, exibição) estão diretamente em conflito. Os donos das salas de cinema, por exemplo, reclamam da criação de mais um novo imposto, razão pela qual se explica que, ao menos nos primeiros anos do fundo de apoio, uma parte maior dele é destinado aos investimentos nas próprias salas, com vistas ao restabelecimento de condições do mercado no pré-guerra. Neste contexto, não chega a surpreender que, já em 1949, seja publicado um documento por uma importante entidade do setor (a Confederação Nacional do Cinema Francês), intitulado “O cinema, seus problemas e seu futuro”, no qual são propostas inúmeras modificações bastante significativas no recém-criado sistema, questionando inclusive a praticidade e a legitimidade de um órgão centralizador como o CNC. Outras manifestações aparecem na imprensa (tanto a específica do setor como a geral), onde se afirma, conforme destaca em um artigo Frédéric Gimello-Lesplomb: “*Ce n’est plus l’État qui aide le cinéma, c’est le cinéma qui aide l’État!*” (“Não é mais o Estado que apoia o cinema, é o cinema que apoia o Estado!”) (GIMELLO-MESPLOMB, 2014, p. 85).

Esta tensão permanente passará a ser parte integrante do modelo francês de relação entre o Estado e o setor cinematográfico – um modelo que, no entanto, se revelará surpreendentemente estável ao longo das décadas seguintes, ao menos no que se refere ao grosso de suas bases formadoras. A maneira pela qual chegamos até a sua instituição, numa relação direta e constante com os movimentos maiores da sociedade e as circunstâncias sociopolíticas e econômicas dramáticas deste período inicial, é algo que necessita ser compreendido, como esperamos ter possibilitado na forma desse breve resumo. A rememoração deste histórico é fundamental para que possamos, a seguir, analisar especificamente as políticas

¹⁶⁹ No original: “[...] le principe même de cette taxe produit un double effet: il opère un mécanisme de transfert des recettes du cinéma américain vers l’industrie du cinéma français et il met les ressources financières du CNC dans un circuit indépendant du budget de l’État, soumis uniquement aux performances du marché des salles. On retrouve plus tard la reprise de ce principe pour la taxation des ressources de la télévision et de la vidéo.”

de internacionalização do cinema francês colocadas em funcionamento a partir daquele momento.

Conforme vimos acima, os 50 primeiros anos da história do cinema francês o levam, não sem consideráveis turbulências, à instituição de um modelo bastante particular de relacionamento entre o Estado e o setor cinematográfico. De fato, segundo Jean-Pierre Jeancolas, essa história deste então:

[...] é definida pela instituição em 1946 de um modo de produção original, constantemente aperfeiçoado, ciente de uma tutela consentida do Estado sobre as estruturas de produção privadas e um enquadramento do mercado, o que foi determinante para assegurar sua continuidade. (JEANCOLAS, 2015, p. 5, tradução nossa¹⁷⁰)

Já Laurent Creton detalha de maneira mais precisa as características constitutivas básicas que instruem a lógica desse sistema:

O Estado se estabelece de maneira imperiosa no campo cinematográfico, onde passa a exercer papéis de financiador, de organizador, de árbitro e de regulador. O Estado não busca, no entanto, se tornar produtor nem nacionalizar o cinema francês, ainda que determinadas correntes políticas pleiteiem algo assim no contexto da Liberação: é um sistema misto, antes de tudo, que se coloca em funcionamento. [...] É todo um sistema econômico fundado a partir de um modelo de economia administrativa no qual o Estado, apoiado em diversos organismos, regulamenta, orienta, impulsiona, ajuda e oferece suporte. (CRETON, 2004b, p. 112-113, tradução nossa¹⁷¹)

A instituição deste modelo de intervenção estatal no universo do cinema, como já ressaltamos, se dá, nesse momento, mais por demandas de proteção à indústria do que a partir de seus valores culturais e artísticos. No entanto, este panorama irá se alterar bastante nos anos seguintes (como veremos no próximo capítulo), e o estabelecimento, dentro do Estado e em sua relação com o setor produtivo, de determinadas instituições cujas práticas vão se consolidando com o tempo, terminaria nos permitindo falar no exercício de uma efetiva política para o setor,

¹⁷⁰ No original: “[...] est définie par la mise en place en 1946 d’un mode de production original, constamment perfectionné, à savoir une tutelle acceptée de l’État sur les structures de production privées et un encadrement du marché, ce qui a été déterminant pour assurer cette continuité.”

¹⁷¹ No original: “[...] l’État s’établit impérieusement dans le champ cinématographique où il jouera à la fois des rôles de soutien, d’organisateur, d’arbitre et de régulateur. L’État ne cherche pourtant pas à devenir producteur ou à nationaliser le cinéma français, même si certains courants politiques plaideront en ce sens à la Libération: c’est plutôt un système d’économie mixte qui se met en place.” (...) “C’est tout un système économique qui se fonde sur un modèle d’économie administrée dans lequel l’État, assisté de divers organismes, réglemente, oriente, impulse, vient en aide et soutien.”

e não mais em apenas uma série de medidas independentes e autônomas aplicadas a ele. Neste sentido, Philippe Urfalino vai listar algumas características que indicam as bases para a criação de uma autêntica política cultural, como a criação de um aparelho administrativo especializado, dedicado e profissional, dentro das estruturas estatais, e a gradual formação de um entendimento mais sistêmico sobre o papel social da arte e a importância do Estado em preservá-lo (URFALINO, 2015, p. 19-20).

De fato, conforme considera Vincent Dubois (1999), esse momento marca, então, o começo de uma mudança de entendimento e percepção (profissional, mas também social) a partir da qual — malgrado experiências ainda então recentes, como a da Alemanha nazista, ou até simultâneas historicamente, como a do regime soviético — a intervenção do Estado no campo da cultura passa a ser vista e interpretada cada vez mais como uma ação de interesse público que busca preservar a autonomia do campo artístico, e não como uma que busca policiar e/ou censurar as condições de realização dentro do mesmo. Com o tempo, nas décadas seguintes se consolidará de forma mais ampla esse entendimento, segundo uma tradição que Laurent Creton descreve da seguinte maneira, já 50 anos depois da criação do CNC:

Na França, a confiança nos poderes reguladores e na qualidade da arbitragem do mercado é menor do que no mundo anglo-saxão; por outro lado, se espera bastante ação da parte do poder público. Este desenvolveu práticas de intervenção e regulação que, já há muito tempo, marcam as estruturas econômicas, as práticas, comportamentos e representações. A tradição *colbertista* se traduziu, nas três décadas do pós-Guerra, pela constituição de um modelo de desenvolvimento caracterizado pelo papel crucial do Estado nos processos de industrialização. [...] A política cultural se inspirou na mesma crença sobre o papel indispensável do Estado para fazer acontecer aquilo que o mercado e a sociedade civil dificilmente realizariam por si mesmos. (CRETON 1997a, p. 79, tradução nossa)

Se, como vimos, essa mudança de perspectiva bastante radical, se consideramos a distância que o Estado francês optou por manter da indústria do cinema nos primeiros 30 anos de sua existência, não se deu da noite para o dia; ela tampouco se realizou de maneira consensual plena, seja no momento em que começa, seja até mesmo nos tempos seguintes, até hoje. Como um exemplo, Jean-Pierre Jeancolas cita o cineasta Marcel Pagnol como alguém que, refletindo de maneira retrospectiva em 1967 (portanto, 20 anos depois da criação e do funcionamento do CNC e de suas políticas), fala com saudades do sistema existente até os anos 1930, em que, segundo ele, “era possível produzir filmes sem precisar avisar a ninguém, e não devíamos contas a ninguém além da censura” (JEANCOLAS, 2015, p. 17, tradução nossa¹⁷²).

¹⁷² No original: “*Il était possible de produire des films sans prévenir personne, et on n’avait des comptes à rendre qu’à la censure.*”

De fato, esses debates se instauram naquele momento, mas atravessarão as décadas seguintes, seja no sentido mais conceitual (sobre a relação mais justa do Estado com esse campo, ou, futuramente, sobre ideias como “democratização” ou “exceção cultural”, por exemplo), seja em sentidos mais práticos (como nos embates constantes com os ministérios responsáveis pelas finanças acerca das verbas disponíveis para as ações neste campo). A marca específica da França no que concerne a esses debates, conforme destaca Teixeira Coelho, se daria acima de tudo pela seguinte característica:

[...] a intensidade adquirida por estas questões na França, com a participação direta e constante não apenas de políticos, intelectuais e artistas, como também daquilo que equivocadamente se chama de ‘público’ quando deveria se chamar de ‘sociedade’.
(COELHO, 2012, p. 12)

Dessa maneira, pudemos compreender de que forma se criou, fora das telas e por trás das câmeras, um entendimento social mais amplo sobre a importância da existência e, posteriormente, do incentivo na relação com o Estado, de um cinema francês. No entanto, essa é apenas uma das formas que permitem que uma cinematografia nacional efetivamente se consolide. A outra, igualmente decisiva e talvez até mais reconhecível como tal, se passa nas telas, pelas marcas dos filmes que são realizados num país ao longo dos anos. É deste outro cinema francês, por assim dizer, que trataremos no próximo capítulo, buscando compreender de que maneira ele se instaura num imaginário mundial e, a partir daí, a que formas cinematográficas essa expressão hoje remete.

3 DO QUE FALAMOS QUANDO DIZEMOS “CINEMA FRANCÊS”?

[...] escola francesa que, vista de perto, parece difícil de definir, mas que apresenta aos estrangeiros um estilo próprio, apesar da extrema variedade de suas obras. Essa variedade, talvez a devamos tanto aos nossos defeitos quanto às nossas qualidades, ao nosso pendor para a indisciplina, assim como ao nosso gosto pela indisciplina. (René Clair, em 1960 - apud CRAVENNE, 1997, p. 7, tradução nossa¹⁷³)

Assim como havíamos feito no capítulo inicial com relação à definição de “cinema nacional”, apelaremos novamente a esse depositário contemporâneo do senso comum que é a Wikipédia como forma de oferecer uma primeira leitura, propositalmente rasa, do que se caracterizaria como o “cinema francês”¹⁷⁴, encontrando assim a seguinte definição: “O cinema nacional francês é composto tanto pelo cinema popular como por filmes de vanguarda. O cinema nacional francês é associado aos cineastas autores, e a uma variedade de movimentos específicos” (WIKIPÉDIA, 2023, n.p., tradução nossa¹⁷⁵).

As duas sintéticas frases da citação acima nos deixam ver que, como geralmente acontece com o senso comum mais cristalizado, ao mesmo tempo em que se registra algo que até tem algum sentido, perde-se de foco quase todo o contexto. Porém, existem ali ao menos dois dados mais interessantes de se notar, que podem ser significativos como introdução a um mergulho mais profundo sobre a construção desse mesmo senso comum. O primeiro deles é a escolha por utilizar o termo “variedade”, o que nos permitiria inferir tanto uma verdade bastante comum a praticamente todos os cinemas nacionais (que, conforme já vimos, quase sempre são compostos por vertentes múltiplas) como também algo mais preciso que tem a ver, justamente, com uma das maneiras escolhidas pelo cinema francês para se vender mundialmente – inclusive no seu discurso institucional, como veremos mais adiante.

O outro dado notável se refere à necessidade de fazer menção, entre tão poucos termos usados nesse resumo bem curto, tanto à ideia de um cinema “de vanguarda” como à condição de “autores” que identificaria seus cineastas. Essa opção, ao contrário da anterior, que poderia

¹⁷³ No original: “[...] école française qui, vue de trop près, nous semble difficile à définir mais qui présente au regard de l'étranger un style qui lui est propre malgré l'extrême variété de ses oeuvres. Cette variété, nous la devons peut-être à nos défauts autant qu'à nos qualités, à notre penchant pour l'indiscipline, aussi bien qu'à notre goût de l'indiscipline.”

¹⁷⁴ Já o verbete “Cinema of France” é bem mais detalhado, com uma visão histórica do processo. Mas nos pareceu interessante olhar para a mesma página que usamos antes, a que define “cinema nacional”, na qual existe espaços específicos bem curtos para alguns cinemas nacionais, sendo o francês um deles.

¹⁷⁵ No original: “France's national cinema includes both popular cinema and "avant-garde" films. French national cinema is associated with the auteur filmmakers and with a variety of specific movements.”

ser considerada bastante genérica, nos deixa perceber que, mesmo em meio à tal mencionada “variedade”, existem algumas linhas de força que, quanto à identificação nacional, parecem se impor. E assim, mesmo que não se apaguem de todas as outras vertentes (afinal está ali, também, a citação ao “cinema popular”), percebemos algo de bem específico sobre a maneira como se diferencia, pelos olhos mais rasos de uma ferramenta genérica de informação, o cinema francês.

Ao longo deste trecho da pesquisa, entre outras coisas, vamos tentar justamente demonstrar como essas duas ideias (a variedade como slogan; a vanguarda e a autoria como marcas) se constituem e cristalizam, e de que forma elas vão sendo operacionalizadas para permitir a melhor colocação desse produto (o cinema francês) nas prateleiras do mercado mundial. Para propormos esse olhar, nos irmanamos com as ideias de Mikhail Bakhtin citadas por Paul Willemen na sua contribuição ao livro *Theorising National Cinema*: assim como no trecho do filósofo russo ali utilizado (WILLEMEN, 2006, p. 37), entendemos que, olhando de fora, nós podemos propor questões para uma cultura estrangeira que ela mesma não se coloca, e que esse encontro de alteridades entre o olhar e o objeto estrangeiro é essencial para estabelecer novos entendimentos, que não seriam possíveis de outra forma.

Finalmente, também é preciso mencionar que se por um lado buscaremos identificar algumas das principais linhas de força, históricas ou estéticas, que construíram o que hoje é compreendido, principalmente a partir do ponto de vista externo, como o “cinema francês”, por outro não vamos mergulhar em minuciosas análises de filmes individuais, obras de autores ou conjuntos de filmes, ao contrário do que fizeram obras como as de Georges Sadoul, Jean-Pierre Jeancolas, Richard Abel ou Susan Hayward (para citarmos alguns dos principais autores que se dedicaram a este tema). Nesta pesquisa, embora façamos eventuais citações a títulos exemplares que ajudem a melhor ancorar determinadas observações sobre momentos ou marcas importantes, não nos dedicaremos à leitura por dentro de um universo amplo de obras em específico. Não temos a ilusão, portanto e em suma, de que aqui se vai traçar um mapa amplo da complexidade do que é o todo do cinema francês, nem portanto efetivamente propor uma “história” deste. Pois o que queremos é justamente entender como este cinema foi resumido, simplificado e categorizado, inclusive pelas próprias instituições de estado responsáveis por torná-lo presente ao redor do mundo.

3.1. As primeiras décadas e as marcas inaugurais de um cinema na França

Se uma das principais formas de estabelecer padrões na história do cinema é a observação dos gêneros cinematográficos mais consistentemente presentes, pode-se dizer que

o cinema francês já começa, nas duas primeiras décadas da sua história, a cultivar seus dois gêneros mais constantes, especialmente no que tem a ver com as vertentes mais populares do cinema, conforme observa Jean-Pierre Jeancolas (2015). O primeiro deles, e de longe o mais recorrente posteriormente, é a comédia. De fato, segundo Susan Hayward (2005), em seu detalhado estudo sobre o cinema francês e suas marcas, nos primeiros 20 anos da história do cinema os franceses eram os “reis da comédia”. Richard Abel chega mesmo a afirmar que “a maior parte dos historiadores concordaria que foram os franceses que, quase por conta própria, criaram a comédia cinematográfica” (ABEL, 1984, p. 220, tradução nossa¹⁷⁶). O próprio Charles Chaplin sempre reconheceu e destacou a influência no seu trabalho de Max Linder, cômico que também foi a grande estrela internacional do primeiro cinema francês.

Logo em seguida, viria o cinema policial (na França posteriormente identificado pelo termo “polar”), inicialmente marcante principalmente pela utilização do formato dos seriados, com uma grande quantidade de séries importantes e influentes internacionalmente, a principal delas provavelmente sendo *Fantomas*. Ambos os gêneros se manterão relevantes no cinema popular francês ao longo das décadas seguintes, tendo ajudado a consolidar nomes de artistas influentes como De Funés ou Fernandel no registro cômico; ou futuramente reforçando as personas de figuras como Jean-Paul Belmondo e Alain Delon nos anos 1970/1980, no cinema policial. Ainda que ambos estes gêneros também tenham tido visibilidade no resto do mundo, à medida que o cinema francês foi perdendo espaço para o cinema de Hollywood (que, num certo sentido, “roubou” a influência internacional popular desses dois gêneros para si), essas não seriam as tradições mais marcantes em termos de uma marca internacional do cinema francês, ou ao menos aquelas mais diretamente associadas a uma imagem exterior dele, como veremos.

Nesse sentido, é um outro acontecimento das primeiras décadas do século XX que se revelará um antecedente importante: a criação, em 1908, da Sociedade do Filme de Arte (*Société du Film D'Art*), a partir da qual nasce essa expressão significativa que continua sendo usada anos depois - “filme de arte”. Os produtos dessa empresa buscavam se diferenciar naquele momento da produção de cunho “popular” da maior parte dos filmes da Pathé, Gaumont etc., como parte de um movimento bastante pensado para alterar a composição do perfil do público do cinema nos primeiros anos, atraindo mais uma plateia burguesa, de maior poder aquisitivo. Na escolha dos seus materiais temáticos, e também na composição dos elencos de seus filmes, a empresa vai buscar uma associação com o que era visto então como a “seriedade” do teatro,

¹⁷⁶ No original: “[...] most historians would agree that it was the French who almost singlehandedly created film comedy.”

mas também com a importante força que era a herança literária francesa, buscando assim “elevar” o cinema a um outro patamar de importância em termos de status, que ele ainda não possuía. Susan Hayward aponta que, para além deste fato prático, outros fatores decisivos fazem com que esse tipo de produção se associasse de maneira muito natural à ideia de um cinema efetivamente nacional:

[...] havia um autor da nação (herança cultural nacional, marca número um), o livro do autor (herança cultural nacional, marca número dois), o filme a partir do livro (herança cultural nacional, marca número três), e ainda havia os atores da nação (herança cultural nacional, marca número quatro) – um cinema autenticamente nacional, portanto, que era muito apreciado pelo público. (HAYWARD, 2005, p. 106, tradução nossa¹⁷⁷)

A esta relação direta com os autores do teatro e da literatura franceses, a mesma Hayward vai colocar lado a lado o surgimento, nesse período, daquilo que viria a se constituir como uma outra tradição francesa: a da escrita sobre cinema, que já se faz notar a partir da década de 1910, mas que se vê radicalmente aumentada nos anos 1920. Na junção entre essas duas características, a autora vai afirmar que se reforça, desde muito cedo, uma dimensão importante de entendimento do cinema francês como um “cinema da palavra” – isso antes mesmo da chegada do cinema falado¹⁷⁸. Assim, Hayward afirma:

Na história do seu cinema, a adaptação literária tem sido um esteio ao ponto de ser percebida como a principal tradição do seu cinema clássico-narrativo (imediatamente pensamos nas numerosas adaptações de Zola, mas existem inúmeros outros exemplos). (HAYWARD, op. cit., p. 9, tradução nossa¹⁷⁹)

Hayward nota que essa tradição ganha um impulso muito grande no contexto do imediato pós-Primeira Guerra, no qual se sentia tanto uma dificuldade de lidar com as trágicas questões do presente, principalmente o trauma pela quantidade de mortos daquele combate, como uma necessidade de recriar uma ideia de glória nacional que pudesse reforçar um mito

¹⁷⁷ No original: “*there* was the nation’s author [national cultural heritage, mark one], the author’s book [national cultural heritage, mark two], the film of the book [national cultural heritage, mark three] and *there* were the nation’s actors [national cultural heritage, mark four]’ – a truly national cinema, therefore, that was much liked by its audiences.”

¹⁷⁸ Na produção dos imediatos anos após o advento do som sincrônico à imagem, essa tendência vivencia uma segunda onda muito forte, especialmente num primeiro momento em que a dublagem dos filmes americanos ainda era frágil tecnicamente. Tanto que, em 1933, em meio a uma discussão na Assembleia Nacional sobre a crise do cinema francês, o deputado Henri Clerc declara que “muitos filmes são somente teatro fotografado!” (“*trôp de nos films ne sont que du théâtre photographié*”, cf. JEANCOLAS, 2015, p. 37). É nesse momento que Marcel Pagnol e René Clair protagonizam, numa série de artigos, um debate acalorado de ideias a favor e contra, respectivamente, o chamado “teatro filmado”.

¹⁷⁹ No original: “[...] in the history of its cinema, literary adaptation has been its mainstay to the degree that it is perceived as the major tradition of its classical-narrative cinema (one thinks immediately of the numerous adaptations of Zola’s novels, but there are countless others).”

unificador da grandeza da França. Assim, os anos 1920 são marcados por muitas reconstituições históricas e adaptações de grandes obras literárias francesas. Essa relação com os grandes mitos da história nacional atende a outras demandas no que se refere à reiteração da condição de reconhecimento do cinema de um país como um patrimônio nacional, mas também do momento em que ela se reforça, pois como nos recorda Stephen Heath:

A História não se encontra em outro lugar que não na representação, e ela representa, exatamente, o presente histórico de qualquer filme. O que se quer dizer é que a relação direta entre o cinema e a história como tema, como um passado para ser mostrado hoje, numa óbvia estratégia para um cinema desenvolvido na perspectiva de um certo conceito de nacionalidade, é uma abstração idealista: um ideal de cinema e um ideal de história. O presente de um filme é sempre histórico, assim como a história está sempre presente – um fato da representação, e não do passado, uma produção de discursos do presente, uma construção na qual o presente sempre é igualmente histórico e em si mesmo o processo desta construção, uma realidade política. (HEATH, 1978, p. 10, tradução nossa¹⁸⁰)

Nesse sentido, uma perspectiva interessante é oferecida por Jean-Michel Frodon (1998, p. 82-91), pois ele defende que, apesar do abraço a estas perspectivas, não teria havido, no cinema da França das primeiras décadas, uma obra grandiosa que adquirisse força definitiva (como ele considera que foram, por exemplo, *Nascimento de Uma Nação* ou mesmo, mais adiante, *No Tempo das Diligências* nos EUA; *O Encouraçado Potemkin*, na URSS; ou *Metrópolis*, na Alemanha), nem, da mesma forma, um gênero ou estilo como o *western* nos EUA ou o expressionismo na Alemanha, que fosse capaz de fazer com que o cinema, num sentido mais amplo, plasmasse nas telas de maneira marcante um determinado “caráter nacional”¹⁸¹. O autor busca, inclusive, conectar sua reflexão quanto a esse fato a uma tradição artística anterior do país, e para tanto usa uma citação de André Chastel, em sua *Introdução à História da Arte Francesa*:

Na França, não encontramos nada equivalente a Tintoretto, Rembrandt, Tiepolo, Fussli, Goya ou Turner. Os grandes pintores desse país se mantêm a uma boa distância

¹⁸⁰ No original: “History in cinema is nowhere other than in representation, representing, exactly the historical present of any film. Which is to say that the simple relation of film and history-as-theme, as past to be shown today, an obvious strategy for a cinema developed in the perspective of a certain conception of nationhood, is an idealist abstraction, an ideal of film, and an ideal of history. The present of a film is always historical, just as history is always present — a fact of representation, not a fact of the past, a production of discourses from the-present, a construction, where the present is then equally always already historical, itself the process of that construction, a political reality.”

¹⁸¹ Para reforçar o seu ponto, o autor observa, inclusive, que considera que as duas cenas mais marcantes utilizando a Marselhesa foram vistas em filmes estrangeiros (*Casablanca* e *Os Vermelhos e os Brancos*), assim como que a Revolução Francesa não deu origem a grandes filmes marcantes como a Conquista do Oeste ou a Revolução Russa fizeram nos seus países. Também considera que figuras como Joana D’Arc foram filmadas de maneira mais mitificante por estrangeiros como Carl Dreyer e Otto Preminger, sendo tratada pelo francês Robert Bresson num registro muito mais humano e físico.

da extravagância e do “visionário”; a emoção forte não é o seu meio. (apud FRODON, 1998, p. 90, tradução nossa¹⁸²)

Seguindo por essa linha de raciocínio, Frodon defende que o grande cineasta francês por excelência, no sentido de melhor capturar o estilo geral de uma visão do mundo, seria então Jean Renoir, para quem, por mais amplo que possa ser o tema de alguns de seus filmes, parece decisivo sempre filmar a dimensão humana individual antes de tudo, com os seres humanos, mesmo quando em relação uns com os outros, não sendo vistos essencialmente como uma coletividade¹⁸³. Ele recupera, inclusive, uma citação do próprio Renoir, de 1937: “Nós não tomaremos a Bastilha, isso seria uma questão de cenários e os americanos, que têm mais dinheiro do que nós, em grande parte nos superariam. Nós tomamos um *chateau*, no interior” (apud FRODON, op. cit., p. 90, tradução nossa¹⁸⁴).

Em paralelo a essa dimensão de qual seria a mais precisa representação do que seria um caráter nacional na tela, existe a discussão sempre premente, mas em especial na França, do que seria a linguagem cinematográfica mais adequada para representar esse ideal. Ao mesmo tempo, o cinema como um todo ainda buscava sua afirmação, não apenas como uma arte acessória às heranças do teatro e da literatura, mas uma capaz de possuir uma marca própria enquanto expressão autônoma. É nesse sentido, por exemplo, que Lyonel Robert escreve na revista *Le Film* de dezembro de 1919, tocando nesses dois aspectos simultaneamente:

[...] bem raros e ultrapassados são aqueles que não conseguem perceber (no cinema) uma arte verdadeira, apta certamente a expressões as mais altas e nobres. E é aí que a França deve marcar o seu lugar. É nesse terreno que podemos lutar e fazer concorrência aos estrangeiros, que dispõem de meios de produção e difusão mais poderosos. (apud JEANCOLAS, 2015, p. 25, tradução nossa¹⁸⁵)

¹⁸² No original: “*En France on ne retrouve rien d'équivalent à Tintoret, à Rembrandt, à Tiepolo, à Fussli, à Goya, à Turner. Les grands peintres de ce pays se tiennent à bonne distance de l'extravagance et du "visionnaire"; l'émotion forte n'est pas leur fait. Comme il arrive aussi en musique.*”

¹⁸³ Da mesma forma, Frodon vai enxergar em Jean Gabin o corpo e rosto que melhor simbolizariam uma ideia do “homem francês” na tela, inclusive pela maneira como quase sempre, nos filmes do período, seus personagens terminam mal. Diz ele: “Gabin interpreta um perdedor, quase sempre condenado à morte. Estranho herói nacional de verdade. Mas, ainda assim, apreciado mesmo vencido: ‘a garota mais romântica ficaria decepcionada se Gabin, ao final do filme, terminasse com Jacqueline Laurent ou Michèle Morgan’”, numa citação de Bazin (FRODON, 1998, p. 91). No original: “*Gabin interprète un perdant, le plus solvante voué à la mort. Étrange héros national en vérité. Mais héros tout de même, apprécié comme vaincu: “la midinette la plus romanesque serait déçue si Gabin se matiait à la fin du film avec Jacqueline Laurent ou Michèle Morgan”*”.

¹⁸⁴ No original: “*Nous ne prendrons pas la Bastille, ce serait une question de décors et les Américains, qui ont plus d'argent que nous, nous battraient largement. Nous prendrons un chateau, à la campagne.*”

¹⁸⁵ No original: “[...] *bien rares et arriérés sont maintenant ceux que ne peuvent apercevoir (dans le cinéma) un art véritable, appelé certainement à de très hautes et très nobles expressions. Et c'est là que la France doit marquer sa place. C'est sur ce terrain que nous pouvons lutter et concurrencer les étrangers qui disposent de moyens de production et de diffusion plus puissants...*”

De outra parte, o cineasta francês Léonce Perret, que havia trabalhado por alguns anos nos EUA, retorna ao seu país defendendo que é possível aprender a técnica deles, mas avançar a partir dela, inclusive ousando sonhar com uma retomada do mercado internacional, segundo sua visão. Ele escreve que:

Nós podemos, portanto, mais facilmente e melhor que os americanos e que os alemães, realizar o filme internacional. E nós devemos ao nosso passado glorioso este serviço à arte cinematográfica, com todos os recursos que nos legaram nossos sábios, nossos romancistas, nossos poetas, nossos autores dramáticos, nossos arquitetos, nossos escultores, nossos pintores, nossos atores, todos os homens de talento que estabeleceram a supremacia incontestável de nosso gênio artístico, dispensando sobre todos os povos, através dos séculos, ondas de iluminação. (apud GAUTHIER, 2004, p. 72, tradução nossa¹⁸⁶)

Vale notar aqui que a curiosa escolha do termo do “filme internacional” poderia encontrar um equivalente numa dobra futura da história do cinema francês (de que trataremos adiante ao falarmos, por exemplo, de Luc Besson). Mas Christophe Gauthier tenta conceituar o que se tentava definir então com esse termo:

Francês, porém “exportável” ao estrangeiro, era assim que poderíamos definir em poucas palavras o filme internacional. [...] Se o “filme internacional” não é nada mais que um filme francês que se exporta, ele também deixa ver uma representação oficial da nação por virtude de uma transposição no domínio cinematográfico da vocação messiânica que é da França. (GAUTHIER, 2004, p. 73-74, tradução nossa¹⁸⁷)

Malgrado este “destino manifesto” específico nunca ter se completado exatamente, Jean-Pierre Jeancolas destaca que o cinema dos anos 1920, mesmo realizado em um período de enorme crise financeira no contexto do pós-Primeira Guerra, deixou marcas que seriam relevantes para o estabelecimento de uma tradição nacional importante:

Ainda que num terreno pouco favorável e em condições de produção periclitantes, cineastas¹⁸⁸ conseguiram realizar alguns monumentos incontestáveis e estabeleceram

¹⁸⁶ No original: “*Nous pouvons donc, plus facilement et mieux que les Américains et les Allemands, réaliser le film international. Et nous devons à notre passé glorieux, de servir l’art cinématographique, avec toutes les ressources que nous ont léguées nos savants, nos romanciers, nos poètes, nos auteurs dramatiques, nos architectes, nos sculpteurs, nos peintres, nos acteurs, tous les hommes de talent qui ont établi la suprématie incontestée de notre génie artistique, en versant sur tous les peuples, à travers les siècles, des torrents de lumière.*”

¹⁸⁷ No original: “*Français, mais « exportable » à l’étranger, c’est ainsi que l’on pourrait définir en peu de mots le film international. (...) Si le « film international » n’est autre qu’un film français qui s’exporte, il donne aussi à voir une représentation officielle de la nation par la vertu d’une transposition dans le domaine cinématographique de la vocation messianique qui est celle de la France.*”

¹⁸⁸ Entre aqueles citados por Jeancolas estariam Abel Gance, René Clair, Marcel L’Herbier, Louis Deluc ou o próprio Jean Renoir.

uma tradição do cinema artístico, intelectual se assim desejarmos, que seguirá aquela do cinema francês. (JEANCOLAS, 2015, p. 26, tradução nossa¹⁸⁹)

O que parece claro, para resumir esse momento, é que o cinema francês aos poucos estabelece duas importantes tradições paralelas. De um lado, no campo do cinema popular, a comédia e o filme policial são as séries históricas de gêneros mais relevantes e recorrentes. Já num outro universo, tanto para consumo de um público interno de maior poder aquisitivo e formação, como, aos poucos e de maneira mais pregnante, para o público estrangeiro, o “filme francês” por excelência vai estabelecendo-se a partir de algumas características formadoras: o apelo à palavra e aos temas de prestígio numa relação com a literatura e o teatro, de um lado; o uso de um registro mais realista e que se coloca a serviço dos “pequenos dramas”, dos personagens comuns, das pessoas que não são exatamente os grandes heróis; e, complementarmente a isso, o apelo a essa ideia de “cinema artístico” com um pendor para o intelectual, que cita acima Jeancolas. Ainda que essa imagem vá sendo reajustada nas décadas seguintes, como veremos a seguir, ela já deixa antever, desde esses primeiros anos, algumas marcas da recepção ao cinema francês que serão recorrentes e significativas ao longo de toda a sua história – e que estavam contempladas, vale lembrar, naquela “variedade” citada lá no começo, na categorização da Wikipédia.

3.2 Bardot explode pelo mundo, enquanto o conflito pela qualidade toma a França

A varanda de um café, os *boulevards*, o Quartier Latin e as promessas de felicidade, mesmo tingidas de desespero existencialista (porque a camisa preta de gola rolê é tão apropriada como os *gauloises* e o *rouge*): é isto que podemos comprar com uma modesta entrada de cinema. Além disso, a vaga esperança de um amor de cujas canções nos falamos. Este é o meu retrato aos 15 anos, este é o retrato do típico espectador de filmes franceses pelo mundo, do Japão aos países escandinavos, da Rússia à América Latina, da África aos Estados Unidos. É do pós-guerra até hoje o retrato do espectador universal do cinema francês. Porque o primeiro trunfo do cinema francês é dar acesso a um modo de vida, a um certo encanto e a uma certa tristeza, a uma elegância e a um espírito rebelde que os alfaiates não encontrariam. [...] O segundo trunfo é a criatividade, não apenas a dos filmes de arte, de vanguarda ou de autor, mas a criatividade mesmo em melodramas e *thrillers*. [...] Em suma, uma criatividade muito diversa ao longo dos tempos e que tem por condição comum a cinefilia. E, conseqüentemente, o lugar do cinema na sociedade. (SCHLLÖNDORFF, Volker apud RENOARD, 2020, p. 37, tradução nossa¹⁹⁰)

¹⁸⁹ No original: “*Malgré un terrain peu favorable, dans des conditions de production hasardeuses, des cinéastes ont travaillé, réalisé quelques monuments incontestés et établi une tradition du film artistique, intellectuel si l’on veut, qui demeurera celle du cinéma français.*”

¹⁹⁰ No original: “*La terrasse d’un café, les boulevards, le Quartier Latin et les promesses de bonheur, même teinté de désespoir existencialiste (car le pull noir à col roulé est de mise autant que les Gauloises et le rouge): voilà ce*

Após a Segunda Guerra Mundial, como já exploramos no capítulo anterior, o cinema na França passa por um processo de passagem para um modelo de produção em direta relação com o Estado, e bastante definido por sua oposição ao hegemônico cinema hollywoodiano. Em paralelo a isso, assim como acontece com o país como um todo, ele passa por um momento mais amplo de reencontro com sua identidade após a Ocupação. Assim, busca-se ou pintar um retrato de uma França resistente ou tratar o período da Guerra como algo menos significativo, no sentido de caracterizar o verdadeiro espírito do país. Isso é algo que Frodon (1998, p. 151-153), por exemplo, ainda que reconheça como enormemente ilusório, considera talvez representativo de uma dificuldade do país em conseguir olhar de frente suas características menos nobres (como ele crê que Alemanha ou Itália, por exemplo, não tiveram a possibilidade de deixar de fazer). De fato, só mais para o final dos anos 1960 o autor enxerga o surgimento de filmes realmente significativos no sentido de colocar o dedo nas feridas nacionais da adesão ao governo de Vichy, além do colonialismo ainda aberto como chaga.

Enquanto isso acontece na França, curiosamente o cinema estadunidense exhibe nas suas telas um imenso fascínio pelas imagens da França. Como observa Vanessa Schwartz no seu detalhado *It's So French!*, no período entre dois vencedores do Oscar de melhor filme nos limites da década de 1950 (*Sinfonia de Paris*, em 1951; e *Gigi*, em 1958), nada menos que 12 filmes de destaque na indústria de Hollywood se passavam na França (e, mais especificamente, em Paris¹⁹¹). Schwartz (2007, p. 18-55) enxerga na quase obsessão deste período com aquilo que ela vai chamar de *Frenchness* (numa tradução aproximada, uma “francesidade”) um fenômeno de múltiplas e profundas origens e significados¹⁹². Aqui nos parece interessante falar especificamente de dois¹⁹³: primeiro, ver como estes filmes, no geral, buscavam retomar e

qu'on peut acheter avec un modeste billet d'entrée. En supplément, le vague espoir d'un amour dont on nous parle des chansons. Voilà mon portrait à 15 ans, voilà le portrait du spectateur type de films français de par le monde, du Japon aux pays scandinaves, de la Russie à l'Amérique Latine, d'Afrique aux États-Unis. C'est de l'après-guerre jusqu'à ce jour le portrait du spectateur universel du cinéma français. Car le premier atout du cinéma français, c'est de donner accès à une façon de vivre, à un certain charme et une certaine tristesse, à une élégance et un esprit rebelle qu'on ne trouvait nulle par ailleurs. [...] Le second atout, c'est la créativité, pas seulement celles des films d'art et essai, d'avant-garde ou d'auteur, mais la créativité même dans les mélodrames et les polars. [...] En somme, une créativité très diverse à travers le temps et qui a pour condition commune la cinéphilie. Et, en conséquence, la place du cinéma dans la société.”

¹⁹¹ O crítico e teórico Antoine De Baeque publicou uma coletânea de artigos intitulada *Paris by Hollywood* (Flammarion, 2012) que explora justamente essa fascinação específica do cinema *hollywoodiano* com a cidade.

¹⁹² Num dos textos constantes do catálogo da exposição *L'art déco: France-Amerique du Nord* (BRÉON, Emmanuel (org.); Éditions Norma, 2021), por exemplo, o organizador usa a seguinte citação atribuída a ninguém menos do que Thomas Jefferson: “todo homem possui dois países: o seu e a França” (no original: “*tout homme a deux pays, le sien et la France*”, p. 15).

¹⁹³ Embora não seja o caso de nos alongarmos aqui sobre alguns outros aspectos que Schwartz também explora, vale mencionar pelo menos dois: a maneira como estes filmes retomariam algo da tradição dos *travelogues* do primeiro cinema, e sua relação com a indústria do turismo naquele momento; e o histórico fascínio enorme

amplificar uma noção do espetacular no meio cinematográfico (que se via naquele momento em pleno começo de sua “guerra” com a TV – não por acaso alguns desses filmes se utilizam dos recém-criados formatos panorâmicos de tela); e, ao mesmo tempo, como buscam reforçar, no seio da indústria hollywoodiana, o aspecto, por assim dizer, “artístico” do cinema, emprestando a ele uma determinada certidão de nobreza como expressão cultural. Vemos, dessa maneira, que a França já encontraria, então, consolidada uma certa imagem histórica como um suposto repositório mundial de sofisticação no campo da arte, que seria transposto ao cinema.

Um outro aspecto que alguns destes filmes exploravam de maneira mais discreta, porém não menos marcante, tinha a ver com algo que, 40 anos antes, havia sido usado de maneira bastante forte na já citada campanha pública urdida para ajudar a “banir” os filmes franceses das telas dos EUA: a suposta sensualidade desbragada que marcaria o cinema do país (e o país, *tout court*). Usando principalmente o can-can como um símbolo (um dos filmes destacados se chama, inclusive, *Can-Can*; enquanto outro era *Moulin Rouge*), este aspecto se relacionava com uma das maiores atrações que, paralelamente aos grandes filmes hollywoodianos do período, começava a atiçar curiosidade e a levar espectadores ao então nascente circuito de cinemas de arte nos EUA, no qual os filmes franceses tinham lugar de destaque¹⁹⁴.

Este circuito, no fundo, era o único acessível a essa altura para os filmes estrangeiros no país, e de fato encontraria nesta produção internacional o grosso da sua programação, especialmente no contexto da diminuição significativa da produção pelos estúdios de Hollywood, que se seguiu à decisão de 1943 da Suprema Corte do país que decretou a quebra da sua verticalização, forçando que abrissem mão de serem donos de salas de cinema. Assim, nos anos 1950, o circuito constituído por esses cinemas de arte nos EUA cresce numa proporção de quase cinco vezes, ao mesmo tempo que o total de salas no país diminui (HAYWARD, 2005, p. 109).

É justamente nesse momento que aparece, em 1953 — e, como não poderia deixar de ser, no *Festival de Cannes*¹⁹⁵ —, uma estrela que, por si, alteraria bastante a percepção externa do cinema francês. Brigitte Bardot revela um *appeal* especialmente forte nos EUA, até por

existente nos EUA, especialmente entre os artistas, pelo Impressionismo, e a maneira como isso se reflete nos filmes realizados na França ou tendo o país como cenário.

¹⁹⁴ Inclusive, não é nenhum acaso que um dos predecessores mais importantes do fenômeno tivesse por nome Paris Theatre, em Nova York: uma sala inaugurada em setembro de 1948, pela distribuidora Pathé, que funcionava como exibidor exclusivo de filmes franceses em seus primeiros anos

¹⁹⁵ Além de reforçar a importância que os festivais de cinema já possuem neste momento, algo que exploraremos mais adiante, Schwartz nota também que ele marca a entrada em cena da cultura dos *paparazzi* e da construção de um novo tipo de “empacotamento” dos artistas como celebridades, no tabuleiro do jogo da cultura de massa.

atender ao mencionado clichê da sensualidade francesa¹⁹⁶. Porém, além disso, ela somava um dado a mais que a colocava em conexão com a passagem para um momento imediatamente seguinte: podia ser vista quase como um proto-ícone da revolução sexual, e como um espelho para um público jovem (HAYWARD, op. cit., p. 121). Nesse sentido, Schwartz cita a maneira como Antoine de Baecque, por exemplo, em seus estudos da Nouvelle Vague, associa o apelo da imagem jovem de Bardot com a de James Dean, num momento decisivo da criação de uma cultura que busca engajar diretamente um público mais jovem, a partir da exibição de uma certa energia rebelde (nesse sentido vale lembrar que, enquanto ele morreu tragicamente cedo, Bardot também praticamente encerra sua carreira antes dos 40 anos).

De fato, o tamanho da força da imagem de Bardot no exterior, e particularmente nos EUA, foi tão grande que Schwartz começa *It's So French!* analisando uma imagem de capa da revista *Look* que colocava uma imagem da atriz ao lado de uma do presidente americano Dwight Eisenhower, e outra da indústria automobilística representando os “fatos do ano” de 1958 (HAYWARD, op. cit., p. 1). Já a revista *Life* dizia: “Desde a Estátua da Liberdade que uma garota francesa não colocava fogo na América dessa maneira” (HAYWARD, op. cit., p. 142, tradução nossa¹⁹⁷). Posteriormente, em 1965, o filme *Dear Brigitte*, com James Stewart, contaria a história de um menino comum de uma pequena cidade americana que luta para conseguir ir à França conhecê-la.

Enquanto isso tudo acontecia nos EUA (e pelo mundo), na França o fenômeno Bardot também causava polêmica. François Truffaut, por exemplo, escreve que “ela está fundando um novo movimento no cinema” (HAYWARD, op. cit., p. 82, tradução nossa¹⁹⁸), o que era reforçado por Claude de Givray na Cahiers: “Ela é uma das esperanças do cinema francês. BB, um produto do nosso tempo, permite que nossa época apareça nas telas” (HAYWARD, op. cit., p. 132, tradução nossa¹⁹⁹). Até mesmo Simone de Beauvoir vai se pronunciar, num canônico artigo em que analisa o fenômeno em detalhes e, entre outras coisas, afirma: “Bardot já merece ser considerada um produto de exportação tão importante quanto os carros da Renault” (HAYWARD, op. cit., p. 104, tradução nossa²⁰⁰).

¹⁹⁶ A publicidade de seu maior sucesso internacional *E Deus Criou a Mulher* dizia: “Mas o Diabo criou Bardot”. O filme foi imensamente ajudado em sua notoriedade pela resistência e tentativa de censura que sofreu, com inúmeros artigos de jornal e revistas contrários, além de um posicionamento da Igreja Católica.

¹⁹⁷ No original: “Not since the Statue of Liberty has a French girl lit such fires in America.”

¹⁹⁸ No original: “[...] she is founding a new movement in cinema.”

¹⁹⁹ No original: “She is one of the hopes of French cinema. BB, a product of our times, is allowing our age to appear on the screen.”

²⁰⁰ No original: “Bardot now deserves to be considered an export product as important as Renault automobiles.”

No entanto, nem todas as visões do fenômeno são positivas, e uma carta do cônsul francês em Nova York, ainda que mencionando o enorme sucesso e visibilidade que o cinema francês conseguia naquele momento, demonstrava inquietude ao questionar se a imagem associada à sexualidade e modernidade, encarnada principalmente em Bardot, era o que realmente se desejaria projetar como a “cara da França” (HAYWARD, op. cit., p. 143). Essa reticência, ao mesmo tempo que remete a um antigo, e persistente, debate sobre o pretense paradoxo na origem mesma da natureza do cinema como a proverbial “arte industrial”, ressoa com especial força no caso francês, onde se mistura com uma longa tradição do entendimento da arte como portadora não apenas de um determinado orgulho nacional em suas características supostamente mais elevadas, mas especificamente numa luta intestina ao setor cinematográfico entre as aspirações do mesmo a um reconhecimento artístico e o sucesso popular.

Se um meio termo satisfatório nesses dois polos nunca foi fácil de se encontrar em nenhum lugar, na França isso se somaria a outras batalhas internas de longa duração. Uma delas, por exemplo, se dava naquele mesmo momento, ao redor da palavra qualidade (*qualité*). Ao mesmo tempo em que Bardot e um determinado cinema francês encontravam guarida sob o olhar externo (*E Deus Criou a Mulher* foi um sucesso enorme no lançamento nos EUA, mas não tanto em seu país de origem), na França uma luta importante para definir onde estaria a tal qualidade do cinema francês terminaria moldando decisivamente a imagem deste cinema no mundo ao longo das décadas seguintes. Segundo o pesquisador Guillaume Vernet (2014), a introdução da centralidade do uso do termo “qualidade”, embora possuísse antecedentes pontuais prévios, se reforçou definitivamente após o fim da Segunda Guerra. Já em 1944, por exemplo, André Bazin escreve:

O futuro do cinema, assim como o do rádio, depende de uma política cultural. [...] Talvez essa deva se limitar a uma espécie de censura de qualidade. [...] Talvez devamos defender as obras nacionais no plano econômico contra a concorrência estrangeira. (apud VERNET, 2014, p. 79, tradução nossa²⁰¹)

Já o cineasta Marcel L’Herbier, em um artigo publicado em *Le Film Français* em março de 1945, utiliza o termo em maiúsculas (*QUALITÉ*) para defender, por exemplo, o suporte ao IDHEC²⁰² e uma possibilidade de subvenção e isenção de impostos aos produtores e distribuidores voltados para esse tipo de produção – algo que também é citado, inclusive, num

²⁰¹ No original: “*L’avenir du cinéma, au même titre que celui de la radio, dépend donc d’une politique culturelle. [...] Peut-être devra-t-il se limiter à une sorte de censure de qualité. [...] Peut-être devra t-on défendre les oeuvres nationales sur le plan économique contre la concurrence étrangère.*”

²⁰² O Institute des Hautes Études Cinématographiques (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), centro de formação financiado pelo Estado, criado em 1942, e uma das instituições implementadas no governo de Vichy que encontram continuidade no pós-Guerra.

artigo de André Malraux escrito em 1946 (apud VERNET, op. cit., p. 75). Vernet observa, porém, como a definição deste termo constantemente se prova não apenas difícil como foco de uma disputa constante. Ele é “sequestrado”, inclusive, pelos representantes da indústria hollywoodiana, sendo utilizado pelo então presidente da MPAA, Eric Johnson, em uma visita a Paris em 1948, como prova da superioridade dos seus produtos, dentro de uma lógica liberalista da regulamentação do mercado. Segundo Johnson, num discurso que seria reapropriado em vários momentos e contextos locais no futuro, a verdadeira qualidade seria realizar os filmes que “o público quer ver” (apud VERNET, op. cit., p. 82).

Após muita discussão ao redor do fato de que o modelo do Fundo de Apoio à indústria estabelecido em 1948 previa a concessão de apoio financeiro aos produtores exclusivamente baseado num modelo de recompensa automática aos filmes bem-sucedidos, em 1953 é criado um primeiro prêmio de produção “por qualidade”, em princípio voltado para o formato dos curtas (assim serão financiados os primeiros filmes de Alain Resnais ou Agnès Varda, por exemplo). Depois de muita discussão sobre como se poderia conceituar e prever a qualidade de um filme ainda por ser feito, finalmente surge, em 1955, um regulamento que cita literalmente uma definição para esse conceito, ampliando este apoio para os longas²⁰³. Ele prevê que o mesmo seria destinado aos filmes “com a natureza de servir à causa do cinema francês ou a abrir perspectivas novas para a arte cinematográfica, ou a fazer conhecer os grandes temas e problemas da União francesa” (GIMELLO-MESPLOMB, 2003, p. 104, tradução nossa²⁰⁴).

Como se pode ver, a mistura entre o que seria “a causa” do cinema francês com a ideia de novas perspectivas da arte e grandes temas da nação permite uma amplitude bastante complexa do entendimento do que seria, afinal, a qualidade. No entanto, que esse debate se desse nesses termos enquanto os filmes de Bardot explodem nos EUA faz entender que, no seio do governo francês em seu braço cinematográfico, muitas pressões se somam. Não por acaso, esse é o momento em que se cria, também em 1955, a AFCAE (Associação Francesa dos Cinemas “*Arts et Essai*”), organização existente até os dias de hoje, profundamente atuante no campo das políticas públicas para o setor da exibição de filmes de arte. Da mesma forma, o movimento dos cineclubes se reforça, ganhando inclusive apoio financeiro por parte do Estado, e é fortalecida também a visibilidade de revistas de crítica de cinema combativas e

²⁰³ Segundo VERNET, 2014, entre os primeiros premiados por esse prêmio em 1955-56 se encontram nomes como Alexandre Astruc, Jacques Baratter, Pierre Kast e também os primeiros filmes de Louis Malle (*Ascensor Para o Cadafalso*) ou Claude Chabrol (*Le beau Serge* e *Les cousins*).

²⁰⁴ No original: “[...] de nature à servir la cause du cinéma français, ou à ouvrir des perspectives nouvelles à l'Art cinématographique, ou à faire connaître les grands thèmes et problèmes de l'Union française.”

emblemáticas como a já citada *Cahiers du Cinéma* (1951) ou a *Positif* (1952), ambas até hoje em atividade.

Finalmente, em 1959, já com o CNC sob a condução do recém-criado Ministério dos Assuntos Culturais (futuro Ministério da Cultura), e chefiado pelo escritor André Malraux, estabelece-se o sistema do chamado “*avance sur recettes*” como o principal meio de financiamento para o cinema, através de critérios de seleção de cunho artístico. Este sistema, conforme indica o próprio nome, não é mais conceituado como um prêmio, mas sim como um adiantamento sobre as receitas dos filmes, que, caso encontrem algum retorno financeiro nas bilheterias, seriam retornadas ao Estado (mas, caso isso não aconteça, não é preciso um reembolso segundo os moldes de um empréstimo).

Não é só pela mudança no sistema estatal de investimento em produção, porém, que o ano de 1959 se tornaria emblemático para o cinema francês: a exibição (e premiação), no *Festival de Cannes* de 1959, de *Os Incompreendidos*, de François Truffaut; e de *Hiroshima Meu Amor*, de Alain Resnais, marca de maneira incontestável a chegada de uma nova geração e de um movimento que passaria a ser conhecido como a *Nouvelle Vague*, o qual vai alterar de maneira significativa uma série de conceitos sobre o cinema francês – não apenas na França mas, especialmente, na sua recepção no exterior.

Neste sentido, a consagração do filme de Truffaut era especialmente significativa uma vez que, enquanto colaborador da *Cahiers du Cinéma*, ele havia escrito, em 1954, um texto canônico (intitulado “Uma certa tendência do cinema francês”) dedicado à denúncia daquilo que ele qualifica como o “*cinéma du papa*”, passando a usar o termo tão disputado da *qualité française* como algo derogatório. Ainda que defendendo alguns “heróis” na história do cinema francês (como Renoir, Bresson, Cocteau), a geração da *Cahiers* se rebela contra um cinema francês estabelecido e institucional, ao mesmo tempo que, por meio da depois chamada “política dos autores”, propõe um abraço entusiasmado a determinados diretores atuantes no sistema hollywoodiano, algo impensável em condições anteriores, em que o “inimigo” e “invasor do mercado” seria sempre condenável. Conforme descreve Fabrice Montebello:

Fortemente marcados pela América, esses jovens críticos, que impulsionam bruscamente os realizadores de Hollywood ao cume da arte cinematográfica, entram necessariamente em conflito com a estética da França tradicional, aquela que domina amplamente o seio do setor, os cineclubes, intelectuais e o público assíduo dos intermediários culturais. Para esses últimos, o “filmamericano” está irremediavelmente ao lado da cultura de massa, do comércio e do emburrecimento,

do imperialismo e de uma civilização material que ameaçam a independência nacional e a identidade cultural francesa. (MONTEBELLO, 1997, p. 176, tradução nossa²⁰⁵)

Conforme nos lembra Jean-Pierre Jeancolas, o combate naquele momento, porém, não é apenas estético, mas também de modo de produção. Nesse sentido, o autor cita declaração do produtor Henry Deutschmeister, um dos mais proeminentes financiadores de filmes daquele período, que de maneira bastante rápida abraça a possibilidade de produzir alguns dos cineastas proponentes da Nouvelle Vague:

Todos os produtores se alegram com o sucesso dos jovens dessa “onda”, porque eles liberaram o cinema de suas correntes. Eles o liberaram da equipe técnica mínima imposta pelos sindicatos. Eles o liberaram das dificuldades administrativas e financeiras para filmar nas ruas, em casas de verdades, quartos de verdades, cenários naturais. (apud JEANCOLAS, 2015, p. 67, tradução nossa²⁰⁶)

A coincidência de que a chegada de Malraux ao Ministério e a criação do *avance sur recettes* tenham acontecido no mesmo ano da consagração dos filmes da Nouvelle Vague em Cannes levou a um mito de que o Estado, com a aparente mudança de foco no seu sistema, teria sido decisivo para a consolidação do movimento. No entanto, em seu artigo de 2003, Gimello-Mesplomb analisa de perto todos os escolhidos nos primeiros seis anos do mecanismo de financiamento e comprova que a maior parte dos primeiros filmes da Nouvelle Vague não contou com apoio do Estado, sendo financiados em modelos mais tradicionais de empréstimos bancários ou por produtores que investem nos realizadores²⁰⁷.

Segundo ele aponta, apenas filmes posteriores dos nomes mais reconhecidos da Nouvelle Vague receberam o apoio estatal (como *Pierrot Le Fou*, de Godard; ou *Jules et Jim*, do próprio Truffaut), enquanto outros cineastas ligados ao movimento, como Éric Rohmer e Jacques Rivette, só ganhariam essa subvenção pela primeira vez em 1967 ou 1968, já depois de múltiplas tentativas. Ou seja, se o sistema de apoio alterou determinadas dinâmicas clássicas,

²⁰⁵ No original: “Fortement marqués par l’Amérique, ces jeunes critiques, qui propulsent brusquement des faiseurs d’Hollywood au sommet de l’art cinématographique, entrent nécessairement au conflit avec l’esthétique de la France traditionnelle, celle qui domine largement au sein de la profession, des ciné-clubs, des intellectuels et du public assidu des intermédiaires culturels. Por ces Derniers, le ‘filmaméricain’ est irrémédiablement du côté de la culture de masse, du commerce et de l’abrutissement, de l’imperialisme et d’une civilisation matérielle qui menacent l’indépendance nationale et l’identité culturelle française.”

²⁰⁶ No original: “Tous les producteurs se réjouissent du succès des jeunes de cette Vague, parce qu’ils ont libéré le cinéma de ses chaînes. Ils l’ont libéré de l’équipe technique minima imposée par les syndicats. Ils l’ont libéré des difficultés administratives et financières pour tourner dans les rues, dans les vraies maisons, de vraies chambres, dans des décors naturels.”

²⁰⁷ É interessante que o artigo desenha, para além de uma divisão entre gerações e perfis de cineastas contemplados, uma leitura atenta a temáticas que indica, por exemplo, que os filmes sobre a Segunda Guerra sob um ponto de vista “heroicizante” da nação (lembrar que o presidente naquele momento é de Gaulle) são muito mais numerosos do que aqueles sobre as guerras coloniais na Argélia ou Indochina, entre outros temas mais “espinhosos” do período.

isso só vem a acontecer bem mais adiante, quando os cineastas já são considerados nomes de destaque no cenário nacional e internacional. Da mesma forma, quando isso acontece, obriga justamente que haja um abrandamento ao redor de determinados pontos de conflito originais com o sistema tradicional do cinema francês, conforme já narramos. É o que nos afirma Gimello-Mesplomb quando diz que:

Se o *avance sur recettes* não teve nenhuma participação na emergência da Nouvelle Vague, ele contribuiu para a profissionalização de seus representantes ao obrigá-los a, caso quisessem encontrar espaço ali, se submeter a critérios de trabalho em vigor na época (número mínimo obrigatório de equipe técnica, técnicos devidamente registrados, orçamento e financiamento de acordo com modelos, apresentação a uma comissão de um roteiro final). (GIMELLO-MESPLOMB, 2003, p. 118, tradução nossa²⁰⁸)

Dessa maneira, aos poucos vai se consolidando uma concertação, ou aquilo que Gimello-Mesplomb vai chamar de um “acordo cultural” entre o chamado cinema “tradicional” e a inovação da Nouvelle Vague. Nesse sentido, o que se confirmaria é aquilo que Dudley Andrew entende ser uma das principais marcas do cinema francês, quando ele afirma que: “Por um século inteiro, o cinema francês vem explorando duas diferentes facetas da intimidade: a do bom gosto e da moda estilosa, e a da autenticidade pessoal” (ANDREW, 2004, p. 34, tradução nossa²⁰⁹). Em termos do mercado, essa configuração permite o surgimento de uma marca bem particular, na qual o filme de arte (retomando o termo surgido, como notamos antes, ainda no começo do século XX) tem um lugar de destaque na equação do filme nacional, conforme explica Martine Danan:

[...] os filmes de arte têm um papel significativo na economia do mercado enquanto *commodities* especializadas com apelo para um público nacional de elite, em parte por conta da importância do cinema na França desde os anos 1920 (graças aos numerosos cineclubes e à imprensa especializada em cinema). Estas *commodities* de arte também atraíram um público internacional [...]. Assim, tradicionalmente, os filmes de arte na França não estão isolados de aspectos econômicos, e contribuíram para o desenvolvimento geral da indústria nacional do cinema. (DANAN, 1996, p. 76, tradução nossa²¹⁰)

²⁰⁸ No original: “*Si l’avance sur recettes ne participe en rien à l’émergence de la Nouvelle Vague, elle a contribué à la professionnalisation de ses représentants en les obligeant, s’ils souhaitent trouver leur place, à se soumettre aux critères de travail en vigueur à l’époque (nombre minimum obligatoire de personnel technique, techniciens dûment encartés, budget et financement conformes, présentation devant la commission du scénario définitif.)*”

²⁰⁹ No original: “*For a full century French cinema has exploited two different faces of intimacy: that of good taste and stylish fashion and that of personal authenticity on the other.*”

²¹⁰ No original: “[...] *art films have played a significant role in the market economy as specialized commodities appealing to an elite national public, in part because of the historical significance of cinema in France since the 1920s (thanks to numerous film clubs and a specialized film press). These art commodities have also attracted an international public (...). Thus, traditionally, art films in France have not been isolated from economic aspects but have contributed to the overall development of the national film industry.*”

Malgrado essa conclusão de Danan, porém, a consecutiva passagem do cinema da França pelo fenômeno da Nouvelle Vague, principalmente por conta da notoriedade internacional que esta ganhou, resulta numa mudança bastante significativa na visão do cinema francês como participante do mercado internacional. Quando isso acontece, de forma quase simultânea ao que se passava com o fenômeno de Brigitte Bardot²¹¹, especialmente no mercado dos EUA, o que se nota é uma alteração praticamente definitiva no desenho das fronteiras de penetração que esse cinema poderia aspirar no futuro, ao menos de maneira mais estrutural, e não apenas eventual. É o que observa Vanessa Schwartz nas conclusões de seu trabalho quando afirma, por exemplo, que:

Enquanto o sucesso comercial do cinema francês durou o tempo da carreira de BB, a Nouvelle Vague, cujos filmes se inspiravam bastante em Hollywood, conseguiu transformar seus filmes em ouro como capital cultural, emprestando para o cinema francês um lugar duradouro nas mentes dos jovens intelectuais americanos, mas não nas dos meninos como o que estrelava *Dear Brigitte*. (SCHWARTZ, p. 121, tradução nossa²¹²)

[...] o triunfo estético da Nouvelle Vague ao redor do mundo substituiu os filmes coloridos, habilidosos e mais acessíveis de Bardot como os portadores da *Frenchness*. O abraço à Nouvelle Vague por intelectuais na França e no exterior garantiram para o país um papel central no desenvolvimento da “arte” do cinema. Quando a Nouvelle Vague termina, os filmes franceses tinham se transformado num item de luxo, e o cinema francês “popular” mais ou menos desaparece fora do Hexágono. (SCHWARTZ, p. 145, tradução nossa²¹³)

De fato, enquanto fenômeno mundial, as marcas da Nouvelle Vague foram inúmeras (inclusive na inspiração de uma série de movimentos ao redor do mundo que se espelhavam, de alguma maneira, nos seus estilos e métodos), não sendo a menor delas aquilo que Pauline Escande-Gauquié (2012, p. 25) chamou de “institucionalização da política dos autores”. Já segundo Jean-Michel Frodon, uma das principais marcas que o período deixou, para além da modernidade de sua realização (em termos de linguagem, assim como de técnicas e temas), é a cristalização da imagem da França como o centro mundial do cinema, no sentido de um

²¹¹ Embora representem, na esfera pública, um tipo de oposição, é essencial lembrar que cineastas associados à Nouvelle Vague, como Louis Malle ou Jacques Rozier, não só filmaram com Bardot, como justamente exploraram essa imagem mitológica da atriz, algo especialmente notável em *O Desprezo*, de Godard.

²¹² No original: “*While the commercial success of French cinema lasted as long as BB’s career, the New Wave, whose films were inspired in large measure by Hollywood, managed to weave their films into cultural capital gold, giving French film a lasting place in the minds of young American intellectuals rather than in the minds of boys like the star in Dear Brigitte.*”

²¹³ No original: “[...] *the aesthetic triumph of the New Wave around the world replaced the middle-brow slick color films of Bardot as the carriers of Frenchness. The embrace of the New Wave by intellectuals in France and abroad guaranteed France a major role in the development of film “art”. By the end of the New Wave, French films had transformed into a luxury item, and “popular” French film more or less disappeared outside the Hexagon.*”

ambiente marcadamente reconhecido pela importância que este tomaria na formação de uma identidade nacional – conformando-se, como ele diz, em uma “pátria da cinefilia”.

Ele associa esse processo, claro, à herança de movimentos já existentes (como o que vem da tradição da crítica de cinema ou dos cineclubes, assim como da Cinemateca Francesa, tão decisiva na formação dos diretores do movimento), mas acredita que é a Nouvelle Vague que o consolida, em uma associação histórica também com o momento em que o *Festival de Cannes* afirma-se como o principal evento do calendário anual do cinema em sua vertente considerada como mais artística (falaremos mais disso adiante na pesquisa)²¹⁴.

Parte dos inúmeros paradoxos históricos representados pela Nouvelle Vague, e sua herança histórica, reside no fato de que, nos anos seguintes, vários nomes associados a ela, como eminentemente é o caso de Truffaut²¹⁵, se tornariam realizadores considerados como parte de um “cinema de arte *mainstream*” (o que será um dos motivos de uma famosa rusga entre ele e Godard). Além disso, considerados artífices de uma linguagem tão intrinsecamente francesa, estes cineastas se tornam profundamente internacionais, como observa Gilles Renouard:

Sinal do constante interesse de países estrangeiros por esses autores, muitos de seus filmes foram coproduzidos: dez filmes de Truffaut foram cofinanciados por subsidiárias francesas de estúdios americanos com, para quatro deles, empresas italianas. Seus camaradas não ficam para trás, sendo a Alemanha e a Itália seus parceiros mais fiéis. (RENOUARD, 2012, p. 16, tradução nossa²¹⁶)

Assim como os cineastas se tornam estrelas num determinado universo do cinema de autor (como comentaremos melhor no próximo capítulo), algumas das figuras que o movimento lançou nas telas justamente como oposições ao *star system* local (nomes como Jean-Paul Belmondo, Jeanne Moreau ou Jean-Claude Brialy) se tornariam algumas das maiores estrelas nacionais, e marcariam a imagem internacional do cinema francês. O fato inegável é que, em

²¹⁴ Nesse sentido, vale lembrar que, além de ter sido ali que a Nouvelle Vague primeiro se impôs mundialmente, em 1959, também será este o palco, em 1968, de um momento histórico igualmente significativo, protagonizado por figuras como Godard e Truffaut, que ajudam a causar a interrupção e cancelamento do festival por conta dos acontecimentos sociopolíticos que tomavam a França naquele ano.

²¹⁵ Truffaut tem uma permanência ampla, nesse sentido, no imaginário cinéfilo, não só pelos filmes que fez, mas também por sua atuação mais ampla (inclusive pelo livro incontornável que se tornaria *Hitchcock/Truffaut*). Segundo FRODON (1998, p. 157): “François Truffaut, cuja obra inteira pode ser considerada uma tentativa de síntese das tradições francesas com a modernidade, se tornaria o príncipe, o herói e o mártir dessa “nação” que se chamaria o cinema.” No original: “François Truffaut, dont l’oeuvre tout entière peut être considérée comme une tentative de synthèse des traditions Françaises et de la modernité, se sera finalement trouvé le prince, le héros et le martyr de cette “nation” que s’appellerait le cinéma”

²¹⁶ No original: “Signe de l’intérêt constant des pays étrangers pour ces auteurs, nombre de leur films furent coproduits: dix films de Truffaut ont été cofinancés par les filiales Françaises des studios américains avec, pour quatre d’entre eux, des sociétés italiennes. Ses camarades ne sont pas en reste, l’Allemagne et l’Italie étant les partenaires les plus fidèles.”

termos de repercussão e imagem, o cinema francês era um antes, e seria outro depois da Nouvelle Vague, conforme descreve Renouard:

A Nouvelle Vague adere à pele do cinema francês. Na França, e ainda mais no exterior. É a sua marca, a sua identidade, a sua especificidade. “Nouvelle Vague” é enunciado diretamente em francês em todas as línguas do cinema, como um certificado de origem. Por meio século, tem sido uma referência, e às vezes um limite. (RENOUARD, 2012, p. 15, tradução nossa²¹⁷)

3.3 Um combate renovado e o cinema francês como possibilidade transnacional

O cinema, que celebrou seu centenário, é tanto uma invenção francesa (Lumière) quanto americana (Edison). Cem anos depois, esses dois países, como demonstrado pelos acordos (ou desacordos) no GATT, ainda estão presos num combate sobre a definição do cinema – um bem cultural e patrimônio nacional ou um produto que deveria ser livremente vendido e aberto à competição. Que a França esteja à frente nisso se deve em parte ao fato de que ela também é o único país europeu que ainda possui algo parecido com uma indústria nacional do cinema e uma cultura cinematográfica. (ELSAESSER, 2005, p. 36, tradução nossa²¹⁸)

Após os anos 1970, em que o cinema francês vive sob a dupla ressaca do pós-Maio de 68 e do pós-Nouvelle Vague, enquanto o cinema vê, ao mesmo tempo, resultados de público menores no geral e um ambiente de mão dupla na relação de influências cruzadas com o cinema americano da chamada Nova Hollywood²¹⁹, os anos 1980 começam na França sob a marca da chegada da esquerda ao poder pela primeira vez em quase meio século. Este acontecimento seria ainda mais significativo no campo cultural, uma vez que o mesmo foi bastante mobilizado

²¹⁷ No original: “*La Nouvelle Vague colle à la peau du cinéma français. En France et encore plus à l'étranger. C'est sa marque de fabrique, son identité, sa spécificité. “Nouvelle Vague” s'annonce directement en français dans toutes les langues du cinéma comme un certificat d'origine. Depuis un demi-siècle, elle est une référence et parfois une limite.*”

²¹⁸ No original: “*The cinema, which celebrated its centenary, is both a French (Lumiere) and an American (Edison) invention. A hundred years later, these two countries – as the GATT accords (or discords) have shown – are still locked in a struggle as to the definition of cinema – a cultural good and national heritage or a commodity that should be freely traded and open to competition. That France should take the lead in this is partly due to the fact that it is also the only European country still to possess something like a national film industry and a film culture.*”

²¹⁹ É claro que o cinema francês dos anos 1970 tem complexidades muito maiores do que um resumo em uma frase, mas para fins do interesse desse trecho desta pesquisa, eles alteram bem pouco fundamentalmente nosso objeto, qual seja, a imagem internacional do cinema francês. De qualquer maneira, vale dizer que essas complexidades são muito bem exploradas no capítulo 4 do livro de HAYWARD (2007), no qual, entre outros temas, ela nota como a década lidou com as questões sociopolíticas do período, marcado por uma série de contradições interessantes. Especialmente curiosa a maneira como, sob dois governos de direita, acontece finalmente a liberação da censura, que tanto leva ao sucesso mundial de um filme como *Emmanuelle* (maior bilheteria na França em 1974), que reforça os estereótipos da França sensual (uma continuação do filme nos anos 1980 foi filmada no Brasil, num reforço de outros clichês locais); assim como surgem os primeiros filmes a retratar de maneira crítica os conflitos coloniais no norte da África e Indochina.

ao longo da campanha eleitoral. Num momento em que, de um lado, os números de ingressos vendidos na França atingem seu menor número histórico em décadas²²⁰, e em que o cinema de Hollywood desenvolve de maneira exponencial a cultura do *blockbuster*, a característica central do discurso sob o governo do Partido Socialista se estabelece a partir do combate contra o imperialismo cultural, expressão muito utilizada como um fator de mobilização. “Economia e cultura, mesmo combate”, afirmava o famoso discurso proferido pelo Ministro da Cultura Jack Lang no México, em 1982, onde ele dizia ainda:

Será esse, na verdade, o destino da humanidade? O mesmo filme, a mesma música, a mesma roupa? Vamos ficar muito tempo de braços cruzados? Serão nossos países como peneiras e devem eles aceitar, sem reagir, esse bombardeio de imagens? E sem nenhuma reciprocidade? (apud GENTIL; POIRRIER, 2012, p. 98)

Ao assumir o Ministério, Lang rapidamente cumpre uma promessa da campanha, duplicando o orçamento dedicado à pasta. No universo específico do cinema, ele consegue, em 1984, fazer com que tanto a lei como o fundo de apoio ao cinema passem a incluir no seu sistema de financiamento a televisão e os mercados domésticos de vídeo (o sistema passa a se chamar, então, de Apoio ao Audiovisual). Ocorre ainda, no mesmo ano, a criação do Canal+, primeiro canal privado pago da França, que se torna uma ferramenta fundamental não apenas do financiamento do sistema, como ainda essencial como local de exibição de boa parte da produção. Em 1986, é instituído ainda o regime dos chamado SOFICA, modelo de financiamento através de renúncia fiscal que busca incentivar o investimento financeiro privado no sistema de produção audiovisual.

No contexto da luta para recuperar parte do seu mercado perdido para o cinema de Hollywood e por, inclusive, voltar a ter filmes de maior repercussão no mercado internacional, o Ministério da Cultura, sob Lang, vai buscar uma colaboração mais estreita e unificada com o Ministério das Relações Exteriores. É neste contexto, por exemplo, que o diplomata Gérard Coste vai afirmar num discurso realizado por ocasião de um simpósio em 1986:

A política externa audiovisual deve de agora em diante ser implementada por uma estratégia global tanto ofensiva quanto defensiva: não se trata mais somente da disseminação externa de uma mensagem sobre si mesmo e sua visão de mundo; é

²²⁰ Tendo atingido seu ápice histórico em 1957 (411 milhões), o número de ingressos vendidos por ano nos cinemas da França vai caindo progressivamente ao longo dos 30 anos seguintes, primeiro de maneira mais acentuada até em torno 170 milhões, no começo dos anos 1970, até que em meados dos anos 1980 chegam ao seu menor nível histórico desde pelo menos o cinema sonoro, com ao redor de 120 milhões de ingressos. Dados constantes em TAILLIBERT, 2009, p. 28-29.

preciso evitar ser submergido e finalmente destruído pelo alagamento em imagens de outros. (apud DANAN, 1996, p. 77, tradução nossa²²¹)

Em meio a este combate, entendendo que esta seria a única maneira de realizar obras que pudessem brigar de igual para igual no mercado internacional como um todo, e em especial no sempre desejado e elusivo mercado estadunidense, o Ministério da Cultura toma medidas e emite posições públicas defendendo o apoio do Estado não somente no sentido de permitir a produção de obras de maior valor de orçamento, como inclusive também de filmes falados em inglês. É nesse sentido que Martine Danan (1996) defende que, se até os anos 1920 haveria um momento “pré-nacional” do cinema francês, no qual o Estado estava distante do mesmo (conforme vimos no capítulo anterior), na virada dos anos 1980 para os anos 1990 o cinema francês iniciaria uma fase “pós-nacional”, por conta do seu investimento em filmes de grande produção, falados em inglês, com elencos multinacionais. Ela destaca ainda que o contexto internacional, após o fim dos anos 1980, já mostra um caráter muito menos “nacional” na própria constituição dos grandes grupos de mídia que são donos, inclusive, dos estúdios de Hollywood. Enquanto isso, os grupos de capital original francês também se expandem, e o braço de produção do Canal+, por exemplo, investe em *blockbusters* americanos e financia filmes de cineastas como David Lynch ou David Cronenberg. Sobre essas produções, afirma:

O modo de produção “pós-nacional” apaga a maior parte dos elementos distintivos que tradicionalmente ajudaram a definir a (talvez) imaginária coerência de um cinema nacional face a outras tradições cinematográficas, ou contra Hollywood, num determinado momento: por exemplo, uma visão de mundo implícita ou explícita, a construção de um caráter e subjetividade nacionais, certos discursos narrativos e modos de endereçamento ou referências intertextuais. (DANAN, 1996, p. 78, tradução nossa²²²)

O formato narrativo e estético destas superproduções, em geral, remete a uma determinada tradição francesa pré-Nouvelle Vague, a partir da escolha de temas históricos retratados com grandiosidade, porém sem qualquer sinal de um ponto de vista distintivo, buscando exportar um passado idealizado ou marcado por figuras emblemáticas, de preferência adaptando clássicos da literatura. Os principais exemplos são *Valmont* (1989), *O Amante* (1992)

²²¹ No original: “*The exterior audiovisual policy must from now on be implemented through both an offensive and defensive global strategy: it is no longer a question of external dissemination of one’s message about oneself and one’s vision of the world; one must also avoid being submerged and finally destroyed by the flood of others’ images.*”

²²² No original: “*The ‘postnational’ mode of production erases most of the distinctive elements which have traditionally helped define the (maybe) imaginary coherence of a national cinema against other cinematographic traditions or against Hollywood at a given point in time: for example, an implicit or explicit worldview, the construction of national character and subjectivity, certain narrative discourses and modes of address or intertextual references.*”

e *1492* (1992), dos quais apenas o segundo é dirigido por um cineasta francês. Martine Danan os chama de “filmes nostálgicos” (op. cit., p. 80), que embora atinjam resultados no mercado exterior em valores maiores que a média dos filmes franceses, não conseguem sobressair frente aos concorrentes hollywoodianos²²³.

Já em 1992/93, após um debate público acalorado sobre o sentido em seguir investindo altas somas de recursos públicos na produção desse tipo de obras, o CNC volta a alterar suas diretivas, como indica essa citação de Dominique Wallon, então diretora da instituição: “Há um risco de cairmos rumo a filmes que são menos franceses, e nesse caso a França se tornaria meramente uma espécie de centro de financiamento para coproduções, que não mais refletem sua criatividade ou cultura” (apud DANAN, 1996, p. 80-81, tradução nossa²²⁴). Paralelamente a esse retorno a uma defesa de uma expressão nacional mais pronunciada nos filmes financiados com o investimento público, será no contexto da negociação do GATT, já mencionado previamente, que a tensão entre os representantes do cinema de Hollywood e os franceses atinge seu nível mais alto de tensão e confronto direto desde pelo menos os anos 1940. Após um longo, e bastante público combate de ideias, que mobiliza de maneira bastante firme a opinião pública francesa, o pesquisador Jean-Marc Vernier assim caracteriza o resultado final:

A resistência francesa, iniciada pela esquerda em 1992 e depois continuada com a direita (que volta ao poder) em 1993, logra obter, na última hora, sob a bandeira da “exceção cultural” (símbolo inventado naqueles anos), um não-engajamento das questões audiovisuais no quadro das negociações do acordo, o que permitiria que cada país continuasse a organizar seus sistemas de apoio segundo seu desejo. (VERNIER, 2004, p. 104, tradução nossa²²⁵)

A vitória é celebrada com entusiasmo por todo o setor, inclusive com algumas manifestações um tanto excessivas, como a do então presidente da Unifrance, o produtor Daniel Toscan du Plantier (de quem falaremos bem mais no próximo capítulo), que escreve que, no momento em que aconteceu um terremoto em Los Angeles logo após o fim das negociações do GATT, teria pensado: “um terremoto em Hollywood? Deus escolheu seu lado” (DU PLANTIER, 1999, p. 21). No entanto, no mesmo ano de 1994, uma batalha nas bilheterias

²²³ Inclusive, numa curiosa repetição entre as indústrias, dois destes filmes são lançados quase simultaneamente a filmes de Hollywood que eram ou adaptados da mesma fonte literária – caso de *Ligações Perigosas* e *Valmont*; ou focavam a mesma narrativa histórica – caso de *1492* e *Cristóvão Colombo*.

²²⁴ No original: “*There is a risk of a slide toward more films that are less French, in which case France would then would become merely a kind of financing center for coproductions that no longer reflect its creativity and culture.*”

²²⁵ No original: “*La résistance française engagée par la gauche en 1992, poursuivie par la droite (revenue au pouvoir) en 1993, permet d'obtenir à l'arraché, sous la bannière de “exception culturelle” (symbole inventé ces années-là), un nontraitement des questions audiovisuelles dans le cadre de ces négociations, ce qui permet à chaque pays de continuer à organiser ses aides comme il le souhaite.*”

francesas é fomentada entre o épico histórico *Germinal*, baseado em Zola, e o primeiro *Jurassic Park*: a vitória acachapante do segundo, malgrado um investimento considerável do governo, inclusive na campanha de mídia do filme francês, poderia indicar que o público havia tomado um caminho que não era o da escolha divina, ao menos segundo a visão de du Plantier. Da mesma forma, nos anos seguintes algumas das principais empresas francesas do setor, como a Gaumont e a UGC, fazem acordos que criam *joint ventures* para lançamento e produção de filmes com os grandes estúdios americanos.

Como uma continuação desse processo, a segunda metade dos anos 90 testemunhará o caso bastante peculiar de um cineasta francês (Luc Besson, sobre quem falaremos com mais detalhes um pouco adiante) que não apenas mobiliza recursos privados de enorme monta para realizar tanto uma produção internacional filmada em inglês em Nova York (*O Profissional*, 1994), como uma ficção científica nos moldes hollywoodianos, estrelada por um dos grandes nomes do cinema de ação daquela indústria (Bruce Willis, em *O Quinto Elemento*). Pouco depois, em 2001, surge um outro grande fenômeno mundial de público, daqueles que reposicionam toda uma tradição de relação com as imagens de um cinema nacional. Trata-se de *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001), filme que se utiliza de uma linguagem moderna e cosmopolita (seu diretor, o francês Jean-Pierre Jeunet, sempre se declarou um fã do cinema hollywoodiano, tendo realizado antes deste filme um dos episódios da franquia *Alien* nos EUA), propondo um apelo ao diálogo com os gêneros (como a comédia popular) e as paisagens parisienses mais típicas.

Enorme sucesso internacional (o filme arrecada 34 milhões de dólares nos EUA, com lançamento da distribuidora Miramax, somando mais de 23 milhões de espectadores pelo mundo, dos quais 9 milhões na França), quase tão grande quanto o sucesso de público do filme foi a quantidade de debates que ele gerou na França (mas também fora dela), justamente pela maneira como suas representações na tela poderiam ser vistas como pastiches da imagem da França, e, portanto, do cinema francês – debates que se tornam ainda mais acalorados justamente pelo sucesso que essa representação encontrou junto ao público²²⁶. Para um analista como Roger Celestin, por exemplo, o filme comprovaria o postulado segundo o qual “clichês vendem melhor porque eles ao mesmo tempo congelam, simplificam e confirmam nossa visão idealizada do mundo” (CELESTIN, 2009, p. 43). No texto, ele compara a relação entre as personagens de Amélie e o bairro de Montmartre com a utilização de Edith Piaf e a Torre Eiffel

²²⁶ Dois textos muito interessantes sobre o filme são o de ANDREW (2004), que nota, por exemplo, as referências importantes do filme à Nouvelle Vague, especialmente a Truffaut; e o de CELESTIN (2009), que afirma que o filme se passaria numa “Paris de Euro-Disney”, infantilizada e idealizada.

no filme *Piaf* (2007), outro sucesso mundial que ele analisa em mais detalhes. Segundo o autor, estas seriam nada mais do que renovadas imagens do mesmo fenômeno que era Brigitte Bardot de biquíni: formas de significar de maneira automática e simplista a França para uma plateia mundial.

Igualmente significativo para a descrição de aspectos do conflito interno sobre o que se buscaria afirmar como cinema francês é o artigo em que Graeme Hayes e Martin O'Shaughnessy (2005) estudam em detalhes o embate que se deu por ocasião do financiamento do filme seguinte dirigido por Jeunet (*Un long dimanche de fiançailles*). Trata-se de uma adaptação de um livro histórico sobre a Primeira Guerra, filmado na França e falado em francês (ao contrário, por exemplo, da *Joana D'Arc* filmada por Luc Besson em inglês e na República Tcheca, em 1999). No entanto, uma parte significativa do seu financiamento, e, portanto, dos direitos sobre ele, advinha de uma companhia subsidiária local, na França, do conglomerado estadunidense Warner. Dessa maneira, o CNC decidiu negar a ele o reconhecimento oficial de nacionalidade francesa (*"follow the money"*, como dizem os autores), numa batalha pública longa (e apenas resolvida nos tribunais, a favor do CNC). O que estaria em jogo nessa decisão, dizem os autores, é o fato de que, no contexto do pós-1994, todo o sistema de apoio ao cinema na França se justifica principalmente pela ideia de exceção cultural. Estabelecer as bases do que representaria, afinal, essa prerrogativa, poderia abrir as portas para o questionamento do sistema como um todo. Afirmam os autores:

O impulso pela competitividade internacional levanta questões fundamentais sobre a lógica política da exceção cultural; a concentração econômica necessária para apoiar um cinema popular local, de massas e exportável pressupõe uma cadeia industrial doméstica estruturada de uma tal forma que ameaçaria a própria diversidade cultural da qual é dependente a legitimação política da exceção cultural. (HAYES; O'SHAUGHNESSY, 2005, p. 7, tradução nossa²²⁷)

No entanto, isso não significa que o sistema francês buscaria tão somente fechar-se em si mesmo; pelo contrário. Afinal, como afirma Michelle Royer: "a história do cinema francês como cinema nacional é marcada pelas interações transnacionais" (ROYER, 2010, p. 141, tradução nossa²²⁸). Em paralelo a essas tentativas que Danan apelidou como cinema pós-nacional, o sistema de apoio francês vinha criando ou reforçando linhas de investimento em coprodução, particularmente com países do Leste Europeu ou do depois chamado "Sul Global",

²²⁷ No original: "*The will to international competitiveness raises fundamental questions about the political logic of the cultural exception; the economic concentration necessary to support a homegrown, mass-market, export-friendly popular cinema supposes a domestic industrial chain structured in such a way that it threatens the very cultural diversity on which the political legitimacy of the exception depends.*"

²²⁸ No original: "*The history of French cinema as a national cinema is marked by transnational interactions.*"

como o pioneiro *Fonds Sud* (criado em 1984), que hoje se nomeia *Aide aux Cinémas du Monde* (“ajuda aos cinemas do mundo”) – cujo nome já deixa ver seu caráter “samaritano”, por trás do qual enxergamos uma outra forma de afirmar uma desejada liderança do país, em termos de relevância cultural junto às cinematografias mundiais não-hegemônicas. A ideia, retomando o que dizia Jean-Michel Frodon anteriormente, é reforçar o perfil da França como a “pátria do cinema”, exercendo um estilo de *soft power* (conceito com o qual lidaremos mais em detalhes no próximo capítulo) através do qual as trocas com distintas instituições francesas (de financiamento, como também de visibilidade e confirmação, como o *Festival de Cannes*) mantenham a influência do país constantemente presente, mesmo num contexto em que seus filmes já não possuem a mesma presença nos mercados mundiais.

Da mesma maneira, cineastas de partes mais distantes do mundo donos de carreiras reconhecidas, como o taiwanês Hou Hsiao-hsien, o malaio Tsai Ming-liang, o coreano Hong Sang-soo ou o japonês Hirokazu Kore-eda, são convidados a realizar filmes em francês, na França, mantendo viva uma tradição que possui uma longa história que vem desde os imigrantes russos nos anos 1920, passa por nomes como Luis Buñuel, Joseph Losey, Andrzej Wajda, Andrzej Zulawski ou Raoul Ruiz, até, mais recentemente, Krzysztof Kieslowski, Abbas Kiarostami ou Paul Verhoeven, para citarmos apenas alguns. Da mesma forma, quando cineastas franceses como os citados Besson ou Jeunet saem para filmar em Hollywood ou em outras partes do mundo, também fazem parte de uma longa história, que se pode dizer, inclusive, que começa com os Lumière e a Pathé, mas que também remete a Jean Renoir e depois a Truffaut, Malle ou Resnais, entre tantos. Manter a imagem transnacional do cinema francês é, também, manter viva uma ideia de importância e familiaridade entre ele e o resto do mundo.

Nesse sentido, também não é por acaso que uma das marcas do cinema francês mais recente tem sido a maneira de incorporar a seus gêneros e marcas estéticas já tradicionais, de uma longa história com os públicos pelo mundo, a questão da composição cada vez mais claramente multicultural da população do país²²⁹. Assim, desde meados dos anos 1990 vem se reforçando os fenômenos tanto do chamado *cinéma de banlieu* (“cinema da periferia”) — que já podia ser notado como locação ainda nos 1980, mas que se torna definitivo e central com *O Ódio*, dirigido por Matthieu Kassovitz em 1995 — como da realização de filmes, em cada vez maior quantidade, por cineastas franceses de origem imigrante, dos diferentes países africanos

²²⁹ Nesse sentido, é significativo que o filme que ultrapassa *Amélie* como maior sucesso internacional da história do cinema francês seja *Intocáveis* (2013), que tem como protagonista um personagem negro lidando, no registro da comédia com toques de melodrama, justamente com a questão da adaptação e assimilação.

(do norte da África principalmente, mas também de outros países subsaarianos). Will Higbee e Hwee Lim Song têm exatamente esses cinemas em mente quando propõem um entendimento mais amplo do termo “transnacional”, que já discutimos no primeiro capítulo:

De fato, muitas produções transnacionais emergem de uma configuração especificamente diaspórica que, implícita ou explicitamente, articula a relação entre as culturas que as hospedam e de onde elas vêm, e que está consciente, ao mesmo tempo, das interconectividades entre o local e o global por dentro das comunidades diaspóricas. Tal cinema pode ser definido como transnacional no sentido de que ele traz para a discussão as maneiras como ideias fixas de uma cultura cinematográfica nacional estão constantemente sendo transformadas pela presença de protagonistas (e de fato cineastas) que possuem uma presença nessa nação, mesmo que existindo nas margens, mas que reconhecem suas origens claramente além dela. (Hamid) Naficy argumenta que essa troca transnacional deu voz a cineastas diaspóricos no Oeste ao mesmo tempo que transforma o nacional ao enquadrar sua diferença ou sotaque dentro dos cinemas nacionais e gêneros tradicionais de suas terras natais e de adoção. (HIGBEE; SONG, 2010, p. 11, tradução nossa²³⁰)

Complementarmente a esta visão, porém, eles articulam uma outra ideia que é a maneira como aspectos essenciais desse cinema, apesar de sua dimensão transnacional latente, são profundamente ancorados no nacional do país onde são realizados. Isso porque:

[...] determinados aspectos do cinema diaspórico podem, de fato, estar mais preocupados com o nacional do que com contextos transnacionais. Embora seja rotineiramente citado como um exemplo de cinema transnacional, o cinema Beur dos anos 1980 (filmes realizados por franceses descendentes de imigrantes do Norte da África) estava, de fato, muito mais interessado em articular o lugar devido da juventude franco-magrebina do que em explorar conexões ou trocas interculturais entre a França e o Magreb produzidas pela diáspora norte-africana na França”. (HIGBEE; SONG, 2010, p. 12, tradução nossa²³¹)

Seja como for considerada sua marcação de origem mais precisa, porém, o inegável é que esse cinema transnacional é uma das recentes adições à identidade do que vem se configurando como o cinema francês desde a virada do século XX para o XXI. E este é o cinema, com todas as marcas anteriores que carrega e com as quais dialoga, que vamos olhar

²³⁰ No original: “Indeed, many of these transnational productions emerge from within a specifically diasporic configuration that, implicitly or explicitly, articulates the relationship between the host and home cultures, and is aware, at same time, of the interconnectedness between the local and the global within diasporic communities. Such a cinema can be defined as transnational in the sense that it brings into question how fixed ideas of a national film culture are constantly being transformed by the presence of protagonists (and indeed film-makers) who have a presence within the nation, even if they exist on its margins, but find their origins quite clearly beyond it. (Hamid) Naficy argues that this transnational exchange has given a voice to diasporic film-makers in the West while transforming the national by framing their difference or accent within the discursive of the national cinemas and traditional genres of their home and adopted lands.”

²³¹ No original: “[...] certain aspects of diasporic cinema may, in fact, be more concerned with national rather than transnational contexts. Though routinely cited as an example of transnational cinema, Beur cinema of the 1980s (films made by the French descendants of North African immigrants) was, in fact, far more concerned with articulating the rightful place of Maghrebi-French youth within the French nation than it was with exploring the transnational connections or intercultural exchange between France and the Maghreb produced by the North African diaspora in France.”

mais de perto nos capítulos finais, em que analisaremos a apresentação da produção francesa contemporânea pelos festivais que exibem seu cinema nacional no Brasil.

O cinema americano é um cinema de sensações; o cinema italiano, um cinema de sentimentos; o cinema francês, um cinema de ideias. (DE SICA, Vittorio apud CRAVENNE, 1997, p. 241, tradução nossa²³²)

Quando o grande cineasta italiano Vittorio De Sica busca encontrar essas condensações tão precisas sobre a natureza dos cinemas de três países múltiplos, com uma história tão rica (tanto os países como seus cinemas), podemos perceber que ele faz uma operação que responde em grande parte à sensibilidade de um amante do cinema, ao mesmo tempo em que reproduz clichês sobre estas cinematografias e as nações de onde elas provêm. Pois, no fundo, é isso que fazemos quando buscamos resumir algo tão complexo e multifacetado como a história do cinema de um país em algumas simples categorias. E, no entanto, muitas vezes é disso mesmo que se trata, principalmente em operações com finalidades práticas, como as da venda da imagem deste cinema ou deste país, ainda mais num mercado que, sabemos, é extremamente viciado pela superexposição constante a um mesmo tipo de produto dominante. Assim, podemos entender melhor o contexto complexo por detrás do momento em que alguém como a ex-diretora-geral da própria instituição responsável pela promoção internacional do cinema francês (a Unifrance), Régine Hatchondo, afirma o seguinte:

No estrangeiro, o cinema francês é essencialmente visto como um cinema de autor. Mesmo quando para nós é comercial, mesmo com filmes que vivemos como comédias populares, como *Les Ch'tis*, *Intocáveis*, ele é vivido nas cidades estrangeiras como cinema de autor; é isso, cinema de autor no sentido independente, é vivenciado como o “arte e ensaio” da expressão. (apud PREL, 2018, anexo, p. 2, tradução nossa²³³)

O que essa afirmação subentende é que existe um contexto maior que determina *a priori* a posição permitida a ser acessada por determinados filmes, independentemente de suas

²³² No original: “*Le cinéma américain est un cinéma de sensations; le cinéma italien un cinéma de sentiments; le cinéma français un cinéma d’idées.*”

²³³ No original: “*A l’étranger, le film français est par essence un film d’auteur, même quand pour nous, il est commercial, même des films à nous vécus comme des comédies populaires comme les Ch’tis, Intouchables, c’est vécu comme du cinéma d’auteur, ça en est, mais d’auteur au sens indépendant, c’est vécu comme art et essai du terme, dans les villes étrangères.*”

qualidades intrínsecas, simplesmente pelo tanto que esse mercado é, hoje em dia, distorcido pela exposição a determinadas narrativas, estruturas e características, sendo que os espaços a serem ocupados pelo que não se enquadra plenamente muitas vezes já encaminham o resultado da recepção que essas obras terão. Compreender isso possivelmente facilite que consigamos responder, ao menos teoricamente, a questionamentos como o de Roger Celestin, que diz:

Por que é que hoje os filmes franceses [...] somente conseguem penetrar as fronteiras dos mercados internacionais quando eles re-presentam algumas das mais estereotipadas imagens da “Frenchness” ou quando eles se conformam às normas do que é comumente referido como o “modelo hollywoodiano”?²³⁴ (CELESTIN, 2009, p. 31, tradução nossa²³⁵)

É dentro dos limites dessa recepção aos “cinemas nacionais” como um todo que vai ser operado, hoje em dia, o processo de internacionalização do cinema francês. E é justamente de uma dupla dimensão por trás desses processos que queremos tratar aqui: a busca pelo posicionamento dos produtos de uma indústria específica (no caso, a do cinema francês) num mercado (no caso, o brasileiro), e as maneiras como essas operações são efetuadas de maneira a, em paralelo a uma operação comercial, reforçar uma ideia de nação e da presença desta num imaginário local. Porque, afinal, já percebemos (e exploraremos isso ainda mais nos próximos capítulos): não se trata apenas de uma operação de cunho comercial, mas sim de uma que incorpora outros fatores, como a diplomacia cultural e a manutenção de uma imagem internacional para um país. Neste sentido, voltamos ao trabalho de pesquisa de Miriam Ross com o cinema coreano no mercado britânico, porque há muitas semelhanças de fato nos nossos objetivos, por exemplo quando ela diz que:

Em vez de focar em tentar encontrar a “verdade” sobre quais filmes sul-coreanos melhor representam um cinema nacional, me interessa ver a maneira pela qual organizações externas ao processo de realização dos filmes (distribuidoras, festivais internacionais, sites de fãs em línguas estrangeiras e jornalismo) formam a sua própria versão do “cinema coreano” num contexto internacional. Também se trata de ver quais filmes foram canonizados como parte do cinema “nacional” em diferentes locais. Isso configura um passo importante em se afastar das batalhas dentro da pesquisa acadêmica para reescrever e determinar o cinema nacional “correto”. É descobrir, por outro lado, as implicações que as definições de um “cinema nacional” têm no uso

²³⁴ Martine Danan cita, em seu artigo em *Theorising National Cinema*, que, entre os cinco maiores sucessos mundiais do cinema francês entre os anos 1980 e 2001, apenas um é falado em francês, e todos se encaixam na observação de Celestin: *Valmont*, *O Amante*, *O Quinto Elemento*, *Joana D’Arc* e *Amélie Poulain* (o único em francês). (VITALI; WILLEMEN, 2006, p. 172-185)

²³⁵ No original: “How is it that French films (...) now manage to break the threshold of the international markets only when they either re-present some of the most stereotypical images of ‘Frenchness’ or when they conform to the norms of what is commonly referred to as the ‘Hollywood model’?”

comercial e cultural entre populações internacionais. (ROSS, 2006, p. 6, tradução nossa²³⁶)

De fato, nos interessa menos definir de uma maneira estanque o que significa o cinema francês como categoria universal, e mais perceber exatamente de que formas, hoje, ele busca ser apresentado por meio de uma instituição de estado e, especificamente, de que maneira ele é “empacotado” no contexto do espaço de recepção ambicionado a ser atingido pelos festivais de cinema francês, especialmente a partir do ponto de vista do Brasil. Interessam, portanto e sobretudo, dois movimentos complementares: a autodefinição (como um filme se pensa como parte de um cinema nacional, como uma instituição de Estado imagina a imagem que representa) e a recepção externa. E é do jogo entre esses dois polos que se trata o trabalho da Unifrance, instituição que vamos buscar destrinchar melhor no próximo capítulo para entender de modo mais detalhado como ela pensa e executa essa operação delicada de representar o discurso e a prática de um cinema nacional na arena do mercado audiovisual mundial.

²³⁶ No original: “*Rather than focusing on trying to find the ‘truth’ of which South Korean films best represent a national cinema, I am interested to see the way in which organizations external to the film making processes (distribution companies, international festivals, fan sites in external languages and journalism) form their own version of a ‘Korean cinema’ in an international framework. It is also to see which films have been canonized as part of a ‘national’ cinema in different locations. This is an important step in moving away from the battles within academic writing to rewrite and determine the ‘correct’ national cinema. It is to discover, instead, the implications that definitions of a ‘national cinema’ have in current commercial and cultural use amongst international populations.*”

PARTE II

4 A UNIFRANCE E A AÇÃO INSTITUCIONAL PARA A PROMOÇÃO INTERNACIONAL DO CINEMA FRANCÊS

Se o cinema foi considerado digno de proteção, assim o foi por ser reconhecido não apenas como uma arte, mas também por ser exportável, e, como tal, um meio eficiente para disseminar a cultura francesa para além das fronteiras do país, assim contribuindo para o prestígio e a influência francesas no mundo. (ROYER, 2010, p. 142, tradução nossa²³⁷)

Uma vez que estabelecemos o contexto para a ampliação e posterior perenização da intervenção do Estado no campo do cinema, assim como os debates ao redor dessa ação e dos diferentes conceitos do que constituiria o cinema francês afinal, interessa-nos particularmente estudar de que maneira a internacionalização foi percebida, desde bem cedo, como um objetivo essencial dentro desse sistema. Nesse sentido, caberia anotar como, já desde 1947, entre as várias subdireções que formavam o organograma original do CNC havia a de “exportação e importação”, remetendo à importância estruturante das questões relativas tanto à presença do cinema francês no mercado externo como, complementarmente, à regulamentação da presença dos filmes estrangeiros (e, claro, particularmente os hollywoodianos) no mercado francês. Conforme afirma María Paz Peirano:

A busca pela internacionalização tem, portanto, se centrado historicamente na ideia de proteger ou potencializar a indústria nacional – entendida como a produção cinematográfica realizada sob os marcos institucionais e territoriais de um determinado Estado nacional – mas cujo crescimento depende de suas possibilidades de expansão para fora seu país de origem. (PEIRANO, 2018, p. 61, tradução nossa²³⁸)

De fato, desde que a França havia perdido a primazia no mercado mundial para os filmes de Hollywood, ao longo do processo da Primeira Guerra Mundial e seus anos posteriores, esse tema já ocupava a atenção do setor, em especial na imprensa especializada. Nos capítulos anteriores, vimos alguns exemplos de discursos que buscavam utilizar esse contexto como motivador de tomadas de posição do governo francês, tendo em vista a proteção à existência mesmo de uma produção cinematográfica no país, assim como a sua capacidade de chegar ao

²³⁷ No original: “*If cinema was thought to be worthy of protection, it was because it was recognised not only as an art but also as an exportable one, and as such an efficient medium to disseminate French culture outside of its national borders, thus contributing to the prestige and influence of French culture in the world.*”

²³⁸ No original: “*The search for internationalization has therefore historically focused on the idea of protecting or enhancing the national industry – understood as the cinematographic production carried out under the institutional and territorial frameworks of a particular national State – but whose growth depends on its possibilities of expanding outside its origin country.*”

público local. Da mesma forma, o tema do mercado exterior já ocupava considerável atenção, conforme podemos ver, por exemplo, neste trecho publicado na *Cinémagazine* em 1925, escrito por Paul de la Borie:

A indústria do cinema é dominada por condições econômicas que não permitem que ela se resolva apenas nacionalmente – com a exceção talvez dos EUA. [...] as condições para a existência da indústria do cinema podem ser resumidas nessa formulação inflexível: ela será internacional ou não será. (apud ABEL, 1998, p. 27, tradução nossa)

Se a posterior criação da Unifrance certamente atende a demandas internas ao setor, com essa compreensão de que o mercado exterior seria decisivo para qualquer possibilidade de estruturar a indústria francesa, por outro lado é inegável que ela também se insere num outro contexto que vai além do específico cinematográfico, e que tem a ver com um entendimento mais geral no país sobre a importância do papel da arte na construção de uma imagem internacional da França. Assim, a partir do momento em que se consolida o entendimento de que o cinema era, também e talvez essencialmente, uma expressão artística, é natural que se montem, da parte do Estado, esforços tanto na gestão direta das questões da indústria quanto no seu uso para um trabalho diplomático em sentido mais amplo. De fato, como veremos ao longo deste capítulo, várias questões com as quais este trabalho vai lidar advêm dessa dimensão da diplomacia, às vezes mais até do que da parte econômica do setor do cinema. Afinal, como afirma Jean-François de Raymond:

A influência internacional de um Estado não depende apenas da sua superfície geográfica ou de sua potência econômica e comercial, do seu balanço comercial ou de seu poderio militar. Ela é inseparável da sua imagem global, que veicula seus valores, suas criações, as relações que ela entretém com seus parceiros, a personalidade de seus representantes, e, além disso, o perfil que sua história traça. (RAYMOND, 2000, p. 7, tradução nossa²³⁹)

Até por isso, será importante, antes de traçarmos um panorama geral acerca do funcionamento da Unifrance ao longo dos mais de 70 anos da sua história, reforçar alguns desses antecedentes históricos em torno da atuação do Estado francês nos temas da ação cultural internacional.

²³⁹ No original: “*Le rayonnement international d’un État ne dépend pas seulement de sa superficie géographique ou de sa puissance économique et commerciale, de sa balance des paiements ou de sa force militaire. Il est inséparable de son image globale, qui véhicule ses valeurs, ses créations, les relations qu’il entretient avec ses partenaires, la personnalité de ses représentants et, au-delà, le profil que son histoire a tracé.*”

4.1 A cultura como instrumento de ação internacional da França

Na França, é uma compreensão corrente que a cultura tem o estatuto de uma grande causa nacional, e naturalmente se considera que ela seja um dos traços essenciais do país. As explicações para tal ancoragem são múltiplas e entrelaçadas, mas o que emerge, para além das contingências próprias de cada período, é o papel determinante que o poder do Estado decidiu que a cultura representasse na construção de uma identidade que seja, ao mesmo tempo, constitutiva da nação e apoio para sua influência mundial, cujas implicações superam a retórica que costuma acompanhar as políticas culturais. (CRETON, 2004b, p. 109, tradução nossa²⁴⁰)

Falar da relação, na França, entre poder institucionalizado e a utilização das expressões artísticas e culturais para fins da afirmação de uma identidade nacional é, como já vimos anteriormente no capítulo sobre o conceito de nação e sua conexão com a expressão cultural, remeter a séculos de história. Quanto ao tema específico da conexão dos esforços diplomáticos com esse campo, seria necessário voltar pelo menos aos séculos XVI e XVII, em que os monarcas dão grande importância a ter entre seus embaixadores pessoas com capacidade tanto de fazer chegar ao exterior a arte francesa como de reforçar a imagem do país como uma ligada aos mais altos ideais no campo do saber. Apenas um dentre possíveis exemplos seria o trabalho do diplomata Pierre Chanut, que, enquanto representante francês na Suécia em meados do século XVII, faz questão de levar seu amigo René Descartes para visitar aquele país e conhecer a corte local, buscando deixar assim uma marca de “iluminação” (RAYMOND, op. cit, p. 16-17). Essa maneira de entender o lugar de seu país no mundo ilustra aquilo que o filósofo Joseph de Maistre escrevia em 1809: “Existe na força dos franceses, no seu caráter, na sua língua sobretudo, uma certa forma de proselitismo que ultrapassa a imaginação. A nação inteira é tão somente uma vasta propaganda” (apud RAYMOND, op. cit, p. 19, tradução nossa²⁴¹).

Ainda que as origens e exemplos que ilustrem esse entendimento remontem a alguns séculos de história, uma ação mais organizada e estruturante como projeto efetivo de Estado, e que passe a mobilizar de maneira mais constante instituições e políticas, se monta mesmo no século XIX. Um primeiro passo nesta direção seria o estabelecimento dos chamados “liceus

²⁴⁰ No original: “*En France, il est couramment admis que la culture a un statut de grande cause nationale, et l'on en vient aisément à considérer qu'il s'agit de l'un des traits essentiels du pays. Les explications d'un tel ancrage sont multiples et se mêlent, mais se dégagent, par-delà les contingences propres à chaque période, le rôle déterminant que le pouvoir d'État a voulu faire jouer à la culture afin de bâtir une identité qui soit à la fois constitutive de la nation, et support d'un rayonnement dans le monde dont les implications vont bien au-delà de la rhétorique qui accompagne habituellement les politiques culturelles.*”

²⁴¹ No original: “*Il y a dans la puissance des Français, dans leur caractère, dans leur langue surtout, une certaine forme prosélytique qui passe l'imagination. La nation entière n'est qu'une vaste propagande.*”

franceses” em vários países do mundo; ação que logo será complementada, em 1883, pela criação das Alianças Francesas, uma primeira iniciativa que busca conciliar aspectos educativos e de ensino da língua francesa com um componente cultural e artístico. À medida que é triplicado o orçamento do Ministério das Relações Exteriores, entre 1880 e 1914, aumenta cada vez mais a atenção aos temas culturais nas ações diplomáticas da pasta, sendo criado, em 1909, um Escritório das Escolas e das Obras (*Bureau des écoles et des oeuvres*) (RAYMOND, op. cit., p. 19-20).

O contexto imediatamente seguinte, marcado pelas duas grandes guerras em território europeu, desarticula muito da economia e da estrutura social dos países do continente, e por isso poderia parecer menos afeito a ações mais consistentes nessa área. No entanto, é importante entender que momentos de conflito armado a nível mundial são profícuos não só para reforçar aspectos patrióticos intrínsecos, mas também para amplificar um desejo de exercer uma influência no cenário internacional. Assim, podemos entender que seja justamente a partir de 1919, portanto no imediato final da Primeira Guerra, que são instituídos pelo mundo os primeiros *Institut Français*, justificados da seguinte maneira segundo um relatório do governo ao Congresso para defender o orçamento desta ação: “o Estado quer inspirar e favorecer a penetração intelectual francesa, com a convicção de que ela é uma das formas mais seguramente eficazes da nossa ação no exterior”²⁴² (RAYMOND, op. cit., p. 20-21, tradução nossa²⁴³).

Da mesma forma, é notável o que afirma o general De Gaulle num discurso proferido na Argélia, em 1943, em pleno conflito mundial seguinte, e num momento em que lidera, a partir do exterior, os movimentos da França que resiste à ocupação nazista: “A França soube, de século em século e até a presente tragédia, manter a presença de seu gênio no exterior. [...] Sem dúvida na ordem artística, científica, filosófica, a emulação internacional é uma fonte da qual a Humanidade não deve ser privada” (RAYMOND, op. cit., p. 19, tradução nossa²⁴⁴). Essa citação ajuda a entender bem os motivos pelos quais será criada a Direção Geral de Relações Culturais no Ministério da Relações Exteriores (a qual substitui o Serviço de Obras Francesas no Exterior, que havia sido instituído no começo do século XX), já logo em 1945 e num

²⁴² Nesse sentido, Raymond vai notar, inclusive, que a ação cultural algumas vezes chega primeiro que o próprio Estado em sua representação oficial, citando como exemplo o fato de que havia uma Aliança Francesa funcionando em Phnom-Penh nos anos 1980, mesmo que a França não mantivesse naquele momento relações diplomáticas com o Camboja.

²⁴³ No original: “[...] *l’État veut inspirer et favoriser la pénétration intellectuelle française avec la conviction qu’elle est une des formes les plus sûrement efficaces de notre action à l’étranger.*”

²⁴⁴ No original: “*La France a pu, de siècle en siècle et jusqu’au drame présent, maintenir à l’extérieur la présence de son génie. [...] Sans doute dans l’ordre artistique, Scientifique, philosophique, l’émulation Internationale est-elle un ressort dont il ne faut pas que l’Humanité soit privée.*”

imediatamente pós-Guerra marcado pela reorganização institucional da França em vários aspectos, inclusive o da gestão da sua imagem externa.

Nas décadas imediatamente seguintes, partindo de um patamar de 20%, chegam a atingir quase 50% do orçamento daquele ministério os recursos disponíveis para a chamada “diplomacia cultural”²⁴⁵ (LECLER, 2019, p. 39). De fato, esta expressão²⁴⁶ aparece com bastante frequência nos trabalhos escritos sobre a França no campo da ação cultural internacional, seguramente porque este pressupõe uma busca por objetivos em geral bastante intangíveis, ou ao menos não tão facilmente mensuráveis. Se o conceito mais contemporâneo do *soft power*²⁴⁷ também é mencionado em muitos textos, no geral não é por acaso que ele apareça mais associado aos efeitos da presença da indústria hollywoodiana no exterior do que quanto ao modelo francês. Pois, como escreve Bruno Lovric, este último conceito se definiria da seguinte forma:

Soft power conta com a cultura como fonte de influência e sua premissa básica está na presunção de que produtos culturais populares, como o cinema, podem *encantar* as plateias e fazê-las acreditar que valores e representações filmicas atraentes são descrições críveis da sociedade que as produz. Este fato fará com que os espectadores desejem atingir aquele nível de prosperidade e os convencerá a seguir aqueles exemplos. (LOVRIC, 2018, p. 610, grifo do autor, tradução nossa²⁴⁸)

Conforme veremos mais adiante, de fato uma das grandes questões colocadas quanto ao trabalho internacional que a França faz, tanto no campo da cultura como do cinema em específico, é justamente se ele buscaria atingir resultados efetivamente econômicos ou se resumiria principalmente à manutenção da continuidade de uma presença no imaginário mundial. Nesse sentido, podemos dizer que o cinema de Hollywood se porta como uma potência econômica “ocupante”, que precisa manter e multiplicar sua hegemonia, expandindo-a para

²⁴⁵ Esse número só vai voltar a baixar novamente já no século XXI, com as mudanças feitas na estrutura do órgão pelo governo de Nicolas Sarkozy, quando o percentual do gasto ministerial com os temas culturais volta a ser de menos de 25%, tendo uma queda de 1/3 dos profissionais engajados nesta área.

²⁴⁶ Uma possível definição para o termo “diplomacia cultural” pode ser encontrada na obra daquele que é considerado o maior especialista brasileiro no tema, Edgard Telles Ribeiro: “Uma utilização específica da relação cultural para consecução de objetivos nacionais de natureza não somente cultural, mas também política, comercial e econômica”. In: **Diplomacia cultural: seu papel na política externa brasileira**. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 1989. p. 23.

²⁴⁷ Não parece desimportante lembrar que este termo é cunhado pelo cientista político estadunidense (e ex-funcionário da Secretaria de Defesa) Joseph Nye em 1990, no contexto do desmantelamento da URSS, pensando, na prática, a manutenção de uma hegemonia dos EUA em um novo ambiente mundial.

²⁴⁸ No original: “*Soft power relies primarily on culture as a source of influence and its basic premise rests on the assertion that popular cultural product, such as film, can charm the audiences into believing that values and compelling filmic representations are relatively trustworthy depictions of the producer-society. This in turn ought to make viewers aspire to its level of prosperity and coerce them into following the example. (...) Its significance and eventual effectiveness depends on the response and perception of the target audience, which in the case of film, is difficult to predict or measure accurately.*”

outras áreas do consumo e do comportamento, enquanto o esforço da França se refere a um período anterior, talvez secular, de relevância mundial do país que não se quer deixar apagar²⁴⁹.

Essa circunstância pode ser explicada tanto por questões da macropolítica quanto da economia, mas no caso específico do cinema faz referência direta à sua própria história. Afinal, se já a partir de 1896, os operadores de cinematógrafo formados pelos irmãos Lumière viajavam o mundo para realizar filmagens e exibições de obras, havendo já naquele primeiro momento registros de sua presença por toda a Europa, Rússia, Estados Unidos, Egito, Palestina, entre outros lugares, não seria nenhum exagero afirmar que eles foram efetivamente os primeiros representantes no estrangeiro do cinema francês, conforme defende o historiador Paul Genard (GENARD, 1989, p. 47-56). No momento seguinte, em que, como já vimos, a Pathé exerce importante domínio sobre o mercado mundial nos primeiros anos do século XX, sua influência não se fazia somente pelos filmes que ela exibia nos distintos países, mas também pela exportação do seu modelo industrial e dos seus criadores²⁵⁰.

Ao longo dos anos seguintes, o mesmo aconteceria não apenas com diretores, como também com muitos atores franceses, comprovando de maneira inegável que o processo de exportação do cinema francês naquele momento vai muito além apenas de um componente econômico, passando por uma intensa dimensão de influência cultural. De fato, em seus estudos sobre aquele momento, o historiador do cinema Tom Gunning vai afirmar que a exibição nos EUA, a partir de 1909, dos chamados *films d'art* franceses (que já mencionamos em capítulos anteriores) teria exercido influência direta sobre a obra de D.W. Griffith. Utilizando citações de jornais americanos daquele mesmo ano, Gunning deixa evidente a empolgação de articulistas locais, que passam a reconhecer em filmes estadunidenses alguns valores artísticos que “não deixariam nada a dever aos *films d'art* da Pathé” (GUNNING, 1985).

Como veremos, essa capacidade de influenciar a realização do cinema de outros países, assim como de deixar algo que se entenda como uma marca da cultura francesa, vai se fortalecer como o horizonte maior da ação cultural francesa no campo do cinema. Esse fato acabaria tornando, com o tempo, bastante desconectados da realidade os objetivos declarados por Maurice Petsche em seu relatório de 1935 que, como analisamos no capítulo dois, serviu como uma inspiração importante para a reorganização da ação estatal frente ao cinema:

²⁴⁹ Raymond nota, com curiosidade, que essa presença internacional francesa se dá ainda que o país conte com uma diáspora relativamente pequena: são menos de 2 milhões de franceses espalhados pelo mundo, número muito menor que o de italianos, alemães, ou ainda libaneses, chineses ou latino-americanos.

²⁵⁰ Vale lembrar, nesse sentido, como um dos cineastas mais reconhecidos da Pathé naquele momento, Gaston Velle, foi contratado por uma importante produtora italiana do período (a Cines), tendo realizado mais de 30 filmes na Itália já no ano seguinte à sua contratação, conforme Jean Gili (GILI, 1989, p. 107).

Proteger a produção francesa contra a produção estrangeira significa não apenas defendê-la, mas ainda mais e sobretudo a recolocar numa posição que lhe permita confrontar, com chances iguais, a competição internacional; primeiramente no mercado nacional, em seguida nos mercados externos. (apud LÉGLISE, 1970, p. 108, tradução nossa)

O futuro campo de ação da Unifrance, porém, não se mostrará como um que pudesse realmente pleitear uma competição internacional com “chances iguais”, conforme veremos. Para entender melhor esse contexto e as condições que existem por detrás dele, passamos agora a analisar de forma mais precisa a maneira como a Unifrance opera, a partir das condições de um mercado eminentemente dominado por um outro poder.

4.2 Unifrance: objetivos, métodos, panorama histórico dos 50 primeiros anos

Antes de passarmos para a descrição e análise mais detidas sobre as atividades da Unifrance é muito importante registrar o quanto a organização factual da narrativa acerca de sua história, ao menos no que tenha a ver com as fontes bibliográficas mais densas que foram publicadas sobre ela (ou seja, os livros de maior duração com dedicação ao específico desse tema), é praticamente toda fruto da produção de pessoas que muitas vezes estiveram diretamente envolvidas ou foram mesmo as responsáveis pela conceituação ou realização desse trabalho. Entre essas fontes encontramos, por exemplo, livros de memória do primeiro e mais longo delegado-geral da Unifrance (Robert Cravenne) ou daquele que é o mais reconhecido presidente da mesma, Daniel Toscan du Plantier. Além destes, existe um luxuoso volume publicado em 2019 pela própria instituição para celebrar seus 70 anos (*Le Cinéma Français Voyage*) e dois livros dedicados a análises mais detidas das ações da instituição e de seus resultados, ambos escritos por um funcionário de quase três décadas da Unifrance, Gilles Renouard, principal responsável pelos estudos de mercado ali realizados. Finalmente, utilizamos uma dissertação de mestrado acerca do trabalho da instituição, realizada por um jovem pesquisador que, começando como estagiário na Unifrance, viria a se tornar um dos responsáveis pelo *MyFrenchFilmFestival*, Simon Helloco²⁵¹.

Não nos limitaremos neste capítulo a estas fontes quanto ao funcionamento da instituição, é claro: além delas, citaremos ainda uma série de artigos e capítulos acadêmicos isolados que tratam de momentos ou temas específicos dentro do todo desse período, ou ainda

²⁵¹ Entre os anexos a esta pesquisa, disponibilizamos alguns exemplos visuais como as capas e alguns conteúdos internos destes volumes, pois acreditamos que são materiais preciosos no sentido de permitir compreender a maneira como a Unifrance, e alguns de seus operadores históricos principais, apresentam o trabalho da entidade retrospectivamente.

estudos em que a Unifrance surge com destaque em determinados trechos, como é o caso do livro de Vanessa Schwartz dedicado às relações entre o cinema dos EUA e da França nos anos 1950/1960 (*It's So French!*). No entanto, uma vez que as condições desta pesquisa, conforme já descrito na introdução, não tornaram possível um mergulho mais profundo em documentos de fonte primária²⁵², nos parece algo bastante necessário contextualizar esta origem endógena de uma parte considerável dos materiais de registro histórico mais consistente disponíveis para consulta, porque indica que, em uma parte significativa, a narrativa sobre o trabalho da entidade vem sendo sistematizado a partir dela mesma.

4.2.1 Sobre a necessidade da ação internacional institucionalizada

Feita esta necessária observação, inegavelmente o já citado livro de Cravenne é uma fonte importante por trazer um relato, em primeira pessoa, sobre as condições em que se encontrava o setor industrial francês no momento imediatamente anterior à criação da Unifrance, o que permite entender com quais objetivos e sob qual estrutura ela será inicialmente implementada, assim como as linhas de ação que vai seguir já a partir dos primeiros anos de sua existência. Neste sentido, descreve assim o autor:

Enquanto até a Guerra não se tratava do tema das relações internacionais em outros termos do que os da proteção do cinema francês através de restrições da importação, será somente a partir de 1944 que se começa a olhar para essa questão não somente em termos de defesa, mas também em termos de conhecimento: o conceito de promoção ganhava corpo. (CRAVENNE, 1997, p. 22, tradução nossa²⁵³)

Será neste momento, já no contexto pós-Liberação, mas ainda dentro da estrutura criada pelo governo de Vichy para organizar a indústria francesa, que um representante do COIC, Philippe Acoulon, escreve em *Le film français*, em dezembro de 1944: “Deve-se organizar a exportação tendo em vista uma seleção de filmes franceses a serem exportados, e instituir no exterior agências das firmas francesas” (apud CRAVENNE, op. cit., p. 22, tradução nossa²⁵⁴). De fato, algumas experiências nesse sentido serão realizadas, como uma específica a um

²⁵² Em parte, isso se deveu ao fato de que os próprios arquivos da Unifrance se encontram espalhados por distintas instituições de arquivo francesas, sem uma centralização que permitisse um acesso mais profundo dada a limitação do curto período que pudemos estar em Paris para realizar este trabalho.

²⁵³ No original: “*Alors que jusqu’à la guerre, on ne traita des relations internationales qu’en termes de protection du cinéma français par des restrictions à l’importation, c’est seulement à partir de 1944 qu’on commença à envisager le problème, nos pas seulement en termes de défense, mais aussi en termes d’illustration: le concept de promotion prenait corps.*”

²⁵⁴ No original: “*Il faut organiser l’exportation en vue d’une sélection des films français à exporter, et instituer à l’étranger des agences des firmes Françaises.*”

contexto bem particular: o da própria Alemanha do imediato pós-Segunda Guerra, onde a divisão do seu território para administração pelos poderes aliados e pelo regime soviético cria efetivas áreas de monopólio econômico. Assim, na parte sob administração francesa, estrutura-se a Unifilm, empresa voltada para a distribuição do cinema francês, cujo trabalho, mesmo que de curta duração, deixa resultados que seriam relevantes futuramente para a manutenção da Alemanha como um dos principais países em termos de receitas mundiais do cinema francês (CRAVENNE, op. cit., p. 29-32).

Um outro exemplo, que nos toca mais de perto no caso brasileiro, é o do Cofram (Consórcio Franco-Americano de Filmes), empresa criada por Jean Séfert, em abril de 1946, com o objetivo de distribuir filmes franceses na América Latina. Ex-presidente do Sindicato dos Produtores, Séfert conta com muitos contatos e a confiança de grande parte dos maiores nomes deste setor, que lhe repassam os direitos de exploração das principais obras francesas para esses mercados. Além disso, ele também possui grande influência no governo, recebendo um investimento inicial direto considerável do orçamento público e contando com a intervenção do mesmo junto a bancos privados para conseguir financiamento. Já em 1948, o Estado passa a ser dono de 1/3 da empresa, que começaria seu trabalho com 3 milhões de francos de resultados em 1946 e chegaria a atingir 1 bilhão de francos em receitas no ano de 1960²⁵⁵ (CRAVENNE, op. cit., p. 51-59).

Estes dois exemplos ajudam a entender um contexto histórico de busca por caminhos que pudessem ampliar e organizar melhor a presença francesa no mercado exterior, algo que se encontra bastante consolidado como sendo uma demanda do setor, conforme destaca Guillaume Vernet:

[...] a temporada 1946-1947 é o momento em que o desafio internacional se impõe com mais força no discurso sobre o cinema na França. Certamente, a exportação representava, no pós-guerra, uma solução possível para a crise de amortização do cinema francês. Os filmes eram considerados entre os raros produtos exportáveis da indústria francesa, passíveis de aportar divisas significativas a partir de um investimento limitado. (VERNET, 2014, p. 80, tradução nossa²⁵⁶)

²⁵⁵ Falaremos mais do Cofram no próximo capítulo, em que discutiremos um pouco mais de perto as ações francesas no Brasil. Mas vale dizer que, logo em seguida a esses resultados de monta, a queda dos valores das moedas sul-americanas e a perda do acesso aos mercados cubano (onde havia feito importantes investimentos inclusive na construção de três salas) e mexicano (onde é passada uma imposição de barreira comercial dura) levará a que, em 1962, assim que é realizado um aumento dos pedidos de subvenção, o Estado francês termine retirando seu apoio, levando a companhia a fechar as portas

²⁵⁶ No original: “[...] *la saison 1946-1947 est le moment où l’enjeu international s’impose avec le plus de force dans le discours sur le cinéma en France. Bien sûr, l’exportation a représenté dès la fin de la guerre une solution à la crise d’amortissement du cinéma français. Les films étaient considérés parmi les rares produits exportables de l’industrie française, susceptibles d’apporter des devises importantes pour un investissement limité.*”

É neste contexto que é criado, ainda em 1947, um prêmio aos bons resultados na exportação, como um dos primeiros investimentos diretos do Estado já sob a organização do CNC, assim como é negociada uma linha de crédito no Crédit National com essa mesma finalidade. Por conta disso, Robert Cravenne afirma que, quando dois anos depois se chega à decisão pela criação efetiva da Unifrance, esta acontece com objetivos bastante definidos: “A finalidade é, sem dúvida, de natureza puramente econômica, ainda que ela traga benefícios culturais” (CRAVENNE, 1997, p. 71, tradução nossa²⁵⁷). O objetivo principal, portanto, seria que o maior número de espectadores, no máximo possível de países, comprasse ingressos para salas onde se projetam filmes franceses.

Em termos da sua estrutura legal, o modelo seguido é inspirado diretamente no da Associação Francesa de Ação Artística (AFAA)²⁵⁸, uma entidade criada em 1922 por diplomatas, mecenas e artistas para ajudar a sustentar a presença da arte francesa no exterior (RAYMOND, 2000, p. 21). Esta é constituída pelo modelo do que é chamado, na França, como as “*associations loi 1901*”: uma associação sem fins lucrativos que pode receber recursos do Estado para seu funcionamento, mas que deve ser gerida a partir de um modelo participativo de diferentes pessoas físicas ou jurídicas provenientes do setor privado. Este modelo parece se justificar especialmente no caso do cinema, uma vez que, como já vimos, a ação do Estado sempre foi buscada num sistema de concertação com os sindicatos e associações do setor, a um tal ponto que leva Cravenne a afirmar: “Em muitos casos, era difícil determinar se uma ou outra ação havia sido colocada em curso pelos poderes públicos com o acordo dos profissionais ou pelos profissionais com o apoio do Estado” (CRAVENNE, 1997, p. 42, tradução nossa²⁵⁹).

Esse entendimento, que perdura bastante e caracteriza o funcionamento das entidades estatais ou paraestatais de suporte ao setor, pode ser resumido nessa citação de outro futuro dirigente da Unifrance, Daniel Toscan du Plantier, ele mesmo vindo do setor privado como um dos principais produtores franceses dos anos 1970-1980: “A política cultural supõe um entendimento entre a ação do Estado e dos agentes da arte, entre tomadores de decisão política e os *entrepreneurs* artísticos” (DU PLANTIER, 1999, p. 91, tradução nossa).

²⁵⁷ No original: “*La finalité est sans équivoque, elle est de nature purement économique, même si elle entraîne des retombées culturelles.*”

²⁵⁸ Inclusive, a Unifrance é fundada com o nome de AFDEC (Associação Francesa de Difusão e Expansão Cinematográfica), mas logo na primeira reunião dos associados é tomada a decisão pela adoção do nome pelo qual viria a ficar conhecida.

²⁵⁹ No original: “*Dans bien des cas, il était difficile de déterminer si telle ou telle action avait été menée par les pouvoirs publics avec le concours de la profession ou par la profession avec l'aide de l'Etat.*”

4.2.2 Objetivos, missões originais e principais linhas de ação da Unifrance

Informação, relações públicas: essas são as duas palavras-chave da promoção. (CRAVENNE, op. cit., p. 71, tradução nossa²⁶⁰)

Em seu relato sobre os anos iniciais do funcionamento da Unifrance, Robert Cravenne considera que duas funções principais eram as necessárias naquele momento para auxiliar os produtores a conseguir inserir suas obras no mercado internacional. Uma delas ele chama de centrífuga: passar informações para a imprensa do mundo sobre os filmes, os atores, os diretores de cinema da França; a outra, de centrípeta: realizar estudos sobre os diferentes mercados, para deixá-los à disposição do setor. O entendimento, desde o princípio, é de que a Unifrance não deve jamais interferir diretamente numa ação comercial, mas sim auxiliar os vendedores de obras francesas a encontrarem um mercado onde estes possam se posicionar em melhores condições (CRAVENNE, 1997, p. 72).

A escolha dos primeiros dirigentes da associação deixa bem clara a sobreposição entre as origens no setor privado e a experiência pública como dois eixos fundadores da entidade: o primeiro presidente da Unifrance, Georges Lourau, era um ex-chefe do braço francês dos estúdios alemães Tobis antes do período da Segunda Guerra, tendo tido um breve período à frente do CNC antes de assumir a associação. Mas a presidência é pensada como um cargo principalmente político, de relações institucionais com o governo e com o setor. Quem idealiza e coordena de fato as ações, no papel de delegado-geral, é o já bastante citado Robert Cravenne: formado em Direito, ele começou a trabalhar na indústria do cinema gerenciando trabalhos de dublagem e legendagem de filmes para o exterior, o que explica sua experiência com o setor internacional. Tendo tomado parte no esforço da Resistência durante a Guerra, ele é chamado para chefiar o setor internacional do CNC assim que este é criado, sendo posteriormente cedido à Unifrance. Ele ocupará esta posição pelo longo período que vai de 1949 a 1976, o que ajuda a entender por que suas memórias são consideradas fonte importante de informação institucional sobre o funcionamento da entidade, especialmente nesse primeiro período.

É de sua lavra, por exemplo, um documento de 1948 intitulado “Nosso Programa”, no qual se expõem os objetivos específicos e as linhas de ação a serem seguidas pela instituição²⁶¹. Ali, ele as divide em três grandes áreas: o que ele chama de “Ação Paradiplomática”, na qual a

²⁶⁰ No original: “*Information, relations publiques: ce sont les deux maitres mots de la promotion.*”

²⁶¹ Este documento completo está reproduzido no seu livro, nas páginas 72-78.

Unifrance auxiliaria o CNC em relações com instâncias governamentais internacionais no setor do cinema; a “Ação Para-Comercial”, na qual elabora estudos de mercado para suprir o setor de melhores informações, assim como busca facilitar as relações entre aqueles que possuem direitos de obras francesas e os distribuidores locais em diferentes países e regiões do mundo; e o que chama de “Propaganda”, a partir da elaboração de uma série de materiais para distribuição, principalmente junto à imprensa mundial, e a realização de eventos que busquem maior visibilidade para o cinema francês. Em linhas gerais, pode-se dizer que estas três linhas seguem sendo, até hoje, as principais áreas de trabalho da Unifrance, ainda que com óbvias mudanças e ajustes de foco, principalmente nas maneiras de atuar em cada uma delas de acordo com os diferentes momentos históricos.

Aquele documento menciona ainda uma atenção especial em relação à atuação inicial da entidade junto a sete mercados vizinhos à França, com o entendimento de que seriam aqueles mais afeitos, tanto por relações históricas como por aproximação cultural, a se interessar pelas obras francesas: Alemanha, Itália, Grã-Bretanha, Suíça, Bélgica, Holanda e Escandinávia. Em seguida, ele lista 10 países que seriam os seguintes na ordem de prioridades para a ação da instituição, entre eles constando os latinos Brasil, Argentina e México (mais alguns países do Leste Europeu, além da Turquia, Grécia, Egito, Canadá e Portugal). Curiosamente, o documento não faz nenhuma menção à Ásia, e lista os EUA como “um problema a se resolver, com estudos a serem realizados” (CRAVENNE, 1997, p. 77).

Já desde 1950, ano em que efetivamente começa a operar, a Unifrance se movimenta de maneira firme nas três principais linhas de ação que vai empreender, a começar pelo estabelecimento do que vai chamar de seus representantes (ou “delegados”) em diferentes mercados. O primeiro desses postos é estabelecido, não por acaso, na Itália²⁶², país considerado decisivo por Cravenne não apenas pelas relações históricas importantes entre os setores dos dois países, que remontam aos tempos da Pathé, como especialmente porque será com ela que a França assina o primeiro acordo internacional de coprodução, o que resultaria num enorme número de filmes realizados em conjunto por empresas dos dois países ao longo dos anos 1950-1960, com bastante penetração internacional (CRAVENNE, 1997, p. 85-86).

Segundo Cravenne, retomando o eixo paradiplomático das ações da Unifrance, estes representantes não apenas funcionariam como embaixadores da indústria cinematográfica francesa, como somariam tarefas de outras áreas de um corpo diplomático, como dos adidos culturais, comerciais e de imprensa (CRAVENNE, op. cit., p. 109). Ele explica, ainda, que se

²⁶² O delegado da Unifrance na Itália, Walter Borg, ficaria nesse posto por 40 anos, na prática, quase todo o período de existência do cargo.

esperava deles que, nessas funções, pudessem tanto aconselhar produtores sobre os mais importantes distribuidores do país onde estavam instalados, como também fazer o caminho inverso e informar estes profissionais locais sobre os novos filmes franceses disponíveis. De fato, segundo Cravenne, o mais importante era efetuar esse trabalho de mão dupla sempre parecendo estar defendendo o melhor para cada um dos lados, de forma a estabelecer relações de confiança. Para realizar esta tarefa, além do domínio da língua local, quase sempre os escolhidos e escolhidas eram pessoas já estabelecidas nos países ou regiões (inclusive por uma questão de economia nos custos da instalação dos seus trabalhos), sendo que algumas vezes eles chegavam a acumular efetivamente postos e funções no próprio corpo diplomático oficial²⁶³.

Já em 1952, são abertos outros cinco postos, incluindo aí os dois primeiros na América Latina: México e Argentina. Em 1955 são autorizadas a criação de cargos em mais alguns países, incluindo-se aí o Brasil (algo de que falaremos no capítulo seis) e os EUA, de que falamos mais abaixo em maiores detalhes, dada a importância da relação entre as duas indústrias para a definição das políticas francesas, conforme vimos anteriormente (CRAVENNE, 1997, p. 84). Em 1960, esta rede atingirá 24 representantes pelo mundo, maior número histórico, até que começa a ser reduzida mais adiante, algo que também discutiremos nas próximas partes deste capítulo (CRAVENNE, op. cit., p. 97).

Paralelamente a esta linha de atuação, que marca de maneira firme ao menos as primeiras três décadas da ação da Unifrance, uma outra é lançada ainda em 1950, a qual nos interessa especialmente para fins dessa pesquisa. Trata-se das mostras de cinema francês realizadas nos distintos países, num formato geralmente chamado de “Semanas do Cinema Francês” (como veremos no caso brasileiro, mais adiante, muitas vezes os títulos e os formatos não necessariamente eram sempre esses). Cravenne cita como inspiração principal uma primeira mostra de cinema francês organizada no exterior: o *Premier Festival du Film Français*, organizado em Praga, em 1946, por Lucien Vittet, que funcionava como um representante não oficial do cinema francês no país²⁶⁴ (CRAVENNE, op. cit., p. 39).

A primeira Semana já oficialmente organizada pela Unifrance acontece na Suíça, em 1950, mais especificamente em Zurique: local escolhido por não estar na parte de língua francesa daquele país, onde a circulação dos filmes do país já acontecia de forma natural.

²⁶³ Ao longo de seu livro, Cravenne lista vários detalhes sobre exemplos específicos da atuação de cada um destes profissionais, assim como sobre os processos de seleção que levam a suas escolhas.

²⁶⁴ Embora não venham ao caso aqui, são especialmente saborosas as narrativas que Cravenne elenca sobre a figura de Vittet, e suas tentativas de representar o cinema francês tanto na então Tchecoslováquia quanto, depois, na então Iugoslávia, sem existir uma instituição que o empregasse nem um cargo efetivo que ocupasse.

Cravenne escreve sobre o sentido dessa ação: “O objetivo seria, num espaço de tempo propositalmente limitado, para evitar a saturação, pôr o foco no cinema francês para os profissionais, a imprensa e o público” (CRAVENNE, op. cit., p. 123, tradução nossa²⁶⁵). Nesse sentido, o autor discorre longamente em seu livro sobre a importância central da seleção dos filmes para cada evento, uma vez que buscava representar o que ele chama de diversidade e qualidade do cinema francês (CRAVENNE, op. cit., p. 125-126) – termos que, como veremos nos capítulos finais, se mantêm em voga na estruturação das ações atuais nesse campo. Ele fala ainda da dificuldade intrínseca a esse processo, uma vez que acontecia dentro de um organismo que une vários produtores como seus associados, o que inevitavelmente gera sentimentos de injustiça e ciúmes (o mesmo valendo para a igualmente decisiva escolha daqueles que participariam das delegações que iam a estes eventos, outra das marcas essenciais do formato).

Assim como com a rede de representantes da Unifrance, as Semanas se espalham rapidamente pelo mundo, tornando-se a principal ação prática efetuada com o orçamento direto da Unifrance. Cravenne cita como um marco importante a repercussão gerada pela presença da Rainha Elizabeth no primeiro evento em Londres, em 1953, o que ocasionou uma significativa cobertura mundial de imprensa, que vai repercutir inclusive na França – fato muito importante, segundo o autor, no momento da aprovação anual do orçamento do CNC na Assembleia Nacional (CRAVENNE, op. cit., p. 128). Em seguida, outro marco seria a Semana efetuada em Moscou, em 1955, primeiro evento oficial francês na URSS desde o fim da Guerra. Neste caso, como aconteceria futuramente em vários outros exemplos, Cravenne cita o fato de que reuniões ministeriais de alto nível ocorriam como efeito da realização das Semanas, algo especialmente importante em países como os do Leste Europeu, ampliando de maneira bastante concreta a tal função diplomática que o cinema poderia cumprir (CRAVENNE, op. cit., p. 138-142).

Complementarmente, a Unifrance também dá muita atenção (e dispense recursos significativos) na sua relação com a imprensa. Logo nos primeiros meses de sua existência acontece a criação do que seriam os seus famosos “Boletins”. Tendo como seus redatores-chefes críticos de renome, estes eram materiais enviados para representações diplomáticas por todo o mundo e também para os próprios representantes da Unifrance, que ficavam responsáveis por traduzir os mesmos para as línguas dos países em que não se falava uma das três línguas em que eram originalmente distribuídos pela instituição: francês, inglês e espanhol. Os boletins

²⁶⁵ No original: “*Le but est, dans un espace de temps volontairement limité, pour éviter la saturation, de focaliser sur le cinéma français l’attention des professionnels, de la presse, et du public.*”

incluíam materiais de divulgação sobre filmes prontos ou em realização, assim como sobre atores, diretores e artistas franceses em geral²⁶⁶ (CRAVENNE, op. cit., p. 195).

Para além do material escrito, a Unifrance sempre se caracterizou por produzir fartos materiais visuais, trabalhando com fotógrafos importantes e famosos, cujo trabalho era disponibilizado para revistas de celebridades do mundo todo (Cravenne menciona sua alegria, por exemplo, quando, numa passagem pelo Rio de Janeiro, avistou fotos do seu catálogo em capas de revistas nas bancas por toda a cidade). A atenção dedicada ao *star system* francês é enorme, e, segundo Cravenne, sempre realizada com o cuidado de mesclar estrelas consagradas e jovens revelações, de forma a que umas chamem a atenção para as outras (CRAVENNE, op. cit., p. 195-196).

Muito material desse tipo era produzido também durante as viagens das delegações francesas pelo mundo, sendo este um dos fatos mais conhecidos e destacados da atuação histórica da Unifrance – mas também dos mais criticados, por seus altos custos e aparente frivolidade. Cravenne insiste, porém, que estes custos valiam a pena, tanto pela enorme mídia espontânea gerada mundialmente como pelas oportunidades que abririam no campo diplomático mais amplo. Quando Martine Carol, por exemplo, faz uma viagem ao redor do mundo em 1956, passando por 14 países em 80 dias (certamente não sendo uma coincidência este número, em sua referência direta à obra de Julio Verne), Cravenne faz questão de copiar no seu livro as cartas que recebeu de embaixadores franceses em lugares como Hong Kong, Bangkok ou Cingapura, falando da importância dessas ações para o desenvolvimento do seu trabalho (CRAVENNE, op. cit., p. 212-217).

Além de produzir este material de divulgação, que seria amplamente reproduzido em periódicos do mundo todo²⁶⁷, a Unifrance também se encarregava de realizar sessões de filmes franceses para correspondentes estrangeiros baseados na França. Isso era feito, inclusive, para aqueles que não eram necessariamente especialistas em cinema, pois, segundo Cravenne, isso permitia aos filmes franceses influenciar discussões sobre outros aspectos relacionados ao país, para além da cobertura cultural ou cinematográfica, demonstrando mais uma vez o entendimento de que o trabalho diplomático exercido pela instituição ia muito além da promoção comercial exclusiva ao setor cinematográfico. A Unifrance também levava críticos

²⁶⁶ No capítulo seis, na parte da pesquisa dedicada ao Brasil, falaremos um pouco mais sobre esses materiais nas suas edições realizadas para o país. Entre os anexos, disponibilizamos alguns exemplos de capas e conteúdos dos boletins franceses e adaptados para o Brasil.

²⁶⁷ Vários dos artigos de jornal e outros periódicos brasileiros que encontramos em arquivos mencionando o cinema francês nos anos 1950/60 traziam na assinatura das matérias ou notas a referência à Unifrance como fonte das mesmas.

de cinema até Paris, depois do *Festival de Cannes*, para ver outros filmes franceses ou fazer entrevistas pessoais com artistas.

Os gastos da Unifrance naquele primeiro momento, com um orçamento de cerca de 3,5 milhões de euros na equivalência monetária atual (112 milhões de francos em 1949), dividiam-se entre cerca de 30% dedicados às ações práticas (as Semanas, a realização dos boletins e fotos, etc.), 30% para a manutenção dos escritórios nos países, e o resto para custos operacionais e manutenção do pessoal na França (GARÇON, 2019a, p. 63).

4.3 As evoluções da Unifrance através das décadas

4.3.1 1950-1980: Do apogeu à redução da rede de representantes

Como vimos nos capítulos anteriores, a relação com a indústria do cinema dos EUA sempre foi uma das balizas de posicionamento e definição para o cinema francês, especialmente na sua estratégia internacional. Nesse sentido, é interessante a narração que Cravenne faz em seu livro de como, já em 1950, ele e o presidente do CNC foram convidados pela MPAA, com todas as despesas pagas, para visitar os EUA. O objetivo, segundo ele, seria demonstrar que “o mercado americano estava aberto” (CRAVENNE, 1997, p. 315). No entanto, Cravenne observa, a partir de suas conversas naquele país, que o circuito local de salas rejeita as obras dubladas e só incorpora os filmes legendados em uma minoria de cinemas, nos quais eles decidem concentrar seus esforços depois de uma tentativa pouco profícua com os canais de TV.

Conforme mencionamos, em 1955 é criado o escritório em Nova York, apostando na importância de investir, acima de tudo, na divulgação do cinema francês junto à imprensa do país. Vanessa Schwartz (2007) considera que o trabalho realizado pelo escritório em Nova York foi essencial para a criação de um clima de expectativa e, posteriormente, de acompanhamento para o já discutido fenômeno Bardot, por exemplo. De fato, o sucesso de *E Deus Criou a Mulher*, de Roger Vadim, com 3 milhões de dólares de bilheteria em 1956, representou naquele momento um marco importante na exibição de filmes estrangeiros nos EUA do Pós-Segunda Guerra, após a constituição de uma rede maior de cinemas *arthouse*. Embora essa presença vá se manter sempre limitada em relação aos resultados do cinema hollywoodiano, ela se encorpa ao longo dos anos seguintes, até 1969, considerado um ano de especiais bons resultados do cinema estrangeiro nos EUA (*Z*, de Costa Gavras, por exemplo, chega a atingir 15 milhões de dólares na bilheteria). Ao longo dos anos 1970, porém, esse movimento vai regredir à medida

que os estúdios reorganizam sua produção, e em especial quando o modelo que privilegiará os chamados *blockbusters* começa a se fortalecer.

Antes disso, o ano de 1959 seria particularmente significativo. É uma temporada de enorme reconhecimento mundial para o cinema francês. Enquanto, no *Festival de Cannes*, as recepções entusiasmadas para *Os Incompreendidos* e *Hiroshima Meu Amor* confirmam a explosão da Nouvelle Vague, também no Oscar o cinema francês recebe uma tripla recompensa: melhor atriz pra Simone Signoret (ainda que num filme inglês, *Almas em Leilão*), melhor curta (*L'Histoire du Poisson Rouge*, de Edmond Séchan) e também melhor filme em língua estrangeira para *Orfeu Negro*. Ao completar dez anos de atuação, o relatório anual da Unifrance celebra a extensão da sua rede de Semanas de Cinema: “em dez anos, foram cobertos quase 10 milhões de km, exibindo 200 filmes em 50 capitais” (CRAVENNE, 1997, p. 145).

Mas esse é também o ano de uma mudança importante na estrutura da ação governamental: com a criação do Ministério dos Assuntos Culturais, a tutela sobre o CNC é transferida da Indústria e Comércio para essa nova estrutura, chefiada por André Malraux. Essa transferência vai buscar inserir o cinema num planejamento cultural nacional maior, de acordo com o projeto *gaullista* (e neste sentido vale lembrar a citação de De Gaulle anteriormente colocada nesse capítulo, ainda durante a Segunda Guerra): “restaurar o prestígio e a posição da França e ampliar sua influência cultural no cenário internacional” (ESCANDE-GAUQUIÉ, 2012, p. 24, tradução nossa²⁶⁸). Com a transferência do CNC para o Ministério da Cultura:

[...] os mecanismos de apoio anteriores não são destituídos, mas complementados pela instauração de duas grandes medidas que marcam que o Estado francês passa a considerar, oficialmente, o cinema como uma arte e não mais simplesmente como uma indústria do entretenimento: a criação do *avance sur recettes* e a de um sistema de apoio às salas de cinema de arte (*Art et Essai*). (VERNIER, 2004, p. 101, tradução nossa²⁶⁹)

No entanto, o prestígio internacional, que logo coloca a Nouvelle Vague em destaque quanto ao reconhecimento do cinema francês, gera desafios para a gestão da Unifrance. Como observa Vanessa Schwartz, a instituição inicialmente hesita em tratar a Nouvelle Vague como a ruptura que ela intencionava ser, tentando caracterizá-la como “um novo movimento que anuncia a glória contínua de uma tradição cinematográfica lendária” (SCHWARTZ, 2007, p.

²⁶⁸ No original: “[...] redonner à la France son prestige, son rang et étendre son rayonnement culturel sur la scène Internationale.”

²⁶⁹ No original: “[...] les mécanismes d'aide antérieurs ne sont pas remis en cause, mais complétés par l'instauration de deux grandes mesures qui marquent que l'État français considère officiellement le cinéma comme un art et pas simplement comme une industrie du divertissement: la création de l'Avance sur recettes et celle d'un soutien aux salles Art et Essai.”

149, tradução nossa²⁷⁰). Essa opção se explica facilmente porque, sendo uma associação aberta ao todo do espectro variado dos produtores franceses, não era nada confortável para a Unifrance nem ignorar um movimento que ganha inegável visibilidade mundial, nem, ao mesmo tempo, estigmatizar os filmes de vários outros de seus associados, os quais eram muitas vezes atacados frontalmente pelos representantes da Nouvelle Vague, especialmente em artigos que estes publicavam na *Cahiers du Cinéma*. Esse equilíbrio delicado entre se beneficiar da atenção dada ao movimento e seus cineastas e ao mesmo tempo não alienar outros representantes do cinema nacional passa a marcar o seu trabalho. O relatório anual de 1965 da Unifrance revela uma clara inquietação com as condições do momento:

Se quiser sobreviver, o cinema francês deve se reconverter, e para atender aos espectadores de amanhã, a audiência de massa, ele precisa ser acessível a todos. Ao lado de filmes de pesquisa como *Marienbad*, ele deve produzir também os *Homem do Rio*, *Fantomas*, *Angélique*, que são os filmes de grande público, mas que conservam a marca de um certo espírito francês. (CRAVENNE, 1997, p. 241, tradução nossa²⁷¹)

Uma modificação bastante relevante, conforme Cravenne nota em seu livro, que se reforçaria ao longo dos anos 1960, seria o fato de que, nas viagens das delegações francesas aos eventos internacionais, os diretores passam a atrair quase tanta atenção quanto os atores recebiam anteriormente. Assim, a cobertura de imprensa em geral passa a ter menos fotos com grandes manifestações populares, e cada vez mais dá lugar a entrevistas mais longas e detalhadas com os realizadores. Cravenne relata, inclusive, a anedota de quando todas as perguntas dos jornalistas e críticos, por ocasião de uma coletiva num país estrangeiro, foram direcionadas ao jovem François Truffaut, enquanto ao seu lado estava René Clair, uma das figuras de maior reconhecimento internacional das décadas anteriores (inclusive, a Rainha Elizabeth havia assistido a um filme dirigido por ele, naquela famosa sessão de Londres, em 1953). Depois que Clair deixou claro seu desagrado com o acontecimento, Truffaut teria inventado uma desculpa para estar “impossibilitado” de comparecer na entrevista seguinte, cedendo o espaço central de atenção para o cineasta mais longevo (CRAVENNE, 1997, p. 229).

Em 1964, a Unifrance realiza uma experiência única em sua história, produzindo uma série de curtas centrados nos trabalhos e na personalidade de um grupo de atores, principalmente da nova geração: assim, é realizado o filme *4xD*, sobre quatro atrizes (Catherine Deneuve, Marie Dubois, Mireille Darc e Françoise Dorléac). Já no ano seguinte são produzidos

²⁷⁰ No original: “[...] a new movement that heralds the further glory of a legendary cinema tradition.”

²⁷¹ No original: “S’il veut survivre, le cinéma français doit se reconvertir, et pour atteindre les spectateurs de demain, les audiences de masse, il doit être accessible à tous. À côté de films de recherche comme *Marienbad* il devra produire aussi des *Homme de Rio*, *Fantomas*, *Angélique*, qui son des films de grand public, mais qui conservent la marque d’un certain esprit français.”

outros dois curtas, um dirigido por Claude Lelouch sobre Jean-Paul Belmondo, e outro de Édouard Molinaro sobre Michel Legrand (GARÇON, 2019b, p. 196). Essa tentativa de buscar uma nova forma de publicidade e visibilidade também se relaciona com o trabalho que a instituição sempre manteve, em paralelo àquele mais midiaticizado com os longas-metragens, de apoio à circulação internacional do formato curto, algo que se mantém presente desde o começo até os dias de hoje, como veremos no capítulo dedicado ao *MyFrenchFilmFestival*.

O sucesso e a repercussão da Nouvelle Vague, conforme discutimos no capítulo anterior, marcam uma alteração significativa do reconhecimento do cinema francês no exterior. Conforme reflete retrospectivamente Gilles Renouard, responsável pelo departamento de estudos da Unifrance a partir de meados dos anos 1990:

A reputação do cinema francês pelo mundo tem se alimentado por 50 anos de uma produção fiel aos autores. Em retorno, a Nouvelle Vague deve muito ao mercado externo, onde ela sempre recebeu uma resposta crítica entusiasmada, um apoio popular não necessariamente extenso, mas constante, uma atenção permanente e dedicada da parte dos profissionais do setor. Esta via de mão dupla favoreceu sua longevidade excepcional, mantendo-a no centro dos debates e das preocupações do cinema francês. (RENOUARD, 2012, p. 17, tradução nossa²⁷²)

O próprio François Truffaut, seguramente o nome entre os diretores ligados ao movimento que encontrou maior visibilidade internacional, reconheceria: “Sendo um fato que eu raramente tive um grande sucesso comercial na França, meus filmes geralmente se pagavam com metade das receitas locais e metade vindas do exterior” (apud RENOUARD, 2012, p. 16, tradução nossa²⁷³). Esse reconhecimento acontece justamente em anos que marcam o momento em que os grandes estúdios hollywoodianos passam igualmente por um processo complexo de crise e reposicionamento, marcado por uma considerável diminuição da sua produção. Nesse contexto, eles começam a comprar os filmes franceses e franco-italianos de maior ambição para distribuição mundial, retirando os direitos comerciais desses filmes das mãos das empresas francesas, um desafio adicional para o trabalho internacional da Unifrance, que busca sempre dar destaque aos produtos que podem ser comercializados por empresas nacionais.

Nesse sentido, Cravenne relata ainda como essas compras pelos estúdios geralmente eram realizadas por um preço fixo, e que pouquíssimas vezes os produtores recebem

²⁷² No original: “*La réputation du cinéma français dans le monde s’est nourrie pendant cinquante ans d’une production hexagonale fidèle aux auteurs. En retour, la Nouvelle Vague doit beaucoup à l’étranger où elle a toujours reçu un accueil critique enthousiaste, un soutien populaire pas forcément étendu mais constant, une attention permanente et attentive de l’apart des professionnels. Ces allers et retours ont favorisé une longévité exceptionnelle à ce courant, le maintenant au centre des débats et des préoccupations du cinéma français.*”

²⁷³ No original: “*Étant donné que j’ai rarement un très grand succès commercial en France, mes films se remboursent généralement à moitié sur la France, à moitié sur l’étranger.*”

informações detalhadas de suas receitas internacionais (ele cita especificamente ter procurado Claude Lelouch, por ocasião do sucesso mundial de *Um Homem, Uma Mulher*, e ele não ter nenhum dado concreto sobre essa trajetória). Além disso, Cravenne relata conversas com os produtores sobre a maneira como os filmes são colocados no mercado no conjunto de um pacote formado, em sua maior parte, pelos próprios produtos hollywoodianos, sendo assim tratados como não prioritários na maior parte das vezes²⁷⁴ (CRAVENNE, 1997, p. 316).

Os acontecimentos de maio de 1968 vêm encontrar especial visibilidade internacional no mundo do cinema a partir do cancelamento do *Festival de Cannes*, a partir de uma ação mobilizada principalmente pelos cineastas ligados à Nouvelle Vague (embora não limitada a estes). O episódio coloca a relação entre os cineastas e o Ministério da Cultura em crise, especialmente após a decisão de Malraux de retirar Henri Langlois da direção da Cinemateca (ato que logo seria revogado). Este é um período que provoca muitas alterações nas instituições culturais francesas, e no caso da Unifrance levaria inclusive a uma modificação dos estatutos da associação, permitindo que a partir dali passem a se associar não apenas os sindicatos e empresas dos ramos da produção e exportação de filmes, mas inclusive os próprios artistas (diretores e atores/atrizes) como pessoas físicas.

No cenário econômico local, este período marca o começo de uma rápida diminuição dos ingressos vendidos nos cinemas, número que praticamente desaba de uma máxima em 1957 que ultrapassava 400 milhões de bilhetes, para menos da metade disso em 1971. Essa queda se reflete diretamente no orçamento disponível para a Unifrance, uma vez que os fundos que o CNC disponibilizava para seu funcionamento tinham suas fontes de receita advindo de taxas sobre os ingressos vendidos. Isso leva a efeitos diretos no trabalho da instituição, como relata Cravenne: “A extensão da rede dos nossos delegados para de crescer no mesmo momento em que para de crescer a expansão do cinema francês no exterior. A partir daí, um e outro vão decair” (CRAVENNE, 1997, p. 97). Dessa maneira, já desde 1969 os postos vão se fechando um a um, sendo os primeiros a fecharem os de Londres, México, Montreal e Atenas (GARÇON, 2019a, p. 65).

A Unifrance tenta buscar novas maneiras de operar de forma mais eficiente suas ações exteriores, em especial com vistas à comercialização dos filmes, e é nesse contexto que vai

²⁷⁴ Embora menos comum, este é um momento em que os estúdios também começam a financiar projetos de filmes europeus de alguns realizadores, particularmente, ainda que não só, franceses. É nesse processo, por exemplo, que François Truffaut realizará filmes como *Sereia do Mississippi* e *A Noiva Estava de Preto*, enquanto a Columbia faz um contrato com Godard, e vários filmes são produzidos na Inglaterra em inglês com cineastas como o próprio Truffaut (*Fahrenheit 451*) ou Michelangelo Antonioni (*Blow Up*). O próprio *Um Homem Uma Mulher*, já citado, é uma coprodução da United Artists (sobre estas produções, ler o artigo de Tino Balio em BENGHOZI; DELAGE, 1997, p. 198-199).

realizar, em 1974, um primeiro Mercado do Cinema Francês, em Nova York. Trata-se de uma tentativa de, em vez de seguir o modelo mais clássico das Semanas, cujo foco estava na visibilidade dos artistas e na atração do público local para gerar uma simpatia com a presença constante do cinema francês, focar em aspectos propriamente do mercado, atraindo principalmente distribuidores e exibidores com a finalidade específica da realização de negócios (como veremos a seguir, esse modelo vai levar a outras tentativas futuras). A Unifrance tenta, assim, diferenciar-se das ações de ordem puramente diplomática e cultural realizadas por outras entidades com as quais muitas vezes colabora, refletindo assim algo que já constava do seu relatório anual no ano de 1971:

Para as Relações Exteriores, a ação cultural é um fim em si mesma. Não existe diferença, segundo sua concepção, entre mil espectadores de uma sessão paga e mil espectadores de uma sessão gratuita. Para nós, a ação cultural é um meio; o fim é a expansão comercial. (GARÇON, 2019c, p. 22, tradução nossa²⁷⁵)

Nos próximos anos e décadas, essa busca por diferenciar a ação cultural de uma ação mais firmemente econômica será constantemente o foco das discussões ao redor da atuação da Unifrance, como veremos nas próximas partes.

4.3.2 1981-2000: Um novo foco, sob os desígnios de Jack Lang e Toscan du Plantier

Conforme mencionamos no capítulo anterior, a campanha presidencial de 1981 na França levaria as questões culturais a um outro nível de centralidade no debate público e político. Uma vez que é eleito François Mitterand, levando à formação de um governo sob o comando de partidos de esquerda depois de praticamente cinco décadas, quem assume o Ministério da Cultura é aquele que tinha sido o principal responsável pela plataforma de discussão dos temas culturais ao longo das eleições: Jack Lang. Reconhecido principalmente pelo confronto frontal declarado contra o imperialismo cultural estadunidense, e fortalecido pelo fato de conseguir uma quase imediata duplicação do orçamento do Ministério, Lang não era um tradicionalista, pelo contrário: ele vai constantemente defender que a cultura seria uma questão de mercado, trazendo o discurso e as práticas das indústrias culturais como parte essencial do seu trabalho de reforçar a visibilidade das expressões francesas. Conforme observa Jean-François Polo num estudo sobre a política cinematográfica daquele período:

²⁷⁵ No original: “*Pour le Quai d’Orsay, l’action culturelle est une fin en soi. Il n’y a dans cette conception aucune différence entre mille spectateurs d’une séance payante et mille spectateurs d’une séance gratuite. Pour nous, l’action culturelle est un Moyen. La fin, c’est l’expansion commerciale.*”

Ao afirmar que “a criação pode ser o motor de um renascimento econômico”, ele [Lang] indica que não se trata mais de condenar a contaminação da cultura pela economia, mas simplesmente de condenar sua monopolização por uma só nação. (POLO, 2003, p. 132, grifo nosso, tradução nossa²⁷⁶)

No específico das políticas de financiamento ao cinema, isso vai significar que o Ministério e o CNC mudariam o entendimento do objetivo do sistema de financiamento, em especial do *avance sur recettes*, que desde sua instituição era considerado como a ferramenta do Estado para o apoio ao cinema menos comercial e aos primeiros filmes. Ainda segundo Polo: “dali por diante, o *avance sur recettes* não poderia mais ser tratado como uma renda e os responsáveis políticos pelo cinema decidem levar em conta principalmente o gosto do público” (POLO, op. cit, p. 136, tradução nossa²⁷⁷). É neste contexto que cineastas de renome internacional, como Marguerite Duras, Alain Tanner, Jacques Demy e Jacques Rivette, cujos nomes estavam mais conectados com a vertente mais radicalmente autoral do cinema, teriam seus projetos recusados pelo sistema de financiamento público.

Esse é um momento em que o Governo busca ampliar esse entendimento inclusive para o Ministério das Relações Exteriores, no qual acontece uma transição da diplomacia cultural clássica para uma “política audiovisual exterior”, afirmada como tal em discursos e documentos. É assim, por exemplo, que surge, em 1984, a TV5, um canal internacional de TV que tinha principalmente um foco na difusão da francofonia, mantida em conjunto com a Bélgica e a Suíça²⁷⁸. A criação do canal, gerido a partir de uma nova Divisão do Audiovisual criada no Ministério das Relações Exteriores, demonstra uma disposição do Governo a não mais ignorar a mudança de proeminência dos diferentes meios de difusão do audiovisual. Isso se comprovará uma ação coordenada, uma vez que é no mesmo ano que acontece a ampliação do sistema de financiamento gerido pelo CNC, passando a incorporar no seu fundo de apoio receitas oriundas da televisão. A partir desse fato, este fundo passa a poder ser usado também para a produção de obras não dirigidas exclusivamente para as salas de cinema.

Enquanto essas modificações vão acontecendo no sistema como um todo, de seu lado a Unifrance vê se completar o processo do fechamento de quase todos os seus postos no exterior (no começo dos anos 1980, por exemplo, encerra-se a operação no Brasil). Em 1985, estabelece

²⁷⁶ No original: “[...] en affirmant que ‘la création peut être le moteur de la renaissance économique’, il indique qu’il ne s’agit plus de condamner la contamination de la culture par l’économie, mais seulement de condamner sa monopolisation par une seule nation.”

²⁷⁷ No original: “[...] désormais l’avance sur recettes ne peut plus être traitée comme une rente et que les responsables politiques du cinéma ont décidé de prendre davantage en compte le goût du public.”

²⁷⁸ “Da diplomacia cultural à política audiovisual exterior” é, inclusive, o título do capítulo em LECLER, 2019 dedicado aos detalhes ao redor da criação da TV5, assim como às transformações nesse sistema público de TVs internacionais que acontecem nas décadas seguintes.

um acordo com as Alianças Francesas para que estas assumam oficialmente este papel, mas está será uma colaboração que terá vida curta, de apenas cinco anos, já que fica comprovado que os responsáveis pelo trabalho nessas entidades não possuem o necessário conhecimento específico do mercado cinematográfico para realizar as tarefas esperadas pela Unifrance (CRAVENNE, 1997, p. 98).

Nesse sentido, se demonstraria muito mais relevante a criação, no mesmo ano de 1985, do cargo de adido audiovisual dentro da estrutura da representação diplomática (LECLER, 2019, p. 44), profissionais contratados por uma duração de dois anos de dedicação a cada cargo, podendo atingir um máximo de seis anos em diferentes locais²⁷⁹. Já nos anos 1990, ajusta-se o perfil de recrutamento para este cargo, passando do universo da diplomacia (e de outras áreas do governo) para privilegiar profissionais oriundos do próprio setor, o que ajuda a entender por que eles vão se mostrar mais capazes de trabalhar em associação com as ações da Unifrance. Estão entre suas missões, declaradas como tais nos materiais internos do Ministério das Relações Exteriores: divulgar informações sobre o audiovisual francês, desenvolver a presença audiovisual no país, cooperar com parceiros locais (LECLER, op. cit, p. 90). Como se pode ver, algo de muito similar àquilo que afirmava Cravenne serem as expectativas originais sobre o trabalho dos delegados da Unifrance.

Mas, sem dúvida, a principal alteração que acontece na Unifrance neste período se dá quando o produtor Daniel Toscan du Plantier é eleito presidente da entidade, em 1988. Toscan du Plantier já era há alguns anos um nome de enorme reconhecimento mundial e, especialmente, dentro da França. Durante seu período à frente da Gaumont, ele se mostra como um raro produtor que possui grande visibilidade pública (inclusive por conta de seus relacionamentos amorosos com atrizes como Isabelle Huppert, Isabella Rossellini ou Marie-Christine Barrault). Sua presença carismática, e extremamente midiaticizada, fazia com que Robert Cravenne afirmasse o seguinte sobre ele: “Desde o fim dos anos 1980, a cada questão do cinema francês que chegava aos noticiários, era automaticamente Toscan du Plantier quem se entrevistava nos programas de rádio ou TV” (CRAVENNE, 1997, p. 236, tradução nossa²⁸⁰). Já Agnès Varda, um dos nomes de maior longevidade no cinema francês, com uma trajetória que atravessou quase sete décadas, assim se referia ao falar dele:

²⁷⁹ Um dos capítulos em LECLER, 2019 (p. 89-123) é totalmente dedicado ao trabalho desses profissionais. Ali, através de entrevistas com inúmeros ocupantes do cargo, ele tenta mapear os desafios e dificuldades do mesmo, seja de ordem profissional (como a reentrada no mercado ao final do seu engajamento), seja em buscarem ser reconhecidos tanto dentro da diplomacia como pelos profissionais do setor.

²⁸⁰ No original: “*Depuis la fin des années 1980, chaque fois qu’un problème touchant au Cinéma français émergeait dans l’actualité, c’est automatiquement Daniel Toscan du Plantier qui était interrogé, sur les ondes des studios de radio ou sur les antennes de la télévision.*”

Daniel tinha prestígio e atraía todos os tipos de cinema ao seu redor. Como ele falava bem, ele entretinha as pessoas. Nós tínhamos a impressão, graças a ele, que havia um grande movimento em torno do cinema francês. Ele despertava curiosidades, provocava encontros. Não havia para ele apenas os filmes, mas também as pessoas que os realizavam, e isso é essencial para a vida dos filmes no exterior, esse aspecto humano, os encontros, as trocas... (apud LE CINÉMA FRANÇAIS VOYAGE, 2019, p. 142, tradução nossa²⁸¹)

Toscan du Plantier foi especialmente marcante pelas posições que tomou na questão do confronto com o cinema hollywoodiano. Sobre essa relação, em seu primeiro livro de memórias, publicado ainda em 1981, quando estava à frente da Gaumont, ele dizia:

Eu creio que nós devemos ao nosso passado e a nossas ambições desejarmos estar presentes em todos os lugares. Os EUA são seguramente o país que mais nos fascina como mercado potencial. Mercado tão difícil de conquistar porque devemos tentar nos impor falando de cultura e de tradição cultural numa terra que vive um terrível complexo de juventude relativo à sua história. (DU PLANTIER, 1981, p. 142, tradução nossa²⁸²)

Mais tarde, já em seu período na Unifrance, Toscan du Plantier vai ser figura de proa na luta que Lang, de quem ele é um amigo pessoal de longa data, empreende contra os filmes estadunidenses, inclusive no contexto do conflito pelos acordos comerciais internacionais do começo dos anos 1990, que já discutimos anteriormente. A posição que Toscan du Plantier assume é que o cinema francês não deveria tentar brigar de frente com o cinema americano, mas sim ocupar um lugar de destaque como alternativa ao mesmo. Diz ele: “Não podemos combater o poderio americano. [...] Isso não é uma guerra, é uma tentativa de sobrevivência para o resto do mundo. [...] O que desejamos é sermos os líderes da alternativa” (apud LECLER, 2020, p. 213). Fica famosa sua declaração de que os produtos americanos seriam como as cadeias de *fast food* com as quais as pessoas se cruzam todos os dias na rua, onde entrariam quase automaticamente; mas que, em algum momento, elas se cansariam de só comer aquilo, e sentiriam a necessidade de ir a um restaurante do segundo andar, comer um *cassoulet*, reconhecido por sua qualidade e tradição.

Quanto ao específico do próprio mercado americano, Toscan du Plantier decide quebrar o modelo clássico e já bastante repetido das Semanas, e vai apostar numa ação bastante mais

²⁸¹ No original: “Daniel avait du prestige et il fédérait tous les cinémas au tour de lui. Comme il parlait bien, il entraînaient les gens. On avait l'impression, grâce à lui, qu'il y avait un grand mouvement au tour du cinéma français. Il éveillait les curiosités, provoquait les rencontres. Il n'y avait pas que les films, il y avait aussi les gens qui les faisaient, et c'est essentiel pour la vie des films à l'étranger, cet aspect humain, ces rencontres, ces échanges...”

²⁸² No original: “Je crois que nous devons à notre passé et à nos ambitions de vouloir être présentes partout. Les Etats-Unis sont certainement le pays que nous fascine le plus en tant que marché potentiel. Marché d'autant plus difficile à conquérir que nous devons nous imposer alors que nous voulons parler de cultures et de tradition culturelle en des terres que vivent comme un terrible complexe de jeunesse relative à leur histoire.”

ambiciosa, criando em 1989 o *Festival de Cinema Francês* de Sarasota, na Flórida. Contando com uma parceria de um importante político local, que consegue um patrocínio substancial, ele vai fazer desse evento uma mistura do *glamour* tradicional das Semanas, levando delegações com os maiores atores e diretores da França, capazes de atrair grande atenção midiática, com a dimensão mercadológica que os leva a convidar não apenas críticos, mas também diretores de festivais e distribuidores estadunidenses, para fazerem reuniões e conhecerem os mais novos filmes franceses. Será o mesmo modelo que depois ele vai transpor para outros festivais que realiza em Yokohama, Japão, a partir de 1992; e em Acapulco, no México, em 1996: fortes parcerias financeiras locais, estrutura enorme e midiaticizada, mistura de público e negócios. Infelizmente, estes eventos não conseguem se viabilizar a longo prazo, e o festival em Sarasota é encerrado em 1995, quando perde o patrocinador local; enquanto no Japão vai se deslocar para Tóquio e se tornar menos ambicioso.

No entanto, enquanto a Unifrance busca dobrar sua aposta no cinema francês como alternativa aos produtos de Hollywood, trabalhando sobre a ideia de suas qualidades artísticas e das figuras excepcionais de alguns artistas, o mercado audiovisual não para de se complexificar ao longo dos anos 1990. Com a multiplicação dos canais de TV a cabo e dos eventos de mercado pelo mundo, acontece um aumento exponencial dos exportadores especializados, conforme explorado por Lecler (2020). Com isso, surge internamente uma pressão vinda de uma parte dos produtores mais acostumados ao trabalho com os produtos para a TV, que não se sentem representados pelas ações nem do CNC e nem especialmente as da Unifrance, na sua forma de realizar a exposição internacional das obras francesas. Segundo eles, nesse momento o governo francês gastava em torno de 150 milhões de euros com a internacionalização do cinema e apenas 3 milhões com a da produção para TV (LECLER, op. cit., p. 172-173). A partir de suas movimentações é criada, em 1995, a TV France International (TVFI), uma associação bastante parecida com a Unifrance na sua lógica constitutiva, só que especializada na chamada produção audiovisual. Segundo um desses produtores, em depoimento anônimo:

Não havia razão para considerar que, naquele estado de coisas do momento, a Unifrance seria a melhor opção colocada para a televisão, uma vez que eles não conheciam efetivamente nada sobre o assunto. [...] Havia uma pretensão completa do cinema de controlar tudo. Assim, nós nos organizamos contra a Unifrance. (apud LECLER, 2020, p. 183, tradução nossa²⁸³)

²⁸³ No original: “*Il n’y avait de raison de considérer dans l’état actuel des choses à cette époque-là qu’Unifrance aurait été le mieux placé pour la télévision alors qu’ils n’y connaissent strictement rien. [...] Il y avait une prétention absolue du cinéma de tout contrôler. Donc, on s’est constitué contre Unifrance.*”

No mesmo capítulo do livro, dedicado a esse tema da diferença entre os mercados do cinema e da TV, Lecler detalha da seguinte maneira o pano de fundo dessa questão:

[...] o regime de exposição que caracteriza as exportações de televisão está em dissonância, por seu modelo industrial e forte estandardização, com uma política que dava destaque à diversidade cultural, ao prestígio simbólico, ao talento artístico e ao artesanato frente à dominação da globalização audiovisual por Hollywood e as *majors* estadunidenses. (LECLER, 2020, p. 188, tradução nossa²⁸⁴)

Mas não é apenas entre os produtores de cinema e de TV que surgem diferenças consideráveis nesse período. Mesmo dentro do universo do cinema, o fim dos anos 1990 é marcado, especialmente no que tange à visibilidade internacional dos filmes franceses, pelo surgimento no mercado de Luc Besson, de quem já falamos um pouco nos capítulos anteriores. Os filmes que ele realiza do meio para o fim dos anos 1990, como *O Profissional*, *O Quinto Elemento* e *Joana D'Arc*, falados em inglês, com estrelas internacionais e seguindo modelos estéticos e narrativos mais associados ao cinema hollywoodiano, encontram enorme sucesso mundial de bilheteria, logo se mostrando responsáveis por praticamente metade (ou até mais, dependendo do ano) dos resultados financeiros do cinema francês (LECLER, op. cit., p. 210). No entanto, por um bom período, estes filmes serão eminentemente ignorados nos trabalhos da Unifrance e da diplomacia cultural francesa como um todo, criando muita discussão e conflitos, inclusive sobre as formas de lidar com ela em termos do discurso e das práticas do Governo. Neste sentido é exemplar uma anedota narrada no livro de Lecler acerca da maneira como a representação diplomática francesa em Pequim lida com a presença do cineasta na China, por ocasião de uma enorme e destacada retrospectiva de sua carreira naquele país. Como representante oficial da Embaixada na abertura do evento é enviado um trabalhador de menor relevância hierárquica na mesma, sendo que aquele se mostraria um dos principais eventos culturais franceses na China naquele ano, em termos de repercussão midiática e de público (LECLER, op. cit., p. 220-221).

Com a criação da Associação de Defesa dos Exportadores de Filmes (ADEF), em 1999 (LECLER, op. cit., p. 180), é levado também para o seio da Unifrance a questão da efetividade econômica das ações da entidade, e da atualidade das ideias ali postas em funcionamento face às novas condições do mercado mundial. Não por acaso, neste mesmo ano é criado o *Rendez-Vous do Cinema Francês*, um evento realizado anualmente desde então, no qual são levados

²⁸⁴ No original: “[...] le régime d'exposition qui caractérise les exportations de télévision est en dissonance, par son modèle plus industriel et sa forte standardisation, avec une politique qui a mis l'accent sur la diversité culturelle, le prestige symbolique, le talento artistique et l'artisanat face à la domination de la mondialisation audiovisuelle par Hollywood et les *majors* états-uniennes.”

até Paris em torno de 150 jornalistas e distribuidores mundiais para passarem uma semana em reuniões, tendo acesso a equipes, elencos e vendedores da safra atual de filmes franceses. O evento marca a chegada ao século XXI dos trabalhos da empresa, seguindo o entendimento do que já era enunciado em 1998 pelo Ministro das Relações Exteriores, Hubert Védrine, frente ao conselho de Ministros: “A crescente internacionalização da cultura e da informação obriga que a França alargue o lugar de suas imagens e de seus programas se ela deseja preservar e ampliar sua influência política, cultural e econômica” (LECLER, op. cit., p. 126).

4.4 A Unifrance no século XXI: desafios e adaptações da estrutura

O novo século começa com um golpe bastante duro para a Unifrance: em fevereiro de 2003, em pleno *Festival de Berlim* e no dia seguinte à sessão especial de lançamento do mais recente filme de um renomado e histórico cineasta francês (*A Flor do Mal*, de Claude Chabrol), Daniel Toscan du Plantier sofre um infarto fulminante em plena Potsdamer Platz, centro nervoso do evento. Portanto, além de todas as outras complexas circunstâncias descritas anteriormente, a entidade precisou lidar com uma necessária reordenação dos seus projetos e modos de operar, após 15 anos tendo à frente uma figura tão centralizadora e representativa como ele era.

De fato, os desafios do começo do século não eram pequenos: o mercado das salas de cinema, após ter atingido o menor nível de vendas de ingressos no ano de 1992, vinha tendo uma recuperação grande na França a partir do começo da explosão do fenômeno dos multiplex, num crescendo bastante consistente. Só que a chegada do digital, com a completa reorganização por ele demandada, levam a uma série de novas situações desafiadoras, a começar pelo reaparelhamento do parque de salas pelo mundo todo, um processo bastante radical e algo traumático que levaria a uma necessidade de investimentos enormes, no geral bancados por um acordo entre os exibidores e os distribuidores, tornando o negócio especialmente desafiador para as empresas pequenas dos dois campos (e, portanto, uma oportunidade e tanto para os grandes estúdios ampliarem sua influência nesses setores). Em paralelo, o abraço da indústria hollywoodiana ao formato do 3D e às superproduções cada vez mais dependentes de caríssimos efeitos visuais digitais, leva à adoção de um modelo de negócios que objetiva resultados enormes no mais curto prazo possível, com um aumento brutal do custo de promoção dos grandes filmes, criando um fosso cada vez mais difícil de transpor para todo o cinema que busca se comunicar com o público sem ter em mãos as mesmas ferramentas e possibilidades financeiras. Se o digital barateia o acesso a determinados equipamentos, o que vai levar filmes

realizados em celulares a encontrar lugar nos principais festivais de cinema do mundo, na batalha cotidiana pelas salas ele também vai criar uma assimetria nunca antes vista entre os orçamentos totais de produção e divulgação dos produtos mais comerciais para o resto do cinema mundial.

Em paralelo a este processo, alguns outros desenvolvimentos importantes acontecem na França ao longo dos primeiros dez anos do século, como a decisão do governo de lançar o canal internacional de notícias *France 24*, em 2006²⁸⁵. Em seguida, a administração Sarkozy, que impõe uma série de reorganizações internas com vistas à diminuição de relevância da ação pública em determinadas áreas, transfere, em 2010, a gestão das TVs públicas internacionais da esfera das Relações Exteriores para a da Cultura. Isso faz com que a Divisão do Audiovisual do primeiro ministério, que chegou em determinado momento a gerir 150 milhões de euros de orçamento, passe a contar com apenas 10 milhões (LECLER, 2020, p. 53), o que teria efeitos na gestão de programas como o da manutenção dos adidos audiovisuais nos números que existiam até então.

Tudo isso, claro, sem falar da explosão do *streaming* como fenômeno, principalmente a partir da segunda década do século, o qual representa um desafio duplo para o setor: por um lado, impondo um novo modo de relação dos espectadores com o consumo dos produtos audiovisuais, marcado seja pela gratuidade em alguns modelos, seja pela compra do acesso a catálogos com centenas de obras a partir de um preço fixo, com total liberdade de circulação pelo conteúdo sem a necessidade de seguir uma grade previamente estipulada, algo bem diferente tanto dos modelos anteriores do consumo caseiro da TV (aberta ou a cabo) como das mídias físicas (VHS, DVD); por outro lado, para os produtores, também surgem novos modelos de negócio, remuneração e acesso aos mercados, com as vendas para o mundo todo passando a serem mais comuns, assim como a falta de acesso a dados claros sobre a audiência de cada obra, por exemplo. Pode-se dizer, sem maior exagero, que o mercado passa por uma revolução extremamente condensada em sua disseminação e efeitos – e nem falamos ainda da pandemia, o que deixaremos mais para adiante...

²⁸⁵ A entrada em funcionamento dessa nova rede faz com que a TV5, de objetivos muito mais diplomáticos e culturais, perca o foco central da atuação nesse universo, tornando-se uma rede com um orçamento total que era quase metade daquele novo canal, o qual buscava concorrer com as redes internacionais de notícias como CNN, BBC etc.

4.4.1 A presença do cinema francês nas salas entre 1995 e 2020

Em 2020, o chefe do setor de estudos de mercado da Unifrance, Gilles Renouard, publica um livro, *25 ans de cinema français à l'étranger*, no qual condensa os resultados obtidos ao longo do período em que esse setor começa a coletar consistentemente dados da maior parte dos mercados internacionais que exibem os filmes franceses. Este recorte de 25 anos se justifica, segundo argumenta o autor, por ele considerar que, anteriormente a este período, não se poderia dizer que havia acesso a dados realmente confiáveis e organizados com o grau de detalhamento necessário para estudos mais precisos filme a filme, mercado a mercado. Alguns destes usavam sistemas computadorizados e centralizados de controle de bilheteria, mas ainda eram a minoria, e a Unifrance dependia muito de relatórios locais, de seus delegados ou de outras entidades, o que não garantia que fossem plenamente fidedignos. A partir de 1995, não só a entidade passa a ter acesso a esses dados, como começa a publicá-los numa série de estudos e relatórios que ficam disponíveis no seu *sítio web*²⁸⁶, ainda que alguns deles só sejam acessíveis aos associados ou sob demandas específicas. Sendo esta a fonte mais centralizada, organizada e completa de acesso a dados da exploração dos filmes franceses pelo mundo a que se pode ter acesso, passamos aqui a destacar alguns dados sobre a presença do cinema francês no mundo no século XXI.

Um primeiro dado relevante citado por Renouard é que o mercado mundial de cinema dobrou de tamanho em termos de resultados totais nestes 25 anos, passando de 16,7 bilhões de dólares para 41,8 bilhões em 2018 (o último ano que entra com dados completos no *database* utilizado para esta publicação de 2020). Nesse período, outros números encontram crescimento similar, como o total dos filmes lançados em salas nos EUA, ou o número de salas de cinema existentes no mundo – embora esse crescimento seja muito desigual, com uma multiplicação enorme na China, enquanto na Europa ocidental ele já não cresce mais, chegando a diminuir em alguns países como Espanha e Itália (na França, ainda se expande um pouco). De forma até mais impressionante, se em torno de 3300 filmes eram produzidos no mundo em 1998, esse número chega ao redor de 8900 em 2017; na França, passam de 141 em 1995 para 300, em 2017 (RENOUARD, 2020, p. 21-22). Ou seja, por mais que tenha havido um aumento total do número de salas, ele não é equivalente ao aumento da produção, e cada filme que não seja um *blockbuster* (mundial, mas também a nível local) passa a ter que brigar com muito mais filmes pela atenção dos distribuidores, exibidores e, em última instância, do público.

²⁸⁶ Disponível em: <https://www.unifrance.org/box-office/74807/monde>. Acesso em: 8. jun. 2023.

Quanto ao cinema francês em específico, usando dados compilados em períodos de mais ou menos cinco anos (para evitar um pouco os efeitos pontuais de fenômenos – positivos ou negativos – de apenas um ano), ele passa de uma média anual de 45 milhões de ingressos vendidos anualmente pelo mundo no começo do século para 85 milhões na última parte, pré-pandemia. Se isso representa um panorama a princípio inegavelmente positivo, ele tem muitos “senões”: primeiro, por seguir sujeito a variações muito fortes ano a ano (o melhor ano do período, 2012, foi nove vezes maior em ingressos vendidos do que o pior, 1998), o que demonstraria tanto uma dependência grande de resultados excepcionais de determinados títulos, como a impossibilidade de um planejamento mais preciso (RENOUARD, 2020, p. 81). Além disso, esses resultados brutos absolutos escondem uma enorme concentração, uma vez que os cinco filmes com melhores resultados de cada ano, em praticamente todos os anos estudados, respondem por ao redor de 50% dos ingressos vendidos. De fato, se a cada ano mais ou menos 10 filmes passam de um milhão de ingressos vendidos no mundo, quase 500 não passam de 10 mil (RENOUARD, 2020, p. 85).

Para além dessa concentração geral, existe uma segunda ainda mais impressionante: dos 30 maiores sucessos de bilheteria do cinema francês no mundo entre 1994 e 2018, nada menos que 22 eram falados em língua estrangeira que não o francês (sendo a quase totalidade em inglês), sete destes coproduções minoritárias. De fato, no Top 10 do período apenas três são filmes falados em francês: *Os Intocáveis*, *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* e *A Marcha do Imperador* – sendo que este último é um documentário sem diálogos, cuja narração em geral foi adaptada para as línguas locais (RENOUARD, 2020, p. 351). Além disso, entre esses 30 filmes, nada menos que 17 foram ou dirigidos por Luc Besson ou produzidos pela Europa Corp (sua empresa de produção), dentre os quais seis dos sete maiores resultados, inclusive os quatro primeiros.

Superado o possível choque com esse grau de concentração, uma outra possível boa notícia: em 2018, em torno de 2/3 dos filmes franceses realizados foram lançados em pelo menos um país no exterior, um dado que encontra poucos equivalentes para além do cinema hollywoodiano (mesmo os filmes indianos ou chineses, outros monstros do período nos seus respectivos mercados nacionais, não contam com presença ampla e constante pelo mundo). No entanto, 60% desses títulos foram lançados em apenas um ou dois países, reforçando de novo que, embora a presença do cinema francês seja efetivamente diversa no seu total, ela ainda assim segue bastante concentrada em seus resultados (RENOUARD, 2020, p. 82).

Renouard propõe uma leitura bem detalhada em determinadas categorias interessantes, como a quantidade de filmes de cada realizador/a lançado pelo mundo. Pode surpreender a

descoberta de que, nesse período de 25 anos, ninguém menos que Jean-Luc Godard foi o realizador que teve mais filmes lançados pelo mundo – no entanto, com resultados de público sempre muito pequenos, eventualmente com relançamentos de seus filmes dos anos 1960 vendendo mais ingressos que suas produções contemporâneas (RENOUARD, 2020, p. 90). De fato, essa permanência do interesse pela distribuição dos filmes de Godard fala tanto sobre a capacidade de um nome de autor da Nouvelle Vague ainda gerar um certo nível de repercussão, como a respeito do quanto essa mesma se dá muito mais no nível do prestígio do que realmente de visibilidade dos filmes por um público numeroso. Por outro lado, confirma-se a permanente relevância de um *star system*, algo demonstrado pela maneira como os melhores resultados de filmes de diretores de todos os matizes (inclusive dos autores mais reconhecidos no circuito de arte, como François Ozon ou Claire Denis, por exemplo) vêm sistematicamente dos seus filmes estrelados por grandes nomes de maior reconhecimento mundial (caso de *8 Mulheres*, com Ozon; e *Deixe a Luz do Sol Entrar*, com Denis).

Em termos de gêneros, os que mais se destacam mundialmente em termos de repercussão de público são mesmo o filme de ação filmado em inglês e as animações, ambas representando efetivas novidades deste período em relação aos resultados históricos do cinema francês (RENOUARD, 2020, p. 95). As comédias circulam com mais frequência e bons resultados nos países da Europa, reforçando que o contexto cultural, mesmo que regional e não somente nacional, pode ser importante na capacidade deste gênero em despertar interesse de público mais substancial. Já os documentários, tipo de produção que mundialmente explodiu com a chegada do digital, passam de 10 a 60 lançamentos anuais, mas a imensa maioria deles não passa de 10 mil espectadores no mundo. Renouard cita ainda que determinados países se relacionam de forma mais constante com alguns gêneros do cinema francês do que outros: assim, as comédias funcionam mais na China, Rússia ou Alemanha, os filmes de autor no Japão, os dramas sociais na Espanha, os filmes de ação no Sudeste Asiático.

Por fim, no que se refere à divisão dos resultados pelos diferentes mercados do mundo, a Europa Ocidental se mantém como o principal mercado em termos absolutos, onde os filmes franceses chegam a ocupar em alguns anos entre 3 a 6% dos ingressos vendidos, sendo isso mais comum em países como a Alemanha, os países francófonos ou a Itália, enquanto os resultados tendem a ser bem menores na Inglaterra. O mercado dos EUA, por outro lado, vê diminuir sua percentagem no total dos ingressos franceses ao longo dos 25 anos medidos, começando com uma variação anual próxima dos 30% do total, e terminando ao redor dos 15%. Para além desses números gerais no país, é relevante notar, falando num outro tipo de concentração, que, em média, 55% dos ingressos franceses no mercado estadunidense são

vendidos anualmente ou em Nova York ou na Califórnia (RENOUARD, 2020, p. 95-97), demonstrando as limitações de expansão do acesso ao cinema internacional no mercado mais amplo daquele país.

Por último, vale notar que tanto a Ásia, com a abertura gradual (ainda que lenta) do mercado chinês, como a América Latina sobem de importância nas percentagens gerais dos ingressos franceses vendidos pelo mundo. No caso da América Latina, no começo do período estudado este era um mercado que representava mais ou menos 5 a 10% dos ingressos totais vendidos pelo cinema francês; já no fim do período, essa percentagem vai variar de 17 a 25%. Isso nos leva a pensar em dois fatores: primeiro, que houve um aumento considerável do total de salas de cinema e ingressos totais na região nesse período, dado o fenômeno dos multiplex (o Brasil sendo aí um caso significativo); segundo, que justamente a adesão da produção francesa a gêneros como o filme de ação internacional em inglês com estrelas internacionais e o cinema de animação provavelmente atendem a gêneros historicamente mais destacados nesses mercados.

O mesmo Renouard vai notar ainda que “para existir pelo mundo todo – uma característica que os filmes franceses partilham somente com os estadunidenses – é preciso responder às expectativas de distintos públicos mundiais” (RENOUARD, 2019, p. 244). Ele conclui que: “pode parecer óbvio, mas para se exportar (a longo prazo) um cinema nacional é preciso se apoiar numa produção suficientemente abundante” (RENOUARD, 2012, p. 89, tradução nossa²⁸⁷), e lembra que a produção na França dobrou de 1994 a 2005, por exemplo. Sem muitos filmes, não há variedade possível.

4.4.2 O mundo pós-pandemia e uma nova estrutura

Em maio de 2019, a Unifrance celebrava no *Festival de Cannes* os seus 70 anos de existência. Ocasão para uma enorme festa hipermediatizada, mas também para o lançamento de um livro celebrando os feitos destas sete décadas, uma publicação que buscava, ao mesmo tempo, resumir aspectos dessa história e servir de coletânea do trabalho realizado, o que incluía, por exemplo, muitas páginas dedicadas às fotos de estrelas e diretores franceses realizados por fotógrafos de renome ao longo das décadas (nos anexos, incluímos alguns exemplos de materiais compilados ali). Nas entrevistas concedidas por ocasião dessa celebração, o presidente da instituição, Serge Toubiana (crítico de cinema e ex-presidente da Cinemateca

²⁸⁷ No original: “Cela peut paraître une évidence, mais pour s’exporter (dans la durée) un cinéma national doit d’abord s’appuyer sur une production suffisamment abondante.”

Francesa), e a então diretora-geral, Isabelle Giordano, falam de suas melhores lembranças relacionadas à Unifrance, quase sempre relacionando-as às viagens e experiências de exibir filmes franceses em lugares como Japão ou Coreia. Também são perguntados sobre suas expectativas para a instituição dali a dez anos: Giordano afirma que a Unifrance precisaria ser mais digital, incorporando cada vez mais as novas gerações dos produtores e do público; já Toubiana tem sua atenção voltada para o universo das séries, que ele acredita que precisam estar cada vez mais incluídas nas ações da instituição, afirmando que “não seria sem lógica colocá-las lado a lado com os filmes”²⁸⁸.

O que certamente nenhum deles poderia imaginar, por óbvio, era que menos de um ano depois o mundo todo seria virado de pernas para o ar no contexto da pandemia da COVID-19, com um especial impacto no mundo do cinema, e mais particularmente ainda no mercado de salas, que sempre representou um cavalo de batalha para as políticas do cinema francês e o principal foco de expertise de suas instituições. No específico da exportação do cinema francês, por exemplo, a própria Unifrance anunciou, por ocasião da edição 2021 do principal evento anual que organiza todo mês de janeiro em Paris (o já citado *Rendez-Vous*), que, em 2020, o total financeiro das vendas conseguidas pelos filmes franceses no mundo despencou em cerca de 70% na comparação com 2019²⁸⁹. Assim, o que poderia ser um momento de celebração, propício para fazer o chamado *bilan* positivo, na língua francesa, destas sete décadas de presença do cinema francês como uma das cinematografias nacionais mais relevantes nos mercados mundiais, revelou-se um momento que exigiria toda uma nova maneira de se aproximar dos desafios do novo cenário audiovisual.

Não por acaso, pouco depois desta notícia mencionada, em julho do mesmo 2021 e novamente às vésperas da abertura de uma edição do *Festival de Cannes* (em data totalmente inédita, realizado em pleno verão por conta do adiamento causado pela pandemia – isso vindo após o também excepcional completo cancelamento do evento em 2020), foi anunciada a mais radical mudança de estrutura da Unifrance em algumas décadas: a partir de 2021 seriam colocadas sob o guarda-chuva da mesma instituição, que seguiria existindo sob o nome de Unifrance, as iniciativas anteriormente desenvolvidas por esta e aquelas levadas a cabo pela TV France International (TVFI), o braço de programação de conteúdos franceses para os mercados

²⁸⁸ Presente na edição especial de *Le Film Français* de 17 de maio de 2019, com circulação durante o *Festival de Cannes*.

²⁸⁹ Conforme matéria da Variety disponível em <https://variety.com/2021/film/global/french-films-overseas-2020-box-office-1234884322/>. Acesso em: 8 jun. 2023.

internacionais de TV e outras mídias de consumo doméstico²⁹⁰. Esta nova instituição teria uma presidência dupla, a ser exercida por Serge Toubiana, que desde 2017 presidia a Unifrance; e Hervé Michel, até então chefe da TVFI, de maneira alternada.

Conforme discutimos anteriormente, a criação da TVFI havia sido uma demanda dos produtores e distribuidores especializados nos conteúdos para o mercado da televisão na virada do século XX para o XXI, por entenderem que, naquele momento, a Unifrance não tinha conhecimento específico para cuidar do seu mercado, cujo funcionamento era muito distinto daquele dos filmes para os mercados do cinema. O que haveria se alterado nesse período razoavelmente curto, para que os profissionais mudassem de ideia e aprovassem nas assembleias de associados das instituições tal mudança de estrutura? Se essa ideia, com certeza, não nasceu na pandemia, conforme já poderíamos antever nos comentários acima de Toubiana e Giordano, que falavam de um futuro que passaria pelo digital e pelo formato das séries, ela encontrou um quadro de radicalização nesse período de crise, que criou ainda a necessidade de otimizar os recursos disponíveis. De fato, essa decisão dos associados foi caracterizada da seguinte maneira, segundo matéria publicada no próprio site da instituição²⁹¹:

A bússola, nesta necessária adaptação, foi a defesa dos interesses do cinema e dos seus artistas, produtores, exportadores e agentes, tendo em conta a diversificação das carreiras artísticas e profissionais, e a necessidade de sermos fortes e unidos, incluindo a criação audiovisual, em um mundo cada vez mais competitivo. (UNIFRANCE, 2021, n.p, tradução nossa²⁹²)

Portanto, neste momento o que se passa na Unifrance é uma espécie de reinvenção, buscando reposicionar as estratégias do cinema francês no seu esforço de presença internacional de acordo com as condições atuais desafiadoras do setor audiovisual, marcado pela expansão dos negócios digitais como principal elo da cadeia no que tange à capacidade de engajamento do público, ao mesmo tempo em que luta contra a tomada deste novo mercado pela instituição das grandes “novas *majors*” estadunidenses (Netflix, Disney, HBO/Warner, Apple, Amazon). Esta é uma discussão que essa pesquisa, quando proposta em 2018, talvez não antecipasse que ganharia tal centralidade, mas que a essa altura se torna incontornável (para usar um termo bastante caro aos franceses).

²⁹⁰ O anúncio desta mudança pode ser conferido em: <https://variety.com/2021/film/global/unifrance-serge-toubiana-herve-michel-merge-1235010602/> Acesso em: 8 jun. 2023

²⁹¹ Disponível em: <https://www.unifrance.org/actualites/16038/approbation-en-assemblee-generale-extraordinaire-des-nouveaux-statuts-et-reglement-interieur-d-unifrance> Acesso em: 8 jun. 2023.

²⁹² No original: “*La boussole, dans cette nécessaire adaptation, a été la défense des intérêts du cinéma et de ses artistes, producteurs, exportateurs et agents, la prise en compte de la diversification des carrières artistiques et professionnelles, et la nécessité de se montrer forts et unis, en incluant la création audiovisuelle, dans un monde de plus en plus concurrentiel.*”

Esta mudança ainda pode ser considerada bastante recente para ser estudada na sua efetivação: quando visitamos a sede da Unifrance, em junho de 2022, para realizar entrevistas e pesquisa para este trabalho, nos era muito repetido que todos ainda estavam se acostumando aos novos métodos e organização, inclusive nos espaços físicos, buscando tanto encontrar as melhores formas de evitar o retrabalho (uma das ideias da fusão era a de unificar e diminuir setores administrativos, como contabilidade, recursos humanos, etc.), como também entender os lugares onde os profissionais advindos de cada uma das duas instituições poderiam utilizar sua expertise específica. Na estrutura do *Rendez-Vous* de 2023²⁹³, por exemplo, já se pôde perceber a realização simultânea dos mercados voltados para os conteúdos de cinema e do audiovisual, enquanto em 2022, primeiro ano após a junção dos organismos, haviam sido separados os dias voltados para os distintos tipos de produção.

Como se pode ver no texto da matéria acima citada, sobre o evento de 2023, ainda são divulgados números distintos para cada especialidade, e é notável nesse sentido que haja 400 compradores de cinema presentes contra 110 de audiovisual, representando, respectivamente, 50 e 27 países diferentes; enquanto curiosamente as empresas de vendas e distribuição francesas são 41 para o cinema e 62 para o audiovisual. É possível se depreender algumas possíveis conclusões preliminares desses números, como o fato de que a Unifrance já tem quase duas décadas organizando essa manifestação especializada em cinema, ou que a produção audiovisual seja mais descentralizada em suas vendas do que a de cinema, tendo também a questão de que o acesso *in loco* aos filmes em sala de cinema é mais decisivo neste mercado, enquanto uma “sala virtual” é criada para os conteúdos audiovisuais. Porém, como dizíamos, é preciso realmente permitir que mais anos se somem para compreender de maneira mais sistemática o quanto algumas dessas tendências se cristalizam ou ainda estão muito iniciais, e também de que maneiras as alterações futuras dos mercados vão demandar novas adaptações de formato em busca de uma efetividade nos dois mercados²⁹⁴.

²⁹³ Disponível em: <https://www.unifrance.org/actualites/16487/le-programme-des-25es-rendez-vous-d-unifrance-a-paris> Acesso em: 8 jun. 2023.

²⁹⁴ Vale notar que, quando entrevistamos para este trabalho alguns membros da equipe da Unifrance em Paris, em junho de 2022, eles nos mencionaram que, já naquele momento, estava em curso um projeto de pesquisa de mestrado focado no processo de fusão TVFI/Unifrance.

4.4.3 Um passeio (virtual) pela estrutura atual da Unifrance

Lançado, de maneira até bastante simbólica, em pleno ano 2000, o portal *unifrance.org* foi pensado desde sua criação como uma porta de entrada ao cinema francês, assim como um ponto de contato e troca de mão dupla entre os associados da Unifrance e possíveis compradores, distribuidores e espectadores do resto do mundo. Nesse sentido, embora ele não substituísse exatamente determinadas ações físicas da instituição (como a organização dos festivais), a ideia era que uma parte considerável da ação de informação passasse a ter uma centralização maior que pudesse compensar a diminuição da rede de representantes locais, principalmente nos seus aspectos de assessoria de imprensa e de disponibilização de dados e outros tipos de estudos organizados²⁹⁵. Por conta disso, este nos parece um espaço privilegiado para perceber as maneiras como a instituição se apresenta para o mundo hoje, assim como observar que tipo de ações ela coloca em maior destaque e como ela opta por organizar suas informações.

Uma breve leitura da *home*²⁹⁶ deixa ver que a atenção maior, no alto da página, é dedicada ao que os franceses chamam de *actualités*, aquilo que em geral os sites brasileiros denominam “notícias”. Estas geralmente variam entre informações sobre participações francesas em festivais (no dia de acesso para esta pesquisa o maior destaque era o começo do Panorama do Cinema Francês na China, uma das ações ainda organizadas diretamente pela Unifrance), os relatórios mensais da bilheteria dos filmes franceses pelo mundo, assim como outras notícias de destaque sobre ações da instituição.

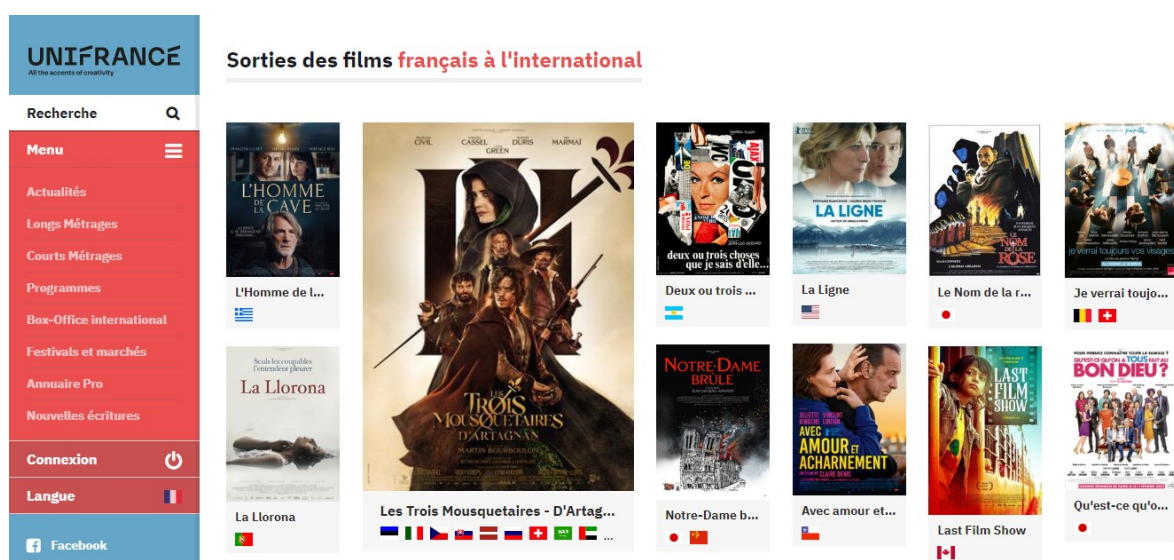
Logo abaixo, com considerável destaque e uma apresentação gráfica atraente, como podemos ver na figura abaixo, vêm os mais recentes lançamentos de filmes franceses em salas de cinema pelo mundo, exemplificados pelos cartazes dos filmes, tendo logo abaixo as bandeiras dos países onde estão sendo exibidos. Esse grande destaque nos permite perceber que a tradição dada à importância dos lançamentos em sala de cinema segue sendo um medidor importante e decisivo para a instituição, não apenas do tamanho da presença francesa no mundo,

²⁹⁵ Nesse sentido, vale notar que o site tem versões em três línguas para além do francês; está disponível em inglês e espanhol, algo que reproduz a lógica que já existia desde os anos 1950 quanto à produção trilingue dos boletins impressos, e também possui uma versão em japonês. Uma checagem não exaustiva dessas versões permite ver que nem todos os conteúdos ganham o mesmo destaque ou são traduzidos em todas as línguas, sendo a versão em francês naturalmente a mais completa, e bastante similar àquela em língua inglesa. Já a versão em espanhol tem uma quantidade um pouco menor de conteúdos traduzidos, e a versão japonesa inclui muitos conteúdos deixados em inglês.

²⁹⁶ Embora tenhamos coletado informações do site nos últimos anos, assim como capturas de tela, observando mudanças do mesmo no período, para esse trecho específico da pesquisa nos referimos a uma visita efetuada no dia 23/04/2023, sendo o mais tarde possível no processo de finalização desse trabalho com vistas a apresentar um panorama o mais atualizado possível.

mas inclusive do prestígio que emprestaria aos filmes, motivo pelo qual mereceria tamanho destaque. Também se pode observar, no conjunto de 11 cartazes ali colocados (um deles sempre em tamanho maior, representando o lançamento mais numeroso do período), que se busca sempre destacar aquele aspecto da “diversidade”, englobando não apenas filmes de perfil bem diferente (filmes mais comerciais com maior destaque, mas também filmes de autor, animações, documentários), como inclusive os chamados “filmes de patrimônio” (normalmente existe pelo menos um filme clássico em relançamento destacado), além de um espaço considerável para os filmes de produção minoritária francesa, geralmente dirigidos por realizadores nascidos em outros países e falados em língua estrangeira. O destaque para esses aspectos distintos certamente faz parte de uma estratégia bastante consciente de posicionamento e venda do conjunto daquilo que representaria a presença francesa pelo mundo.

Figura 2 - Lançamentos de filmes franceses em salas de cinema pelo mundo



Fonte: Site da Unifrance. Acesso em 6 abr. 2023.

Clicando no cartaz de qualquer um dos filmes, abre-se uma página bastante detalhada de cada obra²⁹⁷, não somente listando todas as suas principais características (além da ficha artística, dados como duração, ano de produção, países coprodutores, língua falada, etc.), mas inclusive organizando materiais como dossiês para imprensa, numerosas fotos de *still* de cada um, cartaz, listagem de países em que foi lançado mundialmente até chegar numa ferramenta de pesquisa que permite saber se ele está disponível para ser visto online no país de onde se

²⁹⁷ Entre essas fichas, o leitor brasileiro poderá encontrar as de vários filmes do país realizados em coprodução com a França. Apenas um exemplo é o do filme recém-lançado no *Festival de Cannes* de 2023, *Levante*. Disponível em: <https://www.unifrance.org/film/56753/levante>. Acesso em: 8 jun. 2023.

está acessando a página. Trata-se, portanto, de algo que busca servir tanto como um *database* bastante completo, como também como uma página que serve de munção para pesquisas e, até mesmo, acesso direto aos filmes ali presentes, quando possível.

Seguindo na *home* mais para baixo, a seção seguinte é dedicada aos profissionais, segundo o site, *qui font l'actualité* – ou seja, que estão em destaque. Ali, a instituição chama a atenção principalmente para os artistas (diretores, atores), mas também para os responsáveis por produções ou vendas internacionais que estejam com filmes em destaque nos festivais ou em cartaz no momento. É um carrossel de fotos que tem abaixo o link “busque um profissional”, todos eles ligando para páginas pessoais desses profissionais que servem como um *database* do cinema francês, com dados como filmografia, empresas onde trabalham (principalmente no caso dos produtores e distribuidores), mas também outros dados específicos voltados para o trabalho da Unifrance, como as delegações ao estrangeiro em que já estiveram participando, por exemplo. Pode-se considerar que essa é uma parte de perfil mais “profissional” do site, ainda que possa servir para a promoção pessoal desses membros da indústria. Tanto assim que é um dos lugares onde há informações (como o contato dos profissionais) que só podem ser acessadas por aqueles que são usuários registrados do portal, algo reservado para categorias como distribuidores e vendedores internacionais.

Igualmente voltado para os profissionais é a seção seguinte, que lista festivais e eventos de mercado cujas datas estão com inscrições abertas ou realização próxima. Clicando em qualquer um desses eventos, há acesso para um menu de outro *database* geral, que permite pesquisas a partir de múltiplas categorias. São mais 400 festivais e mercados ali listados; enquanto também há registro de mais de 44 mil obras, e quase 25 mil empresas e 185 mil indivíduos. Estes números deixam perceber que o site é entendido como uma fonte de pesquisa importante sobre o cinema francês, disponível tanto para curiosos e pesquisadores como para aqueles que têm negócios a fazer.

Finalmente, a última seção a se acessar numa corrida pela parte principal da *home* leva a um gráfico com os resultados de bilheteria mundial dos filmes franceses no mês anterior. De novo, o destaque principal em termos de informação e visibilidade é emprestado ainda para o mercado de salas, o que provavelmente acontece não somente pelo prestígio que esse ainda conta, mas também pela maneira como seus dados são mais publicamente aferíveis e atualizados nesse formato mensal, enquanto dados dos mercados de conteúdos em *streaming* ou de TV geralmente seguem formatos menos standardizados, sendo distribuídos de forma irregular por distintos *players* desse mercado, muitas vezes em anúncios anuais. Nos relatórios mais organizados ano a ano, como veremos um pouco adiante, dados desses mercados de

consumo doméstico aparecem já há alguns anos com destaque; no entanto, para o acesso mais superficial ao site da instituição, são ainda hoje os números de ingressos vendidos em sala que permitem que determinadas obras sejam colocadas em destaque.

Figura 3 – Filmes franceses com maior bilheteria em abril de 2023



Fonte: Site da Unifrance. Acesso em 8 mai. 2023.

Do lado esquerdo da página, existe um menu de opções dividido por categorias, começando pelas já mencionadas *actualités*/notícias, em seguida sendo dividido nas categorias “longa-metragem”, “curta-metragem” e “programas”. Acessando qualquer uma dessas três categorias, há uma página que concentra tanto notícias, vídeos (como trailers etc.), informes de bilheteria, como também serve de ponto de referência para os profissionais responsáveis por produtos de cada um desses formatos para, inclusive, buscar acesso nas linhas de financiamento que a Unifrance disponibiliza para seus trabalhos junto ao mercado internacional, como os apoios para participação em festivais e mercados, distribuição e afins. É, de novo, uma mistura de uma página de promoção de obras e de acesso profissional para os responsáveis pelos filmes. Convém notar que, para além do fato que o simples ordenamento sucessivo (longas/curtas/programas) possa inferir uma hierarquia discreta entre estas três categorias, este é de fato o único lugar onde os curtas e os programas possibilitam um acesso direto, já que menos destaque é dado para eles na parte principal da *home*, à direita.

Em seguida, temos acesso ao chamado “anuário profissional”, que permite encontrar a listagem de profissionais, assim como a catálogos de empresas como as distribuidoras e vendedoras de produtos audiovisuais. Por último, vem a rubrica *nouvelles écritures*, um espaço

voltado para a realidade virtual e outras categorias assim compreendidas como representando as chamadas “novas tecnologias”. No entanto, um rápido acesso a esta página revela que sua última atualização data de junho de 2022, quase nove meses antes do acesso realizado nesta pesquisa: ou seja, claramente a atenção dedicada a essas novas tecnologias, cuja importância em algum momento foi considerada, a ponto de ganhar seu próprio acesso direto a partir do menu principal, não se mantém sob o mesmo foco que as outras partes do site dedicadas aos formatos e missões mais tradicionais da instituição.

Seguindo abaixo na parte esquerda, em seguida às opções mais práticas/técnicas (como o acesso às distintas redes sociais da Unifrance, ou links para processos de contratação ou de adesão à instituição), por fim chega uma parte que nos interessa bastante, que é chamada ali de “quem somos nós” (*qui sommes nous*). O que a princípio poderia parecer um link para uma página bastante burocrática de um organograma institucional, é na verdade a porta de entrada para uma série de informações bastante significativas sobre a organização e o modo de funcionamento atual da instituição, o que permite entender bastante sobre a forma como sua operação atual é pensada e efetivamente executada, a partir da maneira como ela é externamente apresentada. Até por isso, nos dedicaremos um pouco mais de perto a analisar suas diferentes subcategorias a partir do link principal²⁹⁸.

A primeira dessas subcategorias se intitula “Nossas missões”, em que, após um brevíssimo resumo sobre a criação da entidade em 1949 e sua atual estrutura, são destacados o que é chamado como “a Unifrance em 8 pontos”. Destes, seis são compostos por uma listagem dos tipos de ação pelas quais a instituição se responsabiliza, quais sejam: Apoio à exportação (*Soutien à l’export*); Acompanhamento internacional (*Accompagnement à l’international*); Organização de eventos (*Organisation d’événements*); Inteligência econômica (*Intelligence économique*); Sensibilização para os desafios da criação francesa (*Sensibilisation aux enjeux de la création française*); e o Destaque para o *know-how* francês em toda a sua diversidade²⁹⁹ (*Mise en lumière du savoir-faire hexagonal dans toute sa diversité*). Cada um deles é seguido por uma breve explicação sobre como a entidade age buscando atingir cada um desses objetivos, numa leitura que impressiona principalmente pelo tanto que ainda parece muito próxima, mais de 70 anos depois, daquilo que Robert Cravenne elencava no seu documento “Nosso programa”, que discutimos por ocasião da parte desse capítulo dedicada à fundação da

²⁹⁸ Disponível em: <https://www.unifrance.org/corporate> Acesso em: 8 jun. 2023.

²⁹⁹ Quanto à importância crescente do discurso sobre esse tema da diversidade do audiovisual francês, ao qual voltaremos na análise dos dois festivais que vamos estudar em detalhes, basta perceber que o slogan atual da Unifrance, destacado em todo material gráfico da instituição ao lado da logomarca com o seu nome, é: “*All the accents of creativity*” (“Todos os sotaques da criatividade”).

Unifrance. Finalmente, os dois últimos pontos são de ordem mais prática, numa listagem do que chamam de “datas-chave” (curiosamente só composta da criação da entidade em 1949 e da sua fusão com a TVFI, em 2021, o que pelo menos ajuda a entender a que ponto essa última é entendida quase como uma refundação da Unifrance); e de todos os presidentes da instituição ao longo de sua história.

Em seguida, vem a subcategoria “Nossas instâncias”, na qual são listados todos os comitês, comissões e outras subdivisões de trabalho pelas quais se organiza a ação da instituição. Ali, o que mais impressiona (e, seguramente, o que se busca destacar pela sua extensa listagem) é a quantidade de membros dos setores privados envolvidos nas instâncias decisórias da instituição, a começar pelos 58 membros do seu comitê diretor (divididos por representantes dos diferentes setores e grupos associados, como os produtores, distribuidores, vendedores etc.); e pelos 19 membros do seu comitê executivo. Depois destes, são listados literalmente mais de 100 profissionais que se dividem em diferentes comissões que se especializam de acordo com o campo (cinema ou audiovisual), área de atuação (produtores, distribuidores etc.), ou formatos (longas, curtas, animação). Trata-se de uma estrutura extremamente capilarizada, que ao menos formalmente busca projetar um funcionamento altamente democrático, não apenas pela amplitude dos representantes, mas inclusive pela forma como são publicizados os membros de cada um dos seus comitês e comissões.

A próxima subcategoria identifica os atuais escritórios no exterior, e ali podemos ver que atualmente o investimento nesse tipo de ação é absolutamente concentrado, algo bem diferente em relação aos mais de 20 representantes que já vimos que chegaram a existir entre os anos 1950/1960. São três os escritórios listados, o que representa um interessante retrato não somente de mercados que são foco da instituição, mas possivelmente também daqueles nos quais a mesma entende que é preciso uma atuação local devido às suas especificidades: para além do escritório em Nova York, que segue em funcionamento contínuo desde 1972 (depois que o anteriormente estabelecido em 1955 foi temporariamente fechado), soma-se um em Pequim, criado em 2005 como sinal do reconhecimento crescente da importância específica da China para o setor audiovisual no século XXI; e, curiosamente, é identificado um terceiro escritório como sendo para a Coreia do Sul/Japão/Sudeste Asiático, o qual não tem uma localização precisa esclarecida, ao contrário dos dois anteriores (que não apenas listam o país, mas inclusive a cidade onde o representante está localizado). Para os outros mercados, como os distintos países europeus ou a América Latina, pudemos localizar uma listagem do pessoal de trabalho da Unifrance que indica que parte da equipe baseada em Paris se divide por atenção

em determinadas áreas (uma mesma pessoa sendo atualmente a responsável pela Península Ibérica e por toda a América Latina, por exemplo).

A subcategoria seguinte é a de “Nossos serviços”, em que são divididos de acordo com duas categorias (profissionais na França, profissionais no estrangeiro) todos os tipos de ações que a Unifrance pode prover. No caso dos profissionais franceses, há uma divisão em nove categorias, enquanto no caso dos profissionais no exterior, são quatro: jornalistas, distribuidores/compradores, diretores de festivais de curtas e de longas-metragens. Em cada uma dessas 13 especialidades, pode-se então encontrar diretamente que tipo de serviços se pode buscar que a Unifrance exerça para facilitar a presença internacional dos produtos audiovisuais franceses no mundo.

A seguir, vem a subcategoria “Nossas publicações”, que serve de link de entrada para o acesso aos diferentes relatórios, balanços e estudos publicados pela Unifrance sobre a presença dos filmes (e, desde 2021, programas audiovisuais) no exterior. É uma base de dados que foi particularmente importante para esta pesquisa, mas também pode servir, pelo seu grau de especialização e detalhe, para vários outros tipos de aproximação acerca de diferentes aspectos da presença internacional de produtos audiovisuais no mercado. A maior parte dos estudos de maior fôlego, como os estudos anuais de performance mundial, em geral tem acessíveis um resumo mais geral e um documento em PDF que permite uma leitura mais aprofundada, com muitos gráficos e formas de aproximação (divisão por territórios, listagens por gêneros, análises de distintos territórios etc.).

A continuação dessa parte do site é menos interessante de mergulhar com mais profundidade, porque em linhas gerais ou se refere a outras maneiras de acessar partes de que já tratamos (como os *databases* de profissionais, por exemplo), ou são para uso muito específico daqueles profissionais que desejem se associar à entidade ou ainda para o destaque de parcerias institucionais. A última parte de interesse, que já mencionamos, é a que se chama “A quem contactar”, na qual é listado o corpo de funcionários fixos da Unifrance. Ali se permite tanto perceber de que maneira estão hoje divididos os cargos entre os setores do cinema e do audiovisual após a fusão com a TVFI como também a divisão por grupos de países daqueles responsáveis hoje por dar específica atenção a cada uma dessas áreas, até finalmente poder perceber o tamanho das equipes responsáveis por cada tipo de ação organizada pela instituição (como os processos de apoio financeiro à distribuição, serviço de festivais etc.).

Acreditamos que esta passagem pelo site da Unifrance, uma vez que o mesmo se concebe como um mecanismo de promoção em si mesmo, ao mesmo tempo em que consolida e disponibiliza informações e acesso aos seus distintos serviços e ações, pode ser uma maneira

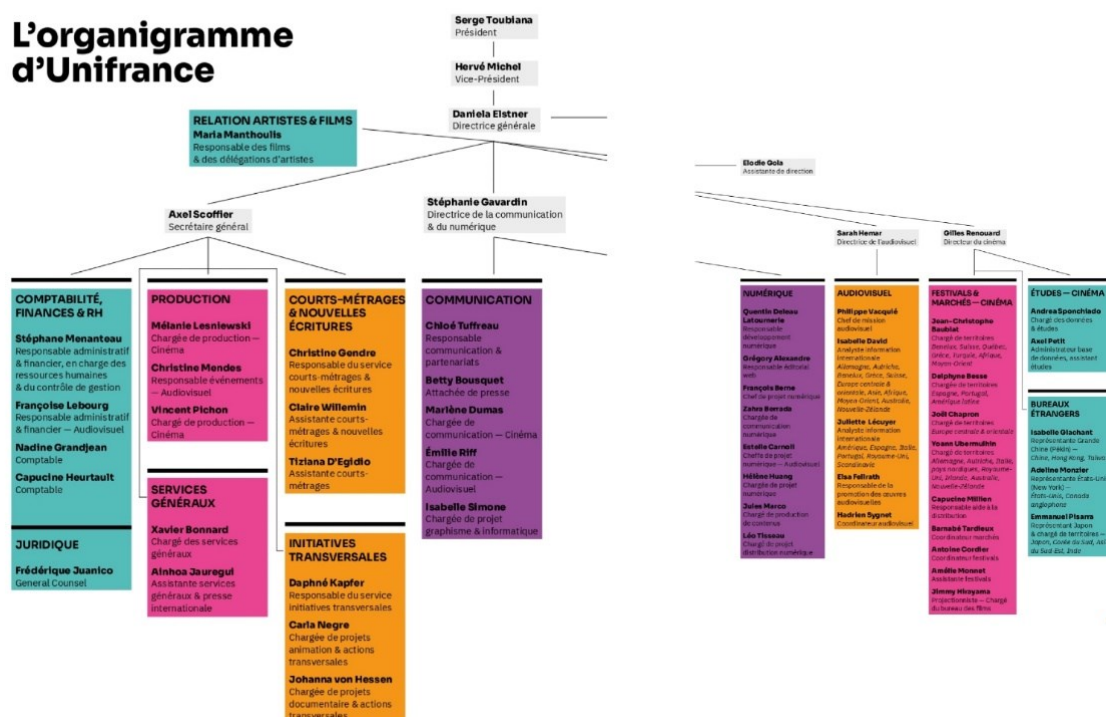
rica de perceber não apenas a maneira como a instituição se constitui atualmente, permitindo uma comparação com sua evolução ao longo dos anos, mas também de notar algumas das formas como ela deixa perceber algumas de suas contradições e estados em fluxo neste momento específico³⁰⁰.

Nos referimos, por exemplo, ao destaque que ainda se concede ao mercado de salas de cinema em termos de centralidade de informação e divulgação de obras e do cinema francês como um todo, o que indica que, mesmo que já há quase dois anos fundida à estrutura da TVFI, a entidade continua entendendo o cinema como aquele setor que mais se presta à ideia de promoção da imagem do audiovisual francês. Embora sejam estudados e quantificados nos relatórios e outros documentos de análise de mercado e financeiros, os produtos audiovisuais não surgem com o mesmo destaque na interface mais pública da instituição, deixando claro que ainda existe uma diferença na forma como se entende os produtos cinematográficos como porta-bandeiras de uma ação internacional de visibilidade. Por outro lado, ações como aquela ao redor do curta-metragem, sempre mencionada como estratégica (o que veremos mais adiante na análise do *MyFrenchFilmFestival*), também recebem menor destaque em termos de visibilidade; mas, ainda assim, pelo menos não sofrem do mesmo tipo de falta de atualização que a rubrica dedicada às “novas linguagens”, aparentemente incorporadas como conceito, mas claramente não merecendo ainda uma atenção extrema por parte da instituição. Todas essas são algumas ideias que seguiremos destrinchando na análise específica dos dois eventos a que nos dedicaremos mais adiante, e que voltarão a ser mencionadas, assim como alguns resultados específicos dos últimos anos, que citaremos na conclusão desta pesquisa.

³⁰⁰ Conforme registramos em nota no começo deste subcapítulo, esta descrição do site da Unifrance foi realizada em data avançada da pesquisa, buscando que estivesse tão atualizada quanto possível dentro do tempo de finalização da mesma. No entanto, quando já estávamos finalizando a revisão do texto, a instituição fez uma atualização geral do seu portal, no dia 9 de maio de 2023 (disponível em: <https://www.unifrance.org/actualites/16631/le-site-d-unifrance-change-de-peau>). Infelizmente, já não haveria tempo hábil de incorporarmos aqui uma descrição com o mesmo nível de detalhamento à acima existente. No entanto, em geral entendemos que, além de ficar como registro de um momento, esse trecho não perde sua função uma vez que essa última mudança foi muito mais uma atualização visual gráfica, propondo uma reorganização da forma de exposição das distintas informações, do que uma mudança profunda dos conteúdos. Dessa forma, vale destacar que o menu que destrinchamos, que ficava ao lado esquerdo da página e na vertical, virou agora o cabeçalho do site, no alto e na horizontal, dando mais destaque para o acesso aos materiais de pesquisas e relatórios (agora chamados “Inteligência econômica”) e para os dados sobre a instituição (agora chamados somente como “Unifrance”, ao invés de “quem somos nós”). Além disso, as informações sobre os “filmes e programas” vieram para primeiro plano, destacando os conteúdos em vídeo. Finalmente, diminuiu-se um pouco a visibilidade dos dados sobre bilheteria francesa no mercado mundial de salas, certamente resultado tanto da crise pela qual este passa (e, em especial, aos resultados dos filmes franceses nele) como da necessidade de se apresentar menos focado nos conteúdos franceses para cinema, no contexto da fusão com a TVFI. No entanto, ainda que mais abaixo no processo de correr a página, tanto os lançamentos de filmes franceses nos cinemas mundiais como os resultados de ingressos vendidos por eles seguem em destaque.

Nesse sentido, também nos parece interessante fazer uma comparação entre os dois últimos relatórios financeiros da Unifrance³⁰¹, referentes a 2020 e 2021³⁰², por este último ser o primeiro depois da fusão com a TVFI. Nele se reforça uma separação a nível orçamentário das ações chamadas “cinema” e audiovisual”, cada uma delas recebendo rubricas separadas: as ações para cinema somaram um pouco menos do que 8,5 milhões de euros (contra 8 milhões no ano de 2020, marcado pela pandemia, é importante lembrar, o que impactou a realização de uma série de eventos); já as do audiovisual somaram 3,1 milhões, compondo um orçamento total de em torno de 11,6 milhões de euros³⁰³. Já em termos de equipe contratada, a Unifrance passou de 34 funcionários fixos, 18 temporários (a maior parte trabalhando nos *Rendez-Vous* de janeiro) e 6 estagiários/aprendizes em 2020, entre ações específicas e a manutenção do corpo de trabalho em suas diferentes sedes, para um total de 49 fixos, 16 temporários e 11 estagiários/aprendizes em 2021, após completar sua fusão com a TVFI.

Figura 4 – Organograma da Unifrance



Fonte: *Rapport Moral et Financier 2021*. Paris: Unifrance, 2022.

³⁰¹ Documento anual que a entidade produz para circulação interna entre seus associados. No caso, fazemos menção ao *Rapport moral et financier 2020* e ao *Rapport moral et financier 2021*.

³⁰² O relatório do ano de 2022 ainda não havia sido publicado, sendo geralmente anunciado e circulado na metade do ano seguinte ao exercício estudado.

³⁰³ Segundo nos relatou Gilles Renouard, por ocasião de uma entrevista realizada em Paris para esta pesquisa em junho de 2022, para o processo da fusão em si foram garantidos 2 milhões de euros suplementares para custear as mudanças e ajustes realizados nesse movimento.

Para a França, a luta pela manutenção de uma imagem influente do seu cinema no mundo parece se manter como um ponto de honra, algo que tem sido demonstrado pelo compromisso governamental com investimentos significativos. Muitas vezes, esse investimento busca se justificar por um discurso que propõe uma luta aberta contra a dominação completa do mercado mundial pela cinematografia dos EUA, o que remete a uma complexa história na relação entre os dois países e, em específico, aos cinemas deles. Daniel Toscan du Plantier, o marcante presidente da Unifrance no período dos anos 1988-2003, com sua verve dramática, colocava da seguinte maneira esse combate do cinema francês:

É a vila gaulesa, o 18 de junho, o 14 de julho, os *Poilus* em Verdun, o Champs-Élysées, a bandeira tricolor³⁰⁴, somos nós! [...] É a defesa de uma ideia francesa de cinema para todos, na tradição de nosso país, por meio da liberdade de pensamento e dos direitos humanos, para transmitir uma mensagem de alcance universal. (apud GARÇON, 2019c, p. 22, tradução nossa³⁰⁵)

Já Laurent Creton vai tentar contextualizar essa relação de uma maneira um pouco menos emotiva, buscando entender os motivos pelos quais esse é um combate que parece mobilizar tanto um imaginário no país:

Para um país que já teve grande poder mundial, a relação com a nação que foi dominante no século XX foi no mínimo ambígua: fascinação nostálgica pelos atributos do seu poder, nas suas dimensões econômicas, geoestratégicas e culturais; a memória orgulhosa e enlutada do tempo de uma centralidade que se exprimia através da língua francesa como língua mundial e de uma vocação universalista que dispunha de meios para suas ambições. Há, sem dúvidas, um amargor da parte de uma antiga potência de se ver relegada ao nível de “nação intermediária”, que se localiza numa espécie de periferia. O luto de um império é doloroso e o espetáculo de um outro império se torna ainda mais insuportável. (CRETON, 1997a, p. 107, tradução nossa)

No capítulo que dedica ao tema da exportação do cinema francês na coletânea *Le Cinéma et l'argent* (CRETON, 1999, p. 123-140), Pierre Gras questiona os resultados ao longo dos anos dessa luta: “O cinema francês resiste, mas terá capacidade de ganhar de maneira sustentável novas parcelas do mercado internacional?” Esta, sem dúvida, é uma das principais questões que acompanha o trabalho da Unifrance ao longo da sua história: seria a sua função

³⁰⁴ Citação direta a referências históricas ou ficcionais de forte teor patriótico para a França.

³⁰⁵ No original: “*C’est le village gaulois, le 18-Juin, le 14-Juillet, les Poilus de Verdun, les Champs-Élysées, le drapeau tricolore, c’est nous! [...] C’est la défense d’une idée française du cinéma pour tous, dans la tradition de notre pays, à travers la liberté de la pensée et les droits de l’homme, de transmettre un message de portée universelle.*”

principal buscar conquistar novos e mais amplos espaços para o cinema francês no cenário internacional, ou simplesmente não deixar que ele desapareça de maneira quase completa? Quanto a isso, o próprio Toscan du Plantier afirmava que “em cada país, sempre haverá 10% de pessoas que querem ver outra coisa” (DU PLANTIER, 1999, p. 62). Seria esse, portanto, o objetivo final a que deveria se dedicar o cinema francês: conquistar o máximo do limitado espaço dedicado a esses que buscam um respiro eventual do cinema dominante? Se sim, inegavelmente o cinema francês continua presente hoje, ainda que de forma minoritária, nas telas do mundo todo, ao contrário do que aconteceu entre os anos 1970-1990 com cinematografias como a italiana, a alemã ou as dos países escandinavos – todos exemplos de cinemas nacionais que, em determinado momento da sua história tiveram uma penetração mais significativa nos mercados internacionais, e hoje em dia se encontram marginalizados, dependentes quase exclusivamente de um ou outro eventual fenômeno isolado de um filme.

Complementarmente a este dilema, surge a questão de quais armas seriam as adequadas para enfrentar esse combate. Ou seja: valeria a pena todo tipo de esforço no sentido de enfrentar o inimigo hollywoodiano? Sobre isso, uma série de outras dúvidas persistem, como descreve Laurent Creton falando da dificuldade que o cinema francês teria, por exemplo, com a ideia de utilizar ferramentas típicas do seu “adversário”:

O desconforto que esse tema gera em nosso país se equipara ao violento duplo constrangimento sofrido pelo cinema francês. Aceitar uma determinada posição, num espaço que não o da competitividade frontal, ou tentar uma contraofensiva com armas cujo simples manuseamento já seria sinal de adesão, pelo menos implicitamente, a um conjunto de normas. [...] Se a derrota é inexorável, ao menos preservar a honra. (CRETON, 1997b, p. 229-230, tradução nossa³⁰⁶)

Conforme vimos, esse sentimento se encarna de maneira bastante clara quando falamos do posicionamento no mínimo dúbio que o cinema francês, e especificamente a Unifrance, durante anos demonstrou especificamente face ao sucesso internacional de Luc Besson e seu trabalho na Europa Corp: como celebrar os números totais de suas grandes produções faladas em inglês e interpretadas por estrelas estadunidenses ou inglesas como parte do *market share* mundial do cinema francês? Afinal, o que consistiria de fato um filme francês, no sentido da percepção do público? Isso não é mesmo uma questão simples, como constata em sua pesquisa Simon Helloco:

³⁰⁶ No original: “*Le malaise que ce sujet engendre dans notre pays est à la hauteur de la violente double contrainte subie par le cinéma français. Accepter une position particulière, dans un autre espace que celui de la compétitivité frontale, ou tenter une contre-offensive par des armes dont la prise en main serait déjà le signe d’une adhésion, au moins implicite, à un faisceau de normes. (...) Si la défaite est inexorable, au moins préserver l’honneur.*”

Apenas 40% dos entrevistados acreditavam que *Amor*, de Michael Haneke, é um filme francês (embora seja filmado na França, em língua francesa com atores franceses), assim como apenas 26% das pessoas pensam que *O Artista* é francês, e 25% para *O Pianista*, de Roman Polanski. É normal pensar que este último filme não é francês, tendo em conta a língua utilizada no filme, o ator americano que interpreta o papel principal e a dupla nacionalidade do seu realizador. Mas dado o fato de que o filme foi financiado na França, *O Pianista* entra nas estatísticas francesas. Por outro lado, 38% acham que *Meia-Noite em Paris*, de Woody Allen, é um filme francês, e 29% para *Ratatouille* (embora seja uma produção da Pixar). E, sem surpresa, apenas 11% das pessoas sabem que *Busca Implacável 2* é francês. A Unifrance, portanto, também teria a missão de promover a percepção dos filmes franceses em todo o mundo. (HELLOCO, 2015, p. 68, tradução nossa³⁰⁷)

Ocupar uma parte maior do mercado mundial sem perder a capacidade de defender bandeiras históricas como a da francofonia, da cultura francesa, da tradição e história do cinema do país é o dilema que leva a então diretora-geral da Unifrance, Régine Hatchondo, a se questionar em 2012:

Digamos que nos lancemos na produção de uma série de Harry Potter à francesa. Eles sem dúvida encontrariam mais telas em multiplexes, mas não seriam vivenciados como filmes franceses. Resta saber o que queremos fazer: números ou incentivar a exportação de uma certa ideia do cinema francês? (apud LECLER, 2019, p. 220, tradução nossa³⁰⁸)

Essa ideia de que um tipo de filme poderia (e deveria, até) ser “vivenciado como cinema francês” é algo que se revela, então, parte do ideal do que a Unifrance desejaria conseguir fazer com que continuasse existindo no imaginário mundial, mas não é algo que nasce como política apenas no específico das instituições de cinema. Nesse sentido, é importante lembrar que o então primeiro-ministro Lionel Jospin, em 2000, afirmava o seguinte num discurso realizado para os conselheiros e adidos culturais da França:

O combate pela diversidade cultural dá continuidade à sua responsabilidade primeira, que segue sendo a promoção da cultura francesa. [...] a França mantém a ambição de aproximar os povos e contribuir de forma concreta a um novo universalismo. Cabe a vocês fazer que seja compreendido, por todo o mundo, que a cultura francesa tem

³⁰⁷ No original: “*Seulement 40% des personnes interrogées pensent que Amour de Michael Haneke est français (alors qu’il est tourné en France, en langue française avec des acteurs français), seulement 26% des gens pensent que The Artist est français, et 25% pour The Pianist de Roman Polanski. Il est normal de pouvoir penser que ce dernier film ne soit pas français au vu de la langue employée dans le film, de l’acteur américain qui joue le rôle principal et de la double nationalité de son réalisateur. Mais compte tenu du fait que le film ait été financé en France, The Pianist rentre dans les statistiques françaises. A l’inverse, 38% pensent que Midnight in Paris de Woody Allen est un film français, 29% pour Ratatouille (alors que c’est un Pixar). Et sans surprise, seulement 11% des gens savent que Taken 2 est français. UniFrance Films a donc aussi pour mission de favoriser la perception des films français à travers le monde.*”

³⁰⁸ No original: “*Admettons qu’on se lance dans la production d’une série Harry Potter à la française. Ils trouveraient sans doute plus d’écrans dans les multiplexes, mais ne seraient pas vécus comme des films français. Reste à savoir ce qu’on veut faire: du chiffre ou encourager l’exportation d’une certaine idée du cinéma français?*”

muito a aportar ao conjunto da diversidade das culturas. (apud TAILLIBERT, 2009, p. 306, tradução nossa³⁰⁹)

Neste mesmo livro do qual tiramos essa citação de Jospin, Christel Taillibert vai defender que, como palco privilegiado para a defesa e a exposição desse cinema francês, que se afirma como ponta de lança da batalha pela diversidade cultural, surgiriam, de maneira muito natural, os festivais de cinema. Nesse sentido, como recorda Taillibert:

Durante as primeiras décadas da sua história, os festivais de cinema foram ao encontro, acima de tudo, das demandas da política externa francesa no sentido em que contribuíam, segundo a famosa expressão, à “influência” da cultura e da arte francesas. O *Festival de Cannes*, em particular, nasceu com a finalidade específica de propor uma alternativa cultural e artística ao *Festival de Veneza*, e desta forma expor aos olhos do mundo todo a riqueza cultural da França. Esta concepção, segundo a qual a potência nacional também passa pela influência da sua cultura, tendo evoluído desde então, ainda deixa ver que a busca da influência pela via da cultura continua sendo uma realidade bastante contemporânea. (TAILLIBERT, 2009, p. 305, tradução nossa³¹⁰)

O que se pode perceber é que não existe uma resposta simples e unívoca sobre o sucesso de ações que tenham objetivos tão amplos, quando não francamente opostos, como são os de garantir a presença e disputa no campo econômico de resultados no mercado e, em paralelo, a manutenção e a ampliação da influência de uma cultura francesa. Por conta disso, não chega a ser surpreendente que, em 2008, quando é contratado pelo governo francês o serviço de uma consultoria para fazer um relatório sobre a Unifrance e os resultados práticos do seu trabalho, essa vai chegar a conclusões aparentemente contraditórias. Por um lado, seu documento final afirmará o seguinte sobre a política de promoção internacional que dedica muito de seus esforços à presença do cinema francês nos festivais de cinema pelo mundo: “Demasiado centrada na 'influência cultural' e no 'trabalho aprofundado sobre a imagem do cinema francês', os benefícios econômicos desta política de festivais seriam difíceis de quantificar e 'não se

³⁰⁹ No original: “*Le combat pour la diversité culturelle prolonge votre responsabilité première qui reste la promotion de la culture française. [...] la France garde l'ambition de rapprocher les peuples et de contribuer concrètement à un nouvel universalisme. Il vous revient de faire comprendre, partout dans le monde, que la culture française a beaucoup à dire dans le concert de la diversité des cultures.*”

³¹⁰ No original: “*Pendant les premières décennies de leur histoire, les festivals de cinéma ont avant tout rencontré les besoins de la politique étrangère française dans le sens où ils contribuaient, selon l'expression consacrée, au 'rayonnement' de la culture et de l'art français. Le Festival International du film de Cannes en particulier est né dans le but explicite de proposer une alternative culturelle et artistique à la Mostra de Venise et par là même d'exposer aux yeux du monde entier la richesse culturelle de la France. Cette conception selon laquelle la puissance nationale passe aussi par le rayonnement de sa culture a désormais évolué, même si la recherche d'influence par le biais de la culture reste une réalité très contemporaine.*”

prestam a uma avaliação objetiva” (LECLER, 2019, p. 212, tradução nossa³¹¹). No entanto, mais adiante o mesmo relatório reconhece o seguinte:

[...] os festivais continuam sendo o sistema mais capaz de articular questões culturais (“constituir uma alternativa à dominação cultural das *majors* americanas”), diplomáticas (“difundir uma certa imagem da França”) e comerciais (“a rentabilidade dos investimentos para produtores e investidores”). (LECLER, op. cit., p. 229, tradução nossa³¹²)

Dessa forma, podemos entender melhor porque estas manifestações seguem sendo uma das principais ferramentas mobilizadas pela Unifrance na sua política de promoção internacional do cinema francês. Passaremos, a seguir, a explorar mais profundamente as características específicas que constituem esse universo, hoje tão complexo, que é o da rede internacional dos festivais de cinema, como maneira de entendermos melhor o lugar que ocupam dentro desta os dois eventos que vamos estudar mais de perto, o *Festival Varilux de Cinema Francês* e o *MyFrenchFilmFestival*.

³¹¹ No original: “*Trop axé sur le ‘rayonnement culturel’ et un ‘travail de fond sur l’image du cinéma hexagonal’, les retombées économiques de cette politique des festivals seraient difficilement chiffrables et ‘se prête mal à une évaluation objective.’*”

³¹² No original: “[...] *les festivals restaient le dispositif le plus à même d’articuler des enjeux culturels (‘constituer une alternative à la domination culturelle des majors américaines’), diplomatiques (‘diffuser une certaine image de la France’) et commerciaux (‘la rentabilité des investissements pour les producteurs et les investisseurs’).*”

5 OS FESTIVAIS DE CINEMA E A DIFUSÃO INTERNACIONAL DOS CINEMAS NACIONAIS

De forma prática, festivais são para o cinema o que o jornalismo é para a história: um rascunho inicial, segundo a famosa citação de Philip Graham, um esforço em tempo real de achar um sentido para os cinemas do mundo. (KREDELL, 2016, p. 16, tradução nossa³¹³)

A maior prova de que os festivais se tornaram uma parte intrínseca de como se organiza a indústria mundial do cinema está no fato de que seria difícil para uma pessoa ligada a esta indústria, seja por sua profissão ou pela cinefilia, imaginar hoje que houve um dia em que eles não existiam. De fato, podemos pensar nos festivais, em termos do universo do cinema no século XXI, de forma similar a como olhamos para a internet ou para os celulares nas nossas vidas cotidianas: tão presentes que alguém mais jovem poderia chegar a crer que sempre existiram. Pois, nas palavras de Gilles Renouard: “Pelo efeito de concentração que eles produzem, os festivais oferecem uma fotografia de um instante do cinema e do que ele nos diz sobre o mundo num determinado momento preciso” (RENOUARD, 2012, p. 138, tradução nossa³¹⁴).

De fato, embora a rede internacional de festivais, composta hoje por literalmente alguns milhares de eventos pelo mundo, tenha adquirido suas características constitutivas atuais somente um pouco mais adiante, já em 1978 alguém como Miriam Alencar, em seu trabalho pioneiro (inclusive em termos mundiais) publicado em livro no Brasil, afirmava que “o Festival é conduto natural para prestigiar o filme e torná-lo mais acessível aos interesses comerciais” (ALENCAR, 1978, p. 17). Da mesma forma, a partir do ponto de vista dos próprios artistas, o cineasta tcheco Karel Reisz tomaria partido da importância destes eventos cinematográficos num sentido mais fortemente político dizendo, em 1988, que os festivais seriam:

[...] o último bastião da cultura cinematográfica, a última linha de defesa contra a síndrome do cinema-mercadoria, a única salvaguarda de defesa da especificidade e da individualidade de um filme – em contraste ao conceito de grandes lojas de

³¹³ No original: “*In a real sense, festivals are to cinema what journalism is to history: a “first rough draft”, in Philip Graham’s famous phrase, a real-time effort to make some sense of the cinemas of the world.*”

³¹⁴ No original: “*Par l’effet de concentration qu’ils produisent, (festivals) offrent une photographie d’un instant de cinema, de ce qu’il dit sur le monde à un moment précis.*”

departamento onde produtos são estocados e colocados nas prateleiras segundo uma lógica estritamente sazonal. (apud TAILLIBERT, 2009, p. 307, tradução nossa³¹⁵)

Se percebemos a maneira como eles já eram compreendidos há algumas décadas de maneira bastante ampla, tanto por aqueles que viviam por dentro a produção dos filmes (caso de Reisz), como por uma jornalista e trabalhadora do setor público do cinema (como Alencar), chega a ser surpreendente constatar que, no universo acadêmico, seria somente a partir de meados dos anos 1990 que, de maneira mais sistemática, uma série de pesquisadores e autores venha se dedicar aos aspectos constitutivos do complexo ecossistema que esses eventos representam, com toda a sua variedade de implicações – por dentro e para além do negócio do cinema. Um dos autores a propor, já naquele momento, um texto que buscava uma leitura mais ampla e sistêmica do fenômeno foi Bill Nicholls, que escrevia, em 1994:

Como o museu, mas num espírito mais difuso e carnavalesco de potencial subversão, o local do festival simula atualmente a aura de autenticidade e tradição que a obra única tinha anteriormente atrelada a si. Ele marca o lugar do significado como os ícones religiosos já fizeram antes, e como os espetáculos públicos agora fazem de uma maneira mais fluida. (apud IORDANOVA, 2013, p. 41, tradução nossa³¹⁶)

Nicholls, portanto, já faz referência ali a características específicas do formato que o festival de cinema assume e cristaliza, destacando como ele cria um “local” distinto dentro da cadeia de circulação dessas obras reproduzíveis que constituem a natureza do filme de cinema. É uma maneira de se aproximar de uma possível ontologia dos festivais, ajudando a entender, retroativamente, um dos motivos pelos quais eles teriam adquirido a aura e a importância que, por exemplo, Alencar e Reisz já indicavam em suas observações bem mais práticas. Alguns anos depois, já passado o período de expansão especialmente forte dos festivais pelo mundo que acontece nos anos 1990, Julian Stringer vai propor uma visão mais ampla sobre as múltiplas implicações do fenômeno que eles representariam, para além mesmo dos limites da indústria do setor cinematográfico:

Os festivais são significativos num nível regional, nacional e pan-nacional; eles atraem visitantes para as cidades, receitas para as indústrias cinematográficas nacionais, e culturas filmicas nacionais para o sistema mundial do cinema. E sua importância cresceu significativamente nas últimas duas décadas. À medida que os mercados de salas de cinema diminuíram pelo mundo, os festivais hoje se constituem

³¹⁵ No original: “[...] *le dernier bastion de la culture cinématographique, la dernière ligne de défense contre le syndrome du cinéma marchandise, la seule sauvegarde de la défense de la spécificité et l’individualité d’un film, - en contraste avec le concept des grands magasins où les produits sont stockés et mis en rayon selon une logique purement saisonnière.*”

³¹⁶ No original: “*Like the museum but in a more diffuse, carnivalesque spirit of potential subversion, the festival site now simulates the aura of authenticity and tradition that the unique work previously had attached to itself. It marks the place of meaning as religious icons once did and as public spectacles now do in a more free-floating manner.*”

no único espaço formal de exibição para muitos novos títulos. (STRINGER, 2001, p. 134, tradução nossa³¹⁷)

Conforme podemos ver, Stringer retoma, num contexto mais amplo, algumas sensações já externadas na fala de Karel Reisz anteriormente citada, no sentido de enxergar nos festivais não somente uma parte integrante e articulada de um sistema, mas também um espaço possível de exceção, numa contraposição intrínseca talvez, que consegue prover ao mecanismo mais amplo da circulação do cinema um espaço que as outras modalidades mais tradicionais do mercado possivelmente não conseguiriam incorporar de maneira satisfatória. De fato, isso se dá a tal ponto que um cineasta importante como o iraniano Abbas Kiarostami chega a afirmar: “creio que a minha carreira de realizador teria sido interrompida após o meu segundo ou terceiro filme, se os festivais de cinema não existissem” (MATTOS, 2013, p. 121). Uma proposição que talvez ganhe tons menos contundentes, mas igualmente enfáticos, nos escritos de Thomas Elsaesser, que assim descreve a forma como o circuito dos festivais de cinema na Europa...:

[...] tornou-se uma força central e a malha energética do negócio do cinema, com consequências variadas para o funcionamento dos outros elementos (autoria, produção, exibição, prestígio cultural e reconhecimento) pertencentes ao cinema e à cultura cinematográfica. (apud IORDANOVA, 2013, p. 70, tradução nossa³¹⁸)

Para o específico da nossa pesquisa, uma ideia importante no que escreve Elsaesser é justamente a quantidade de elementos do “negócio do cinema”, como ele diz, que são potencialmente afetados pelo circuito mundial de festivais como ele atualmente se constitui. O que buscaremos realizar neste capítulo, portanto, é justamente enxergar as maneiras como hoje, segundo as palavras de Brendan Kredell: “o festival moderno se posiciona na ligação entre esses três setores (produção, distribuição, exibição). Perceber sua diversidade de funções nos permite compreender o papel importante que os festivais desempenham na paisagem cultural mais ampla” (BURGESS; KREDELL, 2016, p. 165, tradução nossa³¹⁹). Ao fazer isso, o que desejamos é deixar mais claro porque, para a expansão internacional do cinema francês, o universo dos festivais de cinema é considerado uma estrutura chave, sem a qual não se poderia efetuar suas ações com a mesma efetividade.

³¹⁷ No original: “Festivals are significant on regional, national, and pan-national levels; they bring visitors to cities, revenue to national film industries, and national film cultures into the world cinema system. And their importance has increased significantly over the past two decades. As theatrical markets for movies have shrunk around the world, festivals now constitute the sole formal exhibition site for many new titles.”

³¹⁸ No original: “[...] has become the key force and power grid in the film business, with wide-reaching consequences for the respective functioning of the other elements (authorship, production, exhibition, cultural prestige and recognition) pertaining to the cinema and to film culture.”

³¹⁹ No original: “[...] the modern festival sits at the nexus of these three sectors (production, distribution, exhibition). Appreciating its diversity of function allows us to understand the important role that festivals play within the broader cultural landscape.”

No entanto, para chegarmos até esse ponto, nos parece importante efetuar um breve recuo para esclarecer, antes de tudo, o que, afinal de contas, está se conceituando quando utilizamos o termo “festival de cinema”. Afinal, embora esta expressão se refira a algo tão onipresente atualmente que pareça ter sentido óbvio e que poderia talvez ser esclarecida por meio de um simples exercício de definição, parece-nos ganhar contornos bem mais ricos e profundos se entendermos historicamente como este termo passa a ser usado, e a partir de quais manifestações ele vem se consolidar, ao longo dos anos e na medida em que segue ampliando e alterando os seus sentidos enquanto o setor se complexifica. Nos interessa, enfim, fazer com os festivais de cinema nesse capítulo algo parecido ao que Laurent Creton menciona sobre a natureza do próprio cinema como linguagem, e também sobre o mercado, na sua obra de referência acerca da interseção entre esses universos:

Cinema e mercado têm em comum serem sistemas de representação baseados em convenções que, em sua configuração clássica, se esforçam para serem considerados como “realidades evidentes”. Ambos fazem de tudo para que seus sistemas sejam aceitos pelo maior número de pessoas como fatos naturais que se justifiquem em si mesmos. (CRETON, 1997a, p. 8, tradução nossa)

Portanto, justamente para quebrar essa ilusão da evidência, típica de algo que se afirme como se sempre tivesse ali estado, é que vamos tentar demonstrar as diferentes repercussões que os festivais de cinema podem trazer para o mercado cinematográfico atual, e também buscar entender os caminhos pelos quais eles chegaram a assumir essas funções, que parecem se multiplicar mais e mais a cada período.

5.1 Definindo os festivais de cinema: como se tornaram o que são hoje

Iniciativa estruturada em mostras ou sessões, capaz de promover o produto audiovisual, respeitando-o como manifestação artística e disponibilizando-o à sociedade, com proposta de periodicidade regular. (LEAL; MATTOS, 2008, p. 21)

Um festival de cinema e/ou de audiovisual consiste, então, num evento festivo circunscrito no espaço e no tempo, ao longo do qual, segundo modalidades e objetivos diversos, filmes serão apresentados a um público. (TAILLIBERT, 2009, p. 12, tradução nossa³²⁰)

³²⁰ No original: “*Un festival de cinéma et/ou d’audiovisuel consisterait donc en un événement festif circonscrit dans l’espace et dans le temps, et au cours duquel, selon des modalités et des objectifs divers, des films seraient présentés à un public.*”

Conforme dissemos, poderíamos tentar simplesmente definir os festivais de cinema a partir de uma conceituação simples e direta, acima fazem estes autores para as finalidades específicas dos seus respectivos trabalhos. Ambas são definições corretas, e razoavelmente contemporâneas ao nosso momento histórico, podendo definir em grande parte a maneira como estes eventos são mais diretamente entendidos em seus sentidos mais práticos. Note-se, porém, que mesmo definições bem amplas e diretas, como essas buscam ser, vão destacar aspectos diferentes dessas manifestações: na primeira, há um foco na função social frente ao cinema como arte, na periodicidade da realização dos eventos e na sua estrutura em sessões; na outra, destaca-se a diversidade de objetivos, o caráter festivo e a circunscrição num espaço e tempo. Ambas não estão em desacordo; na verdade são complementares e, ainda assim, mesmo a soma delas resultaria incompleta se pensada como descrição de tudo aquilo que os festivais hoje podem ser (algo que os autores não ignoram, diga-se, como a continuidade dos trabalhos de onde retiramos essas citações comprova).

Portanto, o que buscamos demonstrar ao propormos esse exercício é que, embora seja possível tentar uma definição curta e direta, o mais interessante possivelmente está para além desta, seja na história que nos leva até essa conceituação contemporânea, seja em tudo aquilo que não se pode comportar em poucas palavras. E é disso que vamos tratar a seguir, começando pela história da utilização da expressão “festival” dentro do universo específico do cinema, passando em seguida para um entendimento sobre como ela vai aos poucos se autodefinindo à medida que determinados eventos vão sendo realizados, e assim consolidando uma compreensão do que estes ainda poderiam ser, de fato.

Para fazermos isso é muito importante sairmos por um momento do universo do cinema e lembrar que o termo “festivais” antecede em muito a sua utilização por este. De fato, na introdução ao volume *Une histoire des festivals: XIXe-XXIe siècle*, Pascale Goetschel e Patricia Hidiroglou (2013) lembram que o termo tem origens num tipo de evento que remete aos tempos da Roma e Grécia antigas, tendo ainda equivalentes em tradições escandinavas ou africanas (em contextos distintos). Trata-se de um termo de origem anglo-saxã, conectado, naquele momento, principalmente a eventos de cunho religioso, nos quais a noção de festividade é muito importante. Conforme o entendemos modernamente, porém, no campo das manifestações artísticas pós-medievais, ele vai começar a ser utilizado e se tornar mais comum a partir do universo da música, do século XVIII em diante. Também na introdução de um outro volume (*The Festivalization of Culture*), Andy Bennett e Jodie Taylor são mais específicos:

Na literatura antropológica e histórica, festivais são tradicionalmente concebidos como eventos ritualísticos ou recorrentes de curta duração, nos quais os membros de uma comunidade participam para afirmar ou celebrar variados laços sociais, religiosos, étnicos, nacionais, linguísticos ou históricos. O festival pode manter essa função no contexto contemporâneo, mas geralmente ele adquire uma série de outros propósitos – particularmente no que se refere à expressão de identidades culturais e às práticas do estilo de vida de sua plateia. (BENNETT; TAYLOR, 2014, p. 1, tradução nossa³²¹)

No processo de incorporação do termo para o universo do cinema, Skadi Loist nota que se passaram quase 40 anos de existência entre o que se convencionou considerar como a “invenção” deste, em 1895, e o estabelecimento de um modelo mais estável daquilo que viria a ser entendido como sendo os festivais de cinema, no começo dos anos 1930. Nesse meio tempo, houve uma série de eventos que antecipavam o fenômeno, muitas vezes apresentando características similares: concursos de filmes, conferências, feiras da indústria, são todos exemplos relevantes de manifestações precursoras, que não utilizavam ainda o termo “festival” para se definirem. A partir de uma origem francesa, cineclubes também se organizam como fenômeno, incentivando um tipo de relação com o cinema que será decisivo para a lógica dos festivais num momento seguinte (LOIST, 2016, p. 53).

Quanto a este momento anterior, é importante reconhecer o trabalho realizado por Christel Taillibert e John Wäfler nos artigos em que estudam uma série de exposições especiais de coleções de filmes associados a eventos únicos e encontros festivos, nos quais incluía-se ainda discussões sobre as obras e até mesmo competições por prêmios entre eles. De fato, segundo os autores, haveria registro desse tipo de manifestação tão cedo quanto em 1899, em Mônaco, e na primeira década do século XX em vários lugares da Itália, com grande sucesso de público – inclusive contando com a presença de ninguém menos que Louis Lumière em um dos júris, em Turim, já em 1911 (TAILLIBERT; WÄFLER, 2016).

Os autores notam, ainda, que as realizações de eventos associando projeções de filmes a apresentações musicais, inclusive na Ópera de Paris, já representam alguns dos primeiros usos do termo “festival” associado com o cinema. Certamente relacionados com o contexto musical dessas ocasiões, sendo este um universo artístico no qual o termo já possuía então uma longa história, vale notar como estes eventos incorporam algo que vai se tornar um importante elemento dos festivais de cinema mais adiante: a busca por uma aura de respeitabilidade artística para o cinema, num momento em que ele ainda era considerado uma atividade menos

³²¹ No original: “*In anthropological and historical literatures, festivals traditionally are conceived as ritualistic or recurrent short-term events in which members of a community participate in order to affirm and celebrate various social, religious, ethnic, national, linguistic or historical bonds. The festival may retain this function in the contemporary setting, but it often takes on a variety of other purposes – particularly in relation to the expression of the cultural identities and lifestyle practices of its audience.*”

nobre do que outras artes, como as próprias música clássica e ópera. Será pelo mesmo motivo que, posteriormente, já no final dos anos 1920, alguns *ciné-clubs* franceses irão associar o termo com exibições especiais de gala: assim, há registros, por exemplo, de um “Festival René Clair”, em 1927; ou de um “Festival Tolstói”, em 1928 (TAILLIBERT; WÄFLER, 2022).

Os autores notam que foi a partir principalmente da cobertura de imprensa na época que começaram a ganhar peso determinadas características que nos ajudam a entender por que o evento que se organizou em Veneza, em 1932, passou a ser historicamente considerado como o pioneiro festival de cinema³²². Nesse sentido, eles chamam atenção, antes de mais nada, para o repetido uso do termo “internacional” associado ao festival, como uma forma de diferenciar essa nova iniciativa das que teriam acontecido até então. Além disso, em parte por acontecer dentro do escopo maior da Biennale de Veneza, e, por conta disso, atrair uma considerável parcela da elite intelectual e cultural, muitos dos artigos publicados no período laudam a elevação do cinema a um patamar similar de relevância cultural como o que tinham manifestações como a pintura, a escultura, a poesia³²³. Finalmente, os artigos da época também destacam bastante o caráter competitivo e a qualidade do trabalho dos organizadores do evento (TAILLIBERT; WÄFLER, 2022).

Figura 5 – Pôster da primeira edição do *Festival de Veneza*



Fonte: Site do Festival de Veneza³²⁴

³²² Embora naquela primeira edição fosse chamado de *Esposizione internazionale d'arte cinematografica*, como se vê na imagem acima.

³²³ Nesse sentido, o crítico italiano Luciano de Feo, um dos selecionadores dos filmes na criação do Festival, declara a um jornal por ocasião da primeira edição: “Nós vimos desfilar frente a nossos olhos filmes do maior interesse, que incluem teses sociais, religiosas, passionais, familiares, que evidenciam a tendência do cinema a se tornar a expressão de um pensamento” (apud TAILLIBERT, 2009, p. 21, tradução nossa).

³²⁴ Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/history-venice-film-festival> Acesso em: 8 jun. 2023.

De fato, na abertura do primeiro capítulo do seu livro dedicado à história dos festivais, Cindy Wong reforça que a consolidação destes eventos se relaciona diretamente com os processos de construção e afirmação do cinema como forma de arte, a partir do desenvolvimento de iniciativas como os já citados *ciné-clubs* (que dariam origem futuramente às primeiras salas especializadas e àquilo que veio a ser conhecido como “circuito de cinema de arte”), mas também do hábito cada vez mais disseminado da escrita crítica e teórica sobre o cinema, assim como do surgimento dos primeiros cursos dedicados ao seu ensino (WONG, 2011, p. 30-37). Todos estes fenômenos, que estão acontecendo quase simultaneamente, contribuem para estabelecer o cenário em que os festivais ganham sua relevância de forma rápida, argumenta a autora.

O outro aspecto destacado naquele momento é a forma como o *Festival de Veneza* apresentava o cinema como um fenômeno mundial, algo que, ainda que a distribuição de filmes pudesse deixar evidente desde o começo da história das exibições públicas, passa a ser entendido de outra maneira quando exista a exposição, lado a lado, de obras representando vários países. Isso leva a que Dina Iordanova, por exemplo, afirme que “desde seu surgimento, o grande festival de cinema tem sido a verdadeira antítese do cinema nacional fechado em si” (IORDANOVA, 2016, p. xiii, tradução nossa³²⁵). Já Regan Rhyne vai destacar como essa articulação internacional logo adquire sentidos comerciais, mas também de mobilização do nacionalismo, a partir do seu aspecto competitivo: “[...] desde o começo, o *Festival de Veneza* foi simultaneamente um espaço da articulação nacionalista, um fórum para relações internacionais e uma parte do mercado comercial do cinema” (RHYNE, 2013, p. 137, tradução nossa³²⁶).

Esta plataforma mundial de visibilidade não passaria despercebida pelo governo fascista italiano naquele momento, e, segundo Marijke de Valck, “Mussolini acreditava que o festival de cinema lhe emprestaria um instrumento internacional poderoso para a legitimação da identidade nacional do fascismo” (DE VALCK, 2007, p. 47, tradução nossa³²⁷). A autora narra como a visita de Joseph Goebbels ao Festival, em 1936, fortalece seu papel como espaço privilegiado de representação das imagens dos países do Eixo. Em 1938, quando um filme alemão (*Olympia*, de Leni Riefenstahl) e um italiano (*Luciano Serra, Piloto*, de Gioffredo

³²⁵ No original: “From its outset the large film festival has been the very antithesis of an enclosed national cinema.”

³²⁶ No original: “[...] from the very beginning, the (Venice) festival was simultaneously a site of nationalist articulation, a forum for international relations, and a function of the commercial cinema market.”

³²⁷ No original: “Mussolini believed that the film festival would give him a powerful international instrument for the legitimization of the national identity of Fascism.”

Alessandrini) dividem o prêmio principal do festival, enquanto o favoritismo maior era de um filme americano e de um francês (respectivamente, *Branca de Neve e Os Sete Anões* e *A Grande Ilusão*), os representantes destes dois últimos países, juntamente com a representação inglesa, decidem que era preciso, naquele contexto macropolítico pré-Segunda Guerra Mundial, criar um outro espaço que fizesse um contraponto à centralidade de Veneza³²⁸.

É a partir daí que um representante do governo francês (Philippe Erlanger), presente ao evento como convidado oficial, idealiza a criação desse novo evento, o qual é então apresentado como conceito ao representante da organização dos estúdios de cinema americanos em Paris e a um representante do cinema inglês³²⁹ (DE VALCK, 2007, p. 48). Este festival, após uma turbulenta disputa pela cidade que o sediaria, viria a ser o *Festival de Cannes*, cuja primeira edição, a princípio programada para setembro de 1939, termina interrompida pela eclosão do conflito mundial imediatamente após sua noite de abertura – o evento é cancelado e só realizado em 1946. Não seria exagero dizer, portanto, que o começo de um “circuito de festivais” se deve, de certa maneira, aos conflitos geopolíticos mundiais do período, mostrando o quanto desde o princípio estes eventos ganhavam significado bem maior do que apenas aquilo que exibiam nas telas³³⁰. Essa é uma das características que ajudam a entender o que quer dizer Julian Stringer quando afirma que: “O festival de cinema é inerentemente político. Arranhe a superfície de qualquer uma de suas dimensões geográficas ou históricas e você sempre encontrará uma relação de poder” (STRINGER, 2016, p. 43, tradução nossa³³¹).

De fato, em sua narrativa histórica sobre esses primeiros anos dos festivais de cinema, de Valck (2007) descreve o momento vivido neste universo entre 1932 e meados dos anos 60 como uma espécie de “Olimpíadas dos filmes”, em que se destacaria a competição entre as obras pelo direito de “representar” o cinema de determinados países e, depois, entre os países pelos prêmios dados pelos festivais. Outra importante estudiosa do tema, Skadi Loist, descreve

³²⁸ Um aspecto menos lembrado daquela edição do Festival em 1938 é o fato de que ela hospedou, pela primeira vez, uma retrospectiva nacional, e justamente uma do cinema francês, de 1898 a 1933. Esta informação, destacada nas notas históricas constantes do próprio site do festival (disponível em: <https://www.labiennale.org/en/history-venice-film-festival>), complexifica a narrativa do evento como exclusivamente um espaço de glorificação do cinema e da ideologia dos governos nazifascistas.

³²⁹ Essa história é narrada em detalhes no livro de de Valck a partir de um relato de Gilles Jacob, um dos principais responsáveis pelo *Festival de Cannes* de 1976 a 2014, em um evento por ocasião da celebração dos 45 anos do Festival.

³³⁰ Da mesma forma, a instauração do *Festival de Berlim* em 1951, terceiro grande evento do calendário europeu até os dias de hoje, deveu-se principalmente ao trabalho do representante norte-americano do cinema na Alemanha Ocidental, como uma forma de criar um espaço de exibição do cinema ocidental em pleno território do Leste da Alemanha, ajudando a reviver a cidade como um centro vivo de trocas culturais e servindo como uma certa provocação ao regime soviético.

³³¹ No original: “*The film festival is inherently political. Scratch the surface of any of its geographical or historical dimensions and you will always find a power relationship.*”

como, à medida que os eventos começam a se espalhar, primeiro pela Europa, mas logo pelo mundo, a FIAPF, uma federação internacional de associações de produtores, toma para si o papel de tentar regular este campo. Ela logo vai criar uma classificação dos mesmos, recusando ou concedendo inclusão a determinados eventos e, dessa maneira, propondo de forma unilateral uma hierarquização, com finalidade de manter um certo exclusivismo para determinados eventos, de forma a criar valor para os filmes ali exibidos. Este impulso demonstra como, desde bem cedo, havia o entendimento pelos produtores de que os festivais possuíam interesse estratégico claro para suas obras (LOIST, 2016, p. 54).

Ainda segundo Loist: “À altura dos anos 1960, todos os continentes e regiões já contavam com festivais regionais ou internacionais de cinema de importância” (LOIST, 2016, p. 55). Goetschel e Hidiroglou (2013) esclarecem, nesse sentido, que esse processo não se dá apenas no cinema, pois o mundo da cultura vive um processo latente do que chamam de “festivalização” a partir de, pelo menos, o pós-Segunda Guerra na Europa³³². No teatro, por exemplo, é o mesmo momento histórico em que surgem os influentes festivais de Edimburgo e de Avignon, e dessa forma o fenômeno dos festivais vai se mostrar decisivo, ao menos no contexto europeu das próximas décadas, tanto para criar situações de valorização a formas artísticas historicamente menos reconhecidas (como no caso das histórias em quadrinho) como para renovar o interesse por outras formas que haviam perdido a centralidade (como a ópera). A pesquisadora Christel Taillibert vai além e afirma que: “Quer se trate do cinema, da dança, da música, do teatro, das artes da rua, da literatura ou das histórias em quadrinho, o festival se tornou um quadro de referência estrutural das manifestações culturais contemporâneas” (TAILLIBERT, 2009, p. 9, tradução nossa³³³). No campo específico do cinema, ela detalha assim o processo que se desenha nas décadas posteriores:

Em paralelo a este primeiro modelo, que se mantém até hoje, os festivais de cinema conheceram, timidamente a partir dos anos 1960 e 1970, depois de forma muito mais massiva nos anos 1980 e 1990, um desenvolvimento considerável sob a forma de eventos mais modestos, mais dirigidos a um público local e a tipos de filmes com critérios cada vez mais restritos. O evento, pela sua promessa festiva, pela noção de exceção que induz, torna-se então o motor da emergência massiva destes novos atores no campo da distribuição cinematográfica – novos, pelo menos, no peso que agora representam no campo da chamada difusão não comercial. Transformar em evento a presença de um determinado filme, num determinado local, torna-se o motor de uma força pela qual espectadores, movidos por interesses muito variados, se veem

³³² As autoras destacam, nesse sentido, o texto publicado em agosto de 1950 pelo filósofo e escritor suíço Denis de Rougemont, que o intitula afirmando que “não se pode salvar a Europa sem salvar a cultura”. Disponível em: <https://www.unige.ch/rougemont/articles/1948-1950/ddr19500805franind>

³³³ No original: “*Qu’il s’agisse de cinéma, de danse, de musique, de théâtre, des arts de la rue, de littérature ou de bande dessinée, les festivals sont devenus un cadre structurel de référence des manifestations culturelles contemporaines.*”

participando de um mesmo acontecimento. (TAILLIBERT, 2014, p. 2-3, tradução nossa³³⁴)

Quanto a esse contexto mais amplo, a autora cita teóricos da cultura como Marc Fumaroli ou Jean Caune, que trariam questionamentos duros, inclusive, sobre esse papel central dos festivais no acesso contemporâneo à cultura, apontando, por exemplo, que isso poderia representar uma redução desta a um contexto mais próximo do que chamam de “lazer de massa”, e consideram ainda que os eventos terminariam servindo mais como espaços para o encontro de um público com ele mesmo, do que efetivamente com um acontecimento artístico (TAILLIBERT, 2009, p. 9). Ainda que sejam pontos importantes de serem considerados, a autora defende uma outra maneira de enxergar este fenômeno:

[...] no contexto de um festival, a cultura deixa de ser apenas um objeto de consumo divertido, prazeroso, enriquecedor, tornando-se pretexto para celebrações, populares ou mundanas, familiares ou grandiosas, locais ou nacionais, sempre marcadas pelo desejo de impor uma ruptura no cotidiano, um parêntese programado e esperado, um espaço de encontro e sociabilidade. (TAILLIBERT, 2009, p. 11, tradução nossa³³⁵)

Tendo exposto essa trajetória inicial, em que os festivais de cinema encontram seu formato e especificidade e depois se espalham pelo mundo num contexto que ultrapassa, inclusive, apenas o espaço exclusivo da indústria do cinema, a seguir passamos a mergulhar com um pouco mais de detalhes e atenção na forma como essa verdadeira rede se encontra hoje estruturada, discutindo algumas das suas características mais relevantes.

³³⁴ No original: “Parallèlement à ce premier modèle qui perdure jusqu’à nos jours, les festivals du film connaissent, timidement à partir des années soixante et soixante-dix, puis beaucoup plus massivement dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, un développement considérable sous la forme de manifestations plus modestes, davantage tournées en direction d’un public local et ciblant des typologies de films aux critères de plus en plus restreints. L’événementiel, en raison de sa promesse festive, de la notion d’exception qu’il induit, devient alors le moteur de l’émergence massive de ces nouveaux acteurs sur le terrain de la diffusion cinématographique — nouveau étant tout du moins le poids qu’ils représentent désormais sur le terrain de la diffusion dite non-commerciale. Transformer en événement la présence d’un film donné, dans un lieu particulier, devient le moteur d’une force par laquelle des spectateurs mus par des intérêts très variables se retrouvent à participer à une même manifestation.”

³³⁵ No original: “[...] dans le cadre d’un festival, la culture n’est plus seulement un objet de consommation divertissant, plaisant, enrichissant, mais devient le prétexte de réjouissances, populaires ou mondaines, familiales ou grandioses, locales ou nationales, mais toujours marquées par une volonté d’imposer une rupture dans le quotidien, une parenthèse programée, espérée, un espace de rencontres et de sociabilité.”

5.2 Um mundo de festivais: a rede internacional e o mercado do cinema

Pontos de passagem obrigatórios são os nós da rede que se tornaram indispensáveis à sua prática. Argumento que os festivais de cinema podem ser vistos como pontos de passagem obrigatórios, pois são eventos – atores – que se tornaram tão importantes para a produção, distribuição e consumo de muitos filmes que, sem eles, toda uma rede de práticas, lugares, pessoas etc. iria desmoronar. (DE VALCK, 2007, p. 36, tradução nossa³³⁶)

No importante livro em que busca sistematizar uma teoria sobre a rede internacional de festivais conforme ela se estabeleceu, usando para isso como apoio metodológico a teoria ator-rede do antropólogo francês Bruno Latour, Marijke de Valck considera que os festivais assumiram um papel central dentro do circuito mundial do cinema – ou, mais particularmente, de um tipo de cinema, que às vezes é chamado de cinema de arte, outras de cinema de autor, mas na verdade cada vez mais essa categoria parece se expandir para incorporar tudo aquilo que não sejam simplesmente os mais comerciais dos *blockbusters*. Mas, cabe perguntar: que papel seria esse, quais os seus limites, e como esta rede efetivamente se organiza?

Se logo acima acompanhamos como um processo que pode ser chamado de “festivalização” acomete de forma mais ampla o universo da cultura a partir da segunda metade do século XX, Christel Taillibert considera que, a partir dos anos 1980 em especial, cria-se na sociedade como um todo, mas especialmente no domínio da cultura, uma forma mais dominante de se organizar os discursos e a comunicação, sempre a partir dessa dinâmica dos eventos.

Para transmitir aos públicos, internos ou externos, um entusiasmo duradouro ao redor de objetivos comuns, desejos de conquista, sentimentos de pertencimento coletivo, as empresas começam a experimentar novas técnicas de comunicação baseadas na criação de eventos. (TAILLIBERT, 2009, p. 31, tradução nossa³³⁷)

Taillibert argumenta que essa lógica, oriunda *a priori* do ambiente da comunicação corporativa, que busca engajar os indivíduos a partir da promessa de um instante de felicidade, de um momento excepcional, vai se espalhando pelas outras instâncias sociais, seja nas organizações locais (como sindicatos, grupos comunitários etc.), seja na política macro, criando

³³⁶ No original: “*Obligatory points of passage are the nodes in the network that have made themselves indispensable to its practice. I argue that film festivals can be seen as obligatory points of passage, because they are events – actors – that have become so important to the production, distribution, and consumption of many films that, without them, an entire network of practices, places, people, etc. would fall apart.*”

³³⁷ No original: “*Pour transmettre, à des publics internes ou externes, un enthousiasme durable autour d’objectifs communs, les entreprises commencent à expérimenter de nouvelles techniques de communication basées sur la création d’événements.*”

uma tentativa de manter as pessoas engajadas pela promessa de seguidas sucessões de eventos excepcionais, sendo que a realização de um passa rapidamente a gerar a expectativa pelo próximo, e assim por diante. A multiplicação dos festivais no período do fim do século XX representaria uma das maneiras pelas quais a cultura reage a esse ambiente mais amplo, gerando aqui o que Goetschel e Hidiroglou (2013, p. 7) vão chamar de “festivalomania”, que representaria um passo além no processo da chamada festivalização da cultura. No entanto, existe uma outra forma de compreender o lugar de destaque que os festivais encontraram ao oferecerem uma satisfação distinta para o seu público em relação ao consumo cotidiano que este faz dos bens culturais. Mais uma vez, quem conceitua essa leitura é Taillibert, que diz que:

Ao adotar uma construção homogênea, tornada legível para o grande público e para a mídia, circunscrita no espaço e no tempo, a forma do festival proporia uma alternativa à era da ‘cultura descartável’ imposta pela valsa frenética das novidades culturais. (TAILLIBERT, 2009, p. 9, tradução nossa³³⁸)

Ou seja, num mundo onde existe uma constante e abundante oferta de opções culturais das mais diversas, e onde a maior parte se sente perdida sobre quais opções tomar, sobre onde encontrar aquilo que ele procura (possivelmente sem nem saber que procura) e como decidir melhor a forma de organizar seu tempo e sua atenção, a “parada no tempo” que o festival oferece, em sua duração precisa e seu trabalho de seleção, asseguraria para o indivíduo a terceirização da decisão sobre alguns desses dilemas, tornando o processo do consumo cultural algo menos complexo como esforço. Seja como for, entre todas essas demandas contemporâneas que o formato do festival parece atender, e que deu a ele essa centralidade nas práticas culturais, a explosão do número deles pelo mundo, ao longo da duração de todo o ano, demandou que se estabelecesse dentro desse universo uma organização mínima para que, justamente, não se tornasse algo caótico e quase impossível de navegar.

³³⁸ No original: “*En adoptant une construction homogène, rendue lisible pour le grand public comme pour les medias, circonscrite dans l’espace et le temps, la forme festival proposerait une alternative à l’ère de la ‘culture jetable’ impose par la valse frénétique des nouveautés culturelles.*”

5.2.1 A organização da rede de festivais

Os festivais de cinema obviamente não são verticalmente integrados como os estúdios hollywoodianos clássicos; ainda assim, eles formam uma rede global competitiva e complicada, tanto espacial como temporalmente, num calendário anual que praticamente controla a vida do cinema alternativo e independente. (WONG, 2011, p. 5, tradução nossa³³⁹)

Em seu texto de 2009 intitulado *Time Zones and Jet Lag – The Flows and Phases of World Cinema*, Dudley Andrew propõe uma divisão em cinco grandes períodos temporais da história do cinema. No capítulo acerca do cinema nacional, mencionamos com mais detalhes os dois primeiros períodos descritos por Andrew, os quais ele chama de “cosmopolita” e “nacional”, respectivamente. Pois bem, Andrew localiza no pós-Segunda Guerra um ciclo que ele vai chamar de “federativo”. Ele seria marcado por um espírito colaborativo, próximo ao modelo macropolítico encarnado na criação das Nações Unidas, e que vê também no campo do cinema a criação de algumas federações (como a já citada FIAPF ou a Fipresci, de críticos) e a ampliação dos festivais como um espaço em que o cinema hollywoodiano não seria exatamente confrontado nem exilado, mas colocado lado a lado com os outros. Pois é justamente nesse momento que a FIAPF, face à rápida expansão no número de festivais internacionais de cinema que começa a acontecer, tenta propor uma primeira organização dessa ainda bastante incipiente rede, conforme descreve Felicia Chan:

A FIAPF recebe um pedido de membros da indústria para regular o número de festivais a partir de um conjunto de padrões; e criou nessa ocasião uma hierarquia de festivais, por cuja atenção os produtores de filmes competem. A FIAPF é composta por 25 organizações de produtores de 22 países em quatro continentes, orgulhando-se de seu “alcance global”. Seu papel como “regulador de festivais internacionais de cinema” é amplamente automeado e opera em “um contrato de confiança entre esses festivais e a indústria cinematográfica em geral”. (CHAN, 2011, p. 256, tradução nossa³⁴⁰)

Embora essa classificação da FIAPF siga existindo até hoje, sua utilidade prática foi absolutamente alterada, pois era produto de um tempo muito mais centralizado, não apenas na

³³⁹ No original: “(Film festivals) are obviously not vertically integrated like the Classic Hollywood Studios; however, they form a complicated, competitive global network, spatially as well as temporally in an annual calendar that very much controls the lives of alternative, independent cinema.”

³⁴⁰ No original: “(FIAPF) was asked about thirty years ago by industry personnel to regulate the numerous festivals according to a set of standards; it created in its wake a hierarchy of festivals for whose attention film producers compete. FIAPF is made up of twenty-five producers’ organizations from twenty-two countries on four continents, priding itself on its ‘global reach’. Its role as ‘a regulator of international film festivals’ is largely self-appointed and it operates on ‘a trust contract between those festivals and the film industry at large’.”

quantidade de festivais, mas, principalmente, na quantidade de filmes realizados pelo mundo, e nas maneiras de explorá-los. A lista da FIAPF era idealizada para uma “economia da escassez”, por assim dizer: pensada a partir de uma lógica segundo a qual um número limitado de filmes brigaria por uma atenção global (do público, dos mercados, da imprensa), supostamente não havendo filmes de qualidade em quantidade suficiente para tantos festivais (sendo que os “tantos” ainda eram, então, poucas dezenas).

No entanto, essa tentativa revela quão limitada era à medida que a produção e circulação de filmes pelo mundo passa para a fase seguinte do modelo proposto por Andrew: segundo o autor, o ciclo seguinte seria realmente “mundial”, pois a crise dentro do modelo hollywoodiano, e em boa parte do cinema europeu, levaria a uma atenção maior a cinemas do mundo inteiro. Estes cinemas seriam marcados por uma busca por “representações autênticas” (um conceito tão problemático quanto mitificador), o que ajudaria autores e cinematografias como a iraniana, taiwanesa ou chinesa, por exemplo, a se tornarem internacionalmente reconhecidas (ANDREW, 2009, p. 75-79). Estamos falando aqui justamente dos anos 1980, em que ocorre a citada passagem para o momento da tal “festivalomania”, em que a explosão do número de festivais logo vai tornar a classificação da FIAPF praticamente desimportante, no sentido mais geral da organização da indústria. De fato, um festival não estar nesta lista nunca impediu que se tornassem paradas essenciais para distintos nichos dentro da organização do mercado internacional³⁴¹. Trata-se de um momento em que uma outra divisão, muito mais informal, acaba se impondo, algo que foi diagnosticado como um “sistema de dois níveis”, conceituado por Julian Stringer da seguinte forma:

O sistema de dois níveis representa a consolidação do poder entre um punhado de megaeventos, ou festivais globais em cidades globais, complementada pela atividade frenética em uma verdadeira multidão de operações de nicho, ou eventos menores atendendo a gostos e públicos específicos. (STRINGER, 2001, p. 141, tradução nossa³⁴²)

É a mesma lógica que também defendia, em 2000, num artigo publicado na chamada “bíblia da indústria”, a *Variety*, o então presidente do *European Film Institute*, o cineasta alemão Gideon Bachmann: ali, ele divide os festivais entre o que chama de “atacado” e “varejo”. A primeira categoria se referiria a em torno de dez festivais mundiais centrais, que apresentariam para o mundo os “produtos” (no caso, os filmes), os quais serão depois

³⁴¹ Apenas como um exemplo, um festival como *Sundance*, mais “jovem”, porém decisivo, nunca demandou a sua classificação pela FIAPF.

³⁴² No original: “*The two-tier system represents the consolidation of power amongst a handful of mega-events, or global festivals in global cities, together with the bustling activity among a veritable throng of niche operations, or smaller events catering to particular tastes and particular constituencies.*”

explorados por centenas (e mais tarde milhares) de outros festivais, que fazem com que esses mesmos “produtos” sejam levados, então, para o consumo de diferentes públicos por praticamente todo o mundo (BACHMANN, 2000). Claro que navegar por esses festivais não é tão simples assim, como se a partir de duas categorias estanques as escolhas se oferecessem cristalinas. Conforme chama a atenção em sua dissertação de mestrado o pesquisador Adriano Garrett, logo cria-se algo que ele vai chamar de:

As hierarquias interfestivais (em meio a centenas de eventos, quais são aqueles mais valorizados/legitimados, e por quê(m)?) e as hierarquias intrafestivais (diante de uma produção cada vez maior de filmes, que critérios e recortes são estabelecidos por quem seleciona e programa as obras?). (GARRETT, 2020, p. 7)

E é assim que chegamos na atual fase da organização do mercado do cinema segundo Dudley Andrew (2009, p. 80-81), que ele chama de fase “global”. Com a multiplicada velocidade da circulação das informações, em um ambiente em que tudo se influencia mutuamente, os festivais começam, inclusive, a investir na produção dos filmes (como veremos um pouco adiante), enquanto estes circulam de forma ampla e sem fronteiras, por meio de arquivos digitais. Nesse ambiente, os mesmos produtos podem “interpretar” papéis distintos em momentos distintos, como observa Minerva Campos-Rabadán (2020) ao estudar o caso da coprodução peruano-espanhola *Madeinusa*: após sua estreia mundial no *Festival de Roterdã* (um dos “festivais do atacado”, segundo Bachmann), a obra foi exibida em seções temáticas muito distintas numa série de festivais internacionais diferentes, recebendo em cada um deles uma “etiqueta” diferente: classificada num deles como “latina”, em outro como um filme “indígena” ou ainda como um filme “dirigido por uma cineasta mulher”. Dessa maneira, o mesmo filme atende a necessidades distintas de categorização, de acordo com as organizações internas ou visões ideológico-estéticas de eventos diferentes, aproveitando-se de maneiras múltiplas da formação de uma rede mundial dos festivais de cinema.

Ao trazermos para a discussão o termo “etiqueta”, fica claro que esta rede se organizou e especializou de uma forma que se parece cada vez mais com a do funcionamento de um mercado. E é desse processo, que talvez na realidade seja menos de uma transformação do que de fato de um gradual esclarecimento sobre a natureza dos festivais, que trataremos a seguir.

5.2.2 Os festivais como mercados de filmes

O festival internacional de cinema muitas vezes parece funcionar como um espaço cosmopolita no qual os espectadores são encorajados a participar de uma espécie de tour cultural concentrado pelo mundo; é também um espaço que regula – de acordo com diversas forças sociais, econômicas, políticas e culturais – o que é permitido que passe através dele. (CHAN, 2011, p. 253, tradução nossa³⁴³)

À medida que se tornou mais e mais especializada e hierarquizada, como vimos anteriormente, a rede internacional de festivais passou a interpretar um papel cada vez mais destacado na seleção e no direcionamento daqueles filmes que teriam acesso ao mercado mundial das salas de cinema (e igualmente aos mercados de entretenimento caseiro subsequentes), pelo menos da parte desse mercado que não poderia contar com orçamentos de produção ou de promoção na casa das centenas de milhões de dólares, como os *blockbusters* hollywoodianos ou, complementarmente, daquela parte do mercado pensada quase exclusivamente para o consumo interno de um determinado público nacional e/ou regional. Num primeiro olhar, talvez a percepção dessa dinâmica poderia se configurar como um aparente paradoxo, conforme expõe Pascale Escande-Gauquié ao dizer que: “O paradoxo dos festivais marcados como ‘de autor’ surgiria, portanto, entre uma lógica não comercial declarada e a realidade de um lugar onde muitas transações comerciais acontecem” (ESCANDE-GAUQUIÉ, 2012, p. 164, tradução nossa³⁴⁴).

No entanto, é importante lembrar que este aspecto comercial nunca esteve distante do universo dos festivais, já que, ao se inspirar nas anteriores feiras de arte, sempre se entendeu que eles serviam também como uma vitrine de visibilidade para produtos que procuram ganhar notoriedade e se diferenciar de dezenas de outros que estão sendo oferecidos simultaneamente no mundo. Portanto, não se trata exatamente de considerar que os festivais perderam alguma pureza original quando se aproximaram de operações mais claramente mercadológicas: eles tão somente adaptam suas dinâmicas aos distintos fluxos do mercado mundial através das décadas, sofisticando a maneira como se organizam para cumprir esse papel. Ademais, conforme lembra

³⁴³ No original: “*The international film festival often appears to function as a cosmopolitan space in which spectators are encouraged to participate in a kind of concentrated cultural tour of the world; it is also a space that regulates – in accordance with various social, economic, political and cultural forces – what is allowed to flow through it.*”

³⁴⁴ No original: “*Le paradoxe des festivals estampillés “auteur” apparait donc entre une logique non commerciale affichée et la réalité du terrain où beaucoup des transactions commerciales ont lieu.*”

o professor Marcelo Ikeda, no universo dos festivais não existe uma real separação entre o valor artístico e o valor comercial, pois eles são parte de uma mesma equação:

O circuito de festivais revela-se não apenas como instância de discussões e debates sobre a forma cinematográfica, mas como parte da engrenagem da indústria cinematográfica enquanto mecanismo de apoio à distribuição. Os festivais não apenas exibem filmes, mas são um ponto de encontro entre formadores de opinião. Dessa forma, os filmes passam a ter uma primeira formação de valor para seu futuro lançamento comercial no primeiro segmento de mercado, o de salas de exibição. Assim, a importância desses eventos reside em não só exibir filmes, mas estimular que os filmes sejam reverberados por formadores de opinião. Assim, os debates sobre as questões estéticas acabam tendo repercussões em aspectos comerciais, visto que os filmes de maior repercussão no evento têm maior probabilidade de serem escoados para um maior número de mercados. (IKEDA, 2022, p. 186)

Sendo direto, portanto, conforme afirma Thomas Elsaesser: “os festivais efetivamente selecionam a cada ano quais filmes preencherão as poucas vagas que os cinemas de arte ou as telas dedicadas dos multiplexes mantêm abertas para o cinema de interesses minoritários” (apud IORDANOVA, 2013, p. 79, tradução nossa³⁴⁵). Marijke de Valck se dedica a descrever de forma mais detalhada como se dá essa operação nas duas citações seguintes, que explicitam aspectos importantes dessa complexa operação que combina legitimação e comércio:

Uma vez que um filme tenha sido selecionado para o programa de um festival, sendo exibido em uma competição ou talvez até mesmo premiado, torna-se mais fácil para aquele filme e cineasta ser vendido para cinemas e mercados auxiliares, devido ao seu maior valor cultural. Embora os festivais também sejam feiras, atrações turísticas e marketing da cidade [...] o principal fator de sucesso da rede de festivais é sua capacidade de usar essas diversas forças para preservar um sistema complexo que gera valor cultural. [...] Os festivais de cinema, em suma, são locais de passagem que funcionam como portas de entrada para a legitimação cultural. (DE VALCK, 2007, p. 38, tradução nossa³⁴⁶)

Os festivais de cinema têm conseguido multiplicar-se porque oferecem oportunidades de exibição para os filmes fora do circuito regular das salas de cinema e do ritmo regular de programação ao longo do ano, em particular para filmes que (ainda) não têm potencial comercial para serem distribuídos, enquanto são de especial interesse para a comunidade de nicho de cinéfilos que visitam festivais. Para filmes que já tenham distribuição garantida antes de serem exibidos em festivais, a decisão de participar de um festival específico é normalmente tomada pela distribuidora do território onde o festival será realizado. (DE VALCK, 2007, p. 104, tradução nossa³⁴⁷)

³⁴⁵ No original: “Festivals effectively select each year which films will fill the few slots that art-house cinemas or the dedicated screens of the multiplexes keep open for minority interest cinema.”

³⁴⁶ No original: “Once a film has been selected for a festival program, screened in a competition or perhaps even honored with an award, it becomes easier for that film and filmmaker to be sold to cinemas and ancillary markets, because of its increased cultural value. Although festivals are also trade fairs, tourist attractions, and city marketing (...) the primary success factor of the festival network is its ability to use these diverse forces to preserve a complex system that generates cultural value. (...) Film festivals, in short, are sites of passage that function as the gateways to cultural legitimization.”

³⁴⁷ No original: “Film festivals have been able to multiply because they offer opportunities for film exhibition outside of the regular movie theatre circuit and the regular year round programming rhythm, in particular for

Adiante, vamos ver em mais detalhes como funciona a ideia de legitimação, mas o que é interessante adicionar agora é que, à medida que a rede se expandiu em quantidade de países, assim como em sua capilarização por dentro de vários dos países e na sua divisão por uma série de nichos específicos de interesse, os festivais deixam de ser apenas espaços de passagem, de legitimação, ou até mesmo de divulgação e venda, como apontavam as citações acima. É o momento em que eles passam, de fato, a tornar-se um fim em si mesmo, como nota Skadi Loist:

Cada vez mais, essas rotas não constituem apenas plataformas de exibição, mas na verdade contribuem (modestamente) como um fluxo de receita para os filmes, já que os agentes de vendas e distribuidores exigem cada vez mais taxas de exibição, semelhantes às taxas de aluguel de filmes para um lançamento limitado eclético e disperso. (LOIST, 2016, p. 52, tradução nossa³⁴⁸)

Ou seja, aconteceria aí uma transformação em que os festivais passam a representar não mais um espaço transitório na carreira de uma obra, mas possivelmente o ponto final da mesma, algo que tem a ver com o ambiente cada vez mais dedicado ao consumo da cultura dentro do modelo dos eventos, como já tínhamos mencionado na abertura deste trecho do capítulo. Mark Peranson é um autor que vai refletir sobre a maneira como os festivais talvez tenham se tornado excessivamente bem-sucedidos, uma vez que, embora fiquem muitas vezes lotados durante sua realização, no resto do ano eles não parecem levar a que as salas de cinema de arte se mantenham cheias da mesma maneira (PERANSON, 2013, p. 191). Então, a pergunta se impõe: teriam os festivais vampirizado o circuito de arte ao ponto de se confundirem com o mesmo, só que com muito menos tempo de acesso dos espectadores às obras?

Se isso de fato acontece, podemos dizer que talvez assim se gere ainda um outro perverso efeito, como já afirmava Paul Willemen, de maneira até um tanto premonitória, já que assim o faz em um texto publicado originalmente em 1981 (recentemente recolocado numa coletânea de textos sobre e ao redor do campo dos estudos de festivais):

Como regra, os festivais são mercados mal disfarçados onde duas coisas são vendidas: os produtos da indústria cinematográfica e a adesão ao pequeno grupo de

films that do not (yet) have the commercial potential to be distributed while they are of special interest to the niche community of film lovers that visit festivals. For films that have already secured distribution before they are screened at festivals, the decision to participate in a specific festival is normally taken by the distributor for the territory where the festival will take place. The festival site thus becomes part of the marketing strategy laid out by a distributor.”

³⁴⁸ No original: “Increasingly these routes do not only constitute exhibition platforms, but actually contribute (modestly) as a revenue stream for films, as sales agents and distributors increasingly ask for screening fees, akin to the film rental fees for an eclectic scattered limited release.”

“reguladores” credenciados, cuja tarefa é organizar e fiscalizar os termos em que esses produtos devem ser consumidos. (WILLEMEN, 2013, p. 19, tradução nossa³⁴⁹)

No seu texto, Willemen fazia referência sobretudo aos programadores dos festivais e aos críticos e jornalistas que fazem a cobertura do evento, mas, no já citado texto de Peranson, o autor se dedica a analisar como vai se tornando gradativamente mais influente esse participante mais recente do circuito que são os agentes de venda³⁵⁰ (PERANSON, 2013, p. 196-199). Mas qual é de fato o papel e como trabalha esse elo menos conhecido da cadeia da circulação internacional que surge pela primeira vez nos anos 1970, amplia-se nos 1980, e se multiplica exponencialmente (não por acaso junto com a própria rede dos festivais) nos anos 1990? Quem oferece uma descrição é justamente Gilles Renouard, que trabalha na Unifrance há quase 30 anos, e que traça um panorama das vantagens que teria esse tipo de profissional, por sua especialização:

Interlocutor de distribuidoras, festivais, agentes, jornalistas, (o vendedor internacional) se impõe nas carreiras de diretores e atores. Diante da suposta superprodução atual, ele é o negociador, aquele que vai separar os filmes para aproveitar seu potencial e encaminhá-los para salas de cinemas, festivais, plataformas... ou então rejeitá-los e abandoná-los a uma estrita carreira nacional. [...]

Os exportadores estão em melhor posição para julgar a “exportabilidade” dos filmes, uma palavra horrível que deveria dar uma previsão de valor no mercado internacional. (RENOUARD, 2020, p. 63-65, tradução nossa³⁵¹)

Não por acaso, em seu livro sobre a atual realidade da internacionalização do cinema francês, Romain Lecler (2020) dedica todo um capítulo a destrinchar o trabalho do agente de vendas (p. 169-232), inclusive realizando várias entrevistas com profissionais especializados nesse trabalho. Ele constata ali que, no universo específico do cinema de autor internacional contemporâneo, os profissionais franceses especializados nesse setor exercem não apenas um domínio sobre os principais produtos nacionais, mas também sobre a maior parte dos filmes mais relevantes nesse recorte, independentemente do país de origem, sendo que 1/3 das receitas dessas empresas vêm de filmes de outras nacionalidades.

³⁴⁹ No original: “As a rule, festivals are thinly disguised markets where two things are sold; the products of the film industry and membership of the small band of accredited “regulators” whose task it is to organize and police the terms on which these products are to be consumed.”

³⁵⁰ Numa observação de especial interesse para nossa pesquisa, Peranson nota no seu artigo que a própria Unifrance já não operaria internacionalmente com o mesmo poder que já teve no passado no que se refere à circulação dos filmes franceses nos principais festivais de ponta, sendo esse papel cada vez mais ocupado pelos agentes de venda.

³⁵¹ No original: “Interlocuteur des distributeurs, des festivals, des agents, des journalistes, (le vendeur international) s’impose dans les carrières des réalisateurs et des comédiens. Devant la supposée surproduction actuelle, il est le négociateur, l’aiguilleur qui va trier les films pour saisir leur potentiel et les orienter vers les salles, les festivals, les plateformes... ou bien les délaisser et les abandonner à une stricte carrière nationale. [...] Les exportateurs sont les mieux placés pour juger de “l’exportabilité” des films, mot barbare censé donner une prédiction de valeur sur le marché international.”

O autor realiza, nesse sentido, um trabalho muito interessante de análise estatística, tomando como base dez anos (2003-2013) dos filmes exibidos em competição no *Festival de Cannes*, a seleção mais disputada dos festivais do mundo, na qual em geral são exibidos os filmes de maior visibilidade internacional no universo do cinema de autor. Observando os 225 filmes incluídos nesta categoria no período, Lecler conclui que, em termos de nacionalidade dos diretores, a França lidera com 17% dos filmes, número porém ainda muito perto dos filmes realizados por diretores estadunidenses (16%). Já quando se observa o país de origem da produção, levando em conta também coproduções minoritárias, a França pula para 50% dos filmes exibidos, enquanto os EUA seguem com 17%, indicando não só a capilaridade da rede de coprodutores franceses, mas também quão determinante esse dado pode ser para a seleção das obras em Cannes. Mas é o dado final da pesquisa dele que impressiona: em termos da nacionalidade do agente de vendas dos filmes, chega muito perto de 60% o domínio das empresas francesas. Como poderia ser algo muito específico ao principal festival realizado na França, lidando de perto com empresas francesas, Lecler faz a mesma pesquisa, no mesmo período, para o *Festival de Berlim*. O resultado fica menos pronunciado, com as empresas de venda alemãs passando de menos de 5% dos filmes em Cannes para pouco mais de 20% em Berlim; no entanto, as francesas seguem com uma folgada liderança, com 35% dos direitos dos filmes em competição no festival alemão, demonstrando que, na área da venda internacional, elas são, sem dúvida, as forças mais dominantes do mercado do cinema de autor no mundo (LECLER, 2020, p. 253-255).

No entanto, para entendermos os festivais como parte essencial do mercado do cinema, tal como eles são entendidos hoje, é sempre importante não perder de vista as perguntas fundantes que Marijke de Valck coloca sobre esse processo, pois elas precisarão constantemente ser respondidas a cada caso – filme a filme, cineasta a cineasta, cinema nacional a cinema nacional:

A rede de festivais oferece um ambiente seguro para os filmes vulneráveis em nossa sociedade, onde eles podem ser protegidos de interesses comerciais e podem ser apreciados em seus próprios termos (culturais e artísticos)? Ou apenas fornece uma pseudocura que permite aos cineastas permanecerem marginais, afundando-se cada vez mais na rede isolada do festival, assimilando seu discurso ao mesmo tempo em que vão perdendo sua capacidade de se conectar com o mundo cinematográfico externo a ela? (DE VALCK, 2007, p. 204-205, tradução nossa³⁵²)

³⁵² No original: “Does the festival network offer a safe environment for the vulnerable films in our society, where they can be sheltered from commercial interests and, can they be appreciated on their own (cultural and artistic) terms? Or does it merely provide a pseudo-cure that allows filmmakers to remain marginal by sinking deeper and deeper into the secluded festival network, assimilating its discourse while simultaneously losing its ability to connect to the film world outside?”

5.3 Um sistema de legitimação cultural: os cineastas, seus filmes e o público

A seleção para uma competição, mostra paralela, homenagem ou retrospectiva traz reconhecimento cultural ao artefato e seu criador, enquanto ganhar um prêmio confere a forma definitiva de prestígio. (DE VALCK, 2016a, p. 100, tradução nossa³⁵³)

Se vimos anteriormente que os festivais sempre foram pensados como parte integrante do mercado do cinema em seu sentido mais amplo, inclusive em suas dimensões comerciais, é importante agora discutir de que maneira essa sua participação ativa nesse circuito se dá a partir de premissas bem específicas. Para isso, seria importante perceber a maneira que o cinema, uma vez que adquire o estatuto pleno de expressão artística, afirma-se como um tipo de mercadoria que chama para si outras escalas de valores que não apenas as financeiras. Assim, pela forma como essa operação se dá, todos os envolvidos no espaço dos festivais (cineastas, filmes, e inclusive o público) têm a possibilidade de pensar sobre o seu papel em outros termos que não os da inserção em uma dinâmica de compra e venda. Para além de esmiuçar um pouco esse processo, parece igualmente interessante chamar a atenção para alguns efeitos do mesmo, inclusive para a forma como a própria história do cinema é escrita (e até mesmo reescrita), e ainda para como esses espaços de exibição de obras se transformam, com o tempo, em determinantes para definir os filmes que virão a ser feitos.

5.3.1 Festival e poder: o capital cultural e a (re)escrita do cânone

Ao alinhar o cinema com as artes eruditas, o festival criou um novo espaço internacional para a celebração do cinema como realização artística, um espaço onde os filmes não eram simplesmente vendidos ou oferecidos como entretenimento barato para as massas, mas exibidos e julgados por méritos estéticos. (DE VALCK, 2016a, p. 102, tradução nossa³⁵⁴)

Na parte do seu trabalho que dedica ao tema dos festivais como espaços de legitimação para os artistas e obras que deles participam, inserindo-os num contexto maior e mais amplo do

³⁵³ No original: “*Selection for a competition, sidebar, tribute, or retrospective brings cultural recognition to the artifact and its maker, while winning an award bestows the ultimate form of prestige.*”

³⁵⁴ No original: “*By aligning cinema with the high arts, the festival created a new international space for the celebration of cinema as artistic achievement, a space where films were not simply hawked or offered as cheap entertainment for the masses, but showcased and judged on aesthetic merits.*”

que apenas o do universo do cinema, Marijke de Valck vai se aproximar de conceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Abaixo resumimos, em algumas citações, como a autora enxerga nas ideias de Bourdieu um campo fértil para esclarecer as operações que os festivais realizam em seus processos de seleção e visibilidade.

O conceito de *habitus*, possivelmente o conceito-mestre da obra de Bourdieu, explica como os indivíduos incorporam as estruturas de um campo e adquirem certas disposições. No campo artístico, um dos discursos dominantes é o ideal da arte pela arte, gerando um determinado conjunto de valores para os quais os agentes sociais estão predispostos: muitas pessoas no campo de fato operam — ou afirmam operar — segundo a crença de que a recompensa financeira não é sua preocupação, mas sim uma busca pela beleza estética, experimentações formais ou outros objetivos artísticos. [...]

Bourdieu aparece como um dos “pais fundadores” teóricos dos estudos sobre festivais de cinema; os estudos se voltam para sua obra, em particular para o conceito de capital simbólico, para explicar como os festivais funcionam como locais de legitimação cultural. [...]

Para Bourdieu, a competição no campo cultural gira em torno de questões de poder, assim como nos outros campos. O capital simbólico perseguido pelos agentes sociais é distribuído por uma ampla infraestrutura de instituições culturais e círculos semi-institucionais, como museus, galerias, bibliotecas, sistema educacional, festivais de cinema, salões e grupos associados a revistas literárias. (DE VALCK, 2014, p. 76-77, tradução nossa³⁵⁵)

Conforme vimos anteriormente, esse capital cultural adquirido e acumulado por filmes, e pelos artistas que os fazem, a partir da sua participação na rede de festivais, principalmente dentro de uma lógica vertical de hierarquização nos dois níveis de eventos que já discutimos acima, pode facilmente ser transformado em um capital efetivamente econômico no mercado do cinema de arte, para o qual os festivais são cada vez mais a principal plataforma de entrada. No entanto, mesmo quando essas operações não chegam a se realizar com lucro financeiro, uma vez que muitas dessas obras são realizadas com investimentos de sistema de apoio estatal ou com custos reduzidos, esse acúmulo do capital simbólico é vantajoso em si. Afinal, tal acúmulo é o que vai permitir que o artista adquira prestígio, moeda de troca que ele poderá utilizar para viabilizar a realização de outras obras no futuro. Logo, nas palavras de Laurent Creton: “Os

³⁵⁵ No original: “*The concept of habitus, arguably the master concept of Bourdieu’s work, explains how individuals incorporate the structures of a field and acquire certain dispositions. In the artistic field, one of the leading discourses is the ideal of art for art’s sake, generating a particular set of values to which social agents are predisposed: many people in the field indeed operate —or claim to operate—according to the belief that financial reward is not their concern, that they are driven instead by a quest for aesthetic beauty, formal experimentations, or other artistic goals. [...] Bourdieu features as one of the theoretical “founding fathers” for film festival scholarship; studies turn to his work, in particular to the concept of symbolic capital, to explain how festivals function as sites of cultural legitimization. [...] For Bourdieu the competition in the cultural field revolves around questions of power, as it does in the other fields. The symbolic capital pursued by social agents is distributed by an expansive infrastructure of cultural institutions and semi-institutional circles, such as museums, galleries, libraries, the educational system, film festivals, salons, and groups associated with literary magazines.*”

festivais (...) se constituem num ‘mercado do simbólico’ que permite o surgimento de um modo específico de valorização” (CRETON, 1997a, p. 55).

É importante salientar que essa valorização não funciona apenas em mão única, porém, constituindo um efetivo sistema simbiótico entre espaço de legitimação e artista. Isso porque, uma vez que alguns artistas atingem uma determinada notoriedade e reconhecimento face ao sistema como um todo (inclusive, e decisivamente, junto ao público), a sua presença num evento passa a emprestar capital simbólico para o mesmo, ao invés do contrário. Portanto, o que fica claro nesse processo é que idealmente este sistema opera pela lógica típica do modelo *win-win*, no qual festival e artista/obra se beneficiam mutuamente do tipo de notoriedade e reconhecimento que, alternadamente, uns e outros podem ganhar e conceder entre si.

Aida Vallejo (2020) vai notar como os festivais de cinema se impõem, a partir dessa dinâmica, como um dos principais formadores do cânone cinematográfico, através de questões como sua premiação ou das polêmicas experimentadas ao longo dos eventos, com sua grande cobertura mundial. Este processo empresta aos festivais uma outra consequente relevância, referente àquilo que é parte, efetivamente, da escrita da história do cinema enquanto ela acontece, algo que pode ser exemplificado pela maneira como, muitas vezes, é nesses eventos que os chamados “movimentos cinematográficos” se consolidam, eventualmente a partir da organização de seções paralelas especiais ou mostras retrospectivas.

Vallejo usa como exemplo em seu texto a relação, que já mencionamos, da Nouvelle Vague com o *Festival de Cannes*, mas também menciona casos menos notórios como a importância do chamado “Manifesto de Oberhausen” (dentro do festival realizado nessa cidade alemã) para a consolidação do Novo Cinema Alemão ou ainda do *Festival de Pesaro*, na Itália, para o processo de introdução dos novos cinemas da América Latina ao ambiente do cinema europeu. Se estes são exemplos já mais cristalizados na história, podemos mencionar também fenômenos mais recentes, como o da nova geração do cinema romeno a partir do mesmo *Festival de Cannes* ou ainda a legitimação, como artefato cultural, emprestada a determinados gêneros tradicionalmente mais afeitos a lógicas comerciais locais em seus próprios mercados nacionais, como aconteceu com o cinema policial e de artes marciais de Hong Kong, com os musicais de Bollywood ou com o cinema de terror e suspense da Coreia do Sul em décadas recentes. Sobre esse tema, propõem o seguinte Francesco Di Chiara e Valentina Re:

A disponibilidade de novos filmes fornecidos por um festival de cinema ou a maneira como eles são apresentados em uma seção são capazes de, simultaneamente, levar a comunidade historiográfica a reconsiderar tanto os fluxos de pesquisa ou cânones

existentes quanto a perspectiva a partir da qual irá lidar com eles. (DI CHIARA; RE, 2011, p. 136, tradução nossa³⁵⁶)

Nesse mesmo artigo, os autores italianos se dedicam com mais atenção ao caso do *Il Cinema Ritrovato* e dos chamados “festivais de patrimônio/arquivo”, que se dedicam aos filmes do passado do cinema, muitas vezes não apenas apresentando novas cópias ou restaurações, mas até mesmo revelando obras e artistas que nunca antes haviam sido vistos de maneira mais ampla, por problemas de preservação e disponibilidade de suas obras. Na medida em que a maior parte dos grandes festivais hoje incorpora espaço para robustas retrospectivas (como em Berlim ou Locarno) ou no mínimo seções especializadas nos chamados “clássicos” (algo hoje presente com destaque em Cannes, Berlim e Veneza, para mencionar apenas aqueles que são considerados os três mais destacados eventos no calendário europeu), começa a se operar uma autêntica reescrita da história do cinema a partir dos recortes que estes festivais fazem quando escolhem, em meio a um manancial enorme de possibilidades, exhibir filmes anteriores deste ou daquele país, deste ou daquele artista, deste ou daquele período. Portanto, podemos entender assim que os festivais de cinema funcionam não apenas como determinantes no que é entendido como o estado atual da produção cinematográfica no mundo, mas inclusive também como espaços de reavaliação daquilo que já faz parte da história da mesma.

Porém, se essas dimensões da legitimação do presente e da reavaliação do passado são razoavelmente evidentes para alguém que frequente ou observe o processo de disponibilização dos filmes no programa dos festivais, uma outra operação um pouco mais sub-reptícia também se dá neste processo de canonização que os eventos ativamente realizam. Trata-se da maneira como, à medida que crescem de visibilidade e centralidade no circuito internacional do cinema, os festivais começam a influir decisivamente também nos filmes que vêm a ser feitos no futuro. Essa dimensão está subentendida, por exemplo, quando afirma o seguinte Marijke de Valck: “Formadores de opinião, os festivais de cinema também fazem parte das estruturas que contribuem para manter a crença nos valores autônomos do cinema de arte e, portanto, para a produção e reprodução contínuas do ‘jogo’ do cinema de arte” (DE VALCK, 2016a, p. 109, tradução nossa³⁵⁷). Pois é justamente deste jogo, e de algumas de suas consequências, que trataremos a seguir.

³⁵⁶ No original: “[...] *the availability of new films provided by a film festival or the way they are presented within a section are able simultaneously to push the historiographical community to reconsider both existing research streams or canons and the perspective from which to deal with them.*”

³⁵⁷ No original: “*As tastemakers, film festivals are in addition part of the incorporated structures that contribute to upholding the belief in art cinema’s autonomous values and thus to continuous production and reproduction of the “game” of art cinema.*”

5.3.2 Os “filmes de festival”: moldando a escrita do cinema que se exhibe

Nenhum cartaz de um filme independente pode prescindir do logotipo de um dos principais festivais do mundo, tão proeminentemente exibido quanto as produções de Hollywood carregam seu logotipo de estúdio. (ELSAESSER, Thomas apud IORDANOVA, 2013, p. 74, tradução nossa³⁵⁸)

Se aceitamos o pressuposto contido na citação de Thomas Elsaesser acima, a qual reforça a compreensão de que um filme praticamente não pode aspirar a existir com destaque no mercado do cinema de arte sem a “aprovação” prévia dos festivais de cinema, não é difícil entender as maneiras pelas quais os produtores de filmes que têm como aspiração principal a participação nesse circuito específico passam a tentar adequar os seus projetos de realização para mais facilmente serem aceitos por este – em grande parte da mesma maneira que um produtor de filmes comerciais vai tentar ajustar as suas obras para atender ao gosto do público consumidor desse tipo de cinema. Marijke de Valck explica da seguinte maneira essa operação: “por conta do trabalho dos festivais, certas disposições estéticas em relação ao cinema são continuamente confirmadas e, assim, os cineastas estão predispostos a produzir filmes em certas tradições e para o circuito de exibição do festival” (DE VALCK, 2016a, p. 110, tradução nossa³⁵⁹).

Entendemos ainda mais as consequências práticas bastante claras para os produtores dos filmes no que tange a essas escolhas e inclinação quando lembramos que a expectativa pela participação e aceitação nesse circuito legitimador também passa a ser incorporada pelas distintas instâncias financiadoras da produção deste tipo de cinema, sejam as de ordem pública ou privada. Isso é algo a que fazem referência, por exemplo, Richard Dyer e Ginette Vincendeau quando lembram que:

[O cinema de arte] é uma solução para o problema do pequeno mercado interno de filmes nacionais europeus, uma vez que os “filmes de arte” são exibidos em festivais de cinema e em circuitos internacionais de distribuição/exibição a eles dedicados...;

³⁵⁸ No original: “No poster of an independent film can do without the logo of one of the world’s prime festivals, as prominently displayed as Hollywood productions carry their studio logo.”

³⁵⁹ No original: “Because of the work of film festivals, certain aesthetic dispositions regarding cinema are continuously confirmed, and thus filmmakers are predisposed to produced films in certain traditions and for the festival exhibition circuit.”

é também o cinema que a maioria dos governos nacionais europeus está disposta a subsidiar. (apud DE VALCK, 2007, p. 60, tradução nossa³⁶⁰)

Estar em dia com a definição corrente (pois ela pode sempre flutuar com o tempo) do que seria um “filme de festival”, portanto, pode ser considerado algo decisivo para a carreira de um cineasta ou produtor desse tipo de filme. O grande dilema, porém, é que supostamente um dos atributos principais de valor para este universo está relacionado a termos como “originalidade”, no qual a marca individual distintiva de um determinado cineasta ou escola/movimento seria seu maior atrativo. Então, como se poderia combinar essas demandas aparentemente contraditórias entre formatação a uma expectativa e expressão de um caráter único? E, imaginando que isso seja possível em alguma medida, caberia automaticamente perguntar, em complemento a isso: será que é possível identificar e apontar as características desse tipo de produção de maneira clara e estruturada?

Pois é exatamente isso a que se propõe Cindy Wong (2011) no segundo capítulo de seu livro: fazendo referência a trabalhos anteriores de autores como Rick Altman, Dudley Andrew, Peter Wollen ou David Bordwell, ela vai tentar organizar as linhas gerais do que constituiria, afinal, o “filme de festival” segundo o cinema contemporâneo. Sempre notando que qualquer caracterização é incompleta, e que filmes podem combinar uma ou mais dessas características ou subverter outras (justamente como forma de encontrar – ou simular – a tal originalidade), ela identifica as seguintes características: seriedade, austeridade e minimalismo como marcas principais do tom das narrativas, sendo estas quase sempre abertas em termos de conclusão e sentido; foco nos pequenos momentos, com o uso de planos e sons próximos; uso de atores não profissionais, eventualmente combinados com estrelas, mas buscando manter um sentimento de cotidianidade no registro das atuações; utilização de relações intertextuais com a ideia de gênero cinematográfico e estilo; exposição de temáticas e representações com fortes acentos regionais ou nacionais; reforço da questão da autoria (WONG, 2011, p. 65-93).

Como se pode ver, são muitas as potenciais marcas constitutivas desse tipo de obra, e claro que não se propõe aqui que, ao listá-las, isso signifique que efetivamente todos os filmes exibidos em festivais atendam a todas elas, ou que o façam sempre da mesma maneira – até porque, como dissemos, sempre entra em jogo a maneira como pode ser simulada uma originalidade particular na forma como filmes distintos combinam esses pontos. No entanto, o interessante nesse trabalho de depuração acerca de alguns dos principais sintomas diegéticos

³⁶⁰ No original: “[Art cinema] is a solution to the problem of the small domestic market for national European films, since “art films” are shown at film festivals and on international distribution/exhibition circuits dedicated to them...; it is also the cinema that most national European governments have been prepared to subsidize.”

mais comuns nesse tipo de produção é justamente perceber como suas recorrências e adaptações vão moldando aquilo que é exibido e produzido ao redor desse universo.

Complementarmente, Tamara Falicov observa que a separação dos filmes em categorias estanques como as de “filme de festival” e “filme comercial” muitas vezes vai depender muito do contexto local de onde o filme é exibido. Ela cita, como um possível exemplo, o filme paraguaio *7 Caixas*: maior sucesso comercial na história daquele país no momento em que é lançado (superando inclusive a bilheteria de *Titanic*, o campeão até então), o filme vai circular longamente pelo circuito europeu e norte-americano de festivais como representante de uma cinematografia “exótica” e pouco presente, em geral, no horizonte desses eventos, pela maneira como sua linguagem mescla várias das características acima listadas num jogo com o cinema de gênero policial, que seguramente representou seu maior atrativo para o público no seu país (FALICOV, 2016, p. 215). O mesmo raciocínio poderia ser estendido, no caso brasileiro, por exemplo, para o sucesso mundial de *Cidade de Deus* a partir do *Festival de Cannes* ou ainda para o Urso de Ouro vencido em Berlim por *Tropa de Elite*, ambos grandes sucessos de público no Brasil. Essa operação, inclusive, não se dá apenas no sentido “cinema periférico>centro do sistema”. Como veremos ao estudarmos mais de perto o *Festival Varilux*, é bastante recorrente que filmes lançados com objetivos mais comerciais na França se tornem produtos “para festivais” ou para o circuito de cinemas de arte no Brasil.

Compreendemos, assim, que existe uma necessária fluidez e adaptabilidade dentro dessas categorias, e principalmente no uso que é feito delas pelo sistema. A partir do momento, no entanto, em que se pode caracterizar que os festivais de cinema terminam influenciando de maneira indireta os tipos de filmes que são produzidos tendo como objetivo acessar esses espaços, havendo até mesmo a possibilidade de elencarmos determinadas características recorrentes desse tipo de produção, talvez fosse simplesmente natural a expectativa pela adaptação seguinte que esse sistema realiza, conforme explicado por Skadi Loist:

A partir da década de 1980, os festivais passaram por uma grande mudança. Eles deixaram de ser plataformas passivas e facilitadores para a indústria cinematográfica para se tornarem intermediários e atores cada vez mais ativos em todos os aspectos da própria indústria cinematográfica. (LOIST, 2016, p. 59, tradução nossa³⁶¹)

Partindo da compreensão de que haviam se tornado elos decisivos na cadeia de valor dos filmes de um determinado circuito, e tendo incorporado desde pelo menos os anos 1960

³⁶¹ No original: “From the 1980s onward, festivals underwent a major shift. They moved from being passive platforms and facilitators for the film industry to becoming intermediaries and increasingly active players in all aspects of the film industry itself”.

uma dimensão de feiras de negócios ao que anteriormente era apenas uma plataforma de exibição de filmes, os festivais decidem dar o passo seguinte, passando a incentivar de maneira prática a realização de novos filmes. Eles asseguram assim, simultaneamente, o reforço da sua importância nessa cadeia, incluindo o aspecto do financiamento das obras, e a conexão direta com filmes que seriam realizados nos anos seguintes e, de forma natural, comporiam os mais prováveis interessantes candidatos a serem exibidos futuramente nos próprios eventos.

Marijke de Valck (2014) indica como marco inicial desse processo a instituição, em 1983, do Cinemart dentro do Festival de Roterdã: uma mistura de laboratório de desenvolvimento de projetos novos com uma atividade de mercado que busca encontrar financiadores e coprodutores para estes. Esta iniciativa pioneira terminaria reproduzida e adaptada em inúmeras versões ao longo dos anos seguintes, em festivais por todo o mundo. Também viria do Festival de Roterdã uma outra ação pioneira: a instituição, em 1988, do *Hubert Bals Fund* - HBF, um fundo de investimento direto no desenvolvimento, produção e distribuição de filmes de autor internacionais (e, em especial, dos países considerados “menos desenvolvidos”, segundo o critério geopolítico e econômico ligado à ideia do “Sul Global”). Embora já existissem fundos similares com esse tipo de recorte, como o *Fonds Sud*, lançado em 1984 pela França por meio de um financiamento composto pelo Ministério das Relações Exteriores e pelo CNC (o que deixa clara sua dimensão diplomática, tanto quanto cinematográfica³⁶²), o HBF é o primeiro destes que traz a fonte do financiamento e o processo de escolha para dentro dos próprios festivais, diretamente.

Com isso, pode-se considerar que os festivais completam um amplo ciclo de expansão das suas esferas de influência, que vão se multiplicando: começam com o estabelecimento do cânone dos filmes realizados; passam a definir em grande parte o lugar dessas produções no mercado e, posteriormente, na história do cinema; e, agora, influenciam, inclusive diretamente, os filmes que vêm a ser realizados. Para completar o quebra-cabeça da importância dos festivais no processo de legitimação cultural e validação das obras realizadas para consumo num circuito de arte do cinema mundial, ainda está faltando, no entanto, uma última e essencial peça. Sobre ela é que dedicaremos o próximo trecho, partindo do que assim propõe Marijke de Valck: “os festivais produzem os consumidores capazes de consumir esses bens culturais, cultivando os

³⁶² Lecler (2020) realiza um estudo detalhado das tipologias dos filmes apoiados pelo *Fonds Sud*, a partir da avaliação tanto das obras finalizadas como de documentos que registram a visão das comissões de seleção sobre os projetos quando da sua apresentação (p. 267-294). Trata-se de uma preciosa reflexão, complementada por entrevistas com participantes dos processos seletivos, em que se evidencia a maneira como esse tipo de produção em geral busca enxergar cinematografias nacionais e obras de artistas de espaços considerados periféricos a partir dos pontos de vista e com o interesse de pensar como estes podem se encaixar nas expectativas críticas sobre eles a partir da perspectiva “do Norte”.

gostos dos visitantes do festival e fornecendo-lhes estruturas para a compreensão de obras desconhecidas” (DE VALCKa, 2016, p. 112, tradução nossa³⁶³). Passamos, assim, a entender como, para justificar de forma mais completa todo esse sistema, os festivais também precisam cultivar e multiplicar um público consumidor – sem o qual, afinal, toda essa operação perderia boa parte do seu sentido.

5.3.3 Exclusividade e comunidade: o público dos festivais como audiência privilegiada

A lógica passional (das atividades culturais) parece se traduzir em uma propensão a evitar a simples utilidade prática e a se inscrever em comportamentos tais como a busca pela informação, a acumulação de um saber especializado, a adesão a uma comunidade de pessoas que partilha uma mesma cultura, composta por conhecimentos, referências e critérios de apreciação. Essas comunidades possuem uma forte influência sobre a regulação dos mercados culturais. Elas representam a fração dos consumidores mais informada, e com isso têm um papel central nos processos de difusão e na adoção de inovações. (CRETON, 1997a, p. 51, tradução nossa)

Qualquer pessoa que já tenha acompanhado de maneira mais constante e atenta um festival de cinema pode atestar que, em geral, o público de uma manifestação como essas está ali quase tanto para assistir a um determinado filme, e a partir dele embarcar numa jornada através do consumo de uma obra cinematográfica, como para simplesmente fazer parte daquela comunidade que se forma ao redor da participação no evento em si³⁶⁴. Ou seja, de certa maneira o que acontece ao redor e em torno da sala de cinema é quase tão determinante para o sucesso da iniciativa quanto aquilo que acontece dentro da mesma. Por isso, a formação e a manutenção dessa comunidade é uma das principais preocupações de qualquer evento do gênero. Mas como se pode caracterizar os objetivos e hábitos dessa comunidade, para melhor entender as ações dos festivais no sentido de cultivá-las? Mais uma vez podemos encontrar nos escritos de Marijke de Valck um ponto de partida instigante:

O público também gosta de frequentar festivais porque a instituição promete certa “garantia de qualidade” na atenção que vai dedicar ao evento, tornando a visita uma “experiência” que vale a pena e que pode ser contada no convívio social. Embora seja verdade, sem dúvida, que a participação em festivais seja usada como evidência

³⁶³ No original: “[...]festivals produce the consumers capable of consuming these cultural goods, by cultivating the tastes of festival visitors and providing them with frameworks for understanding unfamiliar works.”

³⁶⁴ O segundo volume da série *Film Festival Yearbook* se dedica com mais profundidade a esse tema, conforme indica seu título: **Film Festivals and Imagined Communities**. IORDANOVA, Dina; CHEUNG, Ruby (org). St. Andrews: St Andrews Film Studies, 2010.

vangloriosa do capital cultural de alguém em conversas entre amigos, colegas e familiares, o foco em “atenção”, “espetáculo” e “experiência” também oferece maneiras de enquadrar a popularidade de festivais contemporâneos sem cair nas dicotomias de alta e baixa cultura. (DE VALCK, 2007, p. 191, tradução nossa³⁶⁵)

Entre os termos que a autora cita, ela vai se focar num deles, a ideia de experiência: “Do ponto de vista da percepção, o crescimento dos festivais de cinema pode ser explicado referindo-se à importância crescente da ‘experiência’ na cultura contemporânea” (DE VALCK, 2007, p. 19, tradução nossa³⁶⁶). Aqui encontramos uma conexão entre o que coloca de Valck e o que destacávamos ao citarmos, no começo desse capítulo, o trabalho de Christel Taillibert e a maneira como ela apontava a ideia de “eventos” como algo capital na organização contemporânea dos afetos. Assim, se tudo hoje é vendido como sendo uma experiência, inclusive a ida aos cinemas comerciais para assistir ao mais novo *blockbuster* do momento, de que maneira aquela que é prometida pelos festivais pode realmente se mostrar como distintiva e única? Cindy Wong elenca algumas dessas características quando afirma que:

Muitas vezes, em um contexto de festival, os filmes são exibidos com diretores, atores, produtores e diretores de fotografia respondendo a perguntas da imprensa e do público em geral. Essa intimidade, que raramente está presente em uma exibição regular em um cinema convencional, evoca as visões de (Miriam) Hansen e (Michael) Warner de “esferas públicas transitórias”, mas intensas, onde pessoas que raramente se encontram podem estar no mesmo espaço para discutir. (WONG, 2016, p. 88, tradução nossa³⁶⁷)

Fazendo menção a essa proposição, complementar ao conceito de “esfera pública burguesa” trazido de Jurgen Habermas, o que Wong projeta aqui, a partir dos autores com que dialoga, é a ideia de que a plateia presente aos festivais, seja na interação que acontece com os realizadores das obras exibidas, seja no próprio contexto dos debates que se estabelecem entre os próprios espectadores, nas salas ou nos espaços acessórios às mesmas, sente que participa de uma experiência que vai além da simples exposição espectral a uma obra. Ela é chamada a um tipo de interação social, a partir da exibição dos filmes, na qual pode se tornar parte

³⁶⁵ No original: “Audiences also like to attend festivals because the institution promises a certain “quality guarantee” to the attention they will dedicate to the event, turning the visit into a worthwhile “experience” that can be recounted in social intercourse. Although it is beyond doubt true that festival attendance is used as bragging evidence of one’s cultural capital in conversations between friends, colleagues and family, the focus on “attention,” “spectacle,” and “experience” also offers ways of framing the popularity of contemporary festivals without being caught in high-low culture dichotomies.”

³⁶⁶ No original: “From the perspective of perception, the growth of film festivals can be explained by referring to the increasing importance of “experience” in contemporary culture.”

³⁶⁷ No original: “Oftentimes, in a festival context, films are shown with directors, actors, producers, and cinematographers answering questions from the press as well as the general viewing public. This intimacy, which is seldom present in a general screening at a mainstream cinema evokes both (Miriam) Hansen’s and (Michael) Warner’s visions of transient but intense public spheres where people, who seldom meet, could be in the same space to discuss.”

integrante de uma coletividade que ajuda a formar e alterar coisas como o gosto comum cinematográfico ou até mesmo, dependendo do contexto temático das obras exibidas, a promover debates relevantes sobre aspectos sociais e políticos – algo especialmente destacado em festivais “de nicho” marcados por recortes com engajamento em causas sociais (caso dos festivais de cinema ambiental, ou aqueles dedicados a grupos identitários, por exemplo).

Um texto particularmente provocador na exploração da relação singular que os festivais de cinema podem propor para suas plateias é aquele escrito por Felicia Chan (2017), no qual localiza a experiência do festival de cinema a partir da ideia de “experiência afetiva”. Ali, a autora nota como, em linhas gerais, o espectador típico do festival de cinema está sempre em busca de uma experiência “diferente”, de uma sensação de mundo “nova”. Ela observa ainda, a partir da coleta que realiza por meio do contato pessoal com espectadores “não tradicionais” do *Festival de Cinema de Cingapura* (o evento se realiza numa sala no centro da cidade, com grande fluxo de pessoas ao redor que entram no cinema mesmo sem saber do que está sendo exibido ali), o quanto a espetatorialidade mais típica do universo dos festivais, embora se pretenda universal, no fundo é profundamente específica, quando não excludente. Um público “não educado”, segundo os códigos típicos dos espaços do cinema de arte, reage de maneira totalmente distinta não apenas aos filmes em si, mas inclusive a essa comunidade exterior que se espera deles. Chan nos revela, em seu texto, a que ponto os rituais tradicionalmente associados a essa experiência supostamente típica são uma construção tão elaborada e historicamente localizada quanto, por exemplo, a estética dos chamados “filmes de festival”. Assim, reforça-se a ideia de que o festival tanto produz sua plateia quanto influencia os filmes que são feitos para ela, num complexo processo simbiótico e de mão dupla. Conclui Chan:

O que o ambiente – o *buzz* – do festival proporciona não é apenas um local onde os filmes são exibidos e assistidos por um público – o que poderia acontecer em qualquer lugar com recursos adequados, e muito mais facilmente na era digital – mas um modo, ou modos, de se envolver com os filmes que moldam a experiência do cinema como uma experiência cultural cosmopolita. (CHAN, 2017, p. 95, tradução nossa³⁶⁸)

Essa ideia de “cosmopolitanismo” como característica do espaço do festival de cinema, e por conseguinte dos desejos da sua plateia, é algo que também é destacado por Lucy Mazdon, que associa a mesma à prática do turismo, com a qual guardaria estreita relação:

³⁶⁸ No original: “*What the environment – the ‘buzz’ – of the festival provides is not just a place where films are screened and watched by an audience – that could happen in any place with adequate resources, and much more easily in the digital age – but a mode, or modes, of engaging with the films that shape the experience of cinema as a cosmopolitan cultural experience.*”

O espectador cinematográfico torna-se um turista virtual, ao ser transportado do aqui e agora da sala de cinema para o mundo diegético do filme na tela. Essa jornada é duplicada no festival de cinema, pois o espectador viaja para o festival (como destino turístico) e depois viaja novamente por meio de várias exibições de filmes. (MAZDON, 2007, p. 17, tradução nossa³⁶⁹)

Já Andy Bennett e Ian Woodward vão partir de uma mesma ideia (o espectador do cinema como turista virtual) para levarem um pouco mais adiante as consequências dela, em especial na maneira como seria experimentada no contexto dos festivais. Afirmam os autores:

[...] a espetatorialidade do cinema pode trazer uma “mobilidade virtual” comparável às compras e ao turismo; Anne Friedberg sugere que os filmes fornecem uma maneira de os indivíduos experimentarem diferenças a uma distância segura, sem risco, contato ou imersão intensiva. Os festivais de cinema fornecem um cenário espacial e social propício para experimentar um material sensual e narrativo cativante, que proporciona encontros globais do tipo virtual. [...] E, embora seja um encontro virtual ou mediado com a diferença, assistir a filmes ainda pode despertar memórias, anseios e imaginações poderosas de lugares distantes, povos estrangeiros e experiências interculturais. (BENNETT; WOODWARD, 2014, p. 20, tradução nossa³⁷⁰)

Partindo dessa definição, não é difícil entender, então, porque os festivais são locais especialmente profícuos para a exibição e o acesso a determinados cinemas nacionais, entendidos pelo que eles possuem de extremamente típico ou particular de um país em especial. Se o espectador do festival busca “viajar pelo mundo”, de forma bastante concentrada e ampla num determinado período do tempo, a ideia de “visitar” estes países se impõe como um dos atrativos principais. Até por isso, em seu clássico texto sobre o cinema iraniano e sua presença nos festivais internacionais, Bill Nicholls escrevia o seguinte, em 1994:

Ainda que o frequentador de festivais seja encorajado a tornar o estranho familiar, a recuperar a diferença como semelhança (mais classicamente através da descoberta de uma humanidade comum, uma família de homens [sic] abrangendo tempo e espaço, cultura e história), uma outra forma do prazer reside na experiência da própria estranheza. Na medida em que esse aspecto da experiência do festival não se reafirma ou colapsa prontamente nos códigos predominantes do cinema hegemônico de Hollywood, ele coloca o festival internacional de cinema em um local transnacional e quase pós-moderno. Nossa participação nesse universo nos qualifica como cidadãos de uma cultura global, mas ainda longe de ser homogênea. (NICHOLLS, 1994, p. 17-18, tradução nossa³⁷¹)

³⁶⁹ No original: “*The cinematic spectator becomes a virtual tourist as s/he is transported from the here and now of the movie theatre to the diegetic world of the film on screen. Such a journey is doubled at the film festival as the spectator both travels to the festival (as tourist destination) and then travels again via multiple film screenings.*”

³⁷⁰ No original: “[...] *cinema spectatorship can bring about a “virtual mobility” comparable with shopping and tourism; Anne Friedberg suggests that films provide a way for individuals to sample differences at a safe distance without risk, contact or an intensive immersion. Film festivals provide a conducive spatial and social setting for experiencing arresting sensual and narrative material that affords global encounters of the virtual kind. (...) And, although a virtual or mediated encounter of difference, watching films can still arouse powerful memories, longings and imaginations of faraway places, foreign peoples and cross-cultural experiences.*”

³⁷¹ No original: “*Even though the festival-goer receives encouragement to make the strange familiar, to recover difference as similarity (most classically through the discovery of a common humanity, a family of man [sic]*

Partindo dessas ideias, passaremos a seguir a analisar mais de perto a maneira como essa relação dos festivais de cinema com o conceito de cinema nacional se dá de forma bastante intensa, com várias possíveis repercussões, nos ajudando a preparar de forma mais precisa o solo para nossas análises de caso, sobre os dois eventos de cinema francês dos quais trataremos em maiores detalhes nos capítulos finais desta pesquisa.

5.4 Festivais de cinema como plataforma para o cinema nacional

Uma arte internacional, senão universal, pela sua própria técnica... o cinema é paradoxalmente a arte mais nacional no que diz respeito à sua exploração comercial. (BAZIN, André apud IORDANOVA, 2013, p. 138, tradução nossa³⁷²)

Quando André Bazin escreve isso, durante uma de suas coberturas dos primeiros anos do *Festival de Cannes*, ele desenha pelo menos duas camadas de observação que nos interessam: a primeira é o reconhecimento de que o festival, conforme vimos, já naquele momento inicial da sua consolidação como fenômeno, claramente fazia parte de um circuito maior que tinha relação direta com a distribuição e a exploração comercial do cinema; a segunda, que é a que vai abrir a porta para essa parte do capítulo, diz respeito a esse jogo entre arte internacional e arte nacional que, por mais que seja constitutivo da própria essência do cinema (como linguagem, mas também como negócio), vem para primeiro plano de uma maneira muito peculiar no contexto dos festivais internacionais de cinema.

Para entendermos isso melhor, é muito importante conseguirmos nos remeter ao começo da história desses eventos, quando o tipo de encontro transnacional que se configuraria como sendo a marca dos festivais ainda era uma novidade muito grande no cotidiano do trabalho dentro desse setor, assim como a exibição concentrada em poucos dias de uma variedade enorme de origens de obras cinematográficas, que se apresentavam como autênticas representantes, não apenas do cinema nacional de onde se originavam, mas efetivamente dos próprios países. A força desse momento inicial na construção do imaginário dos festivais é algo

spanning time and space, culture and history), another form of pleasure resides in the experience of strangeness itself. To the extent that this aspect of the festival experience does not reaffirm or collapse readily into the prevailing codes of hegemonic Hollywood cinema, it places the international film festival within a transnational and well-nigh postmodern location. Our participation in this realm qualifies us as citizens of a global but still far from homogenous culture."

³⁷² No original: "An international if not a universal art thanks to its very technique, ... cinema is paradoxically the most national art when it comes to its commercial exploitation."

muito importante de ser mais bem compreendido, e por isso é a ele que dedicamos a primeira parte desse trecho da pesquisa.

5.4.1 Os filmes nacionais como representantes de um país

Era uma vez um momento em que os frequentadores dos festivais podiam contemplar outros cinemas nacionais num pequeno número de grandes eventos realizados ao longo do ano, e os filmes exibidos eram claramente rotulados como produtos de países específicos. (STRINGER, 2001, p. 137, tradução nossa³⁷³)

Conforme narramos um pouco acima, o *Festival de Veneza* de 1932 é considerado o marco inicial na história dos festivais, ao menos como eles passaram a ser definidos a partir dali. Nesse sentido, é muito importante recordar que já havia, então, ao menos dois dados definidores relevantes, um do universo do cinema e outro do universo da geopolítica. No primeiro caso, a dominação dos mercados internacionais pelo produto hollywoodiano já era naquele momento uma realidade, embora uma que ainda era razoavelmente recente e não tão consolidada como se provaria mais adiante – ao mesmo tempo em que passava por um momento particularmente delicado e disputado, principalmente na Europa, onde a chegada do cinema falado ainda parecia criar tanto oportunidades e incertezas como algumas medidas de defesa local (a imposição de cotas entre elas) que buscavam reforçar a importância da defesa dos chamados “cinemas nacionais” pelos seus governos. Por outro lado, no sentido mais amplo da história dos países, mal a Europa se recuperava plenamente do trauma da Primeira Guerra, já surgiam novas fissões, especialmente com os regimes na Itália e aquele que logo se aproximava na Alemanha, tudo isso enquanto o mundo ainda lidava com os efeitos da Crise de 1929. Ou seja: não apenas estamos falando de um momento de grande incerteza e insegurança generalizada, como de um ambiente particularmente profícuo para a exacerbação dos sentimentos nacionalistas e de competição entre os países, o que nos ajuda a entender a seguinte proposição de Marijke de Valck:

Embora a principal razão por trás da fundação dos principais festivais europeus fosse de natureza política, considerações econômicas também eram importantes. [...] os festivais ofereciam oportunidades para as indústrias cinematográficas nacionais

³⁷³ No original: “Once upon a time, festivalgoers could contemplate other national cinemas at the small number of major events held throughout the year, and the films on display were clearly labeled as the products of specific countries.”

contornarem o domínio americano no mercado comercial de cinema. (DE VALCK, 2007, p. 92-93, tradução nossa³⁷⁴)

Assim, ainda que o *Festival de Veneza* não tenha se colocado eminentemente contra o cinema de Hollywood, inclusive tendo contado com a exibição de filmes oriundos dali, era uma oportunidade de colocá-los “em pé de igualdade”, por assim dizer, mostrando uma parte daquilo que se considerava o melhor que cada país poderia apresentar em termos de cinema. Ao fazer isso, incentivava uma visibilidade mais partilhada, na qual a vitrine poderia ser usada por uma variedade maior de origens. Ou, como coloca Skadi Loist:

O que anteriormente eram desvantagens – as barreiras linguísticas, que vieram à tona com o cinema sonoro, e o surgimento de sentimentos nacionalistas (...) – transformaram-se em vantagens, ao oferecer ao orgulho cultural nacional uma plataforma internacional. (LOIST, 2016, p. 54, tradução nossa³⁷⁵)

No entanto, como seria de se esperar, esse espaço mais amplo de visibilidade que, no começo, gerava a promessa de uma possível maior compreensão mútua, logo teria seu aspecto competitivo trazido para o primeiro plano, principalmente a partir da segunda edição do Festival, em que os prêmios começam a ser concedidos³⁷⁶, numa situação que, como já vimos, evoluiria até o rompimento que representaria, a partir de 1938, o impulso para a criação do *Festival de Cannes*.

No atento relato sobre esse momento na história dos festivais, de Valck lembra que: “os festivais de cinema começaram como vitrines para os cinemas nacionais. Isso significa que, inicialmente, era comum que se convidassem as nações para participar de mostras e competições, nas quais os comitês nacionais selecionariam seus filmes” (DE VALCK, 2007, p. 53, tradução nossa³⁷⁷). Este tipo de “seleção oficial”, naquele momento, tinha um significado ainda mais preciso e forte do que tem hoje em dia, uma vez que era exercida por instituições quase sempre ligadas diretamente aos governos nacionais.

A cultura provou ser uma excelente área para ser apropriada por agendas nacionalistas. Os concursos entre artefatos culturais nacionais e os seus representantes (os artistas) criaram um reservatório repleto de exemplares da sua distinção e patrimônio nacional.

³⁷⁴ No original: “Although the main reason behind the foundation of the major European festivals was political in nature, economic considerations were also important. [...] festivals offered opportunities for national film industries to circumvent the American grip on the market at commercial movie houses.”

³⁷⁵ No original: “What had formerly been disadvantages – language barriers, which came to the fore with sound film, and the onset of nationalistic sentiments [...] – were turned into advantages by offering national cultural pride an international platform.”

³⁷⁶ Vale lembrar que, nos primeiros anos do Festival, o principal troféu do evento se chamava Copa Mussolini, altamente simbólico do significado político maior que tinha a premiação.

³⁷⁷ No original: “Film festivals began as showcases for national cinemas. This means that, initially, it was common for festivals to invite nations for participation in showcases and competitions, upon which the national committees would select their films entrees.”

O cinema também se tornou um objeto a ser utilizado para a competição internacional e, assim, os festivais de cinema podem ser vistos como parte do projeto moderno em que as nações europeias usaram o conceito de nação para resguardar sua soberania. (DE VALCK, op. cit., p. 56, tradução nossa³⁷⁸)

No pós-Segunda Guerra, com a efetiva instauração do *Festival de Cannes* e a competição mais direta entre ele e Veneza pela proeminência mundial entre os eventos, essa característica apenas se exacerba, como anota Dorota Ostrowska no seu artigo em que trata mais diretamente do festival francês e sua história (OSTROWSKA, 2016). A autora chama a atenção para o quanto essa ideia de “representação nacional” é crucial no começo do *Festival de Cannes*, muito mais até do que o foco nos diretores ou nos movimentos cinematográficos que representariam: os filmes são escolhidos por instituições nacionais ou associações de produtores para representar determinadas cinematografias nacionais. Esse fato levaria a muitas tensões entre os países, com protestos de algumas delegações sobre filmes de outras origens que, supostamente, as representariam de maneira redutora. Os filmes, assim, pareciam valer como resumos da identidade dos países, para além de qualquer individualidade que possuíam, e como tal eram lidos.

Segundo Ostrowska, somente em meados dos anos 1960 as obras param de ser compreendidas como representantes nacionais e passam a ser chamadas, primeiramente, de “filmes para críticos” (a criação da Semana da Crítica em 1962 é simbólica dessa transição) e, finalmente, de “filmes de autor”, algo que se reforça com a criação de uma outra mostra paralela, em 1969 (a Quinzena dos Realizadores). Isso finalmente levará à alteração também da dinâmica da seleção principal da competição, que passa a ter um comitê de seleção e um diretor artístico próprios, retirando o caráter oficial da representação dos países pelos filmes.

Se, ainda hoje, os filmes seguem sendo identificados em destaque nos festivais por conta de seus países de origem (fato que sempre gera discussões na imprensa sobre quais países ou regiões estariam super ou sub-representados numa seleção, por exemplo), isso vai se dar por um outro caminho, sem carregar o peso de uma “representação oficial” (algo que se mantém num espaço como o do Oscar de Melhor Filme Internacional, não custa lembrar). Como notou Aida Vallejo (2020), uma dessas maneiras pode ser exemplificada a partir da forma pela qual cineastas como Akira Kurosawa e Kenji Mizoguchi (Japão), Satyajit Ray (Índia) ou, mais contemporaneamente, Hou Hsiao-hsien (Taiwan) ou Abbas Kiarostami (Irã) adquirem enorme

³⁷⁸ No original: “Culture proved an excellent area to be appropriated by nationalist agendas. The competitions between national cultural artifacts and its representatives (the artists) created a reservoir filled with examples of its national distinction and heritage. Cinema, too, became an object to be used for international competition and, thus, film festivals can be seen as part of the modern project in which European nations used the concept of nation to guard their sovereignty.”

exposição pela atenção que suas obras receberam nos mais publicizados festivais de cinema do mundo. A partir daí, eles adquirem uma centralidade na definição da imagem dos cinemas nacionais dos seus países, pelo menos segundo os parâmetros do cânone ocidental, até mesmo de maneira totalmente desigual face a sua efetiva visibilidade ou reconhecimento dentro dos seus próprios países, conforme lembra a autora. Mas essa é apenas uma maneira pela qual os festivais seguem definindo bastante coisa sobre a imagem de cinemas nacionais pelos olhos do mundo, e por isso vale considerar um pouco mais sobre a forma como a promoção ou a consolidação de determinadas identidades de cinemas nacionais (ou regionais) se dá a partir dos filmes exibidos ali.

5.4.2 Festivais como definidores e vitrines do cinema nacional/regional

Os filmes representativos de uma nação latino-americana em um determinado ano – os filmes que eventualmente são acessíveis em DVD e plataformas digitais, ou aqueles que se tornam temas de ensaios, livros e currículos – geralmente se alinham mais de perto com as preferências dos comitês de seleção e jurados em festivais internacionais do que com a aceitação ou relevância de um filme em seu país de origem. [...] Importa, assim, notar que os festivais não são espaços de exibição neutros, pois têm temas, agendas, reputações e histórias que criam a singularidade do evento. (BARRIOS, 2018, p. 212-213, tradução nossa³⁷⁹)

Se em trecho anterior desse capítulo observamos as maneiras pelas quais os festivais servem como mediadores para o acesso de filmes ao mercado, cumpre notar que, complementarmente, esse processo de legitimação e de canonização acontece em paralelo com outro movimento igualmente complexo, que é o da construção da imagem e da identidade de um cinema nacional que se realiza a partir desse processo de escolhas. Conforme indica Elizabeth Barrios no trecho acima destacado, ao optar por determinados recortes na produção de cinema de um país (ou região, no caso do cinema da América Latina que ela estuda), os festivais ajudam a exportar e plasmar a imagem de um cinema nacional a partir desse recorte, simultaneamente apagando o registro de outras possíveis alternativas constitutivas dessa imagem e influenciando os cineastas daqueles países a entenderem determinados caminhos na

³⁷⁹ No original: “[...] *the representative films of a Latin American nation in a given year – the films that are eventually accessible on DVD and digital platforms, or those that become the subjects of essays, books and curricula – often align more closely with the preferences of selection committees and judges at international festivals, than with a film’s acceptance or relevance in its country of origin. [...] It is thus worth noting that festivals are not neutral sites of exhibition, as they have themes, agendas, reputations and histories that create the event’s singularity.*”

produção de seus filmes que possam ser mais profícuos quanto à sua exposição internacional. Conforme conclui a autora, na sua análise do *Festival de Cinema Latino de Chicago*:

Nesse sentido, eventos como o CLFF não são apenas celebrações do cinema ou da multiculturalidade de uma cidade. Eles também são locais onde as próprias ideias de cinema latino-americano/latino, comunidade e identidades são executadas, reforçadas e às vezes até criadas. (BARRIOS, op. cit., p. 222, tradução nossa³⁸⁰)

Um outro exemplo profícuo para essa discussão seria a do cinema africano, um conceito que, para além dos estereótipos nacionais, demanda a operação mais complexa de igualar ou uniformizar identidades distintas. A professora e curadora sul-africana Lindiwe Dovey, que tem se dedicado com especial atenção a pensar o cinema feito naquele continente e, em especial, sua relação com os festivais internacionais de cinema, relata como os primeiros festivais realizados em países africanos teriam sido determinantes para constituir, na prática mesmo, esse entendimento do que poderia ser entendido como um cinema daquela região: “Cineastas de diferentes países africanos reuniram-se em festivais e conferências, de Argel a Harare, compartilharam os seus trabalhos, procuraram confluências e elaboraram manifestos sobre o que deveria e poderia ser o ‘cinema africano’” (apud ZIELINSKI, 2014, p. 7, tradução nossa³⁸¹). Por conta disso é que, afirma Dovey: “qualquer curso universitário sobre ‘cinema africano’ necessariamente invoca um estudo de festivais de cinema, pois são os festivais que organizaram o conceito” (apud ZIELINSKI, op. cit., p. 7, tradução nossa³⁸²).

Essa circunstância específica chama a atenção para um outro tipo de operação muito interessante, que é a maneira pela qual alguns dos principais festivais realizados em determinado país ou região podem determinar como os cinemas dali serão “apresentados”, por assim dizer, para os olhos do resto do mundo. Nesse sentido, um exemplo muito ilustrativo seria o da pesquisa de Roberto Bossa (2013) sobre o festival de Busan, na Coreia do Sul. Neste trabalho, o autor demonstra, com muitos detalhes, as maneiras como a decisão pela criação de um festival internacional de cinema, com investimento pesado na sua visibilidade mundial, efetivamente ajudou a remodelar um entendimento mais amplo acerca do que seria o “cinema coreano” como um todo, aos olhos do resto do mundo - mas até mesmo internamente.

³⁸⁰ No original: “In this sense, events like CLFF are not just celebrations of cinema, or of a city’s multiculturalism. They are also sites where the very ideas of Latin American/Latino cinema, community, and identities are performed, reinforced and sometimes even created.”

³⁸¹ No original: “Filmmakers from different African countries met at festivals and conferences from Algiers to Harare, shared their work with one another, sought confluences and drew up manifestos about what “African Cinema” should and might be.”

³⁸² No original: “[...] any university class on “African Cinema” necessarily invokes a study of film festivals, for it is festivals that have curated the concept into being.”

Algo similar se passaria nas Filipinas com o festival *Cinemataya*, e o trabalho de Emerald O. Flaviano (2017) a partir desse evento nos permite utilizar esse exemplo específico para pensar questões que vão além dele. Ali, o autor realiza um estudo detalhado da maneira como a criação, e os 10 primeiros anos da história deste evento, foram decisivos não só para que toda uma nova geração de cineastas locais tivessem seus filmes exibidos e assistidos, mas também para que, além disso, pudessem ser de fato produzidos, discutidos e inseridos de maneira firme no cânone do cinema nacional. Flaviano chama a atenção para a cuidadosa apresentação da programação do evento, o que abarcaria uma tentativa de inserir os filmes ali exibidos como parte de um movimento mais amplo de um chamado “cinema filipino independente”, que ainda era colocado em relação com a obra de importantes autores históricos, exibidos em retrospectivas, construindo assim uma linha narrativa contínua do que seria um certo “cinema nacional filipino”. Nesse sentido, é muito interessante o retrato que o autor traça sobre um evento que nasce sob o discurso de propor uma leitura alternativa dessa história, buscando estabelecer a ideia de um dito cinema independente nos termos de uma possível contestação a uma história “oficial”, mas que vai se tornando, aos poucos, ele mesmo uma nova vertente desse movimento de oficialização de uma cinematografia. Afirmo Flaviano:

Para muitos de seus críticos, o *Cinemataya* tem pegado muito emprestado do cinema *mainstream*, e se tornou uma “alternativa popular” – o novo status quo a ser desafiado. De fato, a sua posição central na definição do cinema independente tem sido cada vez mais contestada por outros festivais que se desviam acentuadamente dele, tanto em termos de produção filmica como de programação. (FLAVIANO, 2017, p. 20, tradução nossa³⁸³)

Ao registrar essa passagem, num relativamente curto espaço de tempo, de algo que se propõe como alternativa para a representação do que seria um *mainstream*, Flaviano registra esse fenômeno maior que é a força dos festivais em determinarem não apenas um cânone mas, complementarmente, a sua inserção como tal num circuito internacional. Na continuação do artigo, o autor registra as maneiras pelas quais, especialmente no contexto contemporâneo, em que as imagens circulam de maneira muito mais ampla através das fronteiras internacionais, uma geração de cineastas vai se formando com um entendimento bastante preciso do que seria esperado deles como possibilidade de inserção nesse status quo mundial.

Ao contrário de seus predecessores, os jovens cineastas filipinos agora têm acesso relativamente mais fácil ao conhecimento sobre as novas tendências no estilo de filme

³⁸³ No original: “For many of its critics, *Cinemataya* has been borrowing far too much from mainstream filmmaking and has become the popular “alternative” - the new status quo to challenge. In fact, its central position in defining independent cinema has been increasingly contested by other festivals which markedly deviate both in terms of filmic output and festival programming.”

atualmente favorecido em festivais internacionais de cinema, seja por meio de educação universitária ou exibições patrocinadas por embaixadas estrangeiras, filmes na TV a cabo, streaming de vídeo *on-demand*, DVDs legítimos e piratas e compartilhamento de arquivos online, entre outros. (FLAVIANO, op. cit., p. 15, tradução nossa³⁸⁴)

A partir desse processo complexo de influências cruzadas, as novas obras que emergem da geração de cineastas revelados pelo festival vão encontrando lugar de destaque em vários importantes festivais pelo mundo, e isso vai gerar uma reação interna no país, segundo Flaviano: “Nas Filipinas, o aclamado cineasta independente não é estranho às acusações de ceder às demandas do público dos festivais internacionais de cinema por ‘pornografia da pobreza’ – isto é, imagens de filipinos violentos e humilhados” (FLAVIANO, op. cit., p. 15, tradução nossa³⁸⁵). Lindswe Dovey relata dilemas similares por parte dos cineastas africanos, ainda que sua descrição seja de um contexto menos conflituoso no sentido das acusações, mas ainda assim de um cinema vivido em meio à percepção de uma demanda que não está somente relacionada ao seu entorno: “Ainda que marcados por contextos locais na África, pode-se argumentar que esses ‘filmes de festival’ também são marcados pelas perspectivas internacionais de seus realizadores e seus desejos de que seus filmes viajem além de seus contextos locais” (DOVEY, 2015, p. 7, tradução nossa³⁸⁶).

Seja como for, o que fica claro é que os cineastas de distintos lugares enxergam nos festivais internacionais uma possibilidade de inserção e circulação dos filmes de seus países, e buscam se utilizar disso como maneira de escapar da circunscrição a seus contextos locais. Da mesma maneira que isso é entendido assim pelos artistas, determinadas estruturas de governo são montadas para operar dessa maneira, e um exemplo disso é o trabalho da CinemaChile, no país sul-americano. Não por acaso idealizada e formatada de uma maneira bastante similar à Unifrance (ou seja, uma associação de produtores e distribuidores locais financiada a partir de fundos do Estado), a instituição foi estudada pela pesquisadora María Paz Peirano como um exemplo de uma forma de posicionar de maneira institucional o cinema de um país, principalmente a partir de um trabalho realizado nos festivais internacionais de cinema (e nos

³⁸⁴ No original: “*Unlike their predecessors, young Filipino filmmakers now have relatively easier access to knowledge about new trends in film style currently favored in international film festivals, either via university education or screenings sponsored by foreign embassies, features on cable TV, online on-demand video streaming, legitimate and bootleg DVDs, and online peer-to-peer file sharing, among others.*”

³⁸⁵ No original: “*In the Philippines, the otherwise lauded independent filmmaker is no stranger to accusations of pandering to demands by audiences in international film festivals for “poverty porn” – that is, images of violent and abused Filipinos.*”

³⁸⁶ No original: “*While often marked by local contexts in Africa, then, one could argue that these “festival” films are also marked by the international perspectives of their makers, and by the filmmakers’ desires for their films to travel beyond their local contexts.*”

eventos de mercado organizados dentro deles), que resultou numa série de seleções e premiações importantes nos últimos anos para o cinema chileno (inclusive um Oscar de melhor filme estrangeiro, considerado um marco de prestígio bastante significativo). Afirma a autora:

Este sucesso do recente cinema chileno no circuito internacional não se explica apenas como uma simples convergência de talentos emergentes na última década (que, obviamente, existem), mas sobretudo como resultado da institucionalização de uma estratégia eficaz de posicionamento internacional dos profissionais chilenos da indústria cinematográfica, produto de sua participação constante e sistemática no circuito. Isto tem sido fomentado e apoiado por uma política audiovisual que visa o desenvolvimento do cinema como indústria criativa, promovendo uma produção cinematográfica que possa participar no mercado internacional de forma competitiva, dirigida não só ao público local como também ao público global. (PEIRANO, 2018, p. 58, tradução nossa³⁸⁷)

Ao descrever esse processo, Peirano dedica espaço para especificar os tipos de ações que permitem isso que ela chama de “participação sistemática no circuito”, que é algo que, segundo a organização contemporânea do mercado do cinema, vai bem além da simples realização e exibição dos filmes nos festivais a partir de uma determinada seleção. É o que ela explica a seguir, ao detalhar o estabelecimento de estandes dedicados ao cinema chileno nos principais eventos do circuito mundial:

Os estandes do cinema chileno nos mercados cinematográficos permitem ter um centro, um ponto de encontro dentro do vórtice do festival, que se constitui como uma referência coletiva nacional dentro do mercado. O estande oferece um espaço de encontro para negócios entre profissionais chilenos e agentes internacionais. Também promove o *networking* entre profissionais chilenos em espaços internacionais, possibilitando redes colaborativas e estreitando seus laços por meio da experiência coletiva do festival de cinema. (PEIRANO, op. cit., p. 63, tradução nossa³⁸⁸)

Este tipo de operação de internacionalização dos cinemas nacionais a partir dos espaços de mercado existentes nos festivais internacionais de cinema contemporâneos tem como seu centro nervoso principal, indiscutivelmente, o *Festival de Cannes*. Até por isso, fechando aqui a descrição desse tema, e ao mesmo tempo colocando de volta a atenção na França e nas

³⁸⁷ No original: “*This success of the recent Chilean cinema in the international circuit cannot only be explained as a simple convergence of emerging talents in the last decade (which, obviously, exist), but mainly as the result of the institutionalization of an effective strategy of international positioning of the Chilean professionals in the cinematographic industry, product of their constant and systematic participation in the circuit. This has been fostered and supported by an audiovisual policy that seeks the development of cinema as a creative industry, promoting a film production that can participate in the international market in a competitive manner, directed not only to local audiences but also to global audiences.*”

³⁸⁸ No original: “[...] *the stands of Chilean cinema in the film markets allow to have a center, a meeting place within the festival vortex that constitutes as a national collective reference within the market. The stand provides a meeting space for business between Chilean professionals and international agents. It also promotes networking among Chilean professionals in international spaces, enabling collaborative networks and strengthening their ties through the collective experience of the film festival.*”

instituições do cinema francês, dedicaremos a parte final a uma exposição da centralidade de Cannes nesse circuito, e sua relação com o cinema do próprio país em que se realiza.

5.4.3 O *Festival de Cannes* e o cinema francês: convergência e multiplicação

O Festival de Cannes (...) mostra como os franceses foram importantes em dar forma para a direção da cultura cinematográfica mundial no pós-guerra. O festival cultivou a ideia, antes de tudo, de que tal cultura cinematográfica internacional existia, e que a França poderia servir como palco perfeito dela, por causa do investimento francês de longo prazo no cosmopolitismo cultural. (SCHWARTZ, 2007, p. 58, tradução nossa³⁸⁹)

Desde o começo efetivo do seu funcionamento, em 1946 (depois da sua primeira edição frustrada em 1939, que já descrevemos), o *Festival de Cannes* logo se afirmou como centro nervoso do negócio internacional do cinema. Mesmo que os grandes estúdios hollywoodianos não necessitem estritamente desse espaço para impor sua dominação no mercado mundial, historicamente eles se fizeram presentes ali desde o começo³⁹⁰. E, ainda hoje, numa indústria estruturada totalmente a partir dos enormes *blockbusters*, eles seguem participando dessa manifestação – como demonstrado, para usar exemplos bem recentes e sintomáticos, pelo lançamento mundial, durante o Festival de 2022, da continuação de grande sucesso *Top Gun: Maverick*, filme que se tornaria a segunda maior bilheteria no circuito mundial daquele ano; assim como do mais recente episódio da série Indiana Jones no festival de 2023³⁹¹.

De fato, a competição de Cannes, assim como suas mostras paralelas, centralizam o lançamento e a descoberta de filmes, realizadores e tendências que marcarão o circuito mundial

³⁸⁹ No original: “*The Cannes Film Festival [...] shows how important the French were in shaping the direction of world film culture in the postwar era. The festival cultivated the idea that such an international film culture existed in the first place and that France could serve as the perfect staging grounds because of the long term French investment in cultural cosmopolitanism.*”

³⁹⁰ Vale lembrar como, em 1939, até por conta da questão política que leva à criação do Festival como uma reação ao evento italiano de Veneza, Cannes seria aberto pela exibição de *O Corcunda de Notre Dame*, em meio a uma comitiva estadunidense que incluía nomes de destaque como Douglas Fairbanks, Tyrone Power e Norma Shearer. Já um pouco mais adiante, em 1957, a *Variety* chama Cannes de “inquestionavelmente o melhor evento de cinema do continente” (“*unquestionably the greatest film event on the Continent*”; SCHWARTZ, 2007, p. 65), enquanto Darryl Zanuck, chefe da Fox, escreve ao presidente do Festival, Robert Favre Le Bret: “Só existe necessidade de um festival no mundo, e eu diria que ele é Cannes! (“*there is need for only one festival in the world, and I would say it is Cannes!*”); Idem, p. 65).

³⁹¹ Da mesma forma, vale notar que os cinco principais prêmios concedidos pelo Festival em 2023 foram entregues, no palco, por artistas ligados ao cinema estadunidense: de ícones como Jane Fonda, passando por figuras ligadas ao imaginário do cinema dito independente, como Quentin Tarantino, Roger Corman ou John C. Reilly, até alguém como Pete Docter, diretor artístico do estúdio de animação Pixar, que entregou nada menos do que o prêmio de melhor direção.

do cinema de autor, ainda que alguns fenômenos eventuais consigam ultrapassar os limites deste para atingir uma maior notoriedade mundial (um exemplo recente significativo sendo o fenômeno do filme coreano *Parasita*, que depois de seu lançamento e premiação em Cannes chegaria a ganhar o Oscar de Melhor Filme de 2019, inclusive na categoria principal, e não apenas naquela restrita aos chamados “filmes internacionais”). Mas, ao redor dessa celebração da arte do cinema, existe o Mercado do Filme: evento iniciado em 1959, que logo se tornaria o maior atrativo do festival em termos de quantidade de participantes³⁹² ou volume de negócios realizados.

Hoje, não seria exagero dizer que o que antes era tradicional e originalmente o Festival é apenas um braço (ainda que central) de algo muito maior. Que esse evento aconteça na França é, estrategicamente, algo decisivo para a indústria local, o que ajuda a entender por que o CNC investe anualmente cerca de 10 milhões de euros na realização do Festival. Como a meca dos negócios do cinema, Cannes também afirma-se como o festival de cinema central na rede mundial, a partir do qual se irradia tudo aquilo que vai se manter em foco ao longo do resto do ano, ao redor do mundo. É por isso que Lucy Mazdon assim considera a importância do Festival no contexto mais amplo do cinema francês:

É um lugar central para a construção e divulgação do prestígio cinematográfico francês, ao mesmo tempo em que promove as várias formas de intercâmbio internacional que identificam os festivais de cinema contemporâneos e as indústrias cinematográficas. Cannes celebra indubitavelmente o cinema francês e reforça a sua presença no panorama cultural nacional e mundial. [...] Os discursos locais e nacionais que desempenham um papel fundamental em sua fama (os encantos da Côte d'Azur, a França como o 'berço' da cultura cinematográfica) devem inevitavelmente ser localizados e entrar em diálogo com os imperativos mais amplos de uma indústria cinematográfica mundial. (MAZDON, 2007, p. 14, tradução nossa³⁹³)

Sem dúvida, é a partir de Cannes que o cinema francês se espalha de maneira mais eficaz pelo mundo, e, através dele e de sua visibilidade mundial, que mantém uma parte significativa do prestígio e do imaginário que projeta sobre si mesmo. Partindo dali, os filmes franceses

³⁹² Para dar uma dimensão numérica a essa multiplicação e centralidade: o Mercado do Filme passa de 2300 profissionais credenciados em 1988 para cerca de 15 mil em 2017; e se 60 países estão representados em 1995, mais de 100 já o são em 2010 (RENOUARD, 2012, p. 130-132).

³⁹³ No original: “*It is a central place for the construction and dissemination of French cinematic prestige whilst simultaneously fostering the various forms of international Exchange which identify contemporary film festivals and film industries. Cannes indubitably celebrates French cinema and reinforces its presence within the national and global cultural landscape. Yet it simultaneously participates in the televisation of the cinematic, and thus in a process often described as reducing or limiting the cinematic experience.* [...]”

The local and national discourses which play a key part in its renown (the charms of the Côte d'Azur, France as the 'cradle' of cinematic culture) must inevitably be located within, and enter into dialogue with, the wider imperatives of a global film industry.”

mantêm uma presença considerável nos festivais de cinema por todo o mundo, onde, consistentemente, se mantêm como a participação internacional mais relevante em termos de números totais de filmes exibidos. Até por isso os festivais de cinema são especialmente decisivos para a internacionalização do cinema francês, que associa boa parte de sua imagem mundial à sua qualidade, diversidade e centralidade no quesito do cinema de arte. Conforme afirma Gilles Renouard, diretor do setor de cinema da Unifrance e principal responsável pelos estudos ali realizados:

O lugar dos filmes franceses nos festivais internacionais não só lhes confere uma visibilidade significativa, como é neste contexto que se constroem as carreiras individuais e se inicia a circulação comercial dos filmes. A seleção nos grandes festivais internacionais tem, de fato, um impacto positivo na sua distribuição no estrangeiro. Em dez anos, estima-se que um filme selecionado nesses eventos seja vendido no dobro de países do que um filme não selecionado. (RENOUARD, 2020, p. 101, tradução nossa³⁹⁴)

Parte da resposta para o enigma da proliferação persistente dos festivais de cinema simplesmente parece ser que as pessoas se importam. Acreditamos que eles são relevantes, portanto, continuamos a nos voltar para eles. [...] Eles oferecem uma combinação única de estimulação corporal, visceral e mental, envolvendo múltiplos sentidos, oferecendo estímulos intelectuais e permitindo a conexão social. Graças a esta mistura particular de ingredientes, os festivais se estabeleceram como os nós onde a cinefilia, o amor pelo cinema, são mantidos vivos. (DE VALCK, 2016b, p. 9, tradução nossa³⁹⁵)

Conforme vimos ao longo deste capítulo, o ecossistema dos festivais internacionais de cinema, desenvolvido a partir de uma rede de eventos ao mesmo tempo autônoma e profundamente conectada, tem repercussões práticas e conceituais profundas no encaminhamento de carreiras de filmes, artistas e cinemas nacionais. Embora eles hoje já se configurem, inclusive, como um mercado em si mesmo, permitindo a determinados filmes de

³⁹⁴ No original: “*La place des films français dans les festivals internationaux leur apporte non seulement une visibilité importante, mais c’est dans ce cadre que se construisent les carrières individuelles et que démarre la circulation commerciale des films. La sélection dans les grands festivals internationaux a, en effet, un impact positif sur leur distribution à l’étranger. Sur dix ans, on estime qu’un film sélectionné parmi ces manifestations se vend dans deux fois plus de pays qu’un film non retenu.*”

³⁹⁵ No original: “*Part of the answer to the conundrum of film festivals’ persistent proliferation simply seems to be that people care. We believe they matter, thus continue to flock to them. [...] They offer a unique combination of corporeal, visceral and mental stimulation, engaging multiple senses, offering intellectual stimuli and allowing social connection. Thanks to this particular mix of ingredients festivals have established themselves as the nodes where cinephilia, the love for cinema, is kept alive.*”

menor orçamento ou ambição comunicativa uma existência praticamente desvinculada dos circuitos comerciais tradicionais (ou até mesmo aqueles mais recentes, como o do *streaming*, cuja relação com os festivais discutiremos com mais detalhes um pouco mais adiante), não é essa a sua principal razão de existir. Afinal, conforme lembra Felicia Chan: “Embora os festivais certamente também sejam mercados onde ocorre a compra e venda de filmes, o fato de os profissionais da indústria e o público tenderem a falar de suas experiências neles em termos afetivos nos diz algo sobre por que eles continuam retornando” (CHAN, 2017, p. 94, tradução nossa³⁹⁶).

Na verdade, uma das maiores complexidades relativas ao funcionamento dessa rede, e até mesmo ao de cada festival individual dentro dela, diz respeito ao fato de que suas razões para existirem são múltiplas, podendo atender a diferentes interesses, a partir do ponto de vista de distintas instâncias relacionadas à sua realização. Conforme relembra Gilles Renouard: “O sucesso de um festival deve-se a um equilíbrio delicado, pois, por sua vez, os espectadores, os artistas, os profissionais, a imprensa, os poderes públicos, os patrocinadores devem ter atendidos seus interesses, o que é difícil de conciliar” (RENOUARD, 2012, p. 135, tradução nossa³⁹⁷).

Dito isso, é inegável que o formato atende a numerosas demandas que se encontravam mais ou menos articuladas previamente, e hoje é impossível imaginar, de fato, o circuito mundial dos cinemas existindo sem eles. Uma das observações mais precisas, neste sentido, pode ser encontrada nessa curta proposição de B. Ruby Rich, que aponta que: “Ao longo dos anos, os festivais têm sido o local onde convergem os interesses do nacionalismo e do internacionalismo. Os festivais de cinema trazem o mundo para a cidade e também trazem a sua cidade para o mundo” (RICH, 2013, p. 158, tradução nossa³⁹⁸). Num mundo hiperconectado como o nosso, esta capacidade de integrar um tal desejo de comunicação entre a experiência local e a proverbial aldeia global certamente é uma das chaves menos óbvias para compreender a centralidade que estes eventos adquiriram no setor cinematográfico.

Outra chave importante para entender sua relevância hoje é perceber como a rede dos festivais foi conseguindo se adaptar, de maneira a incorporar novas partes constitutivas ao seu DNA original, conforme vimos ao longo desse capítulo: à legitimação cultural e promoção de

³⁹⁶ No original: “*While festivals are certainly also marketplaces where the buying and selling of films take place, that industry professionals and audiences tend to speak of their experiences in affective terms tells us something about why they keep going back.*”

³⁹⁷ No original: “*La réussite d’un festival tient à un équilibre malaisé puisqu’à leur tour, les spectateurs, les artistes, les professionnels, la presse, les édiles, les sponsors doivent y trouver leur intérêt, difficilement conciliable.*”

³⁹⁸ No original: “*Over the years, festivals have been the place where the interests of nationalism and internationalism converge. Film festivals bring the world to town, and they also bring your town to the world.*”

filmes e artistas em escala mundial (e local), os festivais foram somando eventos de mercado para facilitar a venda e o financiamento de filmes, espaços para apresentação de novos realizadores e projetos, e até mesmo fundos de produção que possibilitem a realização das obras. Dessa maneira, foram mantendo-se cada vez mais relevantes para o todo da atividade, mostrando-se maleáveis o suficiente para serem úteis de maneiras diferentes para praticamente todo tipo de filme, atendendo de forma decisiva aos realizadores mais radicalmente independentes ou de cinematografias menos centrais, conforme destacado por Marijke de Valck:

Se o cinema de arte enfrentava dificuldades com seu apelo limitado de público nos mercados domésticos nacionais ou regionais, esses “pequenos” filmes poderiam atingir números suficientemente grandes para constituir um negócio modesto acumulando audiências de nicho pelo mundo. Os festivais de cinema foram essenciais para esta nova economia, funcionando como os centros onde os financiadores internacionais de cinema iam avaliar as suas oportunidades com novos projetos em potencial. (DE VALCK, 2014, p. 79, tradução nossa³⁹⁹)

Por outro lado, eles também podem ser igualmente significativos para a trajetória de filmes realizados no centro da indústria. Como exemplo, se pegarmos os últimos cinco ganhadores do Oscar de Melhor Filme, um termômetro sempre relevante para medir a temperatura e o estado amplo e geral do cinema no limiar entre sua afirmação como expressão artística e, ao mesmo tempo, uma indústria mundialmente conectada, todos eles estrearam com sucesso em um grande festival mundial, sendo cada um dos eventos ligeiramente distinto no seu lugar da rede e, por isso mesmo, adaptados diferentemente para atender às demandas desses filmes que possuem histórias de produção, estética e narrativa bastante diversos. Listando-os rapidamente: 2018 – *Green Book* (estreia mundial: prêmio do público no *Festival de Toronto*); 2019 – *Parasita* (estreia mundial: Palma de Ouro em no *Festival de Cannes*); 2020 – *Nomadland* (estreia mundial: Leão de Ouro no *Festival de Veneza*); 2021 – *CODA – No Ritmo do Coração* (estreia mundial: Grande Prêmio no *Festival Sundance*); 2022 – *Tudo Em Todo o Lugar Ao Mesmo Tempo* (estreia mundial: filme de abertura do *South By Southwest*).

Difícil listar de maneira que deixe mais clara, ao mesmo tempo, a centralidade e a variedade da rede de festivais, e a maneira como ela pode ser usada pelos filmes mais diferentes para encontrar seu espaço de afirmação e notoriedade. Portanto, não é difícil compreender por que, para a Unifrance e o cinema francês, este universo seria tão central para suas preocupações.

³⁹⁹ No original: “If art cinema had struggled with limited audience appeal in the national or regional home markets, these “small” films could reach sufficiently large numbers to amount to a modest business by accumulating niche audiences from around the globe. Film festivals were essential to this new economy, functioning as the hubs where the international film financiers went to weigh their chances with new prospective projects on offer.”

Assim, podemos nos capítulos seguintes entender de que maneiras esta entidade de formulação e aplicação de políticas de promoção e internacionalização vem tentando utilizar estas iniciativas como ferramentas de ampliação da presença dos seus filmes no imaginário e no mercado audiovisual, especificamente no Brasil.

* * *

Uma vez que mencionamos o Brasil, é importante falarmos brevemente sobre a realidade brasileira quanto ao universo local dos festivais, já que é a ela que faremos menção nos capítulos finais. Faremos isso aqui sem muito detalhamento pois, ao contrário de outras pesquisas, teses e artigos que se debruçam sobre eventos que são intrinsecamente ligados ao calendário brasileiro de festivais, os dois eventos que vamos estudar a seguir não podem ser considerados exatamente como partes essenciais desse espaço comum local. Isso porque, por um lado, o *MyFrenchFilmFestival* acontece simultaneamente no mundo todo de forma online e, por conta disso, ainda que possa ser acessado no Brasil através de ferramentas distintas e únicas direcionadas para o país (algo que iremos destrinchar no capítulo que dedicamos a ele), não pode ser considerado exatamente um “festival brasileiro de cinema”. Já o *Festival Varilux de Cinema Francês*, ainda que seja sim um festival que acontece exclusivamente em salas de cinema no Brasil, e portanto poderia ser incorporado de maneira mais orgânica ao todo desse setor, além de não exibir filmes brasileiros (que é, em geral, a marca dos festivais regulares no país), é muito mais uma atualização de uma ação clássica de promoção do cinema francês que já assumiu outros formatos (e nomes) que não a do “festival” (e até por isso discutiremos a seguir o uso pelo evento desta denominação). Por esses dois motivos, ele também dificilmente seria lembrado ou listado entre os “festivais brasileiros de cinema” por uma pesquisa que se dedicasse especificamente a este universo.

Isso dito, e mesmo sem mergulhar em muitos detalhes, ainda assim parece relevante lembrar dois pontos sobre o universo bastante amplo dos festivais de cinema no Brasil. O primeiro ponto importante é que a história dos festivais de cinema no Brasil remonta aos anos 1950, portanto já possuindo uma longa e rica trajetória. Sobre essas origens, Miriam Alencar (1978) chama a atenção, em seu pioneiro trabalho sobre os festivais no Brasil, para o caráter cíclico e incerto das primeiras realizações, muitas das quais não ultrapassam uma única edição ou têm registros precários. Se a pesquisa da autora não investe muito por esse caminho,

podemos celebrar a recente adição, a este aspecto específico da historiografia dos festivais no Brasil, do trabalho de Carlos Eduardo Pinto de Pinto e Juliana Muylaert Mager (2022)⁴⁰⁰ que, através de rica pesquisa documental, pinta um quadro muito mais complexo do que as leituras anteriormente existentes sobre os anos 1950 e estes eventos.

O segundo ponto a se destacar é que, embora alguns dos festivais de cinema mais relevantes do Brasil ainda em atividade datem dos anos 1960 (como o de Brasília) ou 1970 (como o de Gramado ou a Mostra Internacional de São Paulo), é a partir dos anos 1980, e mais decisivamente dos anos 1990, que os festivais se multiplicam exponencialmente, cobrindo praticamente todos os cantos do país, constituindo uma rede por si mesma complexa dentro do território brasileiro, combinando os mais diversos tipos de festivais, que seguiram evoluindo progressivamente em número – até, pelo menos, o acontecimento da pandemia da COVID-19, quando tiveram um leve recuo⁴⁰¹.

Sobre essa rede, e sua amplitude, é muito importante referenciar o artigo da professora Tetê Mattos (2013) no qual ela busca responder a alegações realizadas em 2008 pelo produtor cinematográfico Luiz Carlos Barreto, o qual anunciava sua intenção de mobilizar o sindicato de produtores de cinema buscando impedir que seus associados enviassem seus filmes para alguns festivais de cinema no Brasil, por considerar que eles estariam acontecendo “em número excessivo”, inclusive criando, nas palavras dele, uma “concorrência predatória com os cineastas” por recursos públicos (MATTOS, 2013, p. 117). A autora vai desmontar, ou pelo menos contextualizar em outras tintas, a fala do produtor, lançando mão de dados e de avaliações mais complexas dos distintos papéis que os festivais de cinema atendem no todo da atividade audiovisual do país. A autora defende, então, que os eventos atuam em todos os seguintes segmentos da atividade: alguns de forma mais óbvia, como a exibição, a promoção, o mercado e a reflexão sobre as obras; mas também outros menos discutidos, como aspectos relacionados à formação, preservação, articulação política do setor e, até mesmo, à produção

⁴⁰⁰ Esta pesquisa questiona o pioneirismo geralmente concedido para o Festival Internacional de Cinema do Brasil, em São Paulo, 1954, como o primeiro da história no país (o que já era um avanço, uma vez que Miriam Alencar mencionava, em 1978, como primeiro evento no Brasil o Festival do Rio de Janeiro, de 1965). No entanto, é relevante que este Festival tenha contado com a acreditação da FIAPF e a presença de representantes oficiais de 23 países (p. 120), incluindo, no caso francês, figuras de proa tais quais André Bazin e Henri Langlois, como comentaremos mais adiante nesta tese. Ainda assim, com tudo isso, é um evento que, na historiografia mundial, quase nunca aparece citado, o que é um tanto desconcertante tendo em vista que, no momento em que acontece, era algo relevante. Certamente, porém, o fato de não ter tido continuidade contou muito para o seu quase apagamento na memória nacional e internacional dos eventos.

⁴⁰¹ Em termos de um balanço numérico amplo, assim como do acesso a uma listagem a mais completa possível sobre os festivais de cinema no Brasil dos últimos anos, apontamos para o trabalho essencial do pesquisador Paulo Luz Corrêa, que mantém um banco de dados atualizado anualmente: Disponível em: <https://linktr.ee/estudosfestivais> Acesso em: 8 jun. 2023.

dos filmes (MATTOS, op. cit., p. 119-120). De fato, ela vai propor uma divisão dos festivais brasileiros em quatro categorias: “Festivais de Estética”; “Festivais de Política”, “Festivais de Mercado” e os “Festivais de Região”. Para chegar a esta proposição, ela esclarece que:

Os festivais se diferenciam pelos seus perfis (temáticos, universitário, de animação, documentário, ambiental, infantil, entre outros), pelos seus objetivos (reflexão, difusão, mercado, inserção social, turismo), pelos seus portes (grande, médio e pequeno), pela organização (produtores independentes, empresários, prefeituras, estado), pelas formas de financiamento (patrocinados por verbas de empresas privadas, verbas públicas, leis de incentivo etc.), pela programação (inédita, inventiva, de forte diálogo com o público, experimental etc.). (MATTOS, 2013, p. 122)

Outra pesquisadora brasileira dedicada ao tema dos festivais, Bianca Pires, afirma que haveria dois modelos principais dos eventos realizados na América Latina: um contando com participação direta de governos, buscando atrair visibilidade, turismo e investimentos ao país, região ou cidade; outro, organizado a partir dos anseios de grupos de cineclubistas e/ou cineastas locais (PIRES, 2019, p. 58). Já Mager e Pinto (2022), partindo da afirmação de Pires, argumentam que há muitas misturas nesses modelos, sendo o seu entrecruzamento algo bastante comum.

De uma forma ou de outra, o que podemos constatar é que a rede de festivais no Brasil, assim como acontece no mundo, é plural, complexa e seguramente uma parte constitutiva do setor cinematográfico, que já não pode ser imaginado sem ela. Independentemente de argumentos de um lado ou de outro, não é por acaso que os pedidos de boicote realizados em 2008 por Luiz Carlos Barreto não deram em nada mais significativo: brigar com os festivais é, intrinsecamente, brigar com o próprio cinema, a essa altura do campeonato.

Por fim, antes de passarmos aos estudos de caso dos dois eventos que analisaremos em mais detalhes, é muito importante deixar mais claros nossos objetivos específicos nesta parte final da tese, assim como os métodos pelos quais buscamos atingi-los. Afinal, conforme mencionamos na introdução geral ao texto, e como vimos neste capítulo, o universo dos festivais (e, por conseguinte, do campo de estudos dedicados a ele) é muito amplo, e permite inúmeros tipos de aproximação diferentes: algumas delas mais conceituais, outras de ordem prática; algumas delas mais dedicadas à memória, outras ao presente; algumas delas mais atentas às obras exibidas e ao aspecto cinematográfico e curatorial das manifestações, outras

mais voltadas para o público e a recepção; etc. Nesse sentido, como nos recordam Carlos Eduardo Pinto de Pinto e Juliana Muylaert Mager:

Vale lembrar a complexidade das camadas na construção da memória de um festival e sua inscrição na historiografia em diferentes tempos. São variados os sujeitos e as experiências que envolvem a construção de memórias no processo de realização de um dado evento e nos momentos imediatamente posteriores, bem como as elaborações e reconstruções nas décadas seguintes: os diferentes públicos, cinéfilos ou não, a crítica cinematográfica especializada, a cobertura de imprensa nos jornais, os convidados e profissionais do cinema brasileiro e internacional, os organizadores do festival, os pesquisadores, os historiadores do cinema. (MAGER; PINTO, 2022, p. 130)

Para fins deste trabalho, a principal pergunta que nos guia ao nos aproximarmos dos dois eventos que vamos estudar é a seguinte: de que maneira estes festivais se enquadram numa estratégia maior de internacionalização do cinema francês, principalmente conforme pensada a partir de uma instituição ligada ao governo daquele país, a Unifrance? Associadamente, e como complemento a esta questão, viriam duas outras. A primeira: de que maneiras estes eventos buscam se utilizar de, e ao mesmo tempo reposicionar, uma determinada imagem geral sobre aquilo que se convencionou entender como “cinema francês”? E também: como estas manifestações são pensadas e operadas dentro do específico da presença deste cinema francês no mercado e no imaginário cinematográfico brasileiro? É bastante decisivo ter clareza de que essas são as três dimensões principais do nosso interesse, pois assim podemos entender melhor não apenas aquilo que vamos buscar atingir, mas também tudo aquilo que **não** vai nos interessar diretamente, já que estes mesmos eventos poderiam ser aproximados por vários outros caminhos e pontos de vista.

Neste sentido, por exemplo, cumpre esclarecer que não faremos uma profunda avaliação das suas escolhas curatoriais individuais, e, portanto, nenhuma análise textual dos filmes exibidos pelos eventos que ultrapasse observações de ordem mais geral acerca do que se pode apreender a partir do conjunto de suas escolhas, naquilo que elas deixam ver da estrutura e do conceito geral de cada evento. Da mesma forma, não realizamos pesquisas qualitativas com o público dos eventos, pois a experiência da recepção nos parece menos central ao que buscávamos observar aqui do que a maneira como ambos os eventos organizam seus discursos a partir de elementos como o seu material de divulgação, por exemplo.

Em termos da resposta à nossa pergunta central, que tem a ver com o lugar dos eventos na estratégia de posicionamento do cinema francês, será muito importante compreender o lugar que cada um desses festivais ocupa na complexa rede de eventos pelo mundo, que já conceituamos no capítulo anterior. Ou seja: a maneira como a Unifrance pensa a participação

de um filme francês num festival como Cannes, Veneza ou Toronto é absolutamente diferente da sua utilização de um evento como o *Festival Varilux do Cinema Francês* ou o *MyFrenchFilmFestival*. Localizar melhor esse lugar de cada um dos dois festivais num panorama mais amplo dos eventos mundiais, assim como a importância específica que podem desempenhar na carreira dos filmes neles exibidos, é um dos pontos principais para nós aqui.

A partir desse entendimento, nos dedicaremos a responder algumas perguntas básicas essenciais para qualquer análise de eventos audiovisuais, inclusive e principalmente aquelas que Roya Rastegar afirma estarem “no coração” da missão de qualquer festival, quais sejam: “Quais são as apostas e os investimentos por trás da organização de um festival de cinema? Qual é o objetivo da seleção de filmes do festival? Quem é o público-alvo do festival?” (RASTEGAR, 2016, p. 187, tradução nossa⁴⁰²). No entanto, claro que essas são perguntas muito gerais, e só se chegará a respostas satisfatórias para o conjunto das questões que elas apresentam se as complementarmos também com uma série de perguntas bem mais específicas. Nesse sentido, os modelos de questionamento propostos por Christel Taillibert (2009), em sua ampla pesquisa dos festivais de cinema na França, segue sendo uma bússola bastante importante daquilo que tentaremos fazer aqui. Algumas das perguntas que ela propõe poderiam ser resumidas na seguinte listagem, não exaustiva:

- Quem organiza o evento?
- Quem patrocina e de que forma se financia o evento?
- Qual o seu recorte de programação?
- Onde ele acontece? (Não só em que cidades, mas quais espaços dentro delas)
- Há quanto tempo existe?
- Em que momento do ano acontece?
- Quanto tempo dura?
- Como são selecionadas as obras que exhibe?
- Qual público movimenta?
- Que tipos de atividade propõe, para além das exhibições dos filmes?
- Como se relaciona com distribuidores e exibidores na divisão de recursos?

Buscamos responder a algumas destas perguntas tanto a partir de uma análise dos materiais publicados pelos próprios eventos (catálogos, balanços, sites) como realizando

⁴⁰² No original: “*What are the stakes and investments behind organizing a film festival? What is the goal of the festival’s film selection? Who is the festival’s core audience?*”

entrevistas em mais de uma ocasião com os responsáveis específicos pelos mesmos, contando ainda com o apoio de eventuais estudos já realizados sobre esses eventos (que existem para o *MyFrenchFilmFestival*, como veremos, mas não para o *Varilux*). Ao nos debruçarmos sobre os materiais criados pelos próprios eventos, nos irmanamos com o tipo de aproximação buscada por pesquisadoras como Monia Acciari, na maneira como utiliza as vinhetas promocionais de dois festivais de cinema indiano realizados na Inglaterra, buscando entender de que maneiras aquele material proporia um retrato “sobre a multiplicidade e a complexidade do cinema indiano” (ACCIARI, 2014, p. 17); ou como Maria Teresa (Tetê) Mattos (2018), que vai utilizar os materiais de divulgação do Festival do Rio como um objeto de estudo para propor um olhar sobre os discursos acerca da própria cidade onde o festival é organizado. Dessa forma, entendemos que nossa operação é mais uma de análise do(s) discurso(s) do que exatamente qualquer aferição de resultados dos eventos ou uma busca pela exposição de anedotas efetivamente historiográficas sobre a realização dos mesmos – o que, seguramente, poderia dar vazão a uma série de outros trabalhos muito interessantes.

Finalmente, um último ponto vale ser mencionado: em cada um dos capítulos a seguir, antes de partirmos para a análise dos eventos nas bases acima descritas, nos pareceu necessário um subcapítulo de breve contextualização dos contextos específicos em que cada um deles se insere. Isso porque, no caso do *Festival Varilux do Cinema Francês*, sua origem está num trabalho que dá continuidade a iniciativas anteriores realizadas há décadas pela Unifrance ao redor do mundo, como já vimos. Então, nos parecia importante contextualizar as ações da instituição no Brasil, antes de falar da maneira como o festival dá seguimento a este trabalho, inclusive o atualizando.

Já quanto ao *MyFrenchFilmFestival*, a contextualização necessária é sobre o fenômeno recente no qual ele se insere, da realização de festivais de cinema no formato online. Esta categoria é muito importante de ser pensada em suas implicações mais amplas, para além da estrutura específica desse evento, uma vez que altera significativamente uma das principais características históricas que identificavam os festivais de cinema como tais: a sua localização numa determinada cidade ou região. Ao quebrar com essa lógica, além de propor a experiência individual do consumo das obras, em oposição ao ambiente festivo coletivo que está na origem mesmo do termo “festival”, estas manifestações apresentam uma série de questões conceituais importantes, que por isso mesmo demandam uma discussão prévia antes de analisarmos o evento em pauta de maneira mais detida.

Feitas as contextualizações e esclarecimentos metodológicos, passemos então para os estudos de caso.

PARTE III

6 FESTIVAL VARILUX DE CINEMA FRANCÊS: UMA TRADIÇÃO RENOVADA

Nossos livros e nossos conferencistas atingem apenas uma elite muito pequena (estudantes e a aristocracia financeira), nossos artigos e nossos boletins atingem apenas um público muito restrito, aquele que sabe ler; somente nossos filmes e nossos programas de rádio podem chegar a todos e trazer os elementos de nossa cultura para as camadas mais populares. Mas os americanos já nos ultrapassaram nessa área... (Gilbert Arvengas, embaixador da França no Brasil, em carta de 1950 apud PEREIRA, 2014, p. 295, tradução nossa⁴⁰³)

No momento em que o embaixador francês envia as palavras acima para seus superiores na França, a partir da então capital federal brasileira, o Rio de Janeiro, a Unifrance estava começando a dar os seus primeiros passos, tendo sido criada no ano anterior. Pois, conforme vimos no capítulo quatro, uma das ferramentas com as quais essa instituição vai trabalhar para divulgar o cinema francês pelo mundo, em concertação com os esforços dos corpos diplomáticos presentes nos distintos países, será por meio da organização de eventos que, de maneira mais geral, ficaram conhecidos como as “semanas de cinema francês” – ainda que nem todos eles tenham uma semana de duração e nem assumissem exatamente esse título em cada território. Ação que a Unifrance abraça e toma para si de maneira mais centralizada justamente no ano de 1950, ela rapidamente vai se tornar um modelo que se espalha pelo mundo. No Brasil não seria diferente, e, principalmente a partir do estabelecimento de um escritório local da Unifrance, em 1957, esses movimentos se aceleram.

Podemos entender, assim, que o *Festival Varilux de Cinema Francês* representa, antes de qualquer outra coisa, a atualização de uma política já longeva, tendo sido criado com base em uma série de características especificamente adaptadas ao contexto brasileiro e ao ambiente de mercado do setor cinematográfico a partir dos anos 2010, como discutiremos ao longo deste capítulo. Porém, assim como fizemos anteriormente com a própria Unifrance no capítulo dedicado à sua história e presente atuação, nos parece relevante, justamente, traçar um breve panorama acerca da presença francesa no mercado de cinema no Brasil antes de tratarmos do momento atual. Afinal, assim como aconteceu em muitas partes do mundo, as digitais francesas estão diretamente conectadas com o início das atividades do cinematógrafo no nosso país, tendo

⁴⁰³ No original: “Nos livres et nos conférenciers ne touchent qu’une élite très mince (les étudiants et l’aristocratie d’argent), nos articles et nos bulletins n’atteignent qu’un public fort restreint, celui qui sait lire; seuls nos films et nos émissions radiophoniques peuvent s’adresser à tous et faire pénétrer les éléments de notre culture dans les couches les plus populaires. Mais les Américains nous ont déjà devancés dans ce domaine...”

encontrado um terreno especialmente fértil para sua relevância na sociedade brasileira, dada uma relação histórica importante do Brasil com a França no campo das artes, e não apenas nele.

Antes de começarmos a traçar este panorama mencionado, faz-se necessária uma observação: ainda no começo da pesquisa, chegamos a desenhar um recorte possível que daria um destaque bem maior a esses antecedentes do cinema francês em solo brasileiro, especialmente a partir das movimentações ao redor do escritório da Unifrance, mas também de outras iniciativas, inclusive privadas, de exibição do cinema francês no país. No entanto, as circunstâncias já discutidas na introdução deste trabalho — com relação ao contexto de isolamento social e ao fechamento de várias instituições à visitação pública durante a pandemia da COVID-19, que teve sua fase mais dura justamente no miolo do tempo que seria realizado nosso trabalho de campo — nos obrigaram a alterar bastante as ambições desta parcela do trabalho. Afinal, no Brasil não apenas lidamos com as instituições de arquivo fechadas durante quase dois anos, como à pandemia somou-se uma instabilidade política ao redor da Cinemateca Brasileira e uma mudança do local do acervo de documentos da Cinemateca do MAM-RJ, as duas principais guardiãs de informação em fontes primárias na nossa especialidade. Além disso, era nossa ideia entrevistar algumas figuras importantes do momento da instalação do escritório da Unifrance no Brasil, nos anos 1950 e 1960; contudo, sendo todas elas pessoas já de idade mais avançada, estavam com suas interações sociais bastante dificultadas nesse momento da pandemia⁴⁰⁴. De outro lado, tivemos ainda a impossibilidade da realização de uma viagem de maior duração à França durante este período, o que impediu uma busca mais a fundo em arquivos locais, já que a própria Unifrance não mantém arquivos de documentos físicos acerca da sua história em sua sede de Paris, onde finalmente estivemos em junho de 2022.

Como resultado dessas circunstâncias, e também por motivos da evolução conceitual natural do trabalho, decidimos que o mais adequado seria diminuir a amplitude de escopo deste primeiro trecho de cunho histórico, o que faz entender a opção pelo espaço que ele atualmente ocupa no todo. Ao mesmo tempo, não achamos que seria o caso de deixar de lado totalmente esse tema, não só porque ele nos parece necessário para estabelecer as bases do que vamos nos focar a seguir, mas também porque acreditamos que as pistas que lançamos aqui, mesmo com suas incompletudes e impossibilidades de serem por vezes melhor detalhadas ou aprofundadas, podem servir de incentivo, ainda assim, para que outros pesquisadores resolvam se dedicar, no

⁴⁰⁴ Nesse sentido, é de se lamentar especialmente o fato de que, durante este período em que a pesquisa e entrevistas deveriam estar sendo realizadas, acabamos perdendo uma das principais fontes que gostaríamos de ouvir como entrevistada, por conta do falecimento de Laila Kopke de Carvalho Motta, que por muitos anos foi uma das principais articuladoras da presença do cinema francês na cena brasileira, e na carioca em especial.

futuro, a alguns desses pontos pelos quais passaremos de maneira mais panorâmica. Fato é que, sem sombra de dúvida, há muito mais que se pode contar sobre essa história. Vamos, então, ao nosso quinhão dentro dela, torcendo para que, em breve, ela possa ser aprofundada ainda mais.

6.1 O Brasil e o cinema francês: uma longa história

6.1.1 Antecedentes sobre uma relação de influência cultural e cinematográfica

Ao longo do século XIX, e até o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa, e a França em particular, foram a principal referência em termos de criação intelectual e artística, não só no Brasil, mas em toda a América Latina. É a partir da Segunda Guerra que observamos o declínio progressivo da influência europeia e, portanto, francesa no Brasil. (PEREIRA, 2014, p. 14, tradução nossa⁴⁰⁵)

Bem antes de que um equipamento cinematográfico francês, operado a partir de um barco francês, tenha realizado aquelas que são por muitos consideradas como as primeiras filmagens realizadas em solo (ou mais exatamente, mar) brasileiro, em junho de 1898⁴⁰⁶, a determinante presença das influências da França no campo cultural brasileiro era sentida. Algumas pesquisas realizadas recentemente por estudiosos brasileiros, particularmente em universidades francesas, têm se dedicado a destrinchar aspectos e momentos distintos dessa profícua relação⁴⁰⁷. Vem de uma dessas pesquisas, inclusive, um resumo detalhado do contexto vivido em especial no século XIX, em que muitos desses movimentos se consolidam, conforme vimos no trecho do capítulo quatro em que falamos da expansão da diplomacia cultural francesa pelo mundo:

No Brasil, após a independência em 1822, a imagem da França permanece gravada como sendo o "farol" da Liberdade, da Igualdade e da Fraternidade, da filosofia do Iluminismo que, embora constrangesse um tanto, sobretudo ideologicamente, a monarquia constitucional de D. Dom Pedro II e a Primeira República, continua sendo a principal matriz ideológica na formação dos republicanos. [...] Essa mesma matriz ideológica, ancorada em um contexto histórico favorável à imagem da França,

⁴⁰⁵ No original: “*Durant tout le XIXe siècle et jusqu’au début de la Seconde Guerre mondiale, l’Europe, et la France en particulier, sont la principale référence en termes de création intellectuelle et artistique, non seulement au Brésil mais dans toute l’Amérique latine. C’est à partir du deuxième conflit mondial qu’on observe le déclin progressif de l’influence européenne et donc française au Brésil.*”

⁴⁰⁶ Ainda que haja controvérsias sobre a exatidão desse fato, ele é marcante o suficiente na historiografia brasileira do cinema a ponto de servir como data de comemoração do chamado Dia do Cinema Brasileiro.

⁴⁰⁷ Além daqueles trabalhos a que faremos referência direta, vale mencionar ainda em destaque as seguintes pesquisas: LESSA, Mônica Leite. *L’influence intellectuelle française au Brésil: Contribution à l’étude d’une politique culturelle (1886/1930)*. Tese de doutorado. Université Paris X, Paris. 1997; e SUPPO, Hugo Rogélio. *Politique culturelle française au Brésil entre les années 1920-1950*, Tese de doutorado. Paris 3 - IHEAL, Paris, 1999.

alimentou o pensamento de boa parte da intelectualidade brasileira, assim como a historiografia que contribui para a construção e a reificação do mito da “grande França”, da “grande cultura”. Soma-se a isso o fato de que essa mesma imagem positiva, como consequência lógica, estimula a elite brasileira a convidar os franceses para auxiliá-los na criação de diversas instituições, especialmente aquelas ligadas às ciências, artes, engenharia, ensino superior e pesquisa, principalmente no campo das humanidades, letras e filosofia. Posteriormente, esses mesmos técnicos, cientistas e intelectuais franceses foram, já no século XX, subsidiados pelo Estado francês e, conseqüentemente, instrumentalizados pela política externa da França. E são esses mesmos franceses que participam de perto, no caso das ciências humanas, das pesquisas que presidem à compreensão e descrição do Brasil e de sua cultura, e que auxiliam na formação de grande parte dos intelectuais brasileiros que vão pensar o Brasil. (PEREIRA, 2014, p. 44, tradução nossa⁴⁰⁸)

Como anota subseqüentemente Márcio Rodrigues Pereira nesse trabalho, o próprio Dom Pedro II era um admirador da cultura francesa, e, desde 1826, missões francesas vêm seguidamente ao país com finalidades educacionais. De fato, ao longo do seu reinado, o monarca traz franceses para dirigir várias instituições científicas no país, e o ministro da Educação chega mesmo a declarar o francês como segunda língua do país. Em termos da influência cultural, vale citar a quase cópia do modelo e funcionamento da Academia Brasileira de Letras, calcada na sua homônima francesa, ou a presença em turnê pelo país da famosa atriz Sarah Bernhart (isso para não falarmos da inclusão do mote positivista de Auguste Comte na bandeira nacional, claro). Em termos institucionais, é preciso lembrar que a primeira Aliança Francesa é fundada no Rio em 1885, portanto apenas dois anos depois de sua criação como entidade (PEREIRA, op. cit., p. 53-57). De fato, como lembra João Luiz Vieira (1988), na virada para o século XX era majoritariamente para a França que os pais das famílias brasileiras abastadas enviavam seus filhos para estudar, algo reforçado neste trecho por Pereira:

No caso de sua política cultural no Brasil (como de resto em todos os lugares), a França sempre optou por exportar prioritariamente o que consideramos como elementos de "alta cultura": criados, ou elaborados, e consumidos pela elite intelectual e econômica. Isso, por um motivo simples: a política cultural francesa sempre buscou

⁴⁰⁸ No original: “*Au Brésil, après l’indépendance en 1822, reste gravée l’image d’une France comme « phare » de la Liberté, de l’Égalité et de la Fraternité, de la philosophie des Lumières qui, bien qu’elle contraigne un peu, surtout idéologiquement, la monarchie constitutionnelle de Dom Pedro I, Dom Pedro II et de la Première République, continue d’être la principale matrice idéologique de la formation des républicains. [...] Cette même matrice idéologique, ancrée dans un contexte historique favorable à l’image de la France, a nourri les esprits d’une bonne part de l’intelligentsia brésilienne, tout comme l’historiographie qui contribue à la construction et à la réification du mythe de la « grande France », de la « grande culture ». S’ajoute à cela le fait que cette même image positive, comme conséquence logique, incite l’élite brésilienne à inviter des Français à les aider dans la création de diverses institutions, en particulier celles liées aux sciences, aux arts, à l’ingénierie, à l’enseignement supérieur et à la recherche, principalement dans le domaine des sciences humaines, des lettres et de la philosophie. Plus tard, ces mêmes techniciens, scientifiques et intellectuels français sont, déjà au XXe siècle, subventionnés par l’Etat français et, par conséquent, instrumentalisés par la politique extérieure de la France. Et ce sont ces mêmes français qui participent étroitement, au cas des sciences humaines, aux recherches qui président à la compréhension et à la description du Brésil et de sa culture, et qui aident à la formation d’une importante partie des intellectuels brésiliens qui vont penser le Brésil.*”

atingir a elite econômica, intelectual e política brasileira. (PEREIRA, 2014, p. 21, tradução nossa⁴⁰⁹)

Este tipo de atuação vai marcar profundamente a experiência brasileira em relação aos produtos culturais franceses, e sua presença no imaginário local. De fato, a influência daquele país teria poucos referentes mais concretos do que o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em sua arquitetura diretamente referente à Ópera de Paris. Inclusive, é essencial lembrar que a obra de construção deste começa durante as intervenções urbanísticas da prefeitura de Pereira Passos, em meio ao processo de reestruturação do Centro do Rio de Janeiro, em especial com a abertura da Avenida Central (posteriormente Avenida Rio Branco), cuja inspiração remete diretamente aos *boulevards* parisienses.

Contemporaneamente a este momento, segundo também avalia João Luiz Vieira (1988), a presença francesa se fazia notar com destaque desde os primeiros anos do cinema no Brasil, algo notável, por exemplo, pela empolgação com que se fazia referência na mídia carioca ao cinematógrafo Lumière ou até mesmo pela escolha dos nomes de algumas das primeiras salas locais: Salão de Novidades Paris e A Parisiense. Como afirma Rafael de Luna Freire: “[...] os filmes da Pathé Frères, importados pelo seu agente exclusivo no Brasil, Marc Ferrez, foram o fator crucial para a sedentarização da exibição cinematográfica no Brasil” (FREIRE, 2022, p. 27). Segundo o mesmo autor, já a partir de 1906 os filmes da Pathé começam a ser citados em anúncios como um diferencial ligado à qualidade, algo similar ao que já vimos no segundo capítulo desse trabalho quanto ao mercado dos Estados Unidos.

Da mesma forma, já em 1909, momento em que o chamado *film d’art* se torna um diferencial dos filmes exibidos por algumas salas, matérias na imprensa citam elementos tais como “peças cinematográficas escritas e interpretadas pelos mais afamados vultos da literatura e do palco francês” (FREIRE, 2022, p. 87), inserindo o cinema numa linha mais longa de relação com a arte francesa conectada a ideias de sofisticação e ao complexo conceito da tal “qualidade”. De fato, em 1915, portanto praticamente no momento em que a presença mais destacada do cinema francês nas telas brasileiras começa a ser substituída de maneira definitiva pelo cinema estadunidense, pelos motivos que já exploramos no segundo capítulo, uma pesquisa realizada com os leitores do jornal *O Imparcial* busca destacar a “fábrica de filmes” preferida por estes (FREIRE, op. cit., p. 383). Nos dois primeiros lugares da pesquisa surgem a

⁴⁰⁹ No original: “*Dans le cas de sa politique culturelle au Brésil (comme partout d’ailleurs), la France a toujours choisi d’exporter en priorité ce que nous venons de désigner comme des éléments de la « haute culture », des éléments créés, ou élaborés, et consommés par l’élite économique et intellectuelle du pays. Cela pour une simple raison: la politique culturelle française a toujours eu pour but d’atteindre l’élite économique, intellectuelle et politique brésilienne.*”

Pathé e a Gaumont, sendo os dois lugares seguintes ocupados por empresas italianas, enquanto já surgia na quinta posição a Universal, antecipando a iminente chegada incontável das empresas estadunidenses ao topo da atenção e do gosto dos espectadores. Ao compararem duas edições do jornal *Correio da Manhã*, separadas por cinco anos (1914-1920), em suas páginas dedicadas aos anúncios da programação cinematográfica do Rio de Janeiro, João Luiz Vieira e Margareth Pereira (1983) já destacavam o amplo domínio e presença da produção estadunidense sobre a europeia no Brasil.

De fato, segundo Nilo Couret (2019), pode-se considerar que os cinemas nacionais europeus passaram os anos 1920 praticamente banidos do circuito exibidor brasileiro, já completamente dominado pela indústria hollywoodiana. O pesquisador narra em seu artigo, em detalhes, como a fundação da Art Filmes (originalmente Programma Art), em 1931, pelo imigrante italiano oriundo da indústria têxtil, Ugo Sorrentino, foi decisiva para possibilitar um retorno mais sistemático da oferta dos filmes europeus no país. A empresa, que começou trabalhando com os filmes alemães da UFA, passa a trazer títulos franceses após o começo da Segunda Guerra, além dos filmes italianos com os quais vai trabalhar de maneira mais constante no contexto do pós-guerra. A longevidade da Art Filmes nesse trabalho, assim como sua importância na questão da exibição desses cinemas nacionais, inclusive construindo salas de cinema para escoar seus produtos, faz dela uma das empresas historicamente mais importantes para a circulação dos cinemas não-hollywoodianos no Brasil.

Já no imediato pós-Segunda Guerra, estabelece-se no Brasil outra companhia fundamental para este segmento: a França Filmes, uma empresa associada ao Consórcio Franco-Americano de Filmes (Cofram), baseado em Buenos Aires, cuja história da fundação narramos no quarto capítulo. Segundo Couret (2019), o Consórcio empregou no Brasil eminentemente ex-funcionários que trabalharam anteriormente nas filiais dos estúdios americanos no país. No entanto, Tunico Amancio (1999) estima que o Cofram teria à sua disposição em torno de um décimo dos valores dos estúdios americanos para fazer o seu trabalho de distribuição. Para os objetivos de nosso trabalho, parece especialmente interessante notar como a empresa se utilizava de um formato de exibição, para alguns de seus lançamentos, que buscava posicioná-los a partir de um “Festival França Filmes”, exibindo uma série de filmes franceses e franco-italianos.

Figura 6 – Anúncio publicitário da distribuidora França Filmes

25 de Junho de 1949 CINE-REPORTER — 23 —

ABREM-SE AS CORTINAS PARA O GRANDE DESFILE DO CINEMA FRANCÊS em 1949!

"MANON" com CECILE AUBRY DIREÇÃO: HENRI-GEORGES CLOUZOT

HISTORIA DE UM PECADO com DANIELLE DARRIEN DIREÇÃO: JOSEPH V. KELSO

CRIME em PARIS com LOUIS JOUVET DIREÇÃO: H. G. CLOUZOT

HOTEL CLANDESTINO com SIMONE SIGNORET DIREÇÃO: MACADAM

MONSIEUR VINCENT com CAPELÃO GALERAS DIREÇÃO: Pierre FRESNAY

A BATALHA de AGUA DOVADA com TORRENTS DIREÇÃO: GEORGES MARCHAL

SORTECIOS com COEDEL DIREÇÃO: JACQUES COEDEL

ESCRAVAS do AMOR com SIMONE SIGNORET DIREÇÃO: ODESSA STAVISKY

JEAN CABIN com GARRAS DO DESTINO DIREÇÃO: JEAN LÉON

ESTRANHA COINCIDENCIA com LOUIS JOUVET DIREÇÃO: "CORNE CONFORME"

OS AMANTES DE VERONA com ANOUK AIMEE DIREÇÃO: (LES BRANTES EN PRODUCE)

POR UMA NOITE de AMOR com SIMONE SIGNORET DIREÇÃO: DOUGLAS SIBREY

ALEM DA VIDA com JEAN MARAIS DIREÇÃO: JEAN COCTEAU

TRAGICA INOCENCIA com JEAN MARAIS DIREÇÃO: JEAN COCTEAU

MULHER PERVERSA com MARLENE DIETRICH DIREÇÃO: ROBERTO ALBERTO

★ OS MAIS FAMOSOS ARTISTAS INTERNACIONAIS
 ★ OS DIRETORES MAIS RENOMADOS
 ★ NA MAIS SELECIONADA PRODUÇÃO FRANCÊSA DE TODOS OS TEMPOS!

DE PROGRESSO EM PROGRESSO FRANÇA FILMES DO BRASIL SEMPRE NA VANGUARDA!

MATRIZ — RIO DE JANEIRO — Rua Santa Luzia, 799 - 15º e 16º and
 FILIAL — SAO PAULO — Rua dos Guimarães, 200-500

AGENTES E DISTRIBUIDORES EM TODO O BRASIL

Fonte: Cine-Repórter, 25 jun. 1949, p. 23.

Embora algumas outras distribuidoras menores (como Fama Filme ou Paris Filme) também lançassem alguns títulos franceses no país naquele momento, a França Filmes do Brasil é quem anunciava sua intenção de “reconquistar e ampliar o lugar de prestígio que o cinema francês ocupava antes da guerra no Brasil e no mundo” (FREIRE, 2011, p. 387). O autor relata como, no mesmo ano, o cinema Pathé Palácio, marco importante da exibição do cinema francês no Rio de Janeiro, foi reinaugurado. Os primeiros lançamentos do cinema da Cinelândia foram filmes franceses realizados quatro ou cinco anos antes, mas que ainda estavam inéditos no país, pelo contexto da Segunda Guerra Mundial. Pois, é justamente nesse momento que, na França, era criada a Unifrance, cujas ações passariam a ser decisivas para a promoção do cinema francês em terras brasileiras a partir de então.

6.1.2 A Unifrance no Brasil: do escritório local aos festivais e semanas de cinema

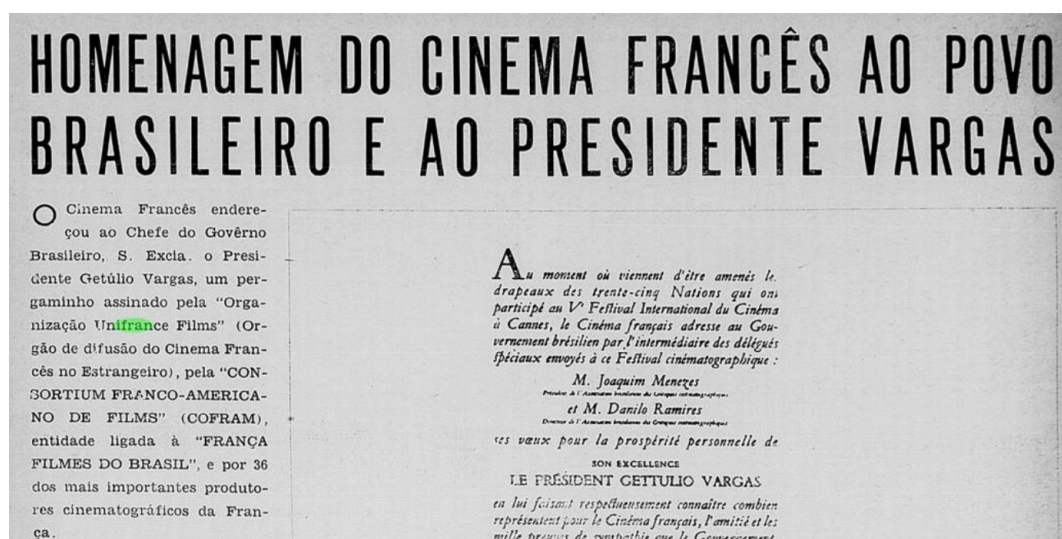
O papel do continente sul-americano sobre o planeta só fará aumentar. Seus povos são ardentes, curiosos, nobremente inquietos; uma grande parte de seus recursos se mantém intacta; sua influência política, em toda organização internacional, será imensa porque eles representam muitos votos, e porque sua posição étnica e geográfica faz deles uma articulação natural entre a Europa latina e os Estados Unidos. Sua sensibilidade é próxima da nossa e é um prazer incomparável viajar e viver lá. Por todas essas razões, é preciso fazer um balanço do que nós conservamos lá, do que nós perdemos e do que nós podemos reconquistar. É graças a nosso prestígio intelectual que nós salvaremos nossas trocas comerciais. (André Malraux, em 1948, apud AMANCIO, 2001, p. 61)

Quando escreve isso em seu *Journal*, Malraux ainda estava há mais de 10 anos de assumir o Ministério dos Assuntos Culturais, em 1959. De qualquer maneira, ele já demonstra ter uma clara visão sobre a necessidade de a França praticamente precisar refundar uma certa presença e influência na América do Sul, onde, a essa altura, o mercado cinematográfico está totalmente dominado pelo cinema hollywoodiano. Como um exemplo, uma passada de olhos na lista mensal de lançamentos nos cinemas, que era compilada por uma publicação especializada como a *Cine-Repórter*⁴¹⁰, revela que os filmes eram identificados entre parênteses com suas devidas nacionalidades, exceto em dois casos: os brasileiros, que surgiam como “nacional”; e os de Hollywood, que não tinham nenhuma indicação de origem – repisando assim algo que havíamos discutido no primeiro capítulo: para os editores do periódico, é como se estes filmes não precisassem ser identificados por sua origem nacional, porque eles simplesmente representariam o próprio cinema.

Pois é em meio a esse contexto que a atuação da Unifrance tem início, a partir de 1950. Nossa pesquisa documental encontrou uma primeira menção à empresa nos periódicos brasileiros já em 1951, por ocasião da visita ao Brasil de uma delegação de produtores e artistas franceses que, junto com o presidente da Unifrance, tinham vindo participar de um festival no Uruguai. Já em 22/8/1952, a *Revista Scena Muda* publica um documento coassinado pela Unifrance, pelo Cofram e pela França Filmes, entre outros, por ocasião do *Festival de Cannes*, em que felicitam o presidente Getúlio Vargas pela sua “amizade e as inúmeras provas de simpatia” pelo cinema francês, reforçando uma vez mais as interseções entre a política e a economia do cinema com aquelas das nações.

⁴¹⁰ A coleção da revista, de 1946 a 1966, pode ser acessada a partir do link: <http://bndigital.bn.br/acervodigital/cine-reporter/085995> Acesso em 8 jun. 2023.

Figura 7 – Homenagem ao presidente brasileiro Getúlio Vargas promovida por representantes do cinema francês por ocasião do *Festival de Cannes* de 1952



Fonte: Revista Scena Muda, 22 ago. 1952.

Em paralelo a esses primeiros movimentos institucionais, Tunico Amancio (2001) trata em um artigo acerca de uma série de realizadores e técnicos franceses (Jean Manzon, Hubert Perrin, René Persin, por exemplo) que vêm aportar no Brasil nesse período, a partir da Segunda Guerra e do seu entorno histórico, tornando-se importantes pontes entre as tradições dos dois países no campo da produção. Em especial, é marcante neste momento a presença da Companhia Industrial Cinematográfica (CIC), estabelecida por Mathieu-Antoine Bonfanti e atuante entre 1947 e 1957, bastante importante especialmente na parte dos laboratórios e da pós-produção de filmes no período.

Será em 1954, por ocasião da realização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, em São Paulo, que a Unifrance organiza uma primeira ação maior no país⁴¹¹. Ela efetua a seleção de quatro longas franceses exibidos no evento, e também faz circular uma publicação feita especialmente para ele, intitulada *Aspects du Cinéma Français*. Bastante ambiciosa, esta serve ao mesmo tempo como uma retrospectiva do cinema nos últimos 10 anos, com artigos de André Bazin e vários outros críticos importantes, e como um catálogo promocional de estrelas e de serviços do cinema francês. Já no catálogo do Festival, em um texto intitulado “O Cinema Francês e o Brasil”, José Francisco Coelho escreve:

⁴¹¹ Em seu artigo publicado no dossiê temático “Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais”, Rafael Morato Zanatto analisa em detalhes a concepção e repercussão deste evento, com destaque para os conflitos entre as participações francesas e estadunidenses no mesmo. Consultar: *O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)*, Aniki, v. 8 n. 1 (2021).

O cinema francês conquistou há muito tempo em nosso país uma fervorosa e selecionada plateia. Ligados que somos por tradição ao trato das criações e formas de gosto, coisas do décor e dos sentidos, e ao ar fino do espírito francês, não podíamos deixar de ser atraídos pelo seu cinema. Tanto é certo que em seus melhores momentos ele capta com graça, mediante pequena refração apenas, todo um repertório do modo de ser do povo, temperamento, mentalidade e gosto, e alude aos padrões elevados de arte que estão presentes e vivos em todos os cantos.

[...]

Entre nós, as plateias gostam por muitos motivos do filme francês e não por causa do tratamento direto das comédias de costumes irreverentes e maliciosas, abertas sobre o breve amor, a nostalgia do amor e a meia-luz da alcova. Embora saibamos que a experiência da arte de um povo seja dinamicamente intransplantável a outro povo, já que os pressupostos variam largamente, quando se está empenhado em fazer cinema, entretanto, é salutar que os nossos olhos demorem nas expressões mais belas e mais bem construídas. De se olhar longe não se ficará desenraizado, para apurar e exprimir autenticamente a nossa próxima e própria realidade. Como se anotam os bons livros que nos inspiram a escrever outros livros, diríamos que o cinema francês pode oferecer-nos semelhante inspiração para a qualidade de cinema que se deseja fazer no Brasil. (COELHO, 1954, n.p)

Satisfeita com a repercussão do evento, e também com o fato de que o Brasil, em meados dos anos 1950, consolidava-se como o quarto mercado no mundo para o cinema francês, depois da Alemanha, Japão e Argentina (COURET, 2019, p. 104), a Unifrance inaugura em 1957 sua representação no Rio de Janeiro, no contexto da ampliação da sua rede de escritórios e delegados pelo mundo. A função é exercida, num primeiro momento, pelo jornalista João Etcheverry, homem influente na imprensa brasileira da época, que passa a conciliar esta função com a de diretor-assistente de *Última Hora* e da Europress Brasil, além de diretor da Associação Brasileira de Imprensa. Em um momento em que uma crítica favorável era um importante componente do sucesso de público, ter boas relações com os representantes da mesma, assim como com a imprensa em geral, era fundamental para os negócios. Por isso, chamar um homem de imprensa para dirigir localmente a Unifrance era uma estratégia lógica e um gesto prático: Etcheverry conhecia jornalistas, jornais da cidade e do país, estando bem a par da estrutura de distribuição das notícias. Assim, já no mesmo 1957 são noticiadas as primeiras sessões especiais, almoços e coquetéis organizados para críticos e jornalistas na Maison de France⁴¹², no Rio de Janeiro, por iniciativa da Unifrance.

⁴¹² Fundada em 1956, portanto no ano anterior, era um espaço pensado para condensar os serviços consulares com ações de difusão cultural francesa na então capital federal brasileira, o Rio de Janeiro. Mais detalhes podem ser vistos aqui: <http://www.maisondefrance.org.br/index2.html#> Acesso em 8 jun. 2023.

Figura 8 – Notícia sobre almoço na Maison de France que reuniu críticos brasileiros e marcou o início das atividades da Unifrance no Brasil



Fonte: *Jornal do Brasil*, 26 de abr. 1957.

Publica o *Correio da Manhã*, no dia 14 de junho de 1957:

Ao comunicar o início de suas atividades exclusivamente promocionais, a Unifrance quer manifestar o seu principal objetivo: estabelecer uma corrente de intercâmbio cada vez mais intensa entre os críticos, artistas, estudiosos, produtores, exibidores e espectadores de cinema do Brasil. Visando realizar esse programa, colocamo-nos, desde já, ao dispor dos círculos cinematográficos e do público em geral. (CORREIO DA MANHÃ, 1957, n.p.)

Não é surpresa que as menções à Unifrance começam a aparecer, por diversas vezes, em notas de colunas sociais: a entidade estabelece uma política de boa vizinhança constante com os jornalistas. Artigos da época, do *Jornal do Brasil*, por exemplo, registram um bem-sucedido lobby dos críticos da publicação pela realização de cabines de imprensa de filmes independentes franceses para a crítica carioca. Dessa maneira, a Unifrance exercia amplamente

no Brasil a sua missão relacionada com a divulgação e informação, que também descrevemos no capítulo quatro. Já em 1957, inclusive, ela começa a publicar em português um boletim informativo (inicialmente quinzenal, logo se tornando mensal). Esse boletim⁴¹³ era uma mistura de um trabalho de catalogação de títulos em produção, promoção de estrelas e cobertura de filmagens das produções do cinema francês, e se dividia em seções como “Vultos do Cinema Francês” ou “Películas em Curso de Filmagem”⁴¹⁴.

Um último fato bastante relevante para o cinema francês no Brasil no movimentado ano de 1957 é a fundação da Companhia Cinematográfica Franco Brasileira, chefiada por Robert Valansi, com objetivos de trabalhar em produção, distribuição e exibição de filmes, não apenas franceses. A empresa vai operar, através do seu braço exibidor, a Esplendor Filmes SA, uma série de cinemas, tais como, pela ordem de inauguração: Ópera (1959), Paissandu (1960), Paris-Palace (1961), Rio-Palace (1962), Tijuca-Palace (1967), além dos primeiros cinemas geminados do Rio de Janeiro, o Coral e o Scala (1964)⁴¹⁵. Entre estes, o icônico Cine Paissandu, em especial, seria central para a consolidação da Nouvelle Vague no país, logo adiante⁴¹⁶. A companhia vai funcionar até o começo dos anos 1980, desempenhando papel muito importante para a distribuição dos filmes franceses ao longo do tempo da sua existência.

Segundo notícia do jornal *Notícias de Hoje*, em 1958 eram exibidos no Brasil cerca de 250 longas estadunidenses por ano, enquanto em segundo lugar estava o cinema francês, com 36. Ao mesmo tempo em que esse dado exemplifica bem o tamanho da distância entre as duas indústrias, e as suas influências no país naquela altura, ele também deixa ver que o cinema francês se consolidava como cinematografia presente novamente no mercado brasileiro. Nesse sentido, a vitória de *Orfeu do Carnaval* no *Festival de Cannes* de 1959 (no qual concorreu com *Os Incompreendidos*, de Truffaut; e *Hiroshima Mon Amour*, de Resnais, cujo sucesso no

⁴¹³ Incluímos entre os anexos desta pesquisa algumas imagens que exemplificam a forma e o conteúdo que os boletins utilizavam.

⁴¹⁴ Essa função de circulação da informação era uma via mão dupla: da mesma forma que provia informações sobre o cinema francês para a imprensa no Brasil, era função do representante local da Unifrance fazer o mesmo ao contrário. Assim, por exemplo, o periódico *Les nouvelles d'Unifrance Film – Le film français dans le monde*, que era publicado na França com os balanços dos resultados dos filmes franceses, e também com notícias mais gerais do mercado cinematográfico mundial, recebia informações detalhadas de cada país, passadas pelos representantes da empresa nos distintos locais.

⁴¹⁵ Inaugurados no mesmo dia, com duas produções francesas que dialogavam uma com a outra, intituladas *Confissões de um homem casado* e *Confissões de uma mulher casada* (também conhecidos como *A vida conjugal*), dirigidas por André Cayatte. Na sala de espera dos dois cinemas, as paredes eram decoradas com retratos emoldurados de astros e estrelas do cinema francês da época, como Alain Delon, Milène Demongeot, Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Jacques Charrier, entre outros

⁴¹⁶ Estas salas também são algumas das que retomam, nesse momento, o hábito da exibição regular dos cinejornais de origem francesa, então sob o título *Atualidades Francesas*. Essa é uma outra maneira de contato do público brasileiro com o cotidiano daquele país nas telas dos cinemas, que remete a uma tradição longeva, desde o começo do século XX, quando existiam iniciativas como o *Pathé-Journal* ou o *Gaumont-Journal*.

festival anuncia a chegada em definitivo da Nouvelle Vague à cena internacional) também representou um fato significativo, por se tratar de um filme realizado por um cineasta francês (Marcel Camus), com atores brasileiros e falado em português, totalmente filmado no país. De fato, conforme relata Tunico Amancio (2010)⁴¹⁷, a vitória do filme em Cannes foi celebrada pela imprensa brasileira de forma tão efusiva quanto a do filme brasileiro *O Cangaceiro*, que em 1953 também havia recebido um prêmio no festival francês. No entanto, como registra o autor, o filme é recebido pela crítica do Brasil com um entusiasmo menos amplo, havendo polêmicas justamente sobre seu olhar estrangeiro ao retratar o país⁴¹⁸.

De qualquer maneira, esses fatos ajudam a entender o contexto favorável no país que levaria a que, no mesmo 1959, a Unifrance colaborasse decisivamente com o grande evento intitulado *A História do Cinema Francês*, uma realização conjunta do MAM-RJ e da Cinemateca Brasileira (então com sede no Parque do Ibirapuera, no prédio da Bienal). Por ocasião do evento, a Unifrance patrocina a vinda de artistas importantes, como a renomada atriz Martine Carol. O festival é composto por um ambicioso programa de quase 200 filmes, entre curtas e longas, que foram exibidos ao longo de seis meses⁴¹⁹. Os materiais promocionais do evento, que podem ser acessados nos arquivos do MAM, revelam que vários dos filmes contemporâneos exibidos seriam depois lançados pela França Filmes, mas também por outras independentes menos lembradas, como a Geralartes e a Condor, ou até mesmo por *majors* como a Columbia. Fabiano Canosa⁴²⁰ – programador e grande agitador do cinema brasileiro no período, tendo trabalhado no escritório brasileiro da Unifrance entre 1962 e 1965 como editor e revisor dos boletins em português – falou o seguinte sobre a mostra *A História do Cinema Francês* em entrevista concedida por ocasião desta pesquisa: “Foi um festival que fez a cabeça de todo o pessoal do Cinema Novo”.

⁴¹⁷ No mesmo artigo, Amancio explora mais detalhes sobre a personalidade de Camus, que voltaria ao Brasil para realizar mais dois filmes no futuro, mantendo relações muito próximas com o país.

⁴¹⁸ A centralidade da atenção dedicada pela crítica ao cinema francês naquele momento levará a que outras tensões surjam, resvalando diretamente no trabalho da Unifrance. Moniz Vianna, num artigo do *Correio da Manhã*, em 23 de julho de 1961, por exemplo, reclamava que a Unifrance tentaria catalogar qualquer diretor francês como um membro da Nouvelle Vague, apontando que isso poderia terminar esvaziando de sentido a marca da geração, assim como, diz ele, teria acontecido com o cinema italiano e o neorealismo. Já uma figura como Glauber Rocha, que já havia escrito contra os filmes de Camus, declararia mais adiante, em matéria no *Jornal do Brasil* de 16 de junho de 1964: “A Nouvelle Vague é outra mentira construída pelo sistema de distribuição das grandes revistas e jornais franceses, da organização inteligente da Unifrance.”

⁴¹⁹ O catálogo realizado para o evento, também acessível nos acervos da Cinemateca Brasileira e do MAM-RJ, possui mais de 100 páginas, com uma compreensiva história do cinema francês desde seus primórdios, com especial atenção dada a quase 50 dos principais diretores. A publicação tem ainda textos de figuras essenciais do pensamento francês, como o próprio André Malraux, mas também de brasileiros como Paulo Emilio Salles Gomes (com o título “Ideologias cinematográficas francesas”) ou Aníbal Machado (“Onde nasceu o cinema”).

⁴²⁰ Entrevista realizada com Canosa por meio eletrônico no dia 6 de fevereiro de 2023. O entrevistado nos respondeu a partir de sua residência em Nova York.

No mesmo ano de 1959, assume a chefia do escritório da Unifrance Amy Courvoisier, um venezuelano de nascimento, de família francesa, que viveu a maior parte da sua vida na América Latina. Ao longo de sua passagem pela Unifrance no Brasil, Courvoisier se tornou uma figura importantíssima, não somente na representação local do cinema francês, mas inclusive atuando também no sentido contrário, sendo considerado uma influência importante para a participação dos filmes do Cinema Novo no *Festival de Cannes*, por exemplo. Sobre ele, escreveria no futuro Sérgio Augusto: “Para quem estiver pensando em escrever a história do Cinema Novo, uma recomendação: arrume espaço nela para um sujeito chamado Amy Courvoisier. (...) De certo modo, ele foi um dos padrinhos do moderno cinema brasileiro” (AUGUSTO, 2011, p. 21). Neste artigo, o autor fala da importância dos eventos organizados por Courvoisier para a formação do olhar e os encontros do grupo de jovens realizadores que formariam o núcleo duro do movimento cinematográfico brasileiro, reprisando aquilo que nos havia comentado Canosa.


Em 1960, a Unifrance realiza um primeiro evento de exibição exclusiva de filmes contemporâneos franceses, a *Jornada Francesa de Filmes de Curta-Metragem*, que se realizaria continuamente por seis anos consecutivos. Já em 1962, a entidade promove, finalmente, a primeira *Semana do Cinema Francês* no Brasil, seguindo o modelo clássico de suas intervenções pelo mundo, já então com mais de 10 anos de experiências nos mais distintos territórios. Embora salas de cinema ou distribuidoras isoladas (como citamos no caso da França Filmes) já houvessem realizado no país manifestações que propunham a exibição em grupo de obras francesas, usando inclusive títulos parecidos, o evento de 1962 se diferencia por ser o primeiro de maior porte organizado diretamente pela Unifrance, com apoio da Embaixada, o que altera bastante o escopo da sua realização. A Semana de 1962 trouxe ao Brasil, entre outros, François Truffaut apresentando *Atirem no Pianista*, e exibiu pela primeira vez no país filmes de enorme destaque internacional como *O Ano Passado em Marienbad*, *Crônica de um Verão*, *O Testamento de Orfeu* e *Zazie no Metrô*, entre outros. Este evento trouxe ao país também o cineasta Philippe de Broca (exibindo seu filme *Cartouche*), cuja experiência no Brasil o levaria a voltar no ano seguinte para filmar aqui *O Homem do Rio*, com Jean-Paul Belmondo, um marco da presença da imagem brasileira no cinema internacional⁴²¹.

⁴²¹ Sobre este filme, assim como outros realizados no Brasil por realizadores estrangeiros, alguns deles franceses, ver outro livro de AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos: Imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.

Figura 9 – Matéria sobre o início da primeira *Semana do Cinema Francês*, realizada em 1962 no Rio de Janeiro

Sexta-Feira, 16 de Março de 1962

Filmes e "Estrêlas" em "Semana Francesa" no Rio



Pascale Petit — Em abril, artista animador, com sua suavidade e beleza, a recordada carioca.

CINE RONDA
Luis Alípio de Barros

A 2 de abril próximo terá início a grande "Semana do Cinema Francês", que se desenvolverá em vários cinemas do Rio de Janeiro, quando serão apresentados cerca de 15 filmes, que darão aos espectadores uma rápida, e claro, mas incisiva ideia conjunta da nova produção francesa.

A "Semana", organizada pela Unifrance Film, será levada a efeito sob os auspícios da Embaixada da França e da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC).

Entre os filmes a serem exibidos em sessões públicas e privadas, já se pode mencionar os seguintes: "Os três mosqueteiros", de Bernard Borderie, que fará reviver na tela o famoso romance de Alexandre Dumas;

"L'année dernière à Marienbad", de Alain Resnais (o realizador de "Hiroshima, meu amor"), vencedor do grande prêmio "Leão de São Marcos", do Festival de Veneza; "Le jeu de la vérité", de Robert Hossain; "Le puits aux trois verités", de François Villiers; "La menteuse", de Michel Deville; "La fille aux yeux d'or", de Jean-Gabriel Albicocco, com Marie Laforêt; "Les lions sans laques", de Henri Verneuil; "Tout l'or du monde", magnifico René Clair; "Tintin et le mystère de la Toison d'or", de Jean-Jacques Vierne; "La chambre ardente", de Julien Duvivier; "Les croisés", de Armand Gault; "Chronique d'un été", de Jean Rouch; "Carrouche", de Philippe de Broca, protagonizada por Jean-Paul Belmondo, etc.

Prestigiando a "Semana", uma numerosa delegação de diretores e intérpretes franceses, de volta do Festival Internacional de Mar Del Plata, estará no Rio. Farão parte da Delegação, entre outros membros, os senhores Four-

Cormery, Diretor do Centro Nacional de Cinematografia Francesa, Robert Cravenne, Delegado Geral da Unifrance Film, os diretores François Truffaut e Philip-

pe De Broca e os "astros" e "es-trêlas" Pascale Petit, Valérie Lagrange, Jean-Paul Belmondo, e os nossos conhecidos Alexandrea Stewart e Paul Guera.

CUIDADO COM AS VIUVAS

FICHA TÉCNICA: "Five Golden Hours". Direção e produção de Mário Zampi. Roteiro original de Han Wilhelm. Elenco: Ernie Kovacs, Cyd Charisse, George Sanders, Kay Hammond. Inglaterra-Itália, 1961. Tela comum, preto-e-branco. Censura: livre.

CINEMA
TATI-MORAES

A história de um papa-de-funto que mal o freguês esfriava, já ia-se chegando para a viúva, oferecendo-lhe conforto moral e recebendo em troca confortos materiais. Com esta fábula, consegue reunir três senhoritas com quem passa a coabitar alternadamente, e assim vivem os quatro muita...

engenhosamente salucionada pelo papa-defunto, mas neste momento reaparece a viúva vigarista e põe de novo tudo a perder.

Com um bom argumento, bem movimentado e disposto de um comediante excelente como era Ernie Kovacs, "Cuidado..." reúne várias condições para ser uma

Fonte: *Última Hora*, 16 mar. 1962.

No entanto, embora a Semana encontre um sucesso de visibilidade e reconhecimento enormes, o ano de 1962 não é apenas favorável ao cinema francês, pois é também o ano em que a Cofram declara falência, conforme comentamos no quarto capítulo, o que levará a uma queda brusca quase imediata do número de filmes franceses exibidos no país. Se 1962 ainda vê 65 filmes lançados no país, por exemplo, já em 1964 esse número vai ter recuado para 27 (PEREIRA, 2014, p. 480). Neste ano, a Unifrance realiza uma segunda edição da Semana, desta vez trazendo ao Brasil artistas como Jacques Demy, Catherine Deneuve e Michel Legrand⁴²². No mesmo ano, em outubro, ocorre uma outra Semana do Filme Francês, esta associada a uma visita ao Brasil do presidente Charles de Gaulle.

Em 1965, a Unifrance apoia a realização de um outro grande evento no país, depois daquele realizado em São Paulo, em 1954: o I Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro (FIF). Segundo notícia publicada no jornal *Última Hora*, Amy Courvoisier teria sido uma das pessoas mais importantes para seu sucesso, tendo assegurado a presença de grandes astros franceses para o evento. Pode-se dizer que os laços estabelecidos a partir destes eventos foi um componente importante, assim como a participação destacada dos filmes brasileiros nos festivais de Cannes daquela década e a realização de filmes franceses de destaque em território

⁴²² Embora estes fossem nomes promissores do jovem cinema francês daquele momento, sem dúvida não foram a presença mais marcante do cinema do país no Brasil naquele ano, em que notoriamente se deu a passagem de Brigitte Bardot por Búzios, nas férias de verão de 1964 (janeiro/abril), voltando ao mesmo local depois, para o réveillon de 1965. Estes dois eventos, embora se dessem no contexto de férias privadas da atriz com seu namorado (Bob Zagury), foram cobertos obsessivamente pela imprensa brasileira; afinal, Bardot era, naquele momento, um ícone mundial sem similar entre as estrelas francesas em termos de visibilidade.

brasileiro, para o processo que levaria à assinatura, em 1969, de um acordo de coprodução entre os governos dos dois países⁴²³.

No entanto, apesar desses movimentos importantes de aproximação e consolidação de laços Brasil e França no campo do cinema, à medida que entramos pelos anos 1970, conforme já relatamos no capítulo dedicado à história da Unifrance, a baixa dos resultados de venda de ingressos nos cinemas franceses leva a uma diminuição considerável do orçamento total disponível para a instituição, o que, em conjunto com os resultados das vendas internacionais progressivamente menores, faz com que a Unifrance diminua seus investimentos, inclusive com o fechamento de vários postos em países estrangeiros. No Brasil, o escritório segue funcionando ao longo dos anos 1970, mesmo realizando ações de menor porte que, ainda assim, conseguem algum destaque de mídia relevante, como as edições de 1978 da *Semana do Cinema Francês Contemporâneo*, que contou, entre os participantes da delegação, com o futuro presidente da Unifrance, Daniel Toscan du Plantier (então produtor na Gaumont), e com a então ainda recém-descoberta Isabelle Huppert. Já a edição de 1979 trouxe ao Brasil nomes como Joseph Losey e Carole Bouquet, entre mais de dez outros artistas convidados.

Em 1980, porém, Amy Courvoisier, que havia sido nomeado, dois anos antes, Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras pelo Ministério da Cultura francês, decide se aposentar e retornar a Paris, por questões de saúde (ele faleceria quatro anos depois, na capital francesa). Com sua partida, o escritório brasileiro da Unifrance é efetivamente encerrado, ainda que se mantenha, ao longo dos anos 1980 e começo dos anos 1990, uma representação menos formal através do cineasta e produtor Jean-Gabriel Albicocco⁴²⁴, que já trabalhava no país como representante local da Gaumont – empresa que, naquele momento, investe na abertura de salas de cinema no país, numa iniciativa que não teria vida longa, no entanto⁴²⁵ - e também como um dos responsáveis pelo FestRio, evento que aconteceu entre 1984 e 1988, retomando a tradição dos grandes festivais de cinema internacionais na cidade do Rio de Janeiro.

Assim como vimos anteriormente no capítulo dedicado à Unifrance, os anos 1980 veem a criação do cargo de adido audiovisual na estrutura do Ministério das Relações Exteriores. A incorporação destes representantes à dinâmica consular se associa, no Brasil, a uma longa

⁴²³ Com relação a este processo, assim como para mais detalhes da relação entre Brasil e França no contexto da produção, e inclusive acerca da possibilidade de criação, pelo governo brasileiro daquela época, de uma entidade similar à Unifrance, referir-se à FIGUEIRÓ, Belisa. **Co-produção de cinema com a França: Mercado e internacionalização**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2018. A autora pesquisa em detalhes esse tema também na sua tese de doutorado: **O cinema brasileiro no Festival de Cannes (1949-2017): Políticas de internacionalização e abertura de mercado** (UFSCar, 2023).

⁴²⁴ Disponível em: <https://www.oexplorador.com.br/jean-gabriel-albicocco/>. Acesso em: 25 abr. 2023.

⁴²⁵ Por meio de Albicocco e das salas da Gaumont são realizadas algumas edições de um *Festival Gaumont de Cinema Francês*, que traz ao Brasil celebridades como, mais uma vez, Catherine Deneuve.

tradição de atividades da Cinemateca da Embaixada da França⁴²⁶, instituição que vem se mantendo ativa ao longo de décadas com ações de ordem não-comercial⁴²⁷, muitas vezes associada às Alianças Francesas locais e ao *Institut Français*. Entre essas ações, destaca-se a manutenção de mídiotecas que emprestam filmes em diferentes formatos para consumo doméstico, além da realização de cineclubes e do apoio a exposições associadas a festivais⁴²⁸ ou cinematecas⁴²⁹, sem finalidade econômica direta, porém buscando manter ativa uma tradição de associação do público cinéfilo e francófilo com o cinema daquele país. Além disso, como veremos a seguir, essa função do adido audiovisual terminará sendo determinante, posteriormente, para a estrutura da ação que se tornaria o *Festival Varilux do Cinema Francês*, iniciativa que busca renovar para o novo século a tradição dos eventos regulares de exibição do cinema da França no Brasil, num patamar diferente de escopo e ambição.

6.2 Festival Varilux do Cinema Francês: início e estrutura

6.2.1 Contexto para o surgimento do festival

Como viemos discutindo, a tradição da realização de eventos dedicados ao cinema francês pelo mundo é muito antiga, inclusive antecedendo a própria criação da Unifrance. No entanto, sem dúvida alguma o trabalho dessa instituição alterou significativamente a estrutura e ambição dessas manifestações, que passam a contar, entre outras características, com a presença de importantes delegações de artistas e outros participantes da indústria cinematográfica do país, sendo essa uma maneira de mobilizar não apenas a atenção da mídia local, como veremos a seguir, mas também de criar movimentos de ordem diplomática ao redor

⁴²⁶ Esta iniciativa seguramente merece uma pesquisa dedicada somente a si, através do trabalho de pessoas como Laila Kopke de Carvalho Motta, que infelizmente fez sua passagem ao longo do tempo do processo desta pesquisa, antes que pudéssemos ter conversado com ela, como era nossa intenção.

⁴²⁷ Nesse sentido, a coleção de arquivos sobre o cinema francês que pode ser acessada no acervo da Cinemateca do MAM/RJ registra, por exemplo, a longa relação entre esta instituição e a Cinemateca Francesa, através da troca de correspondências entre Henri Laglois e Cosme Alves Netto, entre outros documentos. Já sobre a ação ativa da Embaixada Francesa no apoio à divulgação do mesmo se destaca, por exemplo, um robusto documento publicado, em 1976, pelo serviço de imprensa da Embaixada: com o título “A História do Cinema Francês”, ele organiza, ao longo de 20 páginas, uma cronologia detalhada que vai de 1889 aos anos 1970, listando acontecimentos relevantes e artistas e obras de destaque.

⁴²⁸ Um exemplo seria a realização, em 1995, por ocasião da comemoração do centenário do cinema, de uma *Mostra de Cinema Francês* composta por mais de 100 filmes da história do cinema do país, junto com o tradicional cinema de arte carioca Estação Botafogo.

⁴²⁹ Apenas a título de exemplo da continuidade dessa tradição, no exato momento em que esta tese está sendo finalizada, em maio de 2023, duas mostras em cinematecas no Brasil listam a Embaixada, o *Institut Français* e as Alianças Francesas como suas apoiadoras: uma em homenagem aos 90 anos de Jean-Paul Belmondo, na Cinemateca Brasileira/SP; e outra dedicada ao trabalho de Marguerite Duras como roteirista, na Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre.

das relações entre a França e os países que hospedam esses eventos. No Brasil, mais especificamente, vimos que essa é uma história com mais de 50 anos de tradição no momento em que se estabelecem as bases do que será o *Festival Varilux de Cinema Francês*.

Antes de falarmos das específicas condições que levam à criação deste evento, porém, é importante relembrar que o panorama geral dos festivais de cinema no Brasil é bem diferente, no fim da primeira década dos anos 2000, do que aquele que existiu em momentos anteriores, quando os eventos dedicados ao cinema francês representavam ocasiões bastante únicas no calendário nacional. De fato, conforme vimos acima, a Unifrance se envolveu desde os anos 1950 e 1960 com outras iniciativas importantes, porém de existência curta, como o *Festival Internacional de Cinema do Brasil*, em São Paulo (apenas uma edição, em 1954); e o *Festival Internacional do Filme*, no Rio de Janeiro (duas edições nos anos 1960). Já a partir da criação da *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*, em 1977⁴³⁰, e da consolidação, no fim dos anos 1990, do *Festival do Rio*⁴³¹ (ele mesmo um evento que se origina na junção de dois outros, o *RioCine* e a *Mostra Rio, ex-Mostra Banco Nacional de Cinema*, sendo ambos posteriores ao *FestRio*, que existiu brevemente nos anos 1980), o Brasil tem sido palco de pelo menos dois eventos anuais que trazem centenas de novos filmes por ano para os cinéfilos brasileiros, contando sempre com o apoio da Unifrance e da Embaixada da França para a participação e visibilidade dos filmes franceses dentro dessa estrutura⁴³².

Portanto, é preciso levar em conta essa importante alteração do panorama geral dos eventos de cinema no país quando percebemos a diferença de significado, escopo e objetivos que um festival voltado especificamente ao cinema francês atinge quando o *Festival Varilux* surge, no fim dos anos 2000. É importante relembrar ainda que a Unifrance estava diminuindo seu investimento mundial na organização das chamadas semanas de cinema desde os anos 1990, mantendo apenas algumas iniciativas maiores em mercados considerados absolutamente estratégicos (como os EUA, Japão, Alemanha ou Itália), buscando cada vez mais se associar a

⁴³⁰ A *Mostra* já foi foco de pesquisas acadêmicas sobre sua origem e primeiros anos, destacando o trabalho de RIBEIRO, Emerson Dylan Gomes (2021), **Território da cinefilia: a Mostra Internacional de Cinema e a cidade de São Paulo (1977-1983)**. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), São Paulo.

⁴³¹ Acerca do *Festival do Rio*, uma referência essencial é a pesquisa de MATTOS, Maria Teresa (2018), **O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro.

⁴³² Embora estes dois eventos sejam, sem dúvida, os de maior tamanho em termos de quantidade de filmes e de visibilidade nacional, vários outros eventos são apoiados pela Unifrance e pela Embaixada da França no calendário brasileiro quanto à participação dos representantes franceses, desde eventos dedicados a gêneros específicos, como o *É Tudo Verdade* (documentários) ou o *Anima Mundi* (animação), ao formato do curta-metragem, como o *Curta Kinoforum - Festival Internacional de Curtas de São Paulo* ou a *Curta Cinema*, ou ainda manifestações internacionais relevantes em outras cidades e regiões, como *Janela do Cinema* (Recife), *Panorama Coisa de Cinema* (Salvador), *Indie* (Belo Horizonte) e *Olhar de Cinema* (Curitiba), entre outros.

iniciativas locais onde poderia se focar menos no trabalho com a efetiva estruturação dos eventos em si e mais na participação das delegações artísticas francesas. A imagem abaixo permite perceber essa sutil, porém importante diferença: como parte do balanço anual de atividades da Unifrance, ela diferencia com um asterisco aqueles poucos eventos que ainda organiza integralmente daqueles que apenas apoia, mesmo que oficialmente, entre os quais se inclui o *Festival Varilux*.

Figura 10 – Lista de festivais apoiados e/ou organizados pela Unifrance

Highlights

Every year, more than 200 festivals, markets and events around the world are organised or supported by Unifrance.

Information:
UNIFRANCE.ORG

<p>January</p> <ul style="list-style-type: none"> * Unifrance Rendez-Vous in Paris * MyFrenchFilmFestival Sundance Film Festival International Film Festival Rotterdam Clermont-Ferrand Short Film Festival & Market <p>February</p> <ul style="list-style-type: none"> * Unifrance TV Export Awards Berlinale & European Film Market <p>March</p> <ul style="list-style-type: none"> Alliance Française French Film Festival in Austrália * Mercado del Cine Francés y Europeo (Miami) * Rendez-Vous with French Cinema in New York Cartoon Movie FILMART FICCI Series Mania * Festival du film francophone de Grèce * Rendez-Vous – Nuovo cinema francese (Rome) Asia TV Forum & Market <p>April</p> <ul style="list-style-type: none"> MIPTV Visions du Réel Istanbul Film Festival Seattle International Film Festival BAFICI 	<p>May</p> <ul style="list-style-type: none"> * Panorama du cinéma français en Chine * Festival du film français en Israël <p>June</p> <ul style="list-style-type: none"> Sydney Film Festival * Francia está en pantalla (Madrid) Anney International Animated Film Festival & Market CineEurope Sunny Side of the Doc Festival Varilux de Cinema Francés (Brazil) Brussels International Film Festival FILMFEST MÜNCHEN NATPE Budapest MIP China <p>July</p> <ul style="list-style-type: none"> Karlovy Vary International Film Festival French Film Market in South-East Asia Kidscreen Summit <p>August</p> <ul style="list-style-type: none"> Locarno Film Festival Melbourne International Film Festival Venice International Film Festival <p>September</p> <ul style="list-style-type: none"> * Unifrance Rendez-Vous in Biarritz Toronto International Film Festival Festival du film français d'Helvétie San Sebastian Film Festival Zurich Film Festival Festival international du film francophone de Namur 	<p>October</p> <ul style="list-style-type: none"> Tour de Cine Francés (Mexico, Argentina, Chile and Central America) Busan International Film Festival BFI London Film Festival Doclisboa Sitges, International Fantastic Film Festival of Catalonia Festa do Cinema Francés (Portugal) Rome Film Fest MIPCOM MIA * Rencontres du cinéma francophone en Afrique Morelia International Film Festival <p>November</p> <ul style="list-style-type: none"> CoLCoA French Film Festival AFM CINEMANIA IDFA AFI FEST MIP Cancun * Rendez-vous franco-allemands Mar del Plata International Film Festival * Festival du film français en République tchèque * Semaine du film français de Berlin Hong Kong French Film Festival Content London Ventana Sur World Congress of Science & Factual Producers <p>December</p> <ul style="list-style-type: none"> * Festival & Marché du film français au Japon CineAsia
---	--	--

* Events organised or co-organised by Unifrance

Fonte: Divulgação

No específico do Brasil, embora nunca tenha parado totalmente de apoiar iniciativas voltadas ao cinema francês, dois acontecimentos maiores, em termos diplomáticos e culturais, foram decisivos para a gênese do que se tornaria o *Festival Varilux de Cinema Francés*: em

2005, foi declarado o *Ano do Brasil na França*; e em 2009, como ação recíproca, o *Ano da França no Brasil*. O conjunto de atividades culturais realizadas ao redor dessas duas efemérides mobilizaram uma série de ações por parte dos governos de cada país, e o cinema foi especialmente visibilizado nesse sentido⁴³³. Dessa forma, em 2008, a Unifrance organiza um *Panorama do Cinema Francês*⁴³⁴, como maneira de preparar as ações do ano seguinte, com sua celebração, em que se realizaria uma segunda edição desse evento. Nesta segunda edição, a Unifrance trabalha na produção local com Christian Boudier, numa associação que seria decisiva para a estruturação do *Festival Varilux do Cinema Francês*, a partir de 2010.

Para entender melhor esse fato, é necessário traçar um breve perfil desse profissional, e seus laços específicos com a representação internacional do cinema francês. Boudier trabalhou na primeira metade dos anos 1990 como jornalista na revista *Le film français*, principal publicação de análise e discussão do mercado do cinema na França, e como produtor de cinema. Em 1995, ele inicia um trabalho com o Ministério das Relações Exteriores francês, como adido audiovisual no México. Nos três anos em que fica neste cargo, Boudier inicia, num trabalho em conjunto com a Unifrance, o *Festival Latino-Americano do Filme Francês de Acapulco* e idealiza o *Tour del Cine Francês*, uma iniciativa que conta com exibições em 40 cidades mexicanas, em parceria com a importante empresa de exibição mexicana Cinépolis, e que depois se tornaria o maior evento francês pelo mundo em termos de público total. Depois disso, Boudier vai trabalhar na Inglaterra na mesma posição, entre 1998 e 2000, e ali lança o *Martell French Cinema Tour*, festival de cinema francês ao longo do país, em parceria com o circuito Odeon, claramente inspirado na experiência mexicana bem-sucedida.

Após três anos na França, onde ocupa o cargo de Superintendente da Divisão do Cinema no Ministério das Relações Exteriores, e cuida, entre outras missões, da cogestão do fundo de apoio à coprodução minoritária *Fonds Sud* e da criação do Pavilhão *Cinemas du Sud* no *Festival de Cannes*, Boudier assume o cargo de adido audiovisual no Rio de Janeiro, em 2004. Ao longo do seu período nessa posição, ele dá partida a iniciativas importantes como o site *Cinefrance*⁴³⁵, de informações sobre o cinema francês direcionadas ao Brasil, e o cineclube *Cinemaison*, em continuidade às clássicas exibições não-comerciais de cinema francês na cidade do Rio de Janeiro (mas também prestando apoio a sessões similares em outras cidades).

⁴³³ No caso do cinema brasileiro na França, por exemplo, são montadas retrospectivas importantes em Paris e arredores, além de presenças de destaque em eventos como o *Festival de Cannes*, entre outros. Além disso, a ocasião leva ao processo de renovação do acordo de coprodução entre os dois países, firmado em 1969.

⁴³⁴ Um resumo breve desse evento pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=klmiBbHMsdC> Acesso em: 8 jun. 2023.

⁴³⁵ Disponível em: www.cinefrance.com.br. Plataforma que se encontrava em processo de renovação e alteração de objetivos no momento em que esta pesquisa era finalizada.

Quando deixa o cargo, que tem uma duração máxima de três anos por passagem de cada profissional num país, Boudier decide continuar no Brasil⁴³⁶, criando a Bonfilm em sociedade com a sua esposa, Emmanuelle Boudier, também ela uma profissional com uma série de trabalhos relacionados à relação entre os dois países no campo cultural, entre eles o de diretora da Casa França-Brasil, diretora de comunicação e marketing da Aliança Francesa e diretora da Câmara de Comércio França-Brasil. Em 2009, a Bonfilm realiza o primeiro *Ópera na Tela*, um evento especializado na exibição de espetáculos operísticos em cinema, que encontra uma repercussão grande naquele momento, e que chama a atenção da Unifrance para a possibilidade da parceria local com a empresa dos Boudier para a realização da segunda edição do *Panorama do Cinema Francês*, que precisaria ganhar um escopo bem maior devido à sua realização no contexto do *Ano da França no Brasil*.

Soma-se, então, a essa parceria entre a Unifrance e a Bonfilm o patrocínio da Varilux, marca local de representação da multinacional francesa de lentes para óculos Essilor⁴³⁷, através do uso das leis de incentivo brasileiras, pelas quais empresas de qualquer setor econômico podem investir uma parcela dos impostos devidos ao governo no patrocínio a ações culturais⁴³⁸. No caso do cinema francês no Brasil, desde meados dos anos 2000 a Varilux vinha se associando a iniciativas relacionadas à visibilidade deste, numa prática que uma série de outros países também realiza, utilizando-se das leis brasileiras de incentivo para associar suas principais marcas comerciais internacionais a ações relacionadas com a cultura do país de origem das mesmas⁴³⁹. No entanto, se as iniciativas anteriores em que ela participou eram de um escopo bastante mais limitado, a partir da experiência conjunta nos Panoramas de 2008 e 2009, organizados diretamente pela Unifrance, os Boudier vão propor para as duas parceiras a expansão dessas atividades, com a criação do *Festival Varilux do Cinema Francês* em 2010, sendo esta uma ação bastante mais ambiciosa em sua estrutura, como veremos a seguir.

⁴³⁶ No capítulo que dedica ao trabalho dos adidos audiovisuais, Lecler (2019, p. 89-123) observa que não é incomum que estes terminem ficando nos países de sua passagem para a continuidade de suas carreiras profissionais, muitas vezes relacionados a atividades com o cinema francês nos locais.

⁴³⁷ Desde 2018 a Essilor passou por um processo de fusão com a italiana Luxottica, especializada em óculos de marca, sendo hoje uma marca binacional controlada financeiramente pelo grupo italiano.

⁴³⁸ Este não é um fenômeno exclusivamente brasileiro, como já observava Regan Rhyne num artigo em que demonstra como o financiamento dos festivais desde os anos 1990 se articula cada vez mais a partir de uma lógica voltada ao chamado “terceiro setor”, algo que aconteceria de maneira distinta de acordo com as condições locais de países com tradições culturais tão distintas como a própria França até, por exemplo, a então Tchecoslováquia. Nesta, ainda no contexto da então queda do Muro de Berlim, o estado é substituído pelo patrocínio corporativo, o que termina levando a uma guerra por visibilidade e recursos financeiros entre festivais de cinema baseados em Karlovy Vary e Praga (apud IORDANOVA, 2013, p. 140-142).

⁴³⁹ Um outro exemplo, no Brasil e no universo dos festivais de cinema, é o evento italiano organizado com o patrocínio de empresas como a Pirelli.

6.2.2 Principais características e objetivos

A partir de suas experiências anteriores, no México e na Inglaterra, assim como de suas observações da realidade do cinema francês no mercado brasileiro ao longo do seu trabalho no cargo de adido, Christian Boudier desde o princípio imagina que o *Festival Varilux* deveria se basear numa estratégia bastante diferente dos eventos anteriores de cinema francês no Brasil, que eram quase sempre centralizados nos mercados do eixo Rio-São Paulo e tinham as suas escolhas curatoriais e de montagem da programação geridas a partir da França. Esta nova estratégia, em tudo ajudada pelas facilidades técnicas que a distribuição em formato digital nas salas de cinema começava a ver se consolidar justamente naquele momento, era a de espalhar o evento pelo maior número possível de cidades brasileiras – algo bem mais difícil de ser conseguido quando se trabalhava com a limitação da disponibilidade das cópias em 35mm e com as complicações e custos relacionados com o seu transporte por um país de dimensões continentais, como o Brasil. Por conta disso, quando o evento é criado, em 2010, ele já ocupa 11 cinemas de nove cidades pelo país, algo que vai evoluir ao longo dos anos até ele estar presente, em 2019, em literalmente todos os 27 estados brasileiros, atingindo em torno de 90 cidades, como demonstraremos em mais detalhes um pouco adiante⁴⁴⁰.

Quanto à escolha da data de sua realização, a inclusão do festival num chamado “calendário anual”, tanto internacional como nacional, ajuda a entender a opção original pela sua realização no mês de junho, algo que se manteve por quase toda a sua existência, com exceção para os anos da eclosão mundial da pandemia da COVID-19 (2020 e 2021), e que deve ser alterado de forma mais permanente a partir de 2023, como comentaremos ao fim do capítulo. O mês de junho foi originalmente tanto uma sugestão da Unifrance – pelo calendário de eventos desta pelo mundo, que a princípio apresentava uma abertura que permitiria uma organização mais simples de delegações de artistas e representantes da própria instituição – como também uma escolha estratégica dentro do calendário de festivais brasileiros, por manter uma distância maior tanto da *Mostra de São Paulo* como do *Festival do Rio*, eventos tradicionalmente realizados entre setembro e novembro.

A partir da definição desse calendário, e de seu formato de abrangência nacional, o Festival decide estabelecer parcerias diretas com as várias distribuidoras independentes brasileiras que lançam filmes franceses no mercado de salas ao longo do ano. Segundo entrevista realizada para esta pesquisa, Christian Boudier acredita que essa decisão é importante

⁴⁴⁰ Utilizamos aqui a referência comparativa com 2019 porque, como também detalharemos depois, a pandemia da COVID-19 em 2020 levou a circunstâncias que alteram a curva que acontece até ali.

pois, ao permitir que o evento ganhe uma dimensão bastante prática e sirva de plataforma de *avant-première* de filmes que, na maior parte das vezes, já possuem previsão futura de lançamento, torna sua vocação principal a de facilitar os negócios do cinema francês para aqueles parceiros já engajados com o mesmo, que ganhariam assim significativas ferramentas de promoção das quais não conseguiriam dispor para os lançamentos dos seus títulos, individualmente.

Boudier detalha ainda que o arranjo com as distribuidoras prevê que o festival, para além de todo o trabalho de promoção na mídia e nos cinemas que realiza, ainda pague por alguns serviços que depois serão úteis para as empresas, como os processos técnicos de preparo das cópias em DCP para a exibição nas salas. Além disso, toda a bilheteria gerada no evento é dividida diretamente entre as distribuidoras e os exibidores, num mesmo modelo do que aconteceria com uma exibição comercial normal nos cinemas, o que ajuda a ambas as partes concordarem com a participação no evento sem considerar que o mesmo canibalizaria o futuro lançamento comercial dos filmes, uma vez que efetivamente ele já termina fazendo parte do mesmo processo em termos da distribuição de receitas. Da parte do festival, a escolha pelo trabalho com as distribuidoras no Brasil também é essencial para a escolha dos filmes a serem exibidos (com exceção aos clássicos, que mencionaremos adiante), uma vez que a negociação dos chamados *fees* para exibição em tantas sessões por todo o país seria praticamente impossível em seus custos totais caso precisasse ser negociado diretamente com os detentores de direitos internacionais, sem a intermediação de uma distribuidora local.

Dessa forma, o trabalho associado com as distribuidoras no país é o que vai permitir que o *Festival Varilux* apresente no país filmes com enorme visibilidade internacional e ambições de público, como comprovam a participação dos recentes ganhadores do Leão de Ouro em Veneza (*O Acontecimento*, exibido no Festival em 2022), ou da Palma de Ouro em Cannes (*Titane*, em 2021), assim como grandes produções com bastante sucesso de público na França e internacionalmente (casos como o de *Ilusões Perdidas*, em 2021, ou de mais de um episódio da série de filmes dedicadas ao ícone mundial Asterix), além de múltiplos trabalhos tendo à frente alguns dos principais nomes de atores e atrizes francesas em seu elenco, o que, como veremos, afeta toda a campanha promocional do evento a cada ano. Não é por acaso que, no que se refere aos cineastas exibidos, quase todo ano o *Festival Varilux* apresenta os novos lançamentos de alguém como François Ozon, que, como observa Gilles Renouard (2020, p. 89), poderia ser considerado como um “novo Truffaut”, tanto em termos da regularidade e variedade da sua produção como em relação ao público constantemente numeroso que consegue atrair internacionalmente, tendo a maioria dos seus filmes lançados em dezenas de países pelo mundo.

Em termos do chamado “recorte curatorial” do festival, é significativo chamar a atenção para o uso que o evento sempre faz do termo-chave que temos visto nas ações da Unifrance, conforme já comentamos, e que retorna no próximo capítulo ao destrincharmos o *MyFrenchFilmFestival*: exibir a “diversidade” da produção cinematográfica francesa surge, assim, como um dos principais valores colocados em destaque pelos organizadores do evento em entrevistas, balanços e materiais de divulgação. No caso do *Festival Varilux*, essa diversidade se encarna por meio de uma programação de longas que abrange desde os chamados filmes de autor até produções de cunho mais comercial, passando por filmes de animação, documentários, filmes de ação, comédias etc.

O festival também faz questão de exibir todos os anos aquilo que chama de “o clássico da edição”, com um filme do repertório do cinema francês. Curiosamente, no entanto, quando observamos os resultados de público filme a filme, números que o festival registra nos seus balanços anuais⁴⁴¹, notamos que este clássico quase sempre é um dos dois títulos com menos espectadores por sessão, demonstrando que o atrativo que ele representa é menos um de popularidade com o espectador típico do festival, e mais o da colocação dos filmes contemporâneos em contato com uma ideia de tradição (e, subentende-se, qualidade) do cinema francês.

De fato, observa-se no programa dos filmes do Festival algo que notamos no capítulo anterior, a partir de uma citação de Thomas Elsaesser, que é a transformação que um mesmo filme pode passar ao ser retirado do seu contexto: assim, alguns dos filmes que citamos, como os da série Asterix (mas também algumas das comédias ou filmes de ação que eventualmente o *Festival Varilux* exhibe), a princípio não se enquadrariam naquilo que destrinchamos anteriormente como o que se convencionou chamar de “filmes de festival”, enquanto categoria mais estrita. No entanto, assim como filmes como *Shrek*, *Código Da Vinci* ou *Top Gun: Maverick* podem ser exibidos no *Festival de Cannes* a partir de lógicas específicas da relação deste com o cinema hollywoodiano, da mesma maneira os filmes franceses eminentemente comerciais no contexto do seu mercado nacional se tornam marcas de prestígio para exportação, com o entendimento de que fazem parte dessa prateleira mundial do que seria o “cinema francês”, com todos os sentidos que o termo carrega, algo que já discutimos anteriormente. Assim, podemos compreender de maneira bem prática o quanto as interseções entre o universo de um festival e os aspectos comerciais do cinema se interrelacionam, criando um sistema que é muito mais integrado do que às vezes se pode acreditar.

⁴⁴¹ Documentos que estão disponíveis no site do evento.

Tendo por natureza a dimensão principal da escolha dos filmes para o evento como uma preparação e promoção de futuros lançamentos comerciais no país, seria possível até questionar a utilização do termo “festival” em seu nome, pois ele se aproximaria bastante em sua forma a outras manifestações anteriores do cinema francês no país que utilizaram outras distintas denominações, entre elas: “semanas”, “jornadas”, “quinzenas”, “panoramas”, etc. Christian Boudier, no entanto, reivindica sua escolha por esse termo tanto pela periodicidade e continuidade da ação como por determinadas características que o marcam desde o começo, como a presença dos artistas na apresentação de algumas sessões; e outras que foi desenvolvendo cada vez mais, como as chamadas “ações formativas e democratizantes” (sessões gratuitas de filmes voltadas para estudantes de escolas públicas, por exemplo), ou ainda uma série de atividades que acontecem ao redor das exposições, as quais permitiriam ampliar as possíveis repercussões do evento na prática da indústria, emprestando uma outra dimensão do que apenas a promocional.

Nesse sentido, a iniciativa mais longeva do festival começa já em 2011, na segunda edição, a partir de um formato de oficina de roteiros, em que profissionais franceses especializados nesse trabalho ofereciam a realizadores brasileiros, com projetos de longa-metragem, a possibilidade de passar por um processo de mentoria de seus roteiros, a partir de um ponto de vista internacional e, especificamente, francês. Já em 2017, esta iniciativa muda de escopo, passando a ser chamada de “laboratório” e estabelecendo uma parceria com uma outra entidade francesa, o Conservatório Europeu de Escrita Audiovisual. Ao incorporar essa atividade, o *Festival Varilux* se alinha com uma tendência mundial contemporânea nos eventos cinematográficos, como explica Marijke de Valck:

Por meio de processos de formação presencial, os festivais ajudam os novos talentos a se prepararem para a prática transnacional da indústria cinematográfica contemporânea. Isso significa que eles estão cientes da necessidade de abordar valores universais ou de ser convincente em sua representação da identidade nacional e aprender a usar facilidades descentralizadas e internacionais de financiamento e produção. (DE VALCK, 2014, p. 14, tradução nossa⁴⁴²)

Este caráter de associação de um evento de exibição com uma rede mais ampla de conexões da indústria dos dois países (Brasil e França) vai se intensificar quando, em 2018, o festival passa a organizar aquilo que denomina como “encontros profissionais”: mesas de debate, seminários ou espaços de reunião entre profissionais franceses e brasileiros, tendo como

⁴⁴² No original: “Through on-the-spot training, festivals help new talents prepare for the transnational practice of the contemporary film industry. This means that they are aware of the need to address universal values or be convincing in their representation of national identity and learn how to use decentralized and international facilities for financing and production.”

objetivos aumentar o conhecimento e o intercâmbio de informações entre as duas indústrias. É, portanto, uma das maneiras como o *Festival Varilux* busca ultrapassar sua dimensão mais visível, a de ponto de exibição dos filmes franceses, e ganha uma relevância também para a indústria brasileira de cinema – algo importante, inclusive, por ele ser um evento patrocinado, em sua maior parte, através de ferramentas do sistema de apoio público à cultura do Brasil.

6.2.3 A imagem do festival: construindo uma ideia de cinema francês

Se no trecho anterior pudemos entender que o *Festival Varilux de Cinema Francês* é necessariamente pensado como parte de um sistema mais amplo de promoção daquele cinema nacional no âmbito do mercado brasileiro, podemos perceber o papel central que tem para o evento a construção da sua própria imagem. Assim, é importante notar como o evento posiciona sua marca em termos das peças gráficas que ele mesmo produz, uma vez que estas representam a maneira que o próprio festival decide posicionar mercadologicamente o cinema francês e suas possibilidades de venda mundial. Nesse sentido, entendemos esta operação da mesma forma que Tetê Mattos, quando ela afirma que: “A nosso ver, a fala de um festival está presente em seu discurso institucional e em seu discurso estético. O discurso institucional está presente na comunicação visual do evento, desde a criação da marca, a identidade visual de cada ano, as peças gráficas geradas [...]” (MATTOS, 2018, n.p.).

Para estudarmos este aspecto do evento, assim como outras particularidades que mencionaremos adiante, utilizamos como fonte importante de informações os balanços anuais do festival, que, como já mencionamos, estão disponíveis (para quase todos os anos, ao menos) a partir do seu site⁴⁴³. Esta manutenção da memória das edições anteriores do festival em um formato acessível é um gesto menos comum do que se poderia imaginar, especialmente em termos dos eventos brasileiros, o que demonstra um interesse do *Festival Varilux* em relação

⁴⁴³ Estes podem ser acessados a partir do link: <https://variluxcinefrances.com/2022/o-festival/edicoes-anteriores/>. Nosso último acesso ao site segundo aqui descrito foi em 20/5/2023.

ao acesso dos interessados ao passado de suas realizações⁴⁴⁴, algo que muitas vezes representa um desafio considerável para o trabalho dos pesquisadores nacionais deste tipo de eventos⁴⁴⁵.

Como podemos ver na imagem abaixo, que compila as identidades visuais de todas as edições regulares entre 2010-2021 (no momento desta pesquisa o site ainda se conectava à edição de 2022, motivo pelo qual ela ainda não constava entre as “edições anteriores”), o *Festival Varilux de Cinema Francês* tem buscado manter uma identidade gráfica bastante constante ao longo de grande parte de sua história – sendo que chama a atenção, principalmente, o destaque dado à expressão “em todo o Brasil” em quase todos os anos, a partir de 2015. Com discretas intervenções cromáticas e gráficas, que buscam lhe emprestar um aspecto dinâmico e moderno, o evento coloca em destaque sempre algum filme exibido naquele ano, tentando emprestar literalmente um rosto para cada edição, quase sempre se utilizando de um ator ou atriz de maior renome entre os filmes contemporâneos.

Figura 11 – Cartazes do *Festival Varilux de Cinema Francês* entre 2010 e 2021



Fonte: Divulgação

⁴⁴⁴ Nesse mesmo sentido, vale mencionar um outro gesto bastante raro do festival, que depositou recentemente todos os seus arquivos físicos (documentos, correspondências etc.) na Cinemateca do MAM/RJ. Infelizmente, estes documentos não estavam disponíveis em tempo para esta pesquisa, porque, com a mudança de local do acervo documental da Cinemateca nos anos de 2021/22, estes volumes ainda não se encontravam catalogados e em condições de acesso externo. No entanto, futuras possíveis pesquisas encontrarão documentos deste festival com bastante mais facilidade do que a maior parte dos eventos nacionais, que em geral são arquivados caseiramente, quando não totalmente perdidos.

⁴⁴⁵ O *Festival de Brasília*, por exemplo, um dos mais tradicionais eventos do calendário brasileiro, não tem nenhum tipo de memória digital acessível de suas edições anteriores, ficando somente disponível a cada ano o site daquela edição específica, a qual depois é retirada do ar com o começo da edição seguinte.

Dessa maneira, vemos tanto nomes mais consagrados de gerações anteriores, como Juliette Binoche (2017) ou Isabelle Huppert (2014), como estrelas contemporâneas do cinema francês, como é o caso de Léa Seydoux (2013), Omar Sy (2015) ou Adèle Haenel (2019). Estas imagens remetem ao trabalho clássico de promoção da Unifrance, baseado na manutenção e renovação de um *star system* francês como forma de conectar o público ao cinema do país. As exceções desse destaque a estrelas seguem outros dois modelos bastante tradicionais de promoção do cinema francês. No caso das edições de 2018 e 2021 (assim como a de 2022, não presente na imagem acima, mas apresentada na figura abaixo), mais do que a referência a um ator ou filme específico, conecta-se a imagem do cinema francês com uma ideia mais abstrata de romance, algo que já estava presente no uso da imagem clássica dos cartazes das duas primeiras edições (2010 e 2011), únicas que repetiram uma mesma identidade.

Figura 12 – Cartaz do *Festival Varilux de Cinema Francês 2022*



Fonte: Divulgação

Romance é algo que também está presente na específica imagem do filme *Acosado* utilizada pela edição de 2020, numa escolha que atendia a algumas questões simultaneamente: primeiro, fazia referência a uma homenagem a Jean-Paul Belmondo que foi realizada naquela edição; depois, ao apontar a busca por uma conexão maior com o passado, num ano em que a

produção e lançamento de filmes se encontrava praticamente paralisada pela pandemia. Por outro lado, a escolha da imagem deste filme específico de Jean-Luc Godard também nos remete à curiosa, dúbia e complexa relação da memória do cinema francês com a Nouvelle Vague⁴⁴⁶: afinal, o filme de Godard foi idealizado a partir do choque de linguagem que representaria com o cânone daquele momento do cinema francês “de qualidade”, como discutimos no terceiro capítulo, principalmente pelo seu diálogo irônico com o cinema americano clássico, o “inimigo histórico”.

No entanto, à medida que Belmondo se afirma, nas décadas seguintes, como um dos ícones internacionais franceses mais reconhecidos (inclusive com o *Homem do Rio* filmado no Brasil), esta imagem oriunda de um filme que poderia ser chamado de contestação passa a representar uma das mais típicas familiaridades com uma ideia hoje já clássica de cinema francês, demonstrando que a passagem do tempo muda radicalmente o significado promocional que uma imagem pode ter. Assim, usar em 2020 uma imagem de *Acossado* para fins promocionais passa a ser algo totalmente plausível, enquanto o mesmo seria praticamente impossível de ser feito com um dos filmes contemporâneos de Godard, com seu gradativo abandono da ficção e dos atores de renome pelo mergulho num cinema de ensaio. No entanto, uma parte significativa dos filmes exibidos no *Festival Varilux* (as comédias, os filmes de ação, o chamado “cinema de bistrô” com suas narrativas clássicas e imagens hiper trabalhadas em signos reconhecíveis) estaria muito mais perto de uma atualização do que era o “*cinéma du papa*”, contra o qual se colocavam os cineastas da Nouvelle Vague. Assim, opera-se uma curiosa inversão histórica, a partir da qual signos aparentemente opostos podem acabar sendo aproximados por uma determinada compreensão bastante ampla do que hoje se pode conter dentro da ideia de cinema francês, numa operação de ressignificação histórica que não é tão rara assim no que se trata de utilizar as imagens do passado em contextos contemporâneos.

Para além das artes gráficas que mencionamos, também existe um canal do festival no YouTube⁴⁴⁷. No entanto, o material audiovisual ali disponível é bem pouco revelador, uma vez que, além de disponibilizar os trailers oficiais de cada filme, as vinhetas de apresentação do evento quase sempre se dedicam apenas a condensar cenas das várias obras exibidas a cada ano, sem maior intervenção ou identidade própria marcante. O mais interessante de se observar nesse

⁴⁴⁶ Esse fato nos faz lembrar aquilo que menciona Gilles Renouard (2012) quando considera que a Nouvelle Vague teria “vampirizado” o cinema francês (ou seria o contrário?), e como no exterior este termo é trazido à baila para falar de quase qualquer cineasta que seja um autor com particularidades (ele cita nomes tão diferentes quanto Leos Carax ou Patrice Leconte, lembrando que nenhum dos dois poderia ser inserido de forma mais estrita no contexto histórico ou estético daquele movimento).

⁴⁴⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/@Variluxcinefrances> Acesso em: 8 jun. 2023.

material é que, por conta da pandemia no ano de 2020 (que discutiremos em detalhes mais adiante), naquele ano acontece a realização de outros tipos de materiais audiovisuais pelo festival, os quais seguem disponibilizados até hoje no canal. Entre estes, temos alguns debates e uma *masterclass* virtuais por ocasião da edição regular de 2020, e também uma série de curtas apresentações de filmes por artistas franceses à distância, para a edição especial online realizada mais cedo naquele ano. Dadas as condições particulares de sua realização, estes são materiais que ganham um peso histórico interessante por si, mas observamos que também ofereceriam possibilidades de intervenção e ampliação do relacionamento com os artistas que o festival não vem utilizando no seu canal em suas edições mais regulares.

6.3 Festival Varilux ao longo dos anos: evolução de um evento

6.3.1 Respostas ao festival: os locais de exibição, o público e a cobertura na mídia

Conforme observamos ao descrever a estrutura básica do festival, sua grande diferença em relação à maior parte dos eventos que utiliza esta denominação para se caracterizar está no fato de que ele não carrega uma das marcas mais tradicionais de identidade de um festival de cinema: a sua conexão direta com um determinado local onde acontece. Ao contrário dos festivais de Cannes ou Veneza ou Berlim ou do Rio ou de São Paulo ou de Brasília, e assim sucessivamente, a identidade do *Festival Varilux* não se liga a um espaço geográfico onde ele acontece, mas sim justamente a essa categoria que viemos observando enquanto marca ao longo deste texto, e que complementa o seu nome: o “cinema francês”. A partir dessa denominação, o festival tomou uma decisão desde o princípio, baseado inclusive nas experiências prévias de seu organizador no México (onde, não por acaso, o evento organizado se identifica como “tour”) e na Inglaterra, de se realizar simultaneamente em várias cidades pelo Brasil, sendo este um número em constante crescimento, inclusive, conforme vemos na imagem a seguir.

Figura 13 – Evolução do número de cidades, salas e espectadores do *Festival Varilux de Cinema Francês* entre as edições de 2010 e 2019



Fonte: Relatório do *Festival Varilux de Cinema Francês* 2019.

A imagem acima demonstra que a quantidade de cidades atingidas pelo festival aumenta exponencialmente ao longo de suas primeiras 10 edições, já mais que dobrando da primeira para a segunda edição (de nove para 22), chegando a 50 pela primeira vez na sexta, até atingir o seu máximo em 2018, com 88 cidades. Este aumento, e sua equivalente abrangência territorial, seria impossível sem a digitalização do parque de salas de cinema, processo que começa um pouco antes dele e se completa ao longo dos primeiros anos do evento. Com a disponibilidade dos filmes em formatos muito mais simples de serem transportados (e, depois, inclusive transferidos online), o festival tem essa possibilidade de acontecer simultaneamente por toda a extensão de um território vasto como o brasileiro sem que isso represente um desafio de logística incomensurável – ainda que siga sendo uma operação que demanda uma equipe bastante capaz para a gerência deste processo.

Embora não aconteça a cada ano de forma precisamente similar na sua proporção, também vemos na imagem acima que o público total dos filmes cresce regularmente, sendo ambos multiplicados praticamente por 10 ao longo dessa primeira década de realização do

evento. No entanto, é preciso compreender que essa ampliação não é apenas matemática ou logística, pois à medida que as cidades atingidas pelo festival vão se alterando bastante em termos de tamanho e demografia, altera-se também o significado distinto do que uma ideia de um “festival de cinema francês” pode adquirir nas diferentes localidades.

Afinal, se estabelecemos que o festival trabalha, quase na sua totalidade, com filmes franceses que seriam disponibilizados posteriormente por suas distribuidoras no mercado de salas de cinema brasileiro, é essencial lembrar que este mercado é distribuído de forma totalmente desigual ao longo do território nacional, não apenas em termos da quantidade e concentração da disponibilidade de salas, mas inclusive do perfil da programação que cada cidade consegue receber ao longo do ano. Assim, podemos considerar que, se a maior parte dos filmes exibidos vai entrar em cartaz em algum momento ao longo do ano que se segue à realização do festival, isso não vai acontecer da mesma forma em todas as cidades nas quais o evento chega, o que termina por mudar de maneira significativa a dimensão que o festival obtém em cada localidade.

De fato, segundo nos declarou Christian Boudier, que além de diretor do festival é também um distribuidor de filmes franceses, um lançamento comercial regular de um filme daquele país geralmente atinge mais ou menos entre 15 e 20 mercados locais no Brasil, enquanto o *Festival Varilux* chega a mais de 80 cidades. Este fato nos permite até mesmo observar, dentro de um mesmo evento (no caso do *Festival Varilux*), algo que Minerva Campos-Rabadán (2020) aplicava ao sistema amplo da rede de festivais de cinema pelo mundo. Em seu trabalho, a pesquisadora considerava necessário entender as maneiras como esta rede opera a partir de uma espécie de hierarquia, por meio de uma divisão que permitiria leituras matizadas acerca do que seria considerado como um festival “central” ou “periférico”, levando em conta os fluxos tradicionais de visibilidade e organização do mercado audiovisual. Assim, festivais como Cannes ou Veneza ou Sundance representariam um centro não apenas pelo fato de que se localizam em cidades ou países tradicionalmente relacionados a essa localização nos fluxos econômicos mais amplos, mas especialmente porque concentram os lançamentos mundiais de filmes que, depois, passarão o ano seguinte sendo lançados e exibidos pela rede de eventos ao redor do mundo.

No entanto, usando como base as ideias do sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein, a autora vai argumentar em seu artigo que existem mais categorias do que essa divisão binária inicial permitiria contemplar, considerando que haveria festivais que se encontrariam na “periferia do centro” ou outros que estariam no “centro da periferia”, por exemplo. Considerações acerca de categorias como estas, pondera Campos-Rabadán, sempre

vão depender do ponto de vista de onde se coloca o observador, pois distintos festivais poderiam ser considerados mais centrais ou periféricos dependendo do contexto a partir dos quais se relaciona com eles. Dessa maneira, por exemplo, o *Festival do Rio* ou a *Mostra de São Paulo* podem ser considerados periféricos no sistema mundial de grandes lançamentos cinematográficos, tendo acima de tudo uma importância nacional de exposição de filmes já consagrados internacionalmente. No entanto, no que se refere aos filmes brasileiros ou no que se refere ao lugar dos filmes internacionais no mercado brasileiro, estes seriam eventos sem dúvida centrais, a partir do qual se irradiam territorialmente dentro do país.

Se pensamos assim o papel distinto que cada festival pode interpretar, voltando ao *Festival Varilux de Cinema Francês* e à sua enorme malha de penetração ao longo do território brasileiro – que não apenas inclui a quase totalidade dos estados (em algumas edições tendo sido efetivamente realizado em todos os estados), mas inclusive se espalha entre capitais e cidades do interior, de maior e menor porte –, vemos que o evento assume papéis bem diferentes em cada local. Assim, em cidades como São Paulo ou Rio de Janeiro (mas também Recife ou Porto Alegre ou Salvador), que contam com uma rede de cinemas que exhibe ao longo do ano filmes considerados “de arte” (onde se encaixam quase sempre os lançamentos franceses, como já discutimos), o festival representaria um papel similar ao dos eventos cinematográficos que acontecem ali em outros momentos do ano: uma ocasião de atenção especial e concentração dos frequentadores ao redor do prazer de ver pela primeira vez, ou de forma concentrada, uma série de títulos que poderiam acessar em outros momentos do calendário. Já numa série de outras cidades, não apenas as do interior, mas inclusive algumas capitais com uma oferta menor de salas capazes de exhibir os lançamentos menos comerciais ao longo do ano, o festival pode representar uma oportunidade única de assistir a determinados filmes na sala de cinema, quando não se configura até mesmo como um dos principais eventos culturais organizados naquelas localidades. Assim, pode-se considerar que, sendo na essência um mesmo evento, ele na verdade se configura como vários festivais diferentes pelo país.

Esta dimensão tão ampla é a que se configura como o grande desafio, mais do que a logística da distribuição dos filmes pelas cidades para a exibição, pois é preciso haver a compreensão centralizada pelos organizadores dessas distintas realidades, para encontrar as parcerias ideais com os espaços existentes para a exibição dos filmes nestas cidades tão variadas, criando ainda uma programação efetiva da grade de sessões para todo o país. Segundo nos explicou Christian Boudier, um profissional da equipe do festival fica responsável especificamente pela montagem dessa grade, enquanto uma outra parte trabalha nas questões práticas e logísticas da disponibilização das cópias pelos distintos lugares. São ainda realizadas

parcerias com estruturas locais, quando existentes, como as Alianças Francesas, para a realização de ações que têm como objetivo potencializar a atenção dada ao festival pelos públicos das cidades. Nesse sentido, foi muito importante também o estabelecimento, em 2018, de uma parceria do festival com a rede dos Sesc (Serviço Social do Comércio), cuja capilaridade nacional de equipamentos capazes de projetar filmes muitas vezes permite ao evento chegar a cidades ou bairros de determinadas localidades onde nem existe uma sala de cinema operando regularmente com a capacidade de exibir filmes como os do festival.

Da mesma maneira, ao se espalhar pelo território brasileiro, o festival foi abrindo cada vez mais o escopo dos parceiros, em termos dos circuitos cinematográficos mais tradicionais. Se no Rio de Janeiro ou São Paulo, e algumas outras capitais, o evento se localiza quase sempre nas salas tradicionalmente relacionadas com a exibição do chamado cinema de arte, onde são lançados a maior parte dos filmes franceses ao longo do ano, nas cidades onde esta estrutura não é tão numerosa, ou sequer presente, o festival foi atraindo cada vez mais o interesse de outros exibidores, inclusive as grandes redes mundiais como a Cinemark ou a Cinépolis, que normalmente não trazem no seu cardápio regular de opções os filmes franceses que o festival propõe (ou nenhum, na verdade). Isso acontece, segundo Boudier, porque a marca representada pelo festival, ao permitir de maneira organizada e concentrada esse acesso ao que se apresenta como “o melhor do cinema francês” a cada ano, consegue mobilizar o interesse de uma parte do público nestes locais que, justamente por não ter como ver estes mesmos filmes ao longo do ano, acaba atraída pela promoção do evento em si, o que representa para as salas de cinema comerciais destes locais uma alternativa interessante em termos de seu fluxo total às sessões.

Neste sentido, podemos considerar, em termos de características mais amplas, que o público do festival combinaria o interesse por descobrir filmes que não teriam chance de conhecer de outra forma com o desejo de encontrar no evento uma familiaridade, ano a ano, a partir dessa ideia ampla do que seria uma oferta de “cinema francês”. Afinal, conforme nos disse Boudier: “geralmente o público vai ao Festival porque tem um amor pela França.” Se esse sentimento é o que serve de motor maior para o interesse de uma maioria do público pelo festival, o evento por sua vez também ajudaria a manter essa demanda renovada, num processo de retroalimentação que tem tudo a ver com os objetivos da política francesa de diplomacia cultural que já analisamos.

Para que esse interesse se manifeste, sem dúvida um dos elementos principais que o festival consegue mobilizar é a cobertura de imprensa, um dos grandes vetores do esforço de promoção que o festival realiza. Para essa cobertura, continua sendo decisiva a vinda de uma delegação de artistas franceses ao país, ainda que esta presença fique quase totalmente

concentrada, salvo eventuais exceções individuais (de um determinado artista numa determinada cidade, por questão de alguma ação pontual), no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, onde o festival realiza outros eventos para além da exibição dos filmes nas salas. Embora a presença física dos artistas se concentre nestas duas cidades de maneira mais exclusiva, as matérias e imagens que ela gera permitem sua utilização mais ampla, e isso também vai ser usado na promoção local do festival nas cidades mais distantes ou de menor porte onde chega a programação.

Ao longo dos anos, o festival tem trazido principalmente atores e atrizes, além de diretores e diretoras dos filmes, para apresentar, debater e conceder entrevistas, embora também abra espaço eventual para representantes de instituições como o CNC ou a Unifrance, ou ainda para outros profissionais, como produtores e roteiristas que participam de atividades complementares. O perfil mais comum desses artistas costuma ser o de jovens em ascensão ou realizadores em primeiros trabalhos, muito por conta de estes em geral terem agendas mais simples para dedicar à promoção internacional. No entanto, o festival já contou com nomes de grande destaque como os de Catherine Deneuve, Audrey Tautou e Sandrine Bonnaire (todas as três numa mesma edição, a segunda, em 2011, ano em que a Unifrance havia lançado também o *MyFrenchFilmFestival*), e também com outros como Tahar Rahim, Virginie Efira, Roschdy Zem e Jérémie Renner. Entre os cineastas, certamente a presença mais celebrada foi a vinda de Jean-Pierre Jeunet em 2014.

Figura 14 – Delegação francesa presente no *Festival Varilux de Cinema Francês 2017*



Fonte: Divulgação

Em seus balanços anuais, disponíveis no seu site como já destacamos, o festival sempre dedica uma quantidade grande de páginas à presença dessas delegações, assim como à sua repercussão midiática, que Boudier estima que gere um retorno de exposição valorado na casa da dezena de milhões de reais, em espaço dedicado. Esta dimensão de evento que o festival gera reforça a dimensão de duplo interesse que afirmava Cindy Wong: “As estrelas geram interesse de imprensa, atraindo jornalistas. A imprensa, por sua vez, recebe um ótimo material para agregar glamour às suas páginas e dar visibilidade aos astros, seus filmes e aos festivais” (WONG, 2011, p. 134, tradução nossa⁴⁴⁸). Esta dinâmica ajuda a explicar o motivo pelo qual o festival termina representando uma oportunidade importante para os distribuidores dos filmes, pois, como explica Boudier: “não conseguimos nem perto da mesma promoção no momento do lançamento dos filmes no circuito.”

6.3.2 *Festival Varilux* em tempos de pandemia: disrupções e transformações

Conforme registramos acima, após sua edição de 2019 o *Festival Varilux* festejava seu melhor resultado de público em todos os tempos, chegando bem perto dos 200 mil espectadores ao redor do país. Sendo tradicionalmente realizado no mês de junho, o festival se encontrava em plena preparação para sua edição regular de 2020 no momento em que a pandemia da COVID-19 chega ao Brasil, no começo do mês de março, com as consequentes decisões acerca da imposição do isolamento social e do fechamento de todos os tipos de estabelecimentos públicos, especialmente aqueles voltados para o lazer, como as salas de cinema.

Sem contar naquele momento com uma perspectiva clara de data de retomada dessas atividades, e com boa parte do seu orçamento já levantado e em execução, os responsáveis pelo evento decidem então realizar, em conjunto com a Embaixada da França e a Unifrance, uma iniciativa denominada *Varilux em Casa*⁴⁴⁹. Nesta, quase 50 longas-metragens franceses, que haviam participado de edições anteriores do festival, ficaram disponíveis por quatro meses através de um serviço de *streaming* especialmente disponibilizado para tal. Esta iniciativa excepcional buscava irmanar uma iniciativa de divulgação do cinema francês com o slogan típico daquele momento (“fique em casa”), percebendo ali uma alteração necessária do engajamento do espectador do cinema com a oferta de títulos disponíveis no formato doméstico.

⁴⁴⁸ No original: “Stars generate press, enticing journalists to show up. The press, in turn, receives great material for adding glamour to their pages and give exposure to stars, their films and the festivals.”

⁴⁴⁹ Disponível em: <http://festivalvariluxemcasa.com.br/> Acesso em: 8 jun. 2023.

Figura 15 – Cartaz da edição “Em Casa” do *Festival Varilux de Cinema Francês*



Fonte: Divulgação

Ao fazer esta transposição do seu espaço tradicional das salas para o meio eletrônico, entre algumas dinâmicas que o festival usa pela primeira vez (já mencionamos anteriormente a questão dos vídeos de apresentação feitos pelos artistas, na França) está a organização da sua oferta de títulos a partir de uma espécie de sistema de *tags*, que eles chamam de “tipos de filmes”⁴⁵⁰ – algo que nunca havia sido usado para distinguir os filmes nas edições em salas, e que seguramente se trata de uma decisão inspirada no formato desenvolvido a partir da experiência da Unifrance com o *MyFrenchFilmFestival*, como veremos no capítulo seguinte.

No entanto, até pela existência desse outro evento global, cuja edição de 2020 já tinha acontecido logo antes da pandemia em suas datas tradicionais de janeiro e fevereiro, não faria sentido para o *Festival Varilux* pensar numa migração mais definitiva para o formato online ao ponto de realizar uma edição regular, que poderia criar confusão com aquela outra iniciativa. Por conta disso, assim que a pandemia teve seu primeiro momento de freio na transmissibilidade, em que se viu a reabertura de algumas salas de cinema, é tomada a decisão de realizar uma edição presencial, já em novembro de 2020. Essa edição é realizada com uma quantidade bem menor de cidades e salas participantes, e, obviamente, dadas as ainda bastante limitadas condições sanitárias e regras de viagens internacionais, sem trazer ao Brasil a

⁴⁵⁰ Disponível em: <http://festivalvariluxemcasa.com.br/tipos-de-filmes/> Acesso em: 8 jun. 2023.

tradicional delegação de profissionais franceses, nem realizar os outros eventos paralelos que são comumente parte da programação do festival.

Como efeito dessas condições totalmente atípicas, e de uma relutância ainda ampla de uma enorme parcela do público em voltar a frequentar as salas de cinema que haviam reaberto recentemente, o resultado de público total do festival em 2020 foi o menor de todas as suas edições, atingindo em torno de 10 mil ingressos vendidos. No entanto, este resultado a princípio ínfimo em relação à dimensão que o evento havia tomado nos últimos anos ainda assim representou média de público bastante superior à da ocupação que se estava vendo nas salas de cinema naquele momento, em sua programação regular. Christian Boudier nos relatou que esse movimento de realizar o evento, mesmo em condições longe das ideais, tratou-se de uma iniciativa que buscava antes de tudo manter a periodicidade anual, atendendo por um lado a uma demanda dos parceiros no setor da exibição – que enfrentavam uma enorme crise naquele momento, e para os quais o festival já era um dos principais eventos do calendário –, e, por outro lado, manter o foco na visibilidade do cinema francês, principalmente em termos de cobertura de mídia, ainda que sabedores de que o número de ingressos a ser atingido não passaria nem perto de ser notável na comparação com a curva histórica do festival.

Sem contar com uma oferta de títulos em quantidade que permitisse a realização de uma nova edição nas datas tradicionais de junho, o festival decide se manter novamente em novembro para sua edição de 2021. Já realizada em condições bem melhores, com uma parte considerável da população mundial e brasileira com as primeiras doses da vacina e com mais salas de cinema abertas, esta edição mais do que duplica o público do ano anterior, atingindo 25 mil espectadores – ainda assim números próximos das menores primeiras edições do evento. A edição volta a contar, ainda, com uma pequena delegação de artistas e com uma edição já presencial do laboratório de roteiros, e incorpora uma “sala de cinema ao ar livre”, montada no Parque Lage, no Rio de Janeiro, com exibição de toda a programação do evento⁴⁵¹. No programa, o festival tinha ainda o trunfo de exhibir o filme francês que havia recebido a Palma de Ouro em Cannes (*Titane*) apenas quatro meses antes – uma vez que o festival francês havia acontecido em julho, também fora de sua tradicional data, em maio, por conta da pandemia.

⁴⁵¹ O festival já tinha tido experiências pontuais com exibições de títulos especiais no formato ao ar livre em outros anos, a começar por uma sessão do clássico *Orfeu Negro* na praia do Forte do Leme, no Rio de Janeiro, em 2011.

Figura 16 – Cidades e salas ocupadas pelo Festival Varilux de Cinema Francês em 2022



Fonte: Relatório do Festival Varilux de Cinema Francês 2022.

Finalmente, em 2022, o Festival Varilux voltou à sua tradicional data de junho, chegando a 47 cidades e ocupando 89 cinemas nas cinco regiões do país, em condições bastante mais próximas daquelas que tradicionalmente era realizado, conforme podemos ver no mapa abaixo. O evento trouxe ao Brasil 14 profissionais na delegação de artistas, entre eles o renomado ator Gilles Lellouche e quatro diretores de filmes, e realizou presencialmente tanto os seus “encontros profissionais” pela primeira vez no pós-pandemia, quanto mais uma edição do laboratório de roteiros.

Figura 17 – “Encontros profissionais”, uma das atividades do Festival Varilux de Cinema Francês 2022



Fonte: Divulgação

Ao final do evento, 77 mil espectadores comparecem às salas, um resultado que pode ser visto tanto pelo prisma otimista do aumento de 200% em relação ao ano anterior (e de um número mais de oito vezes maior que o de 2020) como pelo viés contrário, pois representou pouco mais de 1/3 dos números atingidos em 2019. Em linhas gerais, porém, é preciso lembrar que esses números totais, e suas porcentagens comparativas, assemelham-se bastante àqueles vistos no mercado de salas não apenas no Brasil, como também em lugares como a própria França ou os EUA, no comparativo direto entre o primeiro ano pós-pandemia e aquele imediatamente anterior.

No trecho do site do evento dedicado ao que chamam de “palavra dos curadores”, assim era definido o festival (e, por tabela, o cinema francês) de 2022:

O cinema não só é inspirado por nossas vidas, mas também as transforma. O cinema francês, mais do que qualquer outro, tem uma capacidade singular de se inspirar em tudo o que perturba a nossa sociedade. Nossos medos, nossas desordens, mas também nossas esperanças e nossas alegrias refletem-se nele, de forma fiel, exagerada ou minimalista, mas sempre criativa e surpreendente. [...]

O mundo está mudando, e o mundo das imagens está mudando junto com ele. A pandemia acentuou essa tendência de “consumir” filmes no sofá, sob demanda. Nunca antes foi tão difícil atrair o público aos cinemas e sabemos que reconquistá-los será lento. Mas nós acreditamos nisso. O cinema será sempre um dos lugares mais importantes para viver juntos, um baluarte contra a solidão ultramoderna e o medo do outro. Todos aqueles que participam do *Festival Varilux* sabem o quanto sempre lutamos para apoiar o cinema. O Festival será, portanto, novamente programado no maior número de salas de cinema possível. [...]

O festival será também uma espécie de “quinzena dos realizadores” graças à gratificante presença de cineastas franceses reconhecidos e aclamados pela crítica e pelo público na França em 2022: Carine Tardieu (*Os Jovens Amantes*), Jérôme Salle (*Kompromat*), Eric Gravel (*Contratempos*) e Diasteme (*O mundo de ontem*), que virão apresentar seus filmes e debatê-los com o público. Uma maneira de confirmar que o cinema francês, mesmo que não se esqueça de fazer todo o possível para seduzir seu público, permanece acima de tudo um cinema autoral inspirado na criatividade, sensibilidade e convicções dos indivíduos – sem receitas ou algoritmos. (FESTIVAL VARILUX DE CINEMA FRANCÊS, 2022, n.p)

Para além desse destaque ao caráter autoral, o festival incorporou em 2022 um outro aspecto importante do cinema francês contemporâneo no cenário internacional, conforme já mencionamos no terceiro capítulo: o seu papel decisivo como coprodutor minoritário de importantes cineastas de outras partes do mundo, especialmente nos países com maiores restrições econômicas ou políticas. Para tanto, o festival exibiu no seu programa o filme *Um Herói*, do iraniano Ashgar Farhadi, cineasta exibido e premiado mais de uma vez no *Festival de Cannes* e pelo Oscar. Conforme o mesmo texto acima citado, o festival afirma que “é uma ilustração de um cinema francês que continua sendo um polo de atração e uma terra de

acolhimento para cineastas independentes de todo o mundo” (FESTIVAL VARILUX DE CINEMA FRANCÊS, 2022, n.p).

Como vimos na “palavra dos curadores”, o festival acha importante fazer uma defesa bastante firme das salas de cinema, ao mesmo tempo em que reconhece as circunstâncias excepcionais ao redor dos hábitos de consumo alterados no contexto da pandemia. Quase de maneira complementar nesta edição, o festival completou sua programação com a exibição, pela primeira vez, de sete séries francesas, numa iniciativa que incorporou exibições a partir do site do festival, em parceria com a plataforma Looke⁴⁵². Esta incorporação do formato seriado, que foi bastante explorada na parte dos encontros profissionais, certamente reflete um diálogo com a Unifrance em sua nova configuração, tendo sido uma primeira edição do evento após a integração desta com a TVFI. Resta ver como continuará funcionando essa parte do programa, se vai se consolidar como parte integrante do evento ou terá sido uma tentativa isolada, como parece ser o caso dos programas de realidade virtual exibidos nos anos de 2017 e 2018, que não se mantiveram constantes.

O *Festival Varilux do Cinema Francês* custa atualmente em torno de R\$ 2 milhões, segundo informado pelos próprios organizadores, e conta com entre cinco e 10 pessoas na sua equipe, variando de acordo com a proximidade do evento, para além daquele pessoal contratado especificamente para os dias do festival em funções como os receptivos de salas e convidados etc. Deste valor, a participação da Unifrance se volta principalmente para a viabilização da presença da delegação artística no Brasil, com os acertos para os voos e outras medidas práticas que ajudem a torná-la possível. A entidade não interfere diretamente nas decisões de programação do festival, mas tanto ela como a Embaixada da França participam de reuniões de planejamento em caráter consultivo, pensando conjuntamente sobre aspectos estratégicos da estrutura do mesmo na sua condição de importante ação de fortalecimento dos movimentos da diplomacia audiovisual francesa no Brasil.

⁴⁵² Para além desse acesso online, os primeiros dois episódios de algumas dessas séries tiveram sessões em cinema, exclusivamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, numa iniciativa que não deu resultados muito animadores, segundo os organizadores.

O cinema precisou se tornar um evento único, como uma ópera ou um concerto ou, ousado dizer, um jogo de beisebol, algo com uma vida útil curta que tinha que ser visto ao vivo pela experiência. Era o festival de cinema que poderia atrair as pessoas para a nova era, não simplesmente o cinema. (RICH, 2013, p. 162, tradução nossa⁴⁵³)

Quando a crítica e professora B. Ruby Rich propõe esta afirmação, num texto originalmente publicado em 2004, o entendimento sobre aquele processo que chamamos no capítulo anterior de “festivalização” já se encontrava em plena evidência. No entanto, esta consideração pode ser tomada como algo ainda mais radicalizado no contexto posterior ao da pandemia de 2020. Conforme observou em entrevista para esta pesquisa o diretor do *Festival Varilux*, Christian Boudier, antes da pandemia o público atingido por um título individual exibido no festival representava em torno de 40% do total da bilheteria que o filme conseguiria no país, por ocasião de seu futuro lançamento comercial. Esta não era uma proporção nada desprezível, colocando o festival como uma parte significativa da renda e do público a ser atingido no país. De fato, uma análise dos resultados do cinema francês nas bilheteiras brasileiras em 2019⁴⁵⁴, ano anterior ao início da pandemia, indicava que os cinco primeiros melhores resultados dos filmes em francês nas salas tinham participado do *Festival Varilux* – algo especialmente significativo se observamos que a distribuidora brasileira que mais lança filmes franceses no mercado brasileiro, a Imovision, não tem participado do festival com os seus lançamentos já há alguns anos⁴⁵⁵.

No entanto, Boudier observa que essa realidade se acentuou radicalmente no contexto posterior à pandemia: assim, o filme que atingiu os melhores resultados de público no festival de 2022, o drama *O Próximo Passo (En Corps)*, vendeu 7000 bilhetes durante o evento, mas atraiu apenas 2500 espectadores quando lançado nos cinemas. Ou seja: hoje em dia o festival

⁴⁵³ No original: “*Film had to become a one-time event, like an opera or a concert or dare I say a baseball game, something with a short shelf life that had to be seen live for the experience. It was the film festival that could pull people out the door in the new age, not merely the cinema.*”

⁴⁵⁴ Estes dados constam do balanço anual da Unifrance de 2019, um documento detalhado com análises de cada mercado, que pode ser acessado no espaço dedicado aos estudos de mercado no site da entidade: https://medias.unifrance.org/medias/103/121/227687/piece_jointe/bilan-2019-des-films-francais-a-l-international.pdf Acesso em 10 abr. 2023.

⁴⁵⁵ O desacordo entre a distribuidora e o festival foi, inclusive, motivo para a Unifrance não participar ativamente da organização do evento numa edição, pois parecia delicado para ela tomar um lado nessa querela, já que opunha a empresa mais atuante na distribuição de filmes franceses com o evento mais importante na sua promoção. No entanto, com a continuação dos bons resultados do festival, a entidade logo volta a apoiar a realização do evento, ainda que ele siga sem ter os filmes da Imovision.

tem representado a maior parte da bilheteria total de um filme no Brasil, por uma boa margem. Se essa retração do público para o momento do lançamento nas salas não é uma realidade exclusivamente pandêmica (o mesmo balanço de 2019 já apontava uma queda de um terço do público total no Brasil⁴⁵⁶), a diminuição do total de espectadores nos circuitos de arte por todo o mundo tem sido um fato incontestável, que torna incerta, inclusive, a compra dos títulos franceses pelos distribuidores brasileiros. Boudier nos revelou, por exemplo, que nas últimas edições do festival a Bonfilm, por ele dirigida, tem comprado os direitos de quase metade dos filmes exibidos pelo festival, simplesmente como forma de viabilizar a realização do evento. Esta queda na compra dos filmes de autor para o país o leva a afirmar, inclusive, que: “não tenho certeza se conseguiremos chegar nos mesmos números anteriores, no pós-pandemia.”

De fato, se Boudier nos afirma que “o festival não quer se tornar mais importante do que os lançamentos na sala”, ele também observa que a realidade de boa parte das distribuidoras, hoje, é a de comprar direitos dos filmes apenas para mandá-los diretamente para o VOD após sua exposição no festival. Com isso, já se sabe previamente que aquela será a única exibição que alguns dos filmes exibidos pelo festival terão em cinemas, o que, segundo o diretor do festival, faz com que muitas das salas parceiras tradicionais revelem um desagrado, por entenderem que estão servindo para fazer uma espécie de trabalho de promoção para filmes que irão em seguida para seu “concorrente”. Por outro lado, as mesmas salas sabem que o festival atrai público considerável durante sua realização, mas que estes filmes possivelmente não terão os mesmos resultados depois, isoladamente.

Trata-se de um contexto possivelmente difícil de imaginar há alguns anos, e que dá um sentido diferente para outra afirmação de B. Ruby Rich, no mesmo texto de 2004 que citamos acima, quando dizia: “Vejo os festivais de cinema como uma alternativa poderosa ao centro de entretenimento doméstico, esta nova fronteira do cinema que permite a cada indivíduo subsistir de prazeres privados em um espaço privado” (RICH, 2013, p. 162, tradução nossa⁴⁵⁷). Teriam se tornado os festivais não mais exatamente uma alternativa, como ela pensava, mas um complemento a esta instância doméstica, ficando o lançamento em salas comerciais excluído

⁴⁵⁶ É importante lembrar que olhar apenas resultados ano a ano num tipo de produção menos regular em sua presença no mercado, como é o caso da francesa, pode levar a enganos: se comparamos os resultados dos filmes franceses na bilheteria brasileira de 2014 pra 2015, veremos um salto de 80% no total de ingressos; já no ano seguinte, acontece um recuo de 70%. Isso se deve ao fato de que, não podendo contar com um planejamento sistemático como o da indústria hollywoodiana, as exportações e ocupações de mercado do cinema francês pelo mundo tendem a depender de fenômenos eventuais que fazem com que haja flutuações muito significativas desses resultados ano a ano, e as curvas a analisar precisam ser mais amplas.

⁴⁵⁷ No original: “*I see film festivals as a powerful alternative to the home entertainment centre, the new frontier of moviedom that allows each individual to subsist on private pleasures in private space.*”

da equação entre esses dois espaços? Afinal, como lembra Gilles Renouard, falando da dificuldade enfrentada nos mercados internacionais pelos filmes franceses:

Nem todos os filmes são criados iguais face aos espectadores. Trata-se de um fato que é bom lembrar. Aos filmes estrangeiros são oferecidos, na maioria das vezes, as condições de acesso mais difíceis às salas de cinema. Nunca devemos nos esquecer disso para entender a difícil circulação desses filmes no mundo. (RENOUARD, 2020, p. 162, tradução nossa⁴⁵⁸)

Isso ajuda a entender por que Boudier se revela muito preocupado com o futuro do filme francês no mercado brasileiro de salas de cinema, principalmente porque o país, ao contrário da França, não conta com nenhum tipo de apoio público nem para distribuidoras nem para salas de cinema que se dedicam a trabalhar, eminentemente, com o lançamento dos chamados filmes de arte, categoria em que se encaixam a maior parte dos filmes franceses. Para o festival, essa realidade já implicou em mudanças, como o menor número de salas disponíveis, uma vez que alguns desses cinemas fecharam definitivamente as portas na pandemia.

Precisando passar a contar, cada vez mais, com salas de perfil mais comercial, principalmente nos circuitos das cidades menores ou nas capitais com menos salas de arte, o evento decidiu alterar de maneira definitiva sua data tradicional para a edição de 2023, passando a mesma de junho para novembro. O motivo alegado para isso foram as dificuldades que teve para conseguir agendar salas disponíveis para hospedar o festival no mês de junho, pois os cinemas desses exibidores mais comerciais já estavam sendo reservados para compromissos com os lançamentos de férias do cinema hollywoodiano, que começam junto com o período que abre o calendário de verão norte-americano.

A Unifrance, por sua vez, concordou com essa alteração por entender que estava sendo cada vez mais difícil agendar os talentos para compor sua delegação no mês de junho, que vem se tornando nos últimos anos um mês bastante concorrido para filmagens na França, especialmente com o aumento destas por conta das produções para séries que, cada vez mais, ocupam os mesmos atores e alguns dos cineastas que fazem os filmes de destaque para o cinema. Além disso, a vinda destes artistas do outono do hemisfério norte para o “quase verão” brasileiro, em novembro, também representaria um potencial de atração a mais. Com essa mudança, porém, o *Festival Varilux* teria que entrar numa situação de briga pela exclusividade de alguns títulos em relação ao *Festival do Rio* e à *Mostra de São Paulo*, que acontecem logo

⁴⁵⁸ No original: “*Tous les films ne naissent pas égaux devant les spectateurs. C’est une évidence qu’il est bon de rappeler. Les films étrangers bénéficient le plus souvent des conditions d’accès aux salles les plus difficiles. Il ne faut jamais l’oublier pour comprendre la difficile circulation des films dans le monde.*”

antes, ou aceitar que ele representaria a estreia de títulos já exibidos nesses dois eventos em todas as outras cidades do seu circuito pelo país.

De uma forma ou de outra, todos esses novos desafios e dificuldades espelham o que já escrevia Serge Toubiana, presidente da Unifrance, no texto que fecha o livro publicado pela entidade por ocasião da comemoração dos seus 70 anos, em 2019 (portanto, não custa reforçar, pré-pandemia):

Esta Exceção Cultural, que defende a diversidade e a preocupação com a independência dos cineastas, a proteção dos direitos autorais, pertence a um “velho mundo” fadado a desaparecer? Será apenas uma “linha Maginot” ilusória, especificamente francesa, no melhor dos casos europeia, ou será ela capaz de evoluir e adaptar-se, mantendo-se enquanto coração e joia de um novo equilíbrio pós-digital? Essa é a questão essencial, vital do momento que estamos vivendo, e é apaixonante. Embora, às vezes, inquietante. (TOUBIANA, 2019, p. 234, tradução nossa⁴⁵⁹)

Essa percepção, inclusive, de que novos tempos demandam novas ideias e adaptações, que ajuda a entender desde a fusão da Unifrance com a TVFI até uma série das medidas que a instituição tem tomado, está no cerne da decisão, um tanto pioneira, de criar um festival de cinema totalmente online, já em 2010. E é dessa iniciativa que vamos falar no capítulo que se segue, que aponta uma série de maneiras pelas quais a Unifrance tem buscado se adaptar para, como indica acima seu presidente, continuar sobrevivendo num mundo pós-digital.

⁴⁵⁹ No original: “*Cette Exception Culturelle, qui prône la diversité et le souci d’indépendance des cinéastes, la protection du droit d’auteur, appartient-elle à un “vieux monde” appelé à disparaître? N’est-elle qu’une illusoire “ligne Maginot”, spécifiquement française, dans le meilleur de cas européenne, ou bien pourra-t-elle évoluer et s’adapter, tout en demeurant le cœur et le joyau d’un nouvel équilibre post-numérique? C’est la question essentielle, vitale, du moment que nous traversons et elle est passionnante. Quoique parfois inquietante.*”

7 MYFRENCHFILMFESTIVAL: A PRESENÇA DE UM CINEMA NACIONAL NO AMBIENTE ONLINE

A partir de agora, todos poderão assistir aos filmes em sua sala, através de formatos interativos, múltiplos e personalizados. O consumidor se tornou proativo e vive imerso em um turbilhão de imagens em movimento, no qual a indústria cinematográfica deve encontrar seu lugar para sobreviver. Este novo contexto levanta questões: os historiadores do cinema debatem a redefinição do cinema na era digital, os profissionais questionam-se sobre o futuro da arte que os anima e os mantém vivos. (PREL, 2018, p. 8, tradução nossa⁴⁶⁰)

A chegada das tecnologias digitais ao universo cinematográfico vem, já há algumas décadas, provocando alterações gradativamente mais e mais radicais no modo como os produtos audiovisuais são realizados, distribuídos e, cada vez mais, consumidos (usamos o termo propositalmente, em vez de vistos). Entre essas mudanças, maiores ou menores, uma das mais significativas, nas últimas duas décadas, tem sido a do acesso doméstico aos filmes por meio do uso da internet, especialmente a de alta velocidade.

Esse novo modelo de consumo, a princípio, poderia até não ter o peso revolucionário daquilo que representou, num certo momento, o advento da televisão, por meio da qual, pela primeira vez, tornou-se acessível de maneira mais ampla o acesso às imagens em movimento a partir do conforto das casas. No entanto, como discutiremos abaixo, as inúmeras alterações que foram trazidas pela lógica do consumo audiovisual pela internet em banda larga, em relação ao modelo da televisão, seja ela aberta ou a cabo, podem efetivamente ser consideradas radicalizações profundas na mudança do estatuto do espectador e em sua relação com os produtos audiovisuais. É natural, portanto, que os desafios e as potencialidades dessa nova modalidade causassem variadas disrupções no todo da cadeia do setor, o que necessariamente inclui tanto os festivais de cinema como as instituições públicas de apoio e promoção do cinema, nossos dois objetos diretos de estudos neste trabalho. Neste capítulo, por meio do estudo detalhado do exemplo do *MyFrenchFilmFestival*, veremos como essas duas instâncias em especial vêm buscando adaptar suas atuações para melhor fazer frente ao novo contexto, tentando descobrir e explorar um espaço em meio a este.

⁴⁶⁰ No original: “*Désormais, chacun peut audiovoir les films depuis son salon, sur des supports, interactifs, riches et personnalisés. Le consommateur devenu proactif vit dans un tourbillon d’images animées dans lequel l’industrie cinématographique doit trouver sa place pour survivre. Cette nouvelle donne interroge: les historiens du cinéma débattent sur la redéfinition du cinéma à l’heure du numérique, les professionnels se questionnent sur l’avenir de l’art qui les anime et les fait vivre.*”

Anteriormente ao momento atual, poderíamos dizer que o espectador tinha uma série de limitações em suas escolhas, quanto ao acesso doméstico aos filmes: seja pelas decisões de programação das redes de TV (algo que o advento das dezenas de canais a cabo, embora aumentasse a quantidade de opções, não alterava significativamente em seu estatuto); seja pelos estoques de suas videolocadoras preferidas – as quais criavam ainda o dificultador adicional da necessidade da locomoção até as lojas e o acesso limitado a um número de filmes por vez. Já a sensação do novo espectador contemporâneo é a do acesso potencial a um estoque infinito de “conteúdos”. Conforme reflete Elisa Prel:

Enquanto, em um setor de vendas de DVDs, as prateleiras e os estoques são limitados, o mundo desmaterializado permitiria ter catálogos de obras ricas e variados. Essa teoria, chamada de cauda longa, afirma então que a redução dos custos de busca para o usuário e a redução dos custos de catalogação e transação para o fornecedor facilitam a distribuição de produtos cada vez mais diversificados. Nessa economia podem coexistir bilhões de filmes, o que, conseqüentemente, desestabiliza o internauta, afogado em uma oferta cultural infindável. (PREL, 2018, p. 29, tradução nossa⁴⁶¹)

Como podemos ver nessa citação, a existência deste novo espectador não seria, em sua essência, apenas libertadora, pois em conjunto com o acesso aparentemente infinito (com ênfase no “aparente”, conforme discutiremos adiante) aos conteúdos audiovisuais, ele precisa lidar também com as angústias das amplas escolhas e com o sentimento de insuficiência que elas trazem – algo que pode ser especialmente desestabilizador para o cinéfilo clássico, que sempre idealiza sua capacidade de tudo ver e tudo conhecer. Por isso, em meio a tantas alterações profundas nas dinâmicas do acesso e consumo dos filmes neste novo contexto, antes de podermos mergulhar detalhadamente no *MyFrenchFilmFestival*, parece-nos importante refletir um pouco acerca de alguns aspectos ao redor da constituição deste novo espectador. Parece-nos profícuo fazer isso partindo da pergunta que nos traz Daniel Dayan, com repercussões especialmente importantes no universo dos festivais: “Qual é a diferença entre as audiências tradicionais (fisicamente contíguas) e as audiências dispersas da mídia eletrônica, cuja existência é essencialmente a de medições estatísticas?” (DAYAN, 2013, p. 46, tradução nossa⁴⁶²).

⁴⁶¹ No original: “Alors que dans un rayon de ventes de DVD, les étagères et les stocks sont limités, le monde dématérialisé permettrait d’avoir des catalogues d’œuvres riches et variés. Cette théorie, appelée la longue traîne, stipule alors que la réduction des coûts de recherche pour l’utilisateur et la réduction des coûts de catalogage et de transaction pour l’offreur facilitent la distribution de produits de plus en plus diversifiés. Dans cette économie, des milliards de films peuvent cohabiter, ce qui, par conséquent, déstabilise l’internaute noyé dans une offre culturelle sans fin.”

⁴⁶² No original: “What is the difference between traditional (physically contiguous) audiences and the dispersed audiences of electronic media whose existence is essentially that of statistical measurements?”

7.1 O novo espectador online e os festivais de cinema

7.1.1 Cinefilia digital: o final ou um recomeço?

A geração mais jovem tende a defender a tecnologia da sua formação pelo vídeo doméstico e pela internet como uma ferramenta democratizante, que não apenas permite o acesso público global e periférico à cultura cinematográfica, mas também lhes dá controle sobre seus filmes amados. (DE VALCK, 2007, p. 183, tradução nossa⁴⁶³)

Em 2010, portanto bem no momento em que começava a se desenhar o *MyFrenchFilmFestival*, Stuart Cunningham, Jon Silver e John McDonnell assinam um artigo em que buscam retrazar a história, naquele momento ainda bem recente, da distribuição online de conteúdos audiovisuais. Neste, os autores observam que essa modalidade surge, no seu formato legalizado ao menos, em 1997, através de uma série de pioneiras iniciativas como I-Film, Atom Films, Intertainer, SightSound, Pop.com ou CinemaNow. No entanto, logo todos os primeiros sites dedicados à essa atividade foram ou absorvidos por empresas de tecnologia ou fecharam sem conseguir chegar a criar modelos de negócio sustentáveis – mesmo desfecho, inclusive, que se deu também com as primeiras iniciativas financiadas conjuntamente, em 2001, pelas seis *majors* hollywoodianas (Paramount, Universal, Warner, Fox, Disney e Sony): tanto a Movielink como a Moviebeam terminariam fechadas menos de cinco anos depois de serem criadas (CUNNINGHAM; SILVER; MCDONNELL, 2010, p. 121).

Entre os problemas ocorridos nos primeiros 10 anos de tentativas no formato, os autores citam a qualidade ainda precária das compressões dos arquivos digitais, a dificuldade de acesso amplo à internet de alta velocidade e a percepção de uma falta de catálogo de qualidade disponível. Também deve ser citada a extrema reticência dos grandes estúdios hollywoodianos ao formato online, motivada em grande parte pela questão da pirataria, que havia virado de cabeça para baixo a experiência das grandes gravadoras de música⁴⁶⁴. À medida que as possibilidades tecnológicas para a circulação de filmes pela internet se tornam mais sólidas e confiáveis em termos de acesso, as opções comerciais de visionamento dos filmes vão se somar

⁴⁶³ No original: “*The younger generation tends to defend the technology of their home video and Internet education as a democratizing tool that not only allows for a global, outer-urban public access to cinema culture, but also gives them control over their beloved films.*”

⁴⁶⁴ Apenas a título de curiosidade, e para localizar historicamente o momento da escrita do artigo citado, além do tanto de modificações que se deram em apenas 13 anos, nele os autores observam, de maneira rápida, que a Apple começa a operar seu iTunes em 2006, e que tanto ela como a Amazon poderiam vir a ter papéis mais relevantes nesse segmento; da mesma forma, observam que a Netflix ainda começava a organizar melhor o seu modelo de negócios.

aos também consideráveis avanços nas trocas não-comerciais de arquivos entre usuários ou participantes de fóruns online. Essa dupla fonte de oferta vai permitir que, de maneira bastante rápida ao longo dos anos 2000, novas práticas de acesso aos filmes a partir das casas dos espectadores se disseminem, num processo que levaria, também rapidamente, ao estabelecimento de novos hábitos e, por consequência, de uma nova sensibilidade.

Na contramão de algumas visões do período imediatamente anterior – como aquela presente num artigo publicado por Susan Sontag no *New York Times* em 1996, intitulado “A decadência do cinema” (“*The decay of cinema*”), no qual a autora defendia, entre outras coisas, que a cinefilia estaria morta –, a pesquisadora Christel Taillibert considera que esse novo contexto permitiria falar da criação, em uma parcela significativa do público, de...:

[...] um novo relacionamento passional com o cinema, bastante heterogêneo em suas práticas, e bem menos seletivo do que na época dos cineclubes, que resulta num autêntico conhecimento de microdomínios ligados à imagem em movimento. A consequência disso é a formação não mais de uma cultura cinematográfica única, mas de culturas díspares, ligadas a gêneros ou mesmo subgêneros, determinados períodos, cinematografias nacionais, empresas produtoras etc., nascidas de sucessivas descobertas e de um apetite sem limite por um certo cinema, nas quais o consumo nas salas se demonstra totalmente marginal a essa acumulação de saber. Não podemos mais verdadeiramente falar hoje da existência de uma cinefilia (ainda que a cinefilia dita tradicional siga sendo transmitida em grupos restritos), mas de cinefilias no plural, resultantes de culturas individuais ou constituídas dentro de pequenos grupos que funcionam na base do boca a boca e das trocas.” (TAILLIBERT, 2009, p. 46, tradução nossa⁴⁶⁵)

A mesma autora vai organizar, em 2015, a publicação de um volume chamado *As novas práticas cinéfilas* (*Les nouvelles pratiques cinéphiles*), no qual vários autores se dedicam a mapear e analisar mais profundamente atividades não somente como as trocas de arquivos ou a prática de baixar filmes ilegalmente, mas também a criação de outros hábitos ao redor dessa nova cultura, como os blogs ou revistas online de crítica, todas fazendo parte do contexto dessa “nova cinefilia”⁴⁶⁶. Em sua contribuição neste livro, Laurent Jullier e Jean-Marc Leveratto defendem, por exemplo, que pelo acesso mais fácil, não somente aos filmes como também a

⁴⁶⁵ No original: “[...] un nouveau rapport passionnel au cinéma, très hétérogène dans ses pratiques, et beaucoup moins sélectif qu’il l’était à la grande époque des ciné-clubs, mais qui résulte d’une véritable connaissance d’un micro-domaine lié à l’image animée. La conséquence en est la formation, non plus d’une culture cinématographique, mais des cultures très disparates, liées à des genres ou des sous-genres, à des périodes, des cinématographies nationales, des sociétés de production, etc., nées de découvertes successives et d’un appetit sans restriction pour un certain cinéma, la consommation en salles restant totalement marginale dans cette accumulation de savoir. On ne peut plus véritablement parler aujourd’hui de l’existence d’une cinéphilie (même si la cinéphilie dite traditionnelle continue de se transmettre au sein de groupes restreints), mais de cinéphilies au pluriel, résultant de cultures individuelles ou se constituant au sein de petits groupes fonctionnant sur la base du bouche-à-oreille et de l’échange.”

⁴⁶⁶ Ainda no seu livro de 2009, Taillibert citava o crítico Serge Daney, que considerava que estes “novos cinéfilos” seriam melhor caracterizados possivelmente por novas terminologias, propondo o uso de termos como “cinéfagos” ou “cinévoros”, tamanho o seu apetite por filmes.

uma série de informações ao redor dos mesmos, a internet havia transformado a ideia de cinefilia em algo mais amplo e menos elitista do que ela historicamente seria. Segundo os autores:

O consumo cinematográfico contemporâneo nos confirma, desse ponto de vista, que a filmofilia sempre esteve no cerne da cinefilia. É de fato o prazer de “ver um filme” e não, como têm afirmado alguns sociólogos ou historiadores, o prazer específico de “ir ao cinema”, que é o princípio do consumo cinematográfico *de massa*. (JULLIER; LEVERATTO, 2015, p. 248, grifo dos autores, tradução nossa⁴⁶⁷)

Ainda que esse fenômeno possa ser considerado, segundo os mesmos autores num outro artigo (este de 2012), “mais contemporâneo e mais complexo do que aquele promovido pelos cinéfilos da Nouvelle Vague” (JULLIER; LEVERATTO, 2012, p. 147, tradução nossa⁴⁶⁸), uma questão importante que restaria em dúvida diz respeito ao aspecto gregário e comunitário que sempre fez parte do imaginário relacionado a este entendimento anterior do conceito da prática cinéfila. Muito ligado justamente a movimentos como a própria Nouvelle Vague (ou, no caso brasileiro, ao Cinema Novo), a partir dos quais grupos de cinéfilos com gostos e interesses parecidos se juntam não apenas para assistir a filmes, mas, a partir disso, inclusive para produzir filmes ou revistas de cinema, este ideal estaria ligado a conceituações da ideia de comunidade, conforme definida, por exemplo, por Georges A. Hillery, em 1955: “um grupo de pessoas vivenciando interações sociais e interesses comuns, entre si e com outros membros do grupo, e compartilhando, pelo menos em um determinado momento, um espaço” (apud TAILLIBERT, 2018, p. 40, tradução nossa⁴⁶⁹).

Pois esse tipo conceito é justamente o que já não se aplicaria mais, segundo defende Melis Behlil, num artigo em que em que estuda os fóruns online de discussão de cinema do *New York Times*, e as subcomunidades criadas a partir dali, chegando a afirmar que: “embora a validade das comunidades online como comunidades propriamente ditas tenha sido frequentemente debatida, tornou-se bastante claro que há uma necessidade de redefinir antigos conceitos que estão amplamente obsoletos hoje” (BEHLIL, 2005, p. 113, tradução nossa⁴⁷⁰).

⁴⁶⁷ No original: “*La consommation cinématographique contemporaine nous confirme, de ce point de vue, que la filmophilie a toujours été au coeur de la cinéphilie. C’est bien le plaisir de “voir un film” et non, comme ont pu l’affirmer certains sociologues ou historiens, le seul plaisir d’“aller au cinéma”, qui est au principe de la consommation cinématographique de masse.*”

⁴⁶⁸ No original: “[...] *more contemporary and more complex than the one promoted by the cinephiles of the Nouvelle Vague.*”

⁴⁶⁹ No original: “*a group of people experiencing social interactions and common interests, between each other and with other members of the group, and sharing, at least at a given time, a space.*”

⁴⁷⁰ No original: “*while validity of online communities as communities proper has been frequently debated, it has become quite clear that there is a need to redefine old concepts that are largely obsolete today.*”

Em seu texto, Behlil faz uma defesa de que estes fóruns teriam a vantagem de permitir contatos intensos entre pessoas que nunca poderiam ter se encontrado anteriormente. Segundo ele:

Um dos pilares mais fortes desta comunidade segue sendo o fato de reunir pessoas não só com um gosto semelhante pelo cinema, mas também pessoas que, até estarem nos fóruns, não conseguiriam travar discussões intensas sobre o objeto do seu amor, simplesmente devido à sua localização geográfica. Para os membros dos fóruns que vivem fora das grandes cidades (que somam pelo menos metade dos que ali postam), o ciberespaço é a única opção de troca de opiniões. O que antes era um gosto minoritário em seu entorno local não é mais minoritário no contexto global, alcançado via internet. (BEHLIL, 2005, p. 116, tradução nossa⁴⁷¹)

Para além de somar esse novo componente que, ao possibilitar a formação de laços independentes da localização geográfica, permitiria às pessoas exercitarem a cinefilia a partir de lugares onde ela antes era quase impossível (ou senão ao menos uma atividade eminentemente solitária), Behlil defende ainda que a maneira como essa prática é exercida naqueles espaços “virtuais” replicaria dinâmicas típicas das comunidades cinéfilas de tempos anteriores:

A dinâmica da comunidade mostra fortes paralelos com as de qualquer grupo de cinema *off-line*. Existem membros que se dão bem uns com os outros, e aqueles que declaram que não gostam de certos outros membros do fórum. De vez em quando, alguns membros saem da comunidade, acusando os outros (que saíram) de serem muito superficiais. (BEHLIL, 2005, p. 118, tradução nossa⁴⁷²)

Ainda que percebamos essas semelhanças, parece um tanto ousada, e talvez super otimista, a afirmação que Behlil faz no mesmo texto, segundo a qual “em uma tentativa de construir uma analogia, pode-se argumentar que as comunidades online estão para a exibição em casa, como os cineclubes estavam para a experiência de ir ao cinema” (BEHLIL, 2005, p. 113, tradução nossa⁴⁷³). E, afinal, mesmo que consideremos positivas muitas das possibilidades que o acesso ilimitado, pelo menos no que se refere ao alcance geográfico (ainda que seja preciso considerar os custos envolvidos em ter uma internet de qualidade, especialmente num país como o Brasil), permitiria em termos da manutenção e até mesmo da ampliação de uma

⁴⁷¹ No original: “*One of the strongest cornerstones of this community remains the fact that it brings together people not only with a similar love for cinema, but also people who, until the Forums, had been unable to engage in intense discussions on the object of their love, simply because of their geographical location. For the members of the Forums from outside large cities (who amount to at least half of the posters), cyberspace is the only option to exchange opinions. What used to be a minority taste in their local surroundings is no longer minority in the global context, reached via the internet.*”

⁴⁷² No original: “*The dynamics of the community show strong parallels with those of any offline film group. There are members who get along well with one another, and those who declare their clear dislikes of certain other forumites. Every now and then, some members leave the community, accusing others (who have left) of being too superficial.*”

⁴⁷³ No original: “*In an attempt to build an analogy, one can argue that online communities are to home viewing, what ciné clubs were to the movie-going experience.*”

cultura cinéfila, para nosso interesse quanto ao objeto específico desta pesquisa, uma pergunta se impõe: seria possível que os festivais de cinema, na especificidade de sua experiência conforme discutimos em capítulos anteriores, pudessem ser transpostos para este meio sem perder o seu sentido?

7.1.2 Festivais em todo lugar ao mesmo tempo?

O tempo-espaço dos eventos cinematográficos são produtores de estilos de vida cinéfilos, que se expressam pelo prazer em assistir a um elevado número de obras, de cultivar o encontro anual com os filmes durante as mostras e de compartilhar as experiências com os demais frequentadores. (PIRES, 2019, p. 3)

Uma das principais características do frequentador contumaz dos festivais de cinema é o seu desejo de vivenciar uma experiência que propõe um tempo-espaço alternativo e o retira da sua rotina, inclusive daquela que possa ser a da sua prática cinéfila cotidiana. A professora Janet Harbord (2016) vai ainda mais longe e questiona de que maneira a estrutura do festival de cinema tradicional, ao combinar o estabelecimento de um calendário e uma grade de horários diários para seus eventos mas, ao mesmo tempo, incentivar experiências únicas (apresentações dos filmes, *premières*, discursos), não termina quebrando com os modelos do tempo conforme pensado na contemporaneidade do mundo do trabalho, desde o extremo controle do dia simbolizado pelo uso do relógio de bolso no final do século XIX até a confusão total entre tempo de lazer e tempo de trabalho do cotidiano desregulado típico do século XXI. Se entendemos que esteja no cerne da experiência do festival essa dimensão de “saída de si” em algum grau, de que maneira a realização de um evento online, a ser acessado na própria casa de quem o assiste, a qualquer hora do dia, quebraria de maneira frontal determinadas condições fundamentais da natureza desses eventos? É o que também indaga Christel Taillibert:

Essa prática questiona a legitimidade do termo “festival”, definido historicamente pela ideia de reunião de um público em um local específico, em torno de uma ação comum, ao longo de um tempo definido. Se a temporalidade própria dos eventos de tipo “festival” persiste na forma online, se apesar de tudo existe uma unidade de ação no evento proposto, a desmaterialização do evento, que já não se ancora numa localização geográfica específica, não permite mais que o evento seja associado à ideia de encontros, que, como vimos, foi essencial para o sucesso dessa fórmula. (TAILLIBERT, 2014, p. 4, tradução nossa⁴⁷⁴)

⁴⁷⁴ No original: “*Cette pratique interroge la légitimité de l’appellation « festival », historiquement définie par l’idée du rassemblement d’un public dans un lieu précis, autour d’une action commune, sur un temps défini. Si la*

Nesse mesmo texto, aliás, a pesquisadora também recorda de que não se trata somente de quebrar as conexões com as ideias de encontro, localização específica e “suspensão do cotidiano”: os festivais sempre buscaram encontrar uma série de outros artificios que possam dar ao cinéfilo que os frequenta uma sensação de que estes eventos possuem uma aura de experiência privilegiada. Por exemplo:

A presença de convidados de prestígio (realizadores, atores, profissionais diversos, especialistas nas temáticas abordadas pela temática do festival etc.) conta, obviamente, enormemente na criação do "evento", o público sentindo ainda mais a sua presença neste como um privilégio, e esta experiência compartilhada contribui para criar entre os participantes um forte sentimento de pertencimento a uma comunidade de iniciados. (TAILLIBERT, 2014, p. 3, tradução nossa⁴⁷⁵)

No entanto, à medida que as práticas cinéfilas pela internet começaram a se ampliar, não demorou para que alguns festivais percebessem que seria inevitável, de alguma maneira, incorporar a suas dinâmicas determinadas interfaces com esse fenômeno. Pode parecer surpreendente saber que algumas das primeiras experiências nesse sentido são, inclusive, anteriores ao estabelecimento dos serviços de *streaming* mais regulares. Marijke de Valck lembra que, já em 1996, o Festival de Roterdã propõe algumas experiências com as linguagens digitais, através de uma iniciativa chamada “*Exploding Cinema*” (“Explodindo o Cinema” – num trocadilho com os sentidos da expressão, que podem tanto se referir à linguagem cinematográfica quanto à sala de exibição):

O festival vislumbrou um futuro em que a tradicional sala de cinema não seria mais o único lugar onde o cinema se manifestaria. Acreditava-se que outras artes – arquitetura, artes plásticas, música e teatro (dança) – também se tornavam cada vez mais cinematográficas em suas linguagens. “*Exploding Cinema*” procurou olhar para os cruzamentos entre cinema, arte, entretenimento e jogos, investigando, por um lado, o papel do cinematográfico noutras disciplinas e, por outro, os efeitos da digitalização no cinema tal como o conhecemos. (DE VALCK, 2008, p. 17, tradução nossa⁴⁷⁶)

temporalité propre à l'événementiel de type « festival » perdure dans la forme « en ligne », s'il y a malgré tout une unité d'action dans l'événement proposé, la dématérialisation de l'événement, qui ne s'ancre plus dans un lieu géographique précis, ne permet plus d'associer à la manifestation l'idée de rencontres, dont on a vu à quel point elle était primordiale dans le succès de la formule.”

⁴⁷⁵ No original: “*La présence d'invités prestigieux (réalisateurs, acteurs, professionnels divers, spécialistes des questions abordées par la thématique du festival...) compte bien entendu énormément dans la création de « l'événement », le public ressentant d'autant plus sa présence à la manifestation comme un privilège, et cette expérience partagée contribue à créer un sentiment fort d'appartenance à une communauté d'initiés entre les participants.”*

⁴⁷⁶ No original: “*The festival envisioned a future in which the traditional cinema theatre would no longer be the only place where cinema would manifest itself. Other arts – architecture, fine arts, music and theatre (dance) – were believed to become increasingly cinematic in their languages as well. Exploding Cinema set out to look at the crossovers between cinema, art, entertainment and games, investigating on the one hand the role of the cinematic in other disciplines and, on the other, the effects of digitization on cinema as we know it.”*

Na sequência desse seu texto, que busca traçar uma história da relação dos festivais com o formato online, ela analisa então dois eventos pioneiros neste modo de exibição: o estadunidense *Media That Matters Film Festival* e o japonês *CON-CAN Movie Festival*: ambos eram especializados em curtas-metragens, o que podemos associar tanto com a questão da qualidade das conexões de internet no momento em que surgem, no fim dos anos 1990, quanto com o entendimento da característica dos hábitos do espectador do online daquele período. Ela nota, porém, que ambos os festivais se utilizavam de eventos físicos (um na sua abertura e o outro no seu encerramento), justamente como forma de criar atenção e engajamento com um público de um determinado local⁴⁷⁷.

Em outro artigo que busca pensar sobre esses primórdios da relação dos festivais com a internet, Axel Scoffier relembra como a internet era usada intensamente pelos eventos, mesmo sem exibições online, em suas divulgações tanto nos seus próprios sites como – principalmente - a partir dos primeiros usos das redes sociais, e por meio das coberturas mais imediatas dos sites de crítica e entretenimento, que se multiplicavam rapidamente. Além dessa dimensão “para consumo externo”, por assim dizer, os eventos abraçaram desde bem cedo uma série de outras funcionalidades que apenas poderiam existir com as facilidades dos ambientes online:

A internet foi rapidamente utilizada pelos festivais para simplificar a relação com o seu público-alvo: facilitação do processo de credenciamento, bilheteria online, informações cotidianas, recursos e material para a imprensa. O site do festival é uma vitrine mais ou menos rica, com zonas de acesso restrito a determinadas categorias de visitantes. (SCOFFIER, 2014, n.p., tradução nossa⁴⁷⁸)

Num paralelo curioso com o seu reconhecimento como o primeiro festival de cinema entendido como tal, justamente o *Festival de Veneza*, em 2014, viria a ser reconhecido como um marco do uso da internet pelos maiores festivais de cinema do mundo. Naquele ano, o festival decide dar acesso a sessões de alguns longas exibidos no seu programa principal, utilizando um formato pago por filme, com um máximo de espectadores por “sessão” (naquela ocasião eram 800, segundo SCOFFIER, 2014). Nesse momento, em que essa prática chega a um dos principais e pioneiros festivais, comprova-se que uma mudança de paradigma já vai se

⁴⁷⁷ Vale dizer que, entre outros eventos pioneiros citados num outro artigo pela professora Christel Taillibert (2018), está o brasileiro *Fluxus*, em 2000. Ela menciona complementarmente que tanto este como uma série de outros eventos do período, entre os EUA, Canadá, Espanha e França, eram quase todos voltados para os formatos curtos e tiveram vida útil não muito extensa.

⁴⁷⁸ No original: “*Le web a été rapidement mis à profit par les festivals pour simplifier la relation à leur public cible: facilitation du processus d’accréditations, billetterie en ligne, informations régulières, ressources et matériel pour la presse. Le site du festival constitue une vitrine plus ou moins riche, avec des espaces à accès restreint pour certaines catégories de visiteurs.*”

consolidando, algo que Christel Taillibert busca descrever da seguinte maneira num texto do ano seguinte, 2015:

Esta evolução do conceito de festival surge nestes termos inevitáveis, pois conforma-se com a evolução dos usos em termos de circulação e recepção de imagens por parte dos usuários/espectadores. Trata-se, portanto, de uma questão de complementaridade, de acrescentar armas ao arsenal do festival para que este se mantenha em sintonia com as práticas dominantes. “Não se trata de forma alguma de travar circuitos tradicionais de exploração, mas sim de trilhar novos caminhos, adaptados às evoluções da nossa sociedade”, como se lê no site do festival *iber.film.america*. As práticas do espectador mudaram, então temos que nos adaptar à nova situação. (TAILLIBERT, 2015, p. 132, tradução nossa⁴⁷⁹)

De fato, já estamos, então, num outro momento da relação com o universo da exibição por internet: a Netflix, por exemplo, já estava presente em uma grande parte do mundo, consolidando-se como um dos grandes *players* do mercado audiovisual. Conforme descreve em um artigo acerca dos primeiros movimentos da empresa, Benjamin Burroughs (2019) destaca que, já em 2009, a Netflix se dava conta de alguns potenciais desse espaço para amplificar, no campo do consumo audiovisual pelo menos, aquilo que podemos chamar de uma “cultura *on demand*”, principalmente pela percepção do potencial dos algoritmos e do uso do chamado *big data* para consolidar sua relação com o usuário. Como destaca o autor, falando a partir dos discursos do CEO da empresa: “Sarandos está conectando qualidade com recursos digitais e capacidade de armazenamento. Ele está posicionando a Netflix como uma empresa que pode se envolver com os gostos dos fãs de uma forma que a indústria tradicional não consegue” (BURROUGHS, 2019, p. 7, tradução nossa⁴⁸⁰). De fato, conforme prossegue mais adiante no artigo, Burroughs observa que a Netflix se aproximaria, dessa maneira, de uma característica que tradicionalmente marca a relação com os festivais de cinema⁴⁸¹: a ideia de familiaridade com uma experiência, e o reconhecimento de que ali eles poderão encontrar exatamente aquilo

⁴⁷⁹ No original: “*Cette évolution du concept festivalier apparaît selon ces termes inéluctables, puisque conforme à l’évolution des usages en termes de circulation et de réception des images par les usagers/spectateurs. Il s’agit donc, dans un souci de complémentarité, d’ajouter des cordes à l’arsenal festivalier pour lui permettre de rester en phase avec les pratiques dominantes. “Il ne s’agit en aucun cas d’entraver les circuits d’exploitation traditionnels, mais d’emprunter de nouvelles voies, adaptées aux évolutions de notre Société”, peut-on lire à propos du festival iber.film.america. Les pratiques des spectateurs ont changé, il faut donc s’adapter à la nouvelle donne.*”

⁴⁸⁰ No original: “*Sarandos is connecting quality with the digital affordances and storage capacity of streaming. He is positioning Netflix as a company that can engage with fans tastes in ways that the traditional industry cannot.*”

⁴⁸¹ Uma outra característica que, logo adiante, vai marcar a relação da empresa com os festivais é a questão da busca pelo prestígio emprestado por estes, em sua aura de qualidade já previamente discutida na pesquisa. Nesse sentido, será um marco importante a conquista do Leão de Ouro em Veneza, em 2018, pelo filme *Roma*, de Alfonso Cuarón (filme que também marca a chegada mais firme dos filmes produzidos pela empresa nas indicações ao Oscar). Nesse sentido, um ponto que não cabe alongar aqui neste momento, mas que mencionaremos na conclusão da tese, é a relação conturbada entre a Netflix e o *Festival de Cannes*.

que eles procuram. Como ele diz: “O emprego dos algoritmos está sendo usado pela indústria para gerenciar a incerteza. O público está sendo informado de que os algoritmos ‘garantem’ que eles vão adorar a programação da Netflix” (BURROUGHS, op. cit., p. 9, tradução nossa⁴⁸²).

Pois é justamente nesse momento, em que a Netflix não tinha alcance global, sendo ainda uma empresa de atuação exclusiva nos Estados Unidos e que chegaria ao Canadá somente naquele mesmo ano de 2011, que a Unifrance decide lançar o *MyFrenchFilmFestival*. Portanto, ao contrário de algo que possa parecer quase óbvio, a partir do ponto de vista privilegiado que nos empresta tudo que aconteceu ao longo dos 12 anos transcorridos desde então, a ideia de estabelecer uma plataforma de acesso livre em escala mundial estava longe de ser uma prática corrente. De fato, além de não haver nenhuma garantia de sucesso em estabelecer essa plataforma, também faltava clareza sobre a maneira como essa iniciativa poderia, ou não, influenciar os trabalhos regulares da Unifrance, uma vez que ela sempre teve como um dos mais tradicionais focos e pilares da política audiovisual francesa o prestígio às salas de cinema. Eram, portanto, muito numerosas as dúvidas sobre a iniciativa, e algumas delas podem ser encontradas nos escritos de Christel Taillibert:

Embora pareça perfeitamente viável colocar online a ideia de uma oferta artística guiada, o que isso implica para a base da própria identidade dos festivais, a dimensão comunitária derivada de ver filmes juntos num ambiente festivo e amigável propício à discussão? Embora seja possível mover muitos aspectos organizacionais dos festivais online, como a noção de “público”, sem a qual esses eventos não valem nada, pode ser tratada online? (TAILLIBERT, 2018, p. 40, tradução nossa⁴⁸³)

Estas são apenas algumas das perguntas que a Unifrance enfrentava, e por isso, a seguir, vamos descrever como o festival criado naquele momento buscou antecipar alguns desses dilemas, assim como destrinchar as maneiras pelas quais ele veio se adaptando e alterando seu formato de acordo com alguns resultados e desenvolvimentos que o mercado ao seu redor foi passando ao longo desses anos.

⁴⁸² No original: “*The employment of algorithms is being used by the industry to manage uncertainty. The audience is being told that algorithms “guarantee” that they will love Netflix programming.*”

⁴⁸³ No original: “*While it seems utterly achievable to place the idea of a guided artistic offering online, what does that entail for the basis of festivals’ very identity, the community dimension derived from watching films together in a festive and friendly atmosphere conducive to discussion? While it is possible to move the many organizational aspects of festivals online, how can the notion of “audience,” without which these events amount to nothing, be handled online?*”

7.2 *MyFrenchFilmFestival*: criação, definição de formato, adaptação

7.2.1 Da decisão de realizar uma ação online

A partir de 2009, [com o peso dos GAFA⁴⁸⁴], eu dizia para mim mesma: “vamos ser devorados”; muito difícil defender o nosso cinema, ao qual sou profundamente ligada, com o seu caráter social, reflexivo, seu lado íntimo, às vezes até um pouco difícil. Então eu disse a mim mesma que é absolutamente necessário que esses animais, que são inimigos em potencial, nós os domemos, em vez de vê-los como inimigos. (HATCHONDO, Régine apud PREL, 2018, p. 67, tradução nossa⁴⁸⁵)

Segundo escreve Gilles Renouard (2012, p. 101-103), uma pesquisa encomendada pela Unifrance no fim da primeira década dos anos 2000 comprovava que a plateia do cinema francês no mundo era, na média, formada por uma faixa etária bem mais avançada, enquanto o público que consumia o cinema, especialmente nas salas, era cada vez mais jovem. Essa constatação se somava a outras, que já discutimos em capítulos anteriores, como a de que a maior parte dos filmes franceses que não se conformasse a formatos muito específicos (como os *blockbusters* em língua inglesa produzidos por Luc Besson ou as animações que permitem uma dublagem nas línguas dos países onde eram exibidas) acabava tendo muita dificuldade para ter uma presença firme junto a uma parcela considerável do público, até porque as salas de cinema de arte, que em geral os recebia, concentravam-se cada vez mais em determinadas cidades de cada país. A então diretora-geral da Unifrance, Régine Hatchondo, decide que é o momento de propor alguma ação diferente dos modelos tradicionais de atuação da instituição, e que essa deveria acontecer no ambiente da internet, ainda bem pouco explorado de forma mais organizada naquele momento. De fato, Hatchondo tem a convicção de que o público da internet não representaria somente uma ampliação das opções para os filmes franceses, mas que ele se relacionaria diretamente, também, com os resultados encontrados nas salas:

Pessoalmente, acho que as coisas nunca se opõem; aliás, podemos ver claramente que quem mais vai às salas de cinema é quem mais consome online, assim como para a

⁴⁸⁴ GAFA é uma sigla que se utiliza no mundo da comunicação para se referir ao grupo das empresas formado por Google, Apple, Facebook e Amazon, as gigantes mundiais do setor digital (atualmente alguns já utilizam a sigla atualizada como GAFAN, incluindo justamente a Netflix).

⁴⁸⁵ No original: “Dès 2009, [avec le poids des GAFA], je me disais « on va se faire bouffer », [que ça allait] être hyper dur de défendre notre cinéma auquel je suis profondément attachée, son côté à la fois social, réflexif, intime, parfois un peu dur. Donc je me disais il faut absolument que ces animaux-là, qui sont des potentiels ennemis, on les apprivoise, plutôt qu'on les voie comme des ennemis.”

música. As indústrias culturais, nós trabalharemos sempre para quem partilha o desejo de emoção coletiva, em teatros ou em concertos de música. Mas queremos igualmente nos encontrar e ouvir na internet também. (apud PREL, 2018, anexo, p. 3, tradução nossa⁴⁸⁶)

Uma vez tomada a decisão de realizar essa ação online, o passo seguinte seria encontrar o formato ideal, e um dos responsáveis pela organização das primeiras edições do *MyFrenchFilmFestival*, Jean-Rémi Ducourtioux, explicava da seguinte maneira a opção pelo modelo de um festival: “Era importante investir nas novas mídias utilizando formas já conhecidas do público, para o colocar num terreno tranquilizador, onde ele pudesse se projetar” (apud TAILLIBERT, 2014, p. 6, tradução nossa⁴⁸⁷). A utilização desse termo (“festival”), portanto, remeteria uma parcela do público a um tipo de situação reconhecível e, de forma geral, agradável e festiva – além de ser, justamente, o formato mais tradicional da presença do cinema francês pelo mundo. No entanto, como já discutimos, se o significado do termo era claro no mundo presencial, naquele momento ainda não estava tão simples entender como ele poderia se afirmar no contexto online:

O que diferencia esses eventos da quantidade esmagadora de imagens em movimento oferecidas na web, em plataformas VOD, retransmissões de TV, sites *peer-to-peer* e outros, que dão aos usuários um acesso muito amplo – legal ou não – a uma infinidade de obras cinematográficas e audiovisuais? O que, então, diferencia aqueles que se autodenominam “festivais” e como a identidade ‘festivaleira’, com seus mais de 80 anos de história, se perpetua nesses novos *players*? (TAILLIBERT, 2018, p. 36, tradução nossa⁴⁸⁸)

Se a Unifrance acreditava que o significado do termo em si, ao pressupor uma ideia de curadoria e legitimação, seria um componente importante, ela somaria a esta duas outras características: a duração limitada (a escolha foi por um mês), o que ajudaria a criar a sensação de urgência e de momento privilegiado; e a outorga de uma premiação, que na primeira edição foi restrita a um prêmio dado por críticos e outro escolhido pelo próprio público espectador, com o entendimento de que na experiência online a ideia de interação seria importante (mais adiante falaremos da relação com o público, e a tentativa de criar também uma simulação de

⁴⁸⁶ No original: “*Moi je trouve que les choses ne s'opposent jamais, d'ailleurs on voit bien que ce sont ceux qui vont le plus en salle qui sont le plus consommateur en ligne, et pour la musique pareil. Les industries culturelles, on gardera toujours, pour celles qui se partagent, le désir de l'émotion collective, en salle ou en concert pour la musique. Et on a envie d'aller nicher sur internet et écouter sur internet aussi.*”

⁴⁸⁷ No original: “*Il était important d'investir les nouveaux médias avec des formes déjà connues du public pour aller le chercher sur un terrain rassurant où il peut se projeter.*”

⁴⁸⁸ No original: “*What makes these events different from the overwhelming quantity of moving images offered on the web on VOD platforms, catch-up television, peer-to-peer sites, and more, which give users very broad access – legal or not – to a multitude of cinematic and audiovisual work. What, then, differentiates those that describe themselves as “festivals” and how is the festival identity, strong of over eighty years of history, perpetuated in these new players?*”

um espaço de discussão e troca entre os “frequentadores”). Já na sua terceira edição seria adicionado um júri formado por cineastas e artistas reconhecidos⁴⁸⁹, como maneira de adicionar um outro sentido de prestígio para o público, assim como para os cineastas que teriam seus filmes exibidos no evento.

Segundo a pesquisa de Elisa Prel (2018, p. 30-31), que realizou diversas entrevistas com pessoas envolvidas com a criação do festival naquele momento, a ideia da iniciativa foi recebida a princípio de maneira bastante reticente pela maior parte dos associados da Unifrance. A realização do evento, afinal, representava um investimento significativo, que apostava num formato cuja rentabilidade e efetiva penetração ainda não estavam claros para todos, naquele momento. Os exportadores, em especial, temiam tanto que o precedente aberto com o festival acabasse fechando possibilidades de vendas em distintas janelas, assim como tinham a pirataria como um fantasma bastante preocupante. A Unifrance só decide ir adiante quando consegue firmar uma associação com a importante plataforma francesa *Allociné*, que desenhou toda a parte prática do funcionamento do site do festival em um sistema de parceria, o que permitiu que os custos totais do empreendimento fossem muito mais baixos do que previstos inicialmente.

De qualquer maneira, se buscamos manifestações à imprensa do próprio presidente da Unifrance naquele momento, Antoine de Clermont-Tonnerre, podemos perceber um tom no mínimo cauteloso, quando não mesmo temerário, sobre a capacidade de a iniciativa atingir os objetivos buscados: “Por enquanto, é um experimento. Estamos muito confiantes e muito cautelosos, porque não conseguimos dimensionar o impacto do projeto, mas esse tipo de iniciativa é fundamental” (apud LEMERCIER, 2011, n.p., tradução nossa⁴⁹⁰). Da mesma forma, Elisa Prel relata que: “no lançamento da primeira edição, o presidente da Unifrance, Antoine de Clermont-Tonnerre, colocou em perspectiva as expectativas de curto prazo: ‘Não esperamos milagres desta primeira edição: é um projeto de longo prazo’” (PREL, 2018, p. 32, tradução nossa⁴⁹¹).

Em termos de expectativas por resultados, é importante ainda lembrar que, como destaca a mesma Elisa Prel, para além do número específico de espectadores que se atingisse para os

⁴⁸⁹ Entre os cineastas que foram presidentes desse júri ao longo dos anos, podemos citar nomes como os de Jean-Pierre Jeunet, Michel Gondry, Nicolas Winding Refn ou Paolo Sorrentino. O primeiro presidente, inclusive, foi Michel Hazanavicius, em 2013, quando havia recém-vencido o Oscar de melhor diretor por *O Artista*, sendo um perfeito representante do prestígio e do potencial internacional do cinema francês.

⁴⁹⁰ No original: “*For the moment, it’s an experiment. We’re very confident and very cautious because we can’t gauge the impact of the project, but this type of initiative is essential.*”

⁴⁹¹ No original: “*Au lancement de la première édition, le président d’UniFrance, Antoine de Clermont-Tonnerre, relativisait les attentes à court terme: « We’re not expecting any miracles from this first edition: it’s a long-term project ».*”

filmes, havia em conjunto a isso um desejo de coletar de maneira mais direta dados e informações (que sempre foram uma das principais moedas para a Unifrance) sobre os espectadores do cinema francês ao redor do mundo, algo que se poderia atingir com essa iniciativa de uma maneira mais orgânica. Ao fim e ao cabo, portanto, como afirma a autora: “O objetivo final é que, uma vez terminado o festival, o consumo de cinema francês se torne mais automático e que o mercado evolua a longo prazo” (PREL, op. cit, p. 47, tradução nossa⁴⁹²).

7.2.2 Data de realização, curadoria, condições de exibição e acesso: a prática do festival

Tomada a decisão de partir para a ação, uma série de decisões complementares precisa ser tomada: em que momento realizar o festival? Como definir exatamente o que exibir nele? E, uma vez escolhidos, como fazer com que os filmes assegurem sua participação? E, finalmente, que cheguem aos espectadores? Eram muitas as perguntas.

Começando pela data: como se sabe, a periodicidade é uma das marcas principais de um festival de cinema, não apenas no sentido de ele se realizar anualmente (alguns poucos eventos escolhem uma outra periodicidade, mas são realmente exceções), mas principalmente em qual momento do calendário anual de eventos pelo mundo. Geralmente, essa decisão atende a uma série de determinações a partir do local onde o evento se realiza, seja por questões relacionadas às estações do ano (festivais como Locarno, por exemplo, usam a ideia de um balneário no verão como atrativo para sessões ao ar livre; já outros lugares, como Tallinn, na Estônia, ou Gramado, no Brasil, seguem o caminho oposto e buscam um charme e peculiaridade no inverno dos locais), seja por sua relação com outros eventos tradicionais do calendário da cidade. Como o *MyFrenchFilmFestival* não somente não teria um “local” específico, como de fato aconteceria “em todo lugar ao mesmo tempo”, considerações desse tipo teriam bem menos sentido.

Dessa maneira, a Unifrance decidiu que o evento aconteceria com abertura simultânea ao grande acontecimento anual para a instituição, ao menos em termos de propaganda mundial voltada para o cinema francês: os *Rendez-Vous* de janeiro, quando mais de uma centena de jornalistas e uma série de distribuidores de filmes são levados até Paris para conhecer os novos filmes franceses e realizar entrevistas e encontros com artistas do país. Assim, tanto os *Rendez-Vous* ganhariam outro assunto (a abertura do festival online), gerando mais interesse para a imprensa mundial ao permitir apresentar aos seus leitores e espectadores filmes aos quais eles poderiam ter acesso naquele momento, como, pelo outro lado, o festival também se aproveitaria

⁴⁹² No original: “L’objectif ultime est qu’une fois le festival terminé, consommer du cinéma français soit davantage un automatisme et que le marché évolue sur le long terme.”

de uma dinâmica já estruturada de investimento em termos de mídia e visibilidade para ganhar maior penetração mundial.

A decisão estratégica seguinte se revelaria não só mais complexa enquanto definição conceitual, mas principalmente em sua operacionalidade: a partir de quais critérios definir os filmes que seriam exibidos pelo festival. Complementarmente, como resolver a nada simples questão dos direitos mundiais de exibição destes, uma vez que os filmes vinham cada vez mais sendo representados por empresas privadas especializadas em negociar contratos território a território pelo mundo, nas mais distintas janelas de exploração das obras. Entre tantas complexidades, a solução encontrada para criar um recorte (algo sempre relevante para os festivais, afinal) foi aquela que combinava um maior número de fatores que faziam sentido para a operação, por motivos conceituais e práticos. Principalmente por estes últimos, decidiu-se privilegiar filmes que não tivessem ainda sido vendidos numa quantidade enorme de territórios mundiais, para que as negociações com os detentores de direitos fossem mais simples (e também por entender que filmes já comercializados em muitos países chegariam a seus públicos por outros caminhos); ao mesmo tempo, que fossem filmes que já tivessem tido sua exposição pelos grandes festivais do mundo e nos cinemas da França, como forma de não atropelar determinados mercados tradicionalmente importantes para os produtores e que, inclusive, poderiam servir como pré-divulgação e renome aos trabalhos.

A partir desse ponto de partida prático, logo se definiu um segundo conceito, que se associava a o que se desejava vender conceitualmente como a marca do festival: uma certa ideia de “juventude”, uma renovação do cinema francês no gosto de um público que não fosse somente aquele das faixas etárias mais avançadas, que já seriam os consumidores mais constantes dos filmes franceses nas salas de cinema. Assim, veio a decisão de privilegiar os filmes não só de realizadores das gerações mais novas, mas inclusive também os filmes ao redor de personagens e temáticas ligadas a estas (ainda que não exclusivamente). Associadamente a isso, e reforçando uma constante no trabalho da Unifrance, decide-se que, além de uma competição de longas, haveria uma de curtas-metragens também. Afinal, este formato não somente é conhecido como renovador em termos de talentos e estética, como seria um que se adapta muito bem ao tipo de consumo do espectador online.

Dessa forma, modelou-se essa que tem sido, desde então, a espinha dorsal do programa do festival: duas competições, cada uma delas com dez filmes, uma de longas e uma de curtas. Em complemento a esse programa central, o festival sempre propõe pelo menos um filme chamado “de repertório”, como uma maneira de manter aceso o interesse por uma certa imagem clássica do cinema francês, de conectar a nova geração a essa tradição (o que, muitas vezes,

também permite ter grandes nomes de diretores e artistas, algo que os filmes exibidos na competição não comportam, na maioria dos casos), mas também de chamar a atenção para os produtos de catálogo que fazem parte de uma dimensão importante do negócio do cinema francês⁴⁹³. Em algumas edições, outras tentativas de complementar essa base da programação vão levar a Unifrance a propor programas especiais para o público infantil (geralmente chamando a atenção para as animações francesas), às vezes para temas em destaque no momento, a partir de algum documentário, entre outras experiências que exploraremos mais adiante neste capítulo.

Mesmo tomando os cuidados com essa determinação de que os filmes propostos para a competição fossem filmes com menos entrada assegurada no mercado mundial, e que já tivessem cumprido determinadas janelas, as primeiras edições do evento, portanto antes que ele demonstrasse resultados na prática, foram um desafio para os organizadores no sentido de completar a sua lista de longas selecionados. Até para ajudar com isso, uma das primeiras parcerias estabelecidas foi com a rede dos *Instituts Français*, que propunham a aquisição paralela dos direitos não comerciais dos filmes. Dessa maneira, tanto a Unifrance conseguia financeiramente um aporte para aumentar sua oferta para a participação dos filmes no evento, criando um argumento mais forte para os produtores aceitarem o convite, como também já garantia a esses filmes uma sobrevida e atenção, com exibições presenciais das obras que esta outra instituição poderia realizar nos distintos territórios onde está presente.

Esta dimensão da diplomacia cultural, que, como já vimos anteriormente, marca a atuação dos *Instituts Français*, encontrará outras encarnações no programa do festival, pois nas edições seguintes serão propostas parcerias com instituições homólogas à Unifrance em países como a Bélgica, a Suíça e o Canadá, todos eles compostos por trechos de território onde a língua francesa é oficial. Assim, também, o festival reforça um aspecto afirmado como decisivo por seus idealizadores (não custa lembrar a citação, já referenciada no final de nosso capítulo dedicado à Unifrance, da própria Régine Hatchondo, em que afirma a importância dos “filmes vistos como franceses”): a francofonia como universo comum essencial para a escolha dos filmes a serem exibidos.

Dessa maneira, fica definido, por um lado, que filmes em inglês como os de Luc Besson e da Europa Corp não seriam exibidos (inclusive porque, obviamente, não caberiam no

⁴⁹³ Sobre esse tema, sugerimos a leitura do artigo de MAMEDE, Liciane Tomóteo de. Pensar o patrimônio cinematográfico a partir das políticas públicas: uma análise do caso francês. *Revista GEMInIS*, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 434–457, 2021. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/634>. Acesso em 8 jun. 2023.

orçamento nem teriam direitos disponíveis para isso), mas também não haveria no cardápio as coproduções minoritárias mais autorais em outras línguas, que a França coproduz em grandes números por todo o mundo. Embora, na letra da lei, estes também sejam “filmes franceses”, para o conceito de “*french film*” que a operação do festival busca vender mundialmente, desde o seu título, seria preciso uma definição mais estreita, em que a língua francesa se revela o principal atributo. Conforme declarou, em entrevista realizada para esta pesquisa, o corresponsável pelo festival entre 2007 e 2022, Quentin Deleau: “É preciso manter-se no campo da francofonia para a marca *MyFrenchFilmFestival*”.

Faltaria determinar um último crucial detalhe da estrutura básica do festival: como seria o acesso dos espectadores aos filmes. Mantendo um modelo razoavelmente clássico nos eventos voltados ao formato curto pelo mundo (inclusive a maior parte dos festivais presenciais), uma primeira decisão foi a de que o acesso a estes filmes seria gratuito por todo o mundo, pela plataforma própria do festival. Quanto aos longas, em geral objeto de contratos mais complexos sobre direitos de exibição, assim como de expectativas de cunho comercial por parte de seus produtores e distribuidores, propôs-se um modelo misto: em determinados países do mundo (principalmente a Europa Ocidental, mas também EUA, Canadá e determinados países da Ásia como o Japão ou a Coreia do Sul), o acesso ao filme se daria no modelo de locação: haveria pagamento para assistir a cada filme, individualmente ou a partir da compra de um pacote que daria acesso a todos os filmes do festival (esses valores variaram um pouco ao longo dos anos, mas no geral ficaram bem próximos a 1,99 euros pelo filme individual, e ao redor de 10 euros pelo pacote completo). Já nos países da América Latina, África, parte da Europa Oriental (inclusive a Rússia), no Sudeste Asiático e na Índia, o acesso a todos os filmes, inclusive aos longas, seria gratuito. Segundo justificativas recolhidas em entrevistas e *press releases* ao longo dos anos, essa decisão se basearia na análise dos dados de acesso a conteúdo audiovisual online nessas regiões, levando em conta inclusive a questão da pirataria. Essa determinação influenciaria nos preços pagos pelos direitos dos filmes aos produtores e distribuidores, uma vez que toda a renda dos aluguéis seria diretamente transferida para eles (veremos no próximo subcapítulo como essa relação com os detentores de direitos foi se alterando com a passagem dos anos de existência do festival).

7.2.3 O discurso visual do *MyFrenchFilmFestival* e uma ideia de cinema francês

Uma vez estabelecidas as bases para o modo de operação do *MyFrenchFilmFestival*, e tendo em vista que a Unifrance é um órgão de promoção que sempre teve como foco principal

desenvolver as mais eficazes maneiras de apresentar e vender o seu produto (o cinema francês), a questão do discurso visual do festival se torna bastante decisiva de ser analisada como parte central da estratégia do mesmo. Nesse caso, não apenas era necessário criar um discurso que apresentasse alguns dos valores caros ao seu trabalho com a internacionalização do cinema nacional do país, como ainda se buscava, claramente, conectar essa tradição a ideias como renovação, diversidade e pioneirismo (no caso, por sua ação online). Na pesquisa de Elisa Prel, ela recolhe o seguinte depoimento:

Hélène Conand, responsável pela comunicação do festival na primeira edição, explica que o ponto de partida foi ser autodepreciativo, já que “os franceses têm fama de arrogantes, de comer rãs e caracóis e de cheirar mal”. Encontramos esses elementos nos cartazes do festival: sapo coroado ou de terno, sanduíche de presunto e manteiga, macaron e, finalmente, a Torre Eiffel, ícone da França. (PREL, 2018, p. 51, tradução nossa⁴⁹⁴)

É curiosa essa opção de saída pelo humor na comunicação visual, e em especial pelas piadas autodepreciativas. Percebe-se, assim, que o tal desejo pela renovação parece partir de uma ideia de que seria necessário quebrar expectativas, e afirmar que se está ciente daqueles clichês principais que formariam a imagem dos franceses, para então jogar com elas, criando um novo significado para o que era pejorativo. Afinal, conforme Tunico Amancio já escreveu sobre o uso do clichê pelo cinema: “O estereótipo e o clichê participam então do conjunto de imagens pejorativas, redutoras, monossêmicas, buscando uma essência inatingível de um grupo social, como cristalizadoras de um cenário preexistente” (AMANCIO, 2000, p. 31).

Figura 18 – Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2011



Fonte: Divulgação

⁴⁹⁴ No original: “Hélène Conand, en charge de la communication festival pour la première édition, explique que le parti pris de départ était d’être dans l’autodérision, puisque « les Français ont la réputation d’être arrogants, de bouffer des grenouilles et des escargots et de sentir pas très bons ». On retrouve ces éléments dans les affiches du festival: grenouille couronnée ou en costard, sandwich jambon-beurre, macaron et enfin la Tour Eiffel, icône de la France.”

Figura 19 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2012



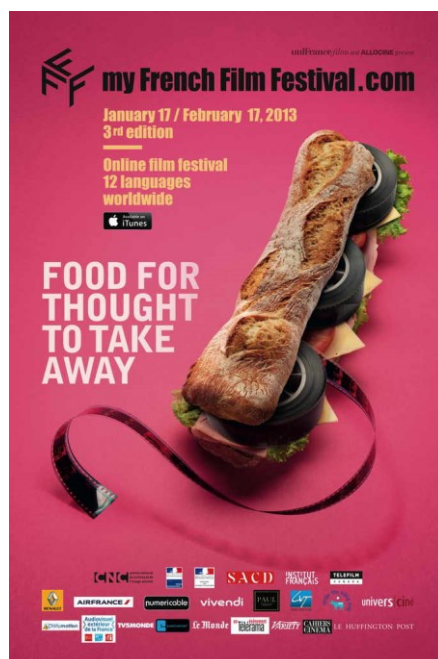
Fonte: Divulgação

Nota-se, na imagem do cartaz em três modelos da primeira edição do *MyFrenchFilmFestival*, assim como no da segunda edição, essa opção bastante radical por uma apresentação autoirônica. Em complemento a isso, as frases que aparecem chamam a atenção para o aspecto pioneiro do festival na primeira edição; enquanto, na segunda, buscam um jogo de duplo sentido (“*look smart*” – que pode significar tanto “pareça inteligente” como “fique bonito”), associando a ideia de assistir filmes franceses (“*watch French films!*”) ao mesmo tempo com algo inteligente, *cool* e divertido.

Já nas duas edições seguintes, o humor é um pouco mais leve, e o jogo com o clichê da França é associado pelo uso de uma ideia de experiência típica pela via da culinária. Ambas as edições usam, novamente, o duplo sentido de expressões em inglês (“*Food for thought, to take away*” – “comida para o pensamento, para viagem”), reforçando uma outra ironia bastante latente sobre o festival, afinal, ele faz uma aposta pela defesa e promoção da francofonia a partir de um evento cujo título mundial, em si mesmo, já faz uso do inglês: assim, ele termina assumindo, subliminarmente, o lugar desta língua como aquela da modernidade – e, portanto, da internet⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ Essa ironia não escapa aos organizadores, como se pode comprovar com o *teaser* oficial do evento em 2016, em que se faz piada (de novo, o humor autodepreciativo) com os artistas franceses tentando pronunciar o título do mesmo em inglês: <https://www.youtube.com/watch?v=NkAuMg14B08> Acesso em: 29 abr. 2023.

Figura 20 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2013



Fonte: Divulgação

Figura 21 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2014



Fonte: Divulgação

No ano de 2015, talvez considerando que o conceito mais geral do evento, baseado em ideias como descontração e desconstrução, já estivesse consolidado, o festival faz uma virada bastante radical na sua comunicação visual, deixando de lado o humor e as frases em slogan, buscando se associar à imagem de um artista francês de renome internacional: Michel Gondry, convidado para ser o presidente do júri daquela edição. A escolha de usar uma criação visual de Gondry, em si mesmo uma marca internacional “jovem” de cineasta francês, desde pelo menos o sucesso mundial de *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças*, resulta num trabalho visual bem mais abstrato, como se pode ver tanto no cartaz abaixo, como na vinheta do festival para aquele ano⁴⁹⁶.

Figura 22 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2015



Fonte: Divulgação

⁴⁹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=owUaviQemfg>. Acesso em: 29 abr. 2023.

Este modelo de associação da imagem do festival a de um artista específico não seria algo que encontraria continuidade nos próximos anos (ao contrário, por exemplo, da *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*, que faz dessa maneira a construção anual da sua identidade visual, convidando um artista para criar o cartaz do evento). Já a partir de 2016, o festival passa a propor jogos visuais compostos basicamente por dois elementos, que darão a tônica de quase todos os anos seguintes até hoje: de um lado, a Torre Eiffel como imagem representativa de associação imediata com a França; de outro, elementos que façam associação direta ao consumo digital e doméstico de produtos audiovisuais, como notebooks, celulares, emojis.

Figura 23 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2016



Fonte: Divulgação

A decisão pelo uso da Torre Eiffel é particularmente interessante porque acaba reconhecendo, por parte de uma instituição francesa, a inevitabilidade de um dos grandes clichês da comunicação da imagem do país pelo audiovisual, conforme explora Elisa Prel:

Aquela que viu sua construção concluída pouco antes da criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière simboliza o carinho dos estrangeiros por Paris e pela França. É por isso que está tão presente em filmes, em cartazes de filmes e usado insistentemente em *teasers* e cartazes do *MyFFF*. Segundo Gilles Renouard, é inclusive o centro de interesse para a divulgação internacional dos filmes franceses. Assim, em 2007, os cinco primeiros filmes franceses, em língua francesa, nas bilheterias americanas apresentavam a Torre Eiffel no pôster, ainda que o pôster francês não incluísse o monumento⁴⁹⁷. (PREL, 2018, p. 51, tradução nossa⁴⁹⁸)

⁴⁹⁷ No texto original de Renouard (2012) de onde é retirada essa citação, o autor chama a atenção para o fato de que a Torre se torna tão obrigatória na divulgação dos filmes franceses que é usada mesmo no cartaz de um filme (*Adolphe*) que se passa numa época histórica anterior à sua construção.

⁴⁹⁸ No original: “*Celle qui a vu sa construction achevée juste avant la création du cinematographe par les Frères Lumières symbolise l'affection des étrangers pour Paris et la France. C'est pourquoi elle est autant présente dans*

Essa mudança de direção geral da comunicação visual foi explicada por Simon Helloco em entrevista concedida em 2018 para a pesquisa de Elisa Prel. Em sua fala, Helloco busca chamar a atenção principalmente para o aspecto “doméstico” das imagens:

Até dois anos atrás, os cartazes giravam em torno dos clichês do cinema francês (pessoas que fumam, gritam uns com os outros, trepam), e de fato há dois anos que nos distanciamos disso e reorientamos, em termos de comunicação, a especificidade do festival, que é um festival online da sua casa, da sua banheira, cama, sala de jantar: é isso que temos no *teaser* e o que tentamos fazer no todo, é um festival da sua casa. (apud PREL, 2018, anexo, p. 2, tradução nossa⁴⁹⁹)

Figura 24 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2018



Fonte: Divulgação

les films, sur les affiches de films et utilisée avec insistance dans les teasers et affiches de MyFFF. Selon Gilles Renouard, c'est même le centre d'intérêt de la communication des films français à l'international. Ainsi, en 2007, les cinq premiers films français de langue française au box-office américain mettaient en avant la tour Eiffel sur l'affiche et ce alors même que l'affiche française ne faisait pas figurer le monument.

⁴⁹⁹ No original: “Avant deux ans, les affiches tournaient sur les clichés du cinéma français, des gens qui fument, s'engueulent, baisent, et en fait depuis deux ans on se détache de ça et se recentre en terme de com sur la spécificité du festival qui est un festival en ligne depuis chez vous, depuis votre baignoire, lit, salle à manger, c'est ce qu'on a dans le teaser et ce qu'on a essayé de faire tout au long, c'est un festival depuis chez vous.”

Figura 25 - Cartaz do *MyFrenchFilmFestival* 2022



Fonte: Divulgação

Para além da identidade visual, que marca cada edição no site, cartazes e toda divulgação em imprensa e *press releases*, vale observar como a conexão dessa ideia dos clichês franceses com o consumo caseiro do cinema vai marcar especialmente os elaborados *teasers* do festival realizados em 2018, 2019 e 2020⁵⁰⁰: pequenos curtas-metragens que buscam conectar-se a essas ideias, ao mesmo tempo reforçando o caráter jovem e *cool* do evento. A cada ano, o festival costuma produzir uma outra peça audiovisual, para além desses citados *teasers*: são os chamados *trailers*, uma coletânea de curtas cenas dos filmes exibidos na edição daquele específico ano. Estes últimos são marcados pela edição rápida, sempre ao som de música eletrônica ou rock, novamente buscando emprestar ao evento (e por conseguinte ao cinema francês) essa ideia de contemporaneidade e frescor, com uma “energia jovem”⁵⁰¹. Assim, percebe-se que, com adaptações pontuais e leves reorientações de rota, o festival tem buscado, nos seus discursos visuais (que sempre podem ser lidos como cartas de intenção que ajudam a

⁵⁰⁰ A lista dos *teasers* e *trailers*, desde 2014 (infelizmente os dos três primeiros anos não foram localizados *online*), está disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=rW-03fusVSE&list=PLINQuAfvgtgNHkVR2xDIsWwwbuMfHdUb2g>

Acesso em: 8 jun. 2023.

⁵⁰¹ Embora não tenhamos conseguido acessar os três primeiros *teasers*, o da edição de 2014 indica um caminho mais autoirônico, com cenas de filmes “à la française” ironizando justamente como seriam os gêneros como o thriller ou o horror no cinema francês: <https://www.youtube.com/watch?v=qZvJANm9C4>.

Acesso em: 29 abr. 2023.

apresentar sua seleção), reforçar algumas linhas gerais bastante bem delineadas desde a sua criação, há 13 edições: um cinema autoconsciente de sua imagem, que busca renovar o seu público.

7.3 Em resposta ao *MyFrenchFilmFestival*: a relação com o público e as evoluções do festival

7.3.1 Descobrindo um espectador virtual para o cinema francês

“*MyFFF* permite que internautas de todo o mundo compartilhem seu amor pelo cinema francês”. Esta associação dos termos "internautas", "compartilhar" e "cinema francês" é exibida na página inicial da plataforma do festival. (PREL, 2018, p. 37, tradução nossa⁵⁰²)

Um dos principais aspectos novos para a equipe da Unifrance ao lançar o seu festival de cinema francês online era justamente lidar com um espectador que estaria espalhado pelo mundo todo a partir de uma ação centralizada, algo completamente distinto das iniciativas locais que marcaram a história da instituição até então, nas quais podiam contar com a expertise e a atenção de uma equipe local em cada país (como o *Festival Varilux*). Para além desse desafio de gerir uma ação que atingiria o mundo todo simultaneamente, existia ainda esse universo, especialmente pouco conhecido naquele momento de 2011, da relação que os “internautas” possuem com os filmes. Como define Elisa Prel:

Em outras palavras, o espectador antes passivo torna-se um “usuário” que tem relativa margem de manobra sobre as condições de recepção do objeto proposto. Nesse espaço desmaterializado, ocorre um fenômeno de empoderamento do consumidor. Vemos isso através do *MyFFF*, [no qual] a experiência é “web responsiva”, ou seja, otimizada, ergonômica, através de conteúdos que se adaptam a cada container. (PREL, 2018, p. 37, tradução nossa⁵⁰³)

⁵⁰² No original: “*MyFFF permet aux internautes du monde entier de partager leur amour du cinéma français*». Cette association des termes «internautas», «partager» et «cinéma français» s'affiche dès la page d'accueil de la plateforme du festival.”

⁵⁰³ No original: “*En d'autres termes, le spectateur auparavant passif devient un «usager» qui a une relative marge de manœuvre sur les conditions de réception de l'objet proposé. Dans cet espace dématérialisé, se produit un phénomène d'empowerment du consommateur. On le voit à travers MyFFF, l'expérience est web responsive, c'est-à-dire optimisée, ergonomique, à travers un contenu qui s'adapte à chaque contenant.*”

Nesse sentido, a escolha do título do festival chamando a atenção para o pronome possessivo na primeira pessoa do singular parece particularmente significativa, conforme reforça Simon Helloco:

[...] assumir o festival à sua maneira, daí o título *MyFrenchFilmFestival*: MEU Festival de Cinema Francês, é o SEU festival de filmes franceses. Na verdade, a gente faz a seleção, e a partir daí eles fazem o que querem, detonam ou adoram. Nós os convidamos a observar, criticar, argumentar. (apud PREL, 2018, anexo, p. 2, tradução nossa⁵⁰⁴)

Essa tomada do festival para si é algo que também explica a decisão de fazer com que o festival durasse um mês: ainda que esta seja uma duração longa, pouco comum para eventos presenciais no formato de festivais, a equipe considera que seria importante que os usuários da plataforma tivessem esse tempo tanto para se familiarizar com a oferta de títulos e outros conteúdos paralelos (como entrevistas com as equipes, trailers etc.) como para se planejar para ir realizando seu consumo dos filmes no contexto de um cotidiano partilhado com as demandas do trabalho, da família etc., algo por natureza bastante distinto do mergulho mais imersivo do frequentador tradicional de um festival de cinema. O próprio Simon Helloco faz menção a essa dinâmica em particular, percebendo que há um andamento distinto:

Podemos ver que a audiência se esvai durante o mês: em 10 dias fazemos 50% da nossa audiência, depois disso são os aficionados que não terminaram a seleção ou adições de última hora. Dois meses seria muito tempo, perderíamos nossa presença nesse período, você tem que ter uma duração muito limitada no tempo. (apud PREL, 2018, anexo, p. 3, tradução nossa⁵⁰⁵)

Esse foi um dos aspectos reforçados pela extensa pesquisa realizada pela professora Christel Taillibert, através de um questionário online enviado por e-mail para frequentadores do evento, ao final da terceira edição do festival⁵⁰⁶. Segundo esse trabalho, 43,9% dos que responderam afirmavam que o caráter de evento com duração determinada foi importante na decisão de acompanharem sessões do mesmo, sendo que 67% consideravam boa a duração de um mês (os outros queriam mais tempo de duração). Além disso, a maioria cita a opção por um

⁵⁰⁴ No original: “[...] *repandre leur festival à leur sauce, d’où le titre MY French Film Festival, c’est LEUR festival de films français. En fait nous on fait la sélection, et après ils en font ce qu’ils en veulent, ils la défonce ou ils l’adorent. On les invite à noter, critiquer, s’engueuler.*”

⁵⁰⁵ No original: “*Déjà on le voit l’audience s’effrite pendant le mois, en 10 jours on fait 50% de notre audience et après ce sont des aficionados qui n’ont pas fini la sélection ou des repêchés de dernière minute. Deux mois ce serait trop long, ça serait ne plus trop exister dans le temps, il faut avoir une durée bien limitée dans le temps.*”

⁵⁰⁶ Pesquisa realizada entre 20 de março e 17 de abril de 2013, na qual ela recebeu 2539 respostas completas, chegando de 60 países diferentes do mundo (TAILLIBERT, 2015, p. 8). Essa pesquisa nos interessa em especial porque, para além de ser a única realizada por uma acadêmica externa à Unifrance, curiosamente teve o Brasil como o país com maior número de participantes (25% do total, seguido do México com cerca de 19% e da Argentina com cerca de 11%).

evento online como sendo o aspecto mais atrativo para decidirem acompanhar o evento, o que lhes permitia escolher onde, quando e de que maneira acessar os filmes (inclusive interrompendo os visionamentos para retomar depois). De fato, nada menos do que 65% deles não tinham o hábito de frequentar festivais em salas de cinema (TAILLIBERT, 2015, p. 175-176), o que comprovaria um acerto da Unifrance em considerar que um público novo poderia ser acessado por esse modo de consumo.

A pesquisa de Taillibert também demonstra que outra das preocupações originais da Unifrance na criação do evento estava sendo bastante atendida pelo perfil demográfico dos seus frequentadores, pois 48% dos que responderam à pesquisa afirmavam ter menos de 35 anos de idade, uma porcentagem bastante superior ao que constava nas pesquisas realizadas em ocasiões anteriores pela instituição, acerca do público do cinema francês em salas pelo mundo. No entanto, o fato de que mais ou menos 76% das respostas afirmavam ser de pessoas que se identificavam com o termo “cinéfilo” indicaria que esse público continuava sendo, em outros sentidos, bastante homogêneo. E, em termos de relação com a França (e, logo, com o cinema francês), o público do festival claramente já tinha um interesse específico pelo tema, tanto que 41% afirmavam ser fluentes em francês e nada menos que 61% já teriam visitado o país (TAILLIBERT, 2015, p. 150-151).

Portanto, se podemos concluir que o festival conseguiu acessar um público que possivelmente os lançamentos em sala e a participação nos eventos em formato tradicional não estavam atingindo, as características desse público não eram tão distintas, em termos de sua natureza, na relação que já tinham com a França e o cinema francês. Ainda assim, segundo nos declarou Quentin Deleau em nossa entrevista para esta pesquisa, podia ser notada uma diferença em termos das escolhas que o público realiza em cada uma das distintas situações de acesso aos filmes franceses: “A tipologia dos espectadores online não é necessariamente a mesma que nas salas. Por exemplo, nos EUA, as grandes comédias francesas raramente são lançadas nos cinemas, e quando isso acontece apresentam resultados fracos, mas no VOD tivemos algumas boas surpresas com comédias românticas” (tradução nossa⁵⁰⁷).

Um dos desejos expressos da Unifrance com o festival era de criar uma espécie de “comunidade mundial” de apreciadores do cinema francês que, uma vez em contato, pudessem fazer com que se mantivesse vivo ao longo do ano o interesse sobre os filmes do país. Nesse sentido, a pesquisa de Taillibert buscou dar especial atenção ao tema da criação de um fórum

⁵⁰⁷ No original: “*La typologie des spectateurs en ligne n'est pas forcément la même que des résultats en salle. Par exemple, aux États Unis, les grandes comédies Françaises sortent jamais en salles, mais avec la VOD on a eu des bonnes surprises avec des 'romantic comedies'.*”

de mensagens dentro da plataforma do festival. Sobre este, concluiu que pouco mais da metade dos espectadores consultados liam as mensagens ali colocadas sobre os filmes, embora apenas 12% deles tenham afirmado que escreveram algo. Já em torno de 6% disseram que estabeleceram contatos com outros espectadores do festival, seja a partir de interações no fórum ou nas redes sociais do evento, mas destes nada menos que 70% declararam desejar que as redes comunitárias pudessem se estender por um tempo além do evento (TAILLIBERT, 2015, p. 165-169). Com o passar dos anos, o festival foi apostando cada vez mais nas redes sociais como o espaço dessa comunicação, entendendo que foi assim que evoluiu a participação dos usuários da internet, conforme observa Elisa Prel:

Na medida em que falamos do festival na web, a reputação e os efeitos boca a boca trabalham a favor da notoriedade do festival. É por isso que o festival procura dinamizar esta comunidade nas redes sociais, pelas contas do *MyFFF* no Twitter e no Facebook. Nestas redes, a partilha de experiências é particularmente popular entre os menores de 25 anos, o principal público-alvo do *MyFFF*. (PREL, 2018, p. 38, tradução nossa⁵⁰⁸)

Quanto à frequência individual, os espectadores do festival consultados pela pesquisa de Taillibert afirmavam ter assistido, em média, a quatro filmes ao longo da duração do evento, o que demonstra que eles teriam um interesse pelo conjunto das obras disponibilizadas, ao mesmo tempo que fariam ali dentro suas próprias escolhas. Isso se complementa com o que nos afirmou, em entrevista, Quentin Deleau, quando perguntado sobre a dificuldade de pensar uma programação que faça sentido para públicos do mundo todo: “Todos os filmes não vão funcionar em todos os lugares, mas todo filme vai funcionar em algum lugar. O sucesso do festival é uma soma de pequenos sucessos locais de diferentes filmes. Por isso, buscamos ter, todos os anos, filmes de tipos e gêneros diversos” (tradução nossa⁵⁰⁹).

Muito relevante, nesse sentido, é que, segundo a pesquisa de Taillibert, 95% disseram considerar a programação interessante ou muito interessante e 98% afirmaram ter vontade de participar da edição seguinte (TAILLIBERT, 2015, p. 172-173). Esse resultado certamente ajuda a entender por que o festival obteve uma evolução de público notável ao longo dos 13 anos de sua existência: após conseguir 40 mil visualizações de filmes na primeira edição, o *MyFrenchFilmFestival* multiplicou exponencialmente seu público pelo mundo nos anos

⁵⁰⁸ No original: “*Dans la mesure où l'on parle du festival sur la toile, les effets réputation et bouche à oreille jouent en la faveur de la notoriété du festival. C'est pourquoi le festival tente de stimuler cette communauté sur les réseaux sociaux, à travers les comptes Twitter et Facebook de MyFFF. Sur ces réseaux, le partage d'expérience est notamment plébiscité chez les moins de 25 ans, soit la principale cible de MyFFF.*”

⁵⁰⁹ No original: “*Tout ne va pas marcher par tout, mais chaque film va marcher quelque part. Le succès de MyFFF c'est une addition de petits succès locaux de différents films. Donc on se force d'avoir, chaque année des films d'origines et de genre diversifiés.*”

seguintes, passando de 1 milhão de espectadores já na segunda edição – fato que Taillibert explica ter sido muito influenciado pela presença do festival, naquele ano, em uma plataforma extremamente popular na China. Ainda assim, e mesmo desconsiderando os números específicos chineses pela forma desmesurada como mudam ao longo dos anos por ocasião de fatos pontuais relacionados à censura e à parceria com plataformas locais, o público mundial começou ali uma constante evolução, que pode ser acompanhada nos balanços anuais acessíveis no site da Unifrance: depois de chegar ao patamar de 6 milhões de visualizações em 2016, o evento tem mantido uma média constante entre 10 e 12 milhões desde 2018, resultados que comprovam ainda um acerto importante na alteração de estratégia que discutiremos melhor na seção seguinte.

7.3.2 Um festival que se adapta aos novos modelos e hábitos de consumo

Acerca do salto de público que o *MyFrenchFilmFestival* conseguiu estabelecer ao longo dos anos, uma decisão tomada já a partir de 2013 chama a atenção como sendo decisiva: em vez de realizar todo o evento a partir da sua própria plataforma, que é mantida num site especialmente disponibilizado para isso, o festival decide começar uma complexa rede de parcerias ao redor do mundo com plataformas presentes nos distintos mercados. Conforme nos explicou Quentin Deleau, em entrevista:

Colocar os filmes online já não é mais suficiente, porque todo mundo está colocando filmes online. Então havia uma dificuldade adicional, porque o modelo tem que ser renovado. O modelo inicial de TVOD realmente não funciona mais, e estamos cada vez mais trabalhando com plataformas já existentes em diferentes países. Você tem que se colocar lá onde as pessoas estão assistindo aos filmes. (tradução nossa⁵¹⁰)

Começando em 2013 com uma parceria com a iTunes, já em 2014 o festival vai se associar com cerca de 20 plataformas pelo mundo, percebendo que cada mercado consumidor tem características distintas de relação e hábitos de consumo com os conteúdos franceses. No começo desse processo, algumas parceiras, como a própria iTunes, revelavam reticência com o fato de que o festival oferecia acesso gratuito aos filmes em várias regiões a partir da sua própria plataforma. No entanto, a prática comprovaria que os hábitos do público comportariam essa variedade de aproximações, conforme relatado a Elisa Prel:

⁵¹⁰ No original: “*Mettre des films en ligne, ça ne suffit plus parce que tout le monde mettre des films en ligne. Alors il y a une difficulté supplémentaire parce que il faut renouveler le modèle. Le modèle initiale de la TVOD ça marche pas plus si tant, et nous faisons de plus en plus un travail avec les plateformes existants dans les diferentes pays. Il faut se mettre là où le gens regardent.*”

Quentin Deleau relata o receio expresso por plataformas pagas como o iTunes. Estas recusaram-se a dar destaque aos filmes porque estavam convencidas de que os modelos gratuitos os "canibalizariam". No entanto, de acordo com as observações da Unifrance, é surpreendente que ocorra um efeito completamente diferente. Cada internauta tem sua plataforma preferida, à qual mantém sua fidelidade mesmo que esta seja paga e que uma plataforma vizinha ofereça o mesmo conteúdo gratuitamente. Para ilustrar o fenômeno, é interessante focar nos "top five" dos resultados da edição 2017. Até por se beneficiarem do festival em modo gratuito, Brasil e Rússia aparecem entre os cinco primeiros em termos de número de visualizações – mas também entre os cinco primeiros em termos de *royalties* para o iTunes. Esses dados refletem um fato marcante: os usuários têm hábitos próprios e não os alteram devido a ofertas pontuais. (PREL, 2018, p. 61, tradução nossa⁵¹¹)

Em sua entrevista conosco, Quentin Deleau explicou ainda quais seriam as exigências do festival para cada plataforma com as quais trabalham: colocar os filmes em competição em pé de igualdade em termos de acesso ao público, garantir visibilidade para o festival nas páginas principais, trabalhar com transparência de dados de acesso individuais para a instituição (um dos impeditivos de que o evento trabalhe, por exemplo, com a Netflix). Por outro lado, o que o festival ofereceria: um trabalho extenso de promoção na mídia citando sempre as plataformas em cada país, cobertura dos custos com a legendagem e formatação dos materiais. O resultado termina sendo favorável para os dois lados, e hoje em dia os acessos ao festival realizados pela página própria representam somente cerca de 3 a 5% do total de visualizações de filmes, tendo ficado razoavelmente estáveis ao redor de 350 mil por ano, enquanto nas plataformas parceiras se multiplicaram exponencialmente para mais de 10 milhões.

Dessa maneira, o *MyFrenchFilmFestival* terminou se revelando como uma ferramenta poderosa de promoção para a Unifrance, de uma maneira até mesmo insuspeita para a instituição no momento em que lançou a iniciativa: tendo começado suas ações num ambiente que ainda começava a se organizar como mercado, com o intuito principal de se conectar a um público que estava perdendo o contato com o cinema francês, o festival acabou acompanhando o processo de organização desse novo espaço. Por conta disso, com o passar dos anos o festival acabou somando uma nova dimensão a seus objetivos e utilidades para a entidade e para os produtores e distribuidores franceses que representa: à sua original lógica B2P (*business-to-public*, no jargão dos negócios online), ele acrescentou uma outra muito mais próxima do B2B

⁵¹¹ No original: "Quentin Deleau relate la crainte exprimée par les plateformes payantes comme iTunes. Ces dernières refusaient de mettre en avant les films parce qu'elles étaient persuadées que les modèles gratuits les «cannibaliseraient». Cependant, selon les observations d'UniFrance, c'est étonnement un tout autre effet qui se produit. Les internautes ont chacun leur plateforme de prédilection et ne leur font pas d'infidélité, même si elles sont payantes et qu'une plateforme voisine propose le même contenu gratuitement. Pour illustrer le phénomène, il est intéressant de s'arrêter sur les « tops cinq » du bilan de l'édition 2017. Alors que le Brésil et la Russie bénéficiaient de la gratuité du festival, ils apparaissent logiquement dans le top cinq du nombre de vues, mais également dans le top cinq en termes de royalties pour iTunes. Ces données reflètent un fait marquant : les utilisateurs ont leurs habitudes et ne les ajustent pas à l'offre proposée."

(*business-to-business*). Ou seja, por conta do festival, a Unifrance aumentou exponencialmente a capilarização de seus contatos com plataformas de *streaming* pelo mundo todo, gerando uma expertise nesse mercado que pode ser utilizada por seus associados ao longo do resto do ano. Conforme nota Elisa Prel:

Os *players* tradicionais na distribuição global já são agora bem conhecidos da Unifrance, mas havia pouco conhecimento dos novos pequenos *players* nas plataformas. *MyFFF* é uma ferramenta para tentar reduzir essa área cinzenta. Trabalhando com cerca de 50 plataformas ao longo do mês do festival, a Unifrance busca entender quem são, ou seja, quais são seus pontos fortes, que tipo de cinema compram, qual é sua experiência com o cinema francês e quais são seus públicos. (PREL, 2018, p. 67, tradução nossa⁵¹²)

Essa mudança ajuda a explicar, inclusive, a maneira como se altera ao longo dos anos a própria atitude dos produtores e distribuidores franceses com o festival. Como relatamos, no começo havia um receio e uma desconfiança se a participação de um filme no evento poderia atropelar mercados e atrapalhar os negócios, o que fez com que nas primeiras edições fosse uma luta para a equipe da Unifrance conseguir montar sua programação ano a ano. Hoje, essa situação se inverteu, como relata Simon Helloco a Elisa Prel: “Nos primeiros anos do festival, os vendedores não queriam exibir seu filme de graça num território. [...] Aos poucos o festival foi funcionando e agora eles nos dizem ‘mas por que você não escolheu meu filme?’” (apud PREL, 2018, anexo, p. 3, tradução nossa⁵¹³).

De fato, segundo nos relataram os responsáveis pelo evento, no começo o pagamento pelos direitos que era realizado pela Unifrance parecia não valer a pena por si só, ainda mais levando em conta o temor da pirataria que muitos dos produtores tinham. Hoje em dia, com a penetração nas plataformas pelo mundo, há uma possibilidade real de um pequeno ganho financeiro, para além do preço pago de saída pela Unifrance, e ainda com a oferta do serviço das legendagens em mais de uma dezena de línguas; assim, eles já entendem a participação no festival como uma oportunidade valiosa. Nesse sentido, Helloco citou como exemplo o filme *Les Ogres*, uma obra de mais de duas horas de duração, o que a princípio não a qualificava como a mais provável de encontrar seu público no formato online. No entanto, o filme terminou ganhando o prêmio do público na edição de 2017 do festival, e se antes da sua participação no

⁵¹² No original: “*Désormais, les acteurs traditionnels de la distribution mondiale sont aujourd'hui bien connus d'UniFrance, mais le flou s'est reporté sur ces acteurs petites plateformes. MyFFF est un outil pour tenter de réduire cette zone d'ombre. En travaillant avec une cinquantaine de plateformes pendant un mois de festival, UniFrance cherche à comprendre qui elles sont, c'est-à-dire quelles sont leurs forces, quel type de cinéma elles achètent, quels sont leur vécu avec le cinéma français et quels sont leurs publics.*”

⁵¹³ No original: “*Les vendeurs, au début de la création du festival, ils voulaient pas donner leur film gratuit sur tel territoire. [...] petit à petit le festival fonctionne et maintenant ils disent pourquoi vous n'avez pas pris mon film.*”

evento ele só tinha sido vendido para exibição em três mercados internacionais, por meio de sua presença no mesmo pôde ser descoberto e apreciado ao redor do mundo.

Esse tipo de experiência ajuda a entender depoimentos como o do cineasta e ator Bruno Podalydès, que afirmou que: “No começo eu era resistente a um festival digital. E então vi que o *MyFFF* permitia divulgar o trabalho de certos diretores em todos os países sem que eles tivessem que viajar até eles!” (apud ESCANDE-GAUQUIÉ, 2018, p. 9, tradução nossa⁵¹⁴). Hoje, de fato, parece haver um entendimento de que o festival cumpre múltiplos papéis, complementares e não em oposição aos outros procedimentos já existentes no mercado e nas ações da Unifrance. Conforme afirma outra estudiosa do trabalho do evento, Pauline Escande-Gauquié:

Assim, se o festival é uma vitrine para criar “vontade” junto ao grande público e influenciadores como a imprensa e tomadores de decisão, é também um mercado que fomenta o encontro entre compradores e vendedores e onde a Unifrance assume o papel de “lobista” mediador. O festival desmaterializado é uma oportunidade única para dar vida a um mercado, dar-lhe visibilidade e permitir transações comerciais entre profissionais do cinema, mas não só. (ESCANDE-GAUQUIÉ, 2018, p. 7, tradução nossa⁵¹⁵)

Para além dessa nova dimensão que a mudança de acesso aos filmes a partir da parceria com as plataformas permitiu, uma outra alteração estrutural se incorporou ao festival utilizando também uma lógica própria do modelo dos usuários online: a organização da seleção por meio do uso de determinadas categorias e agrupamentos, seguindo a lógica das *tags*. Dessa maneira, desde 2016 os filmes do festival são apresentados a partir de conjuntos temáticos, que podem inclusive reunir longas com curtas, filmes em competição ou filmes de repertório. Utilizando categorias com um tom eminentemente pop, como “Comédias em Paris”, “*French Kiss*”, “Histórias *Teen*”, “Amor à Francesa”, “*French and Furious*”, o festival busca facilitar as escolhas do seu espectador a partir de determinados recortes que permitam que a ideia corrente do uso da internet a partir da separação em nichos se reproduza, buscando ampliar a atração dos filmes para diferentes tipos de usuário.

⁵¹⁴ No original: “*Ainsi, si le festival est une vitrine pour créer du « désir » auprès du grand public et auprès des influenceurs que sont la presse et les décideurs, c’est aussi un marché qui favorise les rencontres entre des acheteurs et des vendeurs et où Unifrance joue le rôle de médiateur « lobbyiste ». Le festival dématérialisé est l’occasion unique de faire vivre un marché, de lui donner une visibilité et de permettre des transactions commerciales entre professionnels du cinéma mais pas seulement.*”

⁵¹⁵ No original: “*Ainsi, si le festival est une vitrine pour créer du « désir » auprès du grand public et auprès des influenceurs que sont la presse et les décideurs, c’est aussi un marché qui favorise les rencontres entre des acheteurs et des vendeurs et où Unifrance joue le rôle de médiateur « lobbyiste ». Le festival dématérialisé est l’occasion unique de faire vivre un marché, de lui donner une visibilité et de permettre des transactions commerciales entre professionnels du cinéma mais pas seulement.*”

Desde aquele ano, as *tags* vêm sendo utilizadas, incorporando-se às marcas atuais do evento; porém, outras tentativas tiveram vidas mais curtas, e aos poucos foram abandonadas. É o caso, por exemplo, de um “júri das mídias sociais”, que foi introduzido na quarta edição do festival, criando uma outra instância de avaliação (além dos prêmios do público, da crítica e do júri oficial de cineastas), buscando conectar os chamados formadores de opinião/influenciadores típicos do universo online com os filmes do festival. No entanto, esse modelo de interação entre esses dois universos não se demonstrou suficientemente orgânico, e logo foi deixado de lado. A mesma coisa aconteceu com a disponibilização pelo festival dos chamados “dossiês pedagógicos”, produzidos com o apoio dos *Instituts Français* com o intuito de criar materiais de ensino do francês utilizando os filmes da programação. Realizada durante algumas edições, esta ação também terminou sendo descontinuada.

Quanto ao seu formato curatorial, o festival tem se mantido bastante fiel ao seu modelo inicial, com os dez longas e dez curtas em competição constituindo ainda hoje a espinha dorsal do programa, assim como a inserção dos filmes de países francófonos parceiros e dos filmes de patrimônio que já mencionamos. Em alguns anos, como em 2018, o festival decidiu incorporar algumas outras experiências, como obras em realidade virtual e até mesmo uma série. No entanto, essas adições não se tornaram constantes, porque os resultados deixaram claro que aqueles conteúdos não eram aquilo que o público do festival queria realmente encontrar no espaço dedicado ao “seu” festival de “cinema francês”.

7.3.3 *MyFrenchFilmFestival*, na pandemia e além

Se, como vimos no capítulo anterior, o cinema nas salas enfrentou uma crise particularmente grave com a pandemia da COVID-19, especialmente nos anos de 2020 e 2021, o universo do *streaming* acabou ampliando de maneira muito forte sua presença nos hábitos do consumo audiovisual, radicalizando uma alteração que já estava em curso. Neste contexto, o *MyFrenchFilmFestival* se revelou uma ferramenta particularmente importante para o trabalho da Unifrance, tendo em vista que manter a relação e o interesse dos espectadores do mundo com os filmes franceses passou a ser uma missão ainda mais central enquanto esses filmes não estavam disponíveis para o acesso nos cinemas.

Por conta disso, a Unifrance lançou, ainda no começo de abril de 2020 (portanto, um pouco menos de um mês depois do começo dos fechamentos dos cinemas e da determinação de isolamento social pela maioria dos países ocidentais), uma edição especial do evento,

denominada “*Stay Home Edition*”⁵¹⁶ (“Edição Fique em Casa”). A princípio, essa edição especial foi disponibilizada exclusivamente com a exibição de curtas-metragens do catálogo de filmes exibidos no festival ao longo dos anos: com mais ou menos 70 títulos, ela utilizava o sistema já comentado das *tags*, e disponibilizava os filmes a partir de duas grandes plataformas mundiais (YouTube e Facebook), além do próprio site do festival. Depois de pouco mais de 20 dias no ar, e com o prolongamento das medidas sanitárias em boa parte do mundo, ela foi estendida por mais um mês de duração, somando-se aos curtas previamente disponibilizados um catálogo de 20 longas⁵¹⁷.

Já no momento do lançamento da edição regular do festival em 2021, o presidente da Unifrance, Serge Toubiana, além de reconhecer o papel determinante do festival para fazer com que o cinema francês chegasse ao máximo de pessoas possível pelo mundo, afirmava ainda que: “este ano esperamos que nosso evento não apenas entusiasme os cinéfilos que estão há meses privados de cinemas, mas também os incentive a voltar às salas quando elas reabrirem” (tradução nossa⁵¹⁸).

Depois de uma edição realizada num clima já de maior normalidade em 2022, tendo ultrapassado 11 milhões de visualizações dos filmes pelo mundo, quando entrevistamos Quentin Deleau na Unifrance, em junho de 2022, a equipe estava em plena seleção de títulos e preparação das parcerias para a edição 2023. Ali perguntamos a ele sobre a atual estrutura do festival, que ele esclareceu ser realizado ao longo do ano por uma equipe efetivamente dedicada de apenas três pessoas, que se dividem pela parte da seleção artística, comunicação e estabelecimento das parcerias mundiais com as plataformas e com os meios de divulgação locais. Durante os meses mais próximos à realização, esse grupo recebe a adesão de profissionais da equipe da Unifrance, que se dividem em várias iniciativas, assim como também cabe a esses três profissionais trabalhar em outros projetos dentro da área digital da instituição ao longo do ano.

O festival hoje tem visualizações em mais de 200 territórios globais, estabelecendo parcerias com mais de 70 plataformas pelo mundo, num quebra-cabeças considerável para a negociação dos direitos dos filmes com os detentores. Deleau nos relatou como a natureza das

⁵¹⁶ Disponível em: <https://www.unifrance.org/actualites/15763/unifrance-presente-myfrenchfilmfestival-stay-home-edition> Acesso em 25 abr. 2023.

⁵¹⁷ Disponível em: <https://www.unifrance.org/actualites/15778/1-myfrenchfilmfestival-stay-home-edition-deux-bonnes-nouvelles> Acesso em 25 abr. 2023.

⁵¹⁸ No original: “[...] *this year we hope that our event will not only enthuse film lovers who have been deprived of cinemas for months, but also encourage them to return to theaters when they will reopen.*” Disponível em: <https://variety.com/2021/film/global/unifrance-myfrenchfilm-festival-2021-1234878758/> Acesso em: 25 abr. 2023.

negociações pulverizadas de direitos, que tem sido a norma recente (não apenas com vendas localizadas por nichos geográficos e de suporte, mas muitas vezes com direitos exclusivos em determinados casos, ou partilhados em outros), representa um desafio para o festival, que termina muitas vezes limitando o acesso dos filmes a determinados países por meio de ferramentas de geobloqueio.

Figura 26 – Plataformas do *MyFrenchFilmFestival* pelo mundo



Fonte: Divulgação

Vale notar ainda que, entre as novas línguas incorporadas em 2023 à disponibilidade de legendas pelo festival, seguramente não foi um acaso que uma delas tenha sido o ucraniano, dado o contexto da guerra estabelecida no território daquele país desde 2022, e do apoio dos países da Europa Ocidental, entre eles a França, ao governo local no seu enfrentamento com as tropas russas. Trata-se de mais um lembrete da utilização do cinema, e de suas ferramentas, como um braço da diplomacia francesa, uma vez que seguramente essa não foi uma decisão motivada por uma questão de mercado que tenha surgido nesse momento, muito pelo contrário até (já que esse território está certamente bastante prejudicado como mercado nesse momento).

Em termos de orçamento, o festival custa ao redor de 250 mil euros de investimento direto da Unifrance, o que é um valor similar ao investimento que a instituição realiza em eventos tradicionais de monta, como o festival de cinema francês no Japão, em Yokohama. Sobre essa comparação, escreveu Elisa Prel:

Esses números devem ser colocados em ressonância com o número de espectadores afetados: enquanto as 15 exibições em Yokohama permitem conscientizar algumas centenas de espectadores sobre o cinema francês, podemos supor que os 12 milhões de visualizações de *MyFFF* são o resultado de várias centenas de milhares de internautas. É esta força de ataque que a Unifrance busca capitalizar por meio de seu festival online. (PREL, 2018, p. 54, tradução nossa⁵¹⁹)

Quanto ao específico do Brasil, nos últimos anos o festival vem sendo hospedado em duas ou três plataformas do país: em 2023, ele esteve disponível localmente nas plataformas de nicho Filmicca e À La Carte, sem contar as parcerias mundiais do festival com a Mubi e a TV5 Monde Plus, e os curtas ficaram ainda acessíveis pelo YouTube, Facebook e Dailymotion. O Brasil tem sido regularmente o segundo ou terceiro maior mercado na América Latina, logo atrás do enorme resultado tradicionalmente realizado no México e disputando a segunda colocação com a Argentina, dependendo dos anos. Em números totais, o festival atingiu 550 mil visionamentos de filmes no Brasil em 2023, o que foi um aumento considerável em relação à média dos anos anteriores, que costumava ficar entre 250 e 350 mil. O responsável pela edição 2023 do evento, Léo Tisseau, em consulta realizada por e-mail, explicou esse aumento “pela otimização de nossas campanhas de compra de mídia nas redes YouTube e Facebook, para destacar os curtas-metragens da seleção. Já o número de exibições de longas-metragens ficou estável entre as duas últimas edições, ao redor de 40 mil” (tradução nossa⁵²⁰).

Figura 27 – Página inicial do *MyFrenchFilmFestival* 2022



Fonte: Captura do site do *MyFrenchFilmFestival*. Acesso em 27 abr 2023.

⁵¹⁹ No original: “*Ces chiffres sont à mettre en résonance avec le nombre de spectateurs touchés: alors que les quinze projections à Yokohama permettent de sensibiliser quelques centaines de spectateurs au cinéma français, on peut présumer que les douze millions de vues pour MyFFF sont le fait de plusieurs centaines de milliers d'internautes. C'est cette force de frappe qu'UniFrance cherche à capitaliser à travers son festival en ligne.*”

⁵²⁰ No original: “[...] *l'optimisation de nos campagnes d'achats médias sur les réseaux YouTube et Facebook pour la mise en avant des courts-métrages de la sélection. Le nombre de vues de longs-métrages est quant à lui stable entre les deux éditions (40K vues environ).*”

Além disso, ele conta com parceiros de divulgação no país, como o site *Adoro Cinema*, que permitem ações específicas de visibilidade local, além de ações organizadas pelos adidos audiovisuais e pelo *Institut Français*, com exposições especiais presenciais. Sobre essa questão da publicidade e da cobertura de mídia, uma observação que se pode fazer numa pesquisa rápida pelas matérias sobre o festival, tanto no Brasil como nas tradicionais revistas mundiais dedicadas ao setor (como a *Variety* ou a *Screen*), nos deixa perceber o quanto alguns temas são destacados ano após ano, ressoando alguns temas postos em pauta praticamente desde a criação do festival: a questão da busca por um público mais jovem para o cinema francês, a possibilidade de dar acesso a este cinema em lugares onde ele não tem chegado de outra forma, o acesso gratuito em determinadas áreas do mundo, os filmes em competição com um júri de nomes de destaque. Podemos considerar isso por dois pontos de vista, possivelmente não excludentes: por um lado, fica claro que o festival tem mantido uma clareza de propósitos bastante coerente ao longo dos anos, seguramente tendo considerado que a ação tem atendido a alguns destes objetivos e, portanto, justificado sua continuidade; por outro, pode-se considerar que ela se insere igualmente na problemática histórica e complexa do cinema francês pelo mundo, especialmente nas décadas recentes, da dificuldade em ampliar sua presença, mantendo-se numa luta mais direta por preservar um espaço que, ainda que diminuído, tem se mantido constante.

Longe de se oporem aos festivais “clássicos”, a sua versão online abre novos horizontes suscetíveis de alargar uma missão educativa na internet, uma ação de mediação que sempre estruturou a razão de ser destes eventos. A multiplicação da oferta em termos de audiovisual na internet, na maioria das vezes disponibilizadas gratuitamente, tornou imperativo estabelecer marcos, apoiar o consumo de obras dando-lhe um enquadramento cultural, mas também, apesar de tudo, um ambiente humano – ainda que virtualizado. O conceito de festival, entre outros, pode ser um meio de dar forma a este trabalho de mediação aplicado à difusão artística, contribuindo ao mesmo tempo para favorecer o desenvolvimento de novas comunidades de espectadores, comungando em torno de renovados valores cinéfilos, capazes de mobilizar novos públicos às necessidades da arte cinematográfica. (TAILLIBERT, 2014, p. 54, tradução nossa⁵²¹)

⁵²¹ No original: “Loin de s’opposer aux festivals « classiques », leur déclinaison en ligne ouvre des horizons nouveaux susceptibles de prolonger sur Internet une mission éducative, une action de médiation qui a toujours structuré la raison d’être de ces manifestations. La démultiplication de l’offre en termes d’images animées sur

Quando Christel Taillibert escreve essas palavras, já há quase 10 anos, podemos dizer que o mundo era literalmente outro, pelo tanto que a pandemia acelerou os processos já então em curso e por quanto a experiência do *streaming* se multiplicou, tanto em termos de disponibilidade de plataformas e opções quanto na sua presença como um hábito dos espectadores. Com a pandemia, durante o ano de 2020 e em parte de 2021 de maneira praticamente exclusiva, mas de forma mais contínua enquanto experiência híbrida, praticamente todos os festivais do mundo precisaram abraçar, de uma forma ou de outra, sua presença online, algo que antes muitos ainda hesitavam em fazer. À medida que os modelos vão se reajustando a uma nova realidade após essa experiência, muitas dúvidas ainda se mantêm vivas, e para o *MyFrenchFilmFestival* não seria diferente. Experiência em muitos sentidos pioneira, praticamente sem concorrentes diretos nesse quesito específico, hoje ele faz parte de um ecossistema ainda mais complexo e variado⁵²².

Por outro lado, a experiência física dos festivais também passa por alterações, que por sua vez demandam outras adaptações. Assim, mais do que nunca, a sala de cinema parece se afirmar como opção que carrega um sentido de nostalgia, conforme a colocação de Felicia Chan, que escrevia sobre suas experiências no Festival de Cingapura: “Assistir a novos filmes do festival em um cinema antigo como o Majestic reunia o desejo de descoberta com a nostalgia de um modo de exibição mais antigo e, portanto, de um tempo diferente” (CHAN, 2017, p. 105, tradução nossa⁵²³). Essa carga emocional da experiência dos festivais parece ganhar um peso maior nessa condição pós-pandêmica, em que se exacerba a uniformização entre a experiência dos festivais online e a do consumo doméstico cotidiano do audiovisual pelo espectador. Nesse sentido, as preocupações declinadas por Christel Taillibert em outro artigo seu, este de 2018, soam especialmente adequadas ao momento atual:

É claro que a mudança da noção fundante de “público” para a de “usuários” e da noção de “comunidade de festival” para a incerta “comunidade virtual” desperta um medo definido por Dominique Wolton como “solidão interativa”, mesmo num momento em

Internet, disponibles le plus souvent gratuitement, a rendu impérieusement nécessaire de poser des jalons, d’accompagner la consommation d’œuvres en lui donnant un cadre culturel, mais aussi, malgré tout, un environnement humain — quand bien même virtualisé. Le concept de festival, parmi d’autres, peut constituer un moyen de donner forme à ce travail de médiation appliquée à la diffusion artistique, contribuant par la même à favoriser l’élaboration de nouvelles communautés de spectateurs, communiant autour de valeurs cinéphiles renouvelées, susceptibles de rallier de nouveaux publics aux besoins de l’art cinématographique.”

⁵²² Isso inclui tanto concorrentes mais comerciais como ações organizadas por instituições de outros países, como a Polônia (<https://35mm.online/en>) ou a Coreia do Sul (<https://www.youtube.com/user/KoreanFilm>), e até mesmos outras instituições francesas como a Cinemateca Francesa (<https://www.cinematheque.fr/henri/>) ou o Institut Français (<https://ifcinema.institutfrancais.com/en/alacarte>).

⁵²³ No original: “Watching new festival films in an old cinema like the Majestic brought together the desire for discovery with the nostalgia for an older mode of viewing and thus a different time.”

que todas as observações sociológicas convergem para a expressão da necessidade do restabelecimento do vínculo social. (TAILLIBERT, 2018, p. 42, tradução nossa⁵²⁴)

Nesse sentido, os responsáveis pelo *MyFrenchFilmFestival* não possuem ilusões acerca de qual lugar o evento possa ocupar na experiência do espectador, e por isso mesmo entendem que seu papel não seria o de substituir nenhum tipo de relação com o cinema, mas talvez permitir um acesso mais amplo e capilarizado, que possibilite o estabelecimento de laços num nível mundial, algo que, de outra maneira, os eventos físicos não poderiam criar. É o que afirma Simon Helloco quando diz que:

Não há experiência que possa substituir a do cinema. Sentar ao lado de um estranho em uma sala escura para assistir a um filme, para mim, é a experiência mais incrível do mundo, nada substituí esse prazer. *MyFFF* vem sim para acompanhar a continuação dessa experiência, para tentar fazer com que um filme não vá apodrecer nas prateleiras virtuais, mas vá existir nas plataformas, visto por um brasileiro que vai comentar com um japonês, e isso é que é ótimo: continuar a fazer com que os filmes existam. (apud PREL, 2018, anexo, p. 2, tradução nossa⁵²⁵)

É interessante notar como essas perspectivas ecoam, por caminhos distintos, colocações feitas por Marijke de Valck uma década antes, quando buscava refletir sobre as implicações da iminente explosão do consumo online das imagens para o universo dos festivais, tanto em termos de potencialidades quanto como solução para alguns dos dilemas e possíveis esgotamentos que aquele universo podia antever. Escrevia então a autora:

Creio que nos deparamos com a situação contraditória de que as características físicas da rede de festivais de cinema são ao mesmo tempo seu elo mais fraco – mantendo os cineastas presos em um gueto subsidiado – e indispensáveis ao seu sucesso como circuito alternativo de distribuição e exibição de filmes que tenham valor artístico (de nicho) e/ou relevância sociopolítica. [...]

A distribuição digital pode ser a companhia perfeita para festivais reais, criando oportunidades para uma maior expansão e consolidação da circulação de filmes de nicho entre o público mundial. (DE VALCK, 2008, p. 23, tradução nossa⁵²⁶)

⁵²⁴ No original: “Of course, the shift from the founding notion of “audience” towards that of “users,” and from the notion of “festival community” towards the uncertain “virtual community,” stirs up a fear defined by Dominique Wolton as “interactive loneliness”, even at a time when all sociological observations converge on the expression of a need to re-establish the social bond.”

⁵²⁵ No original: “Y’a aucune expérience qui remplacera la salle, être assi à côté d’un inconnu dans une salle en noir pour regarder un film, pour moi c’est l’expérience la plus géniale du monde, rien ne remplacera ce plaisir. *MyFFF* vient plutôt accompagner la suite, un film ne va pas pourrir des étagères virtuelles mais exister sur des plateformes, vu par un brésilien qui va commenter avec un japonais et c’est ça qu’est génial, pour continuer à faire exister les films.”

⁵²⁶ No original: “I believe we are faced with the contradictory situation that the physical characteristics of the film festival network are at the same time its weakest link – keeping film-makers captured in a subsidized ghetto – and indispensable to its success as an alternative distribution and exhibition circuit for films that have (niche) artistic value and/or socio-political relevance. [...]

Nesse sentido, fica claro que o papel idealizado pela Unifrance para o *MyFrenchFilmFestival* não é um de concorrência com grandes plataformas de *streaming* nem nada parecido com isso, mas sim o de, na tradição defendida por figuras como Daniel Toscan du Plantier, oferecer alternativas e servir de lembrete de que há outros cardápios possíveis que buscam se diferenciar pela maneira como localizam suas experiências, de cinema e de mundo. Nesse sentido, a professora Pauline Escande-Gauquié, ao estudar o trabalho do festival, observa a maneira que: “A noção de diversidade cultural estrutura a organização da plataforma, mas também as trocas com o público e entre profissionais. *MyFFF* está claramente a serviço da defesa de uma identidade cultural francesa do cinema” (2018, p. 5, tradução nossa⁵²⁷).

Porém, ao mesmo tempo que conseguiu trabalhar alguns dos objetivos tradicionais do trabalho da Unifrance em outra escala (global) e num outro meio (online), em sua mescla de diplomacia cultural e promoção de negócios, mantém-se a expectativa de que o festival possa, aos poucos, ajudar a criar novas dinâmicas, talvez mais perenes, de renovação de imagem para o cinema francês e seus realizadores. É o que afirma, por exemplo, Simon Helloco, que diz acreditar até mesmo que “vai existir um cinema francês mais multifacetado, mais jovem, mais arriscado, mais perigoso, graças às plataformas e ao circuito digital” (apud PREL, 2018, anexo p. 4, tradução nossa⁵²⁸). Assim, a aposta da Unifrance a longo prazo com essa iniciativa parece ser a de poder integrar esse jovem cinema francês a um circuito mundial de uma maneira mais orgânica, principalmente através do seu trabalho de parcerias e estabelecimento de laços com as distintas plataformas de difusão de cinema pela internet. Conforme conclui Elisa Prel:

MyFFF multiplica a presença de seus filmes nas plataformas para aumentar o número de visualizações e permitir que as jovens produções francesas existam por um tempo mais dilatado. Sendo formatado tanto para os titulares de direitos quanto para as plataformas, ao oferecer o melhor da jovem criação francesa, a Unifrance integra gradativamente todo o cinema francês no circuito de distribuição online, pretendendo tornar esse acesso permanente. (PREL, 2018, anexo, p. 2, tradução nossa⁵²⁹)

Digital distribution might prove to be the perfect companion to actual festival events, creating opportunities for further expansion and consolidation of the circulation of niche films among worldwide audiences.”

⁵²⁷ No original: “La notion de diversité culturelle structure ainsi l’organisation de la plateforme mais aussi les échanges avec le public et entre les professionnels. *MyFFF* est clairement au service d’une médiation de la défense d’une identité culturelle française du cinéma.”

⁵²⁸ No original: “Je pense qu’un cinéma français, plus protéiforme, plus jeune, plus risqué, plus dangereux existera grâce aux plateformes et au circuit numérique.”»

⁵²⁹ No original: “*MyFFF* multiplie la présence de ses films sur les plateformes pour accroître le nombre de vues et permettre aux jeunes productions françaises d’exister plus longtemps. En étant clé en main autant pour les ayants droit que pour les plateformes, en proposant le meilleur de la jeune création française, UniFrance intègre progressivement l’ensemble du cinéma français dans le circuit de distribution en ligne et entend pérenniser cet accès.”

E era justamente sobre esse desejo de perenidade da presença francesa nas plataformas que nos falava Quentin Deleau na entrevista realizada para esta pesquisa, durante os preparativos para a edição 2023 do festival. Segundo ele, sua maior ambição seria justamente que, um dia, ficasse muito difícil para a Unifrance conseguir seguir organizando a seleção e a disponibilização dos filmes franceses pelo festival, porque os filmes que colocaria no seu programa já estariam todos eles acessíveis pelas mesmas plataformas com as quais eles trabalham. Ou seja: haveria um entendimento de que o festival, tendo cumprido a missão de estreitar esses laços e de facilitar essa presença, pudesse de fato tornar-se obsoleto na prática e, portanto, em última instância, desnecessário até. Um desejo de que o tal “festival de cinema francês de cada um” pudesse estar incorporado aos hábitos cotidianos, independentemente de sazonalidades e da realização de eventos específicos. Uma utopia, sem dúvida, mas é também a partir delas que iniciativas como essa (e talvez todos os festivais de cinema, em algum sentido) são geradas e se alimentam.

CONCLUSÃO

As políticas culturais, enquanto assegurem a livre circulação das ideias e das obras, devem criar condições propícias para a produção e a difusão de bens e serviços culturais diversificados, por meio de indústrias culturais que disponham de meios para desenvolver-se nos planos local e mundial. Cada Estado deve, respeitando suas obrigações internacionais, definir sua política cultural e aplicá-la, utilizando-se dos meios de ação que julgue mais adequados, seja na forma de apoios concretos ou de marcos reguladores apropriados. (UNESCO, 2002, n. p.)

Conforme vimos nos dois estudos de caso que apresentamos, o cinema francês vive um momento particularmente delicado, no contexto que se apresenta para a exibição cinematográfica e os festivais de cinema pelo mundo após a pandemia. No entanto, em momentos assim é sempre interessante lembrar como, em um dos seus livros de memórias, publicado enquanto era presidente da Unifrance, Daniel Toscan du Plantier afirmava, não sem alta dose de ironia, que Louis Gaumont, um dos pioneiros da produção francesa que dominou os mercados mundiais na primeira década do século XX, teria dito para Louis Feuillade, realizador de grande renome naquele momento: “O cinema está em crise, vamos parar tudo, não chegaremos ao fim da década” (DU PLANTIER, 1999, p. 15, tradução nossa⁵³⁰). Da mesma maneira, Jean-Pierre Jeancolas, um dos principais historiadores do cinema francês, afirmava que: “se o cinema francês tivesse que escolher uma musa, deveria absolutamente evitar eleger Cassandra. Por dignidade ou medo do ridículo. Quase todos os anos, os emuladores da famosa adivinha homérica preveem sua morte. Desde 1920!” (JEANCOLAS, 1979, p. 7, tradução nossa⁵³¹).

Essas constatações históricas ajudam a entender melhor porque a professora Pauline Escande-Gauquié escreve que o discurso da crise é uma constante na história do cinema francês, apresentando documentos dos anos 1940, de associações e sindicatos, para comprovar sua afirmação (2012, p. 15). Ou ainda explicitam o que quer dizer o responsável por estudos de mercado da Unifrance, Gilles Renouard, quando escreve no livro que celebra os 70 anos da entidade: “Temos sempre a sensação de que ‘antes era melhor’, que o cinema francês viveu a certa altura da sua história ‘uma idade de ouro’, uma época em que a sua influência era forte,

⁵³⁰ No original: “*Le cinéma est en crise, arrêtons tout, on n’atteindra pas la fin de la décennie.*”

⁵³¹ No original: “*Si le cinéma français devait choisir une muse, il lui faudrait éviter absolument d’élire Cassandra. Par dignité ou par peur de ridicule. Presque chaque année en effet des émules de la célèbre devinasse homérique prédisent sa mort. Depuis 1920!*”

os seus filmes reconhecidos e os seus atores mais queridos” (RENOUARD, 2019, p. 239, tradução nossa⁵³²).

Naturalmente, esta impressão catastrofista, quando não apocalíptica, a respeito do estado corrente ou da existência mesma do cinema francês se projeta de maneira muito natural sobre as políticas de Estado operadas sob a sua gestão, algo a que o mesmo Toscan du Plantier também faz referência quando lembra como, sempre que ia ao Japão, por exemplo, os japoneses pediam que fosse realizado um debate explicando porque o modelo francês de apoio ao cinema funcionava tão bem, enquanto, quando estava na França, ele se via constantemente sob ataque ao administrar as políticas da Unifrance. De fato, Alain Auclair enumera, na introdução a um volume publicado após uma série de debates incentivados pelo Comitê de História do Ministério da Cultura, trechos de quatro textos publicados em 2013, 1981, 1969 e 1936 (AUCLAIRE, 2014, p. 21-22), através dos quais busca exemplificar o quanto, ao longo de quase 80 anos de história do cinema na França, o teor de fundo dos debates acalorados sobre a relação do Estado com a indústria do cinema, seus problemas e crises, assim como suas virtudes, teria mudado muito pouco em termos de sua essência. Ele tenta demonstrar quão facilmente se poderia confundir os contextos ao redor de qualquer um desses textos, quase intercambiáveis.

Segundo Philippe Poirrier, a maneira como esse debate acerca da relação do Estado com as políticas culturais se dá de forma especialmente passional e aberta na França devido “ao papel singular que desempenham os intelectuais no espaço público e ao lugar que os republicanos, em seu projeto de emancipação, desejaram fazer que a cultura ocupasse” (GENTIL; POIRRIER, 2012, p. 17). De fato, Laurent Creton (2004b) nota que o sistema de apoio francês ao cinema é tanto defendido apaixonadamente por aqueles que enxergam nele um instrumento de defesa da criação e da diversidade cultural, o qual teria feito o cinema francês resistir através das décadas com muito mais permanência do que seus equivalentes europeus; como também suscita comentários críticos ácidos da parte dos que condenam a intervenção pública e denunciam a influência invasiva da administração do Estado que caracterizaria essa “exceção francesa”⁵³³. Assim, escreve Gilles Renouard:

⁵³² No original: “*On a toutefois la sensation que “c’était mieux avant”, que le cinéma français a connu à un certain moment de son histoire “un âge d’or”, une époque où son influence était forte, ses films reconnus et ses comédiens plus aimés.*”

⁵³³ Como amostra da perenidade e atualidade do debate, já nos últimos dias de trabalho na revisão desta pesquisa, a Palma de Ouro do *Festival de Cannes* de 2023 foi outorgada a um filme francês, *Anatomie d’une chute*, da cineasta Justine Triet. Pois, no discurso de agradecimento pelo prêmio, a diretora denunciou que o atual governo francês “neoliberal” estaria ameaçando a existência mesma da chamada exceção cultural francesa. Uma descrição do discurso e de respostas a ele pode ser vista aqui: <https://edition.cnn.com/2023/05/28/movies/cannes-france-triet-macron-intl/index.html>. Acesso em: 8 jun. 2023.

A França fez do cinema um assunto político. Essa especificidade há muito é considerada uma incongruência, até mesmo uma originalidade, na melhor das hipóteses, folclórica, na pior das hipóteses, embaraçosa quando esse ponto surgia em meio a outras questões de maior interesse financeiro. Essa atenção ao cinema está hoje no centro de um modelo que explica em grande parte a própria existência do cinema francês no exterior. (RENOUARD, 2012, p. 12, tradução nossa⁵³⁴)

Pois é justamente essa existência no exterior, da qual tratamos ao longo desta pesquisa, que se distingue face a todas as outras cinematografias nacionais, que não a hollywoodiana. Como afirma o mesmo Renouard, seja em qual capital mundial que se busque ver a programação de filmes em exibição numa semana qualquer, “além dos *blockbusters* americanos e dos filmes nacionais, entre os dois ou três filmes estrangeiros que passam em suas salas, há sempre um filme francês” (RENOUARD, 2020, p. 339, tradução nossa⁵³⁵). Como que para reforçar essa afirmação, em outro texto ele destaca que a França é o único país, além dos EUA, que lança mais que 10 filmes por ano em pelo menos 40 países do mundo (RENOUARD, 2012, p. 63). O que leva a que ele se pergunte por que tantos países possuem cinematografias nacionais fortes, que eventualmente conseguem ganhar prêmios importantes e ter filmes de renome mundial (podemos citar, recentemente, exemplos como o do coreano *Parasita*, em 2019; ou o indiano *RRR*, em 2022), mas que não conseguem manter com regularidade sua presença nas telas do mundo, ou pelo menos seguramente não na mesma quantidade constante de filmes diferentes que a França exporta anualmente.

No entanto, mesmo que seja impressionante pensar que, em alguns anos, o cinema francês vende mais ingressos no exterior do que o tamanho da sua própria população, e que, na maior parte dos anos, esse número representa praticamente a mesma quantidade de ingressos para os filmes franceses no exterior do que na França (RENOUARD, op. cit., p. 87-88), ainda assim não há como fechar os olhos para a distância abissal que separa hoje seus resultados do cinema hollywoodiano. Afinal, como também observa Renouard, a França detém mais ou menos 2% do mercado mundial do cinema, e alguns grandes filmes hollywoodianos isolados fazem mais bilheteria no mundo do que o total do cinema francês em um determinado ano. Claramente não se trata, portanto, de uma disputa por uma liderança, nem nada sequer parecido com isso: dados da Organização Mundial do Comércio (OMC) de 2014 mostram que os EUA exportavam 13,5 bilhões de dólares em bens e serviços audiovisuais, importando 1,5 bilhão de

⁵³⁴ No original: “*La France a fait du cinéma un sujet politique. Cette spécificité a longtemps été envisagée comme une incongruité, voire comme une originalité au mieux folklorique, au pire embarrassante quand ce point apparaissait au milieu d’autres questions aux enjeux financiers supérieurs. Cette attention au cinéma est aujourd’hui au centre d’un modèle qui explique pour beaucoup l’existence même d’un cinéma français à l’étranger.*”

⁵³⁵ No original: “[...] *en dehors des blockbusters américains et des films nationaux, parmi les deux ou trois films étrangers à l’affiche dans leur salles, il y a toujours un film français.*”

dólares; que a União Europeia era responsável por quase 50% das importações nesse setor no mundo, enquanto nos EUA esse número girava em torno de 6%; e que, se nos anos 1980 os EUA exportavam 1/3 do volume da movimentação econômica nesse setor, hoje isso equivale a 3/5 do total (LECLER, 2019, p. 21).

Para o Estado francês, o que está em jogo no modelo de financiamento à produção cinematográfica e sua promoção internacional é algo que tem menos a ver com a possibilidade de suplantarmos um inimigo totalmente desproporcional a ele numa hipotética disputa comercial frente a frente, do que com conseguir manter alguma relevância mundial, a qual possa ser revertida em outros tipos de vantagens. Uma delas, por exemplo, diz respeito ao fato de que a França é ainda hoje o primeiro destino turístico mundial para estrangeiros, e que uma pesquisa realizada em 2004 mostrava que uma grande parte destes viajantes afirmava ver filmes franceses com frequência, e que ver estes filmes aumentou a vontade de conhecerem o país (RENOUARD, 2012, p. 129-130).

Assim, fica mais fácil entender por que tantos diferentes relatórios internos são produzidos pelo governo e pelo Parlamento Francês acerca de temas como “A estratégia cultural da França no exterior”, “A reforma da ação cultural exterior”, “A política audiovisual exterior” ou “O futuro do audiovisual na era digital”. Dentro destes relatórios, podemos encontrar frases que definem esse tema da seguinte maneira: “o audiovisual é o suporte indispensável e símbolo do lugar que a França pretende ocupar no mundo”; ou que defendem que “um centro decisivo de valores, progresso e contatos deveria enfrentar o desafio de imagens e sons para manter sua posição em relação aos Estados anglo-saxões” (LECLER, 2019, p. 298, tradução nossa⁵³⁶).

No capítulo com o qual encerra seu livro de 1998, *La projection nationale*, Jean-Michel Frodon sugere que tanto a nação como o cinema estariam em vias de se tornarem “formas minoritárias” (p. 191), um conceito que ele destaca que não abarca necessariamente formas menores nem moribundas, mas tão somente não mais centrais no entendimento mais básico acerca da dinâmica cultural e das relações mundiais. Assim como ele utiliza com duplo sentido

⁵³⁶ No original: “[...] *l’audiovisuel est l’indispensable appui et le sygne symbolique de la place que la France entend occuper dans le monde*” [...] “*un foyer capital de valeurs, de progrès, de contacts devait relever le défi des images et des sons afin de tenir son rang par rapport aux États anglo-saxons.*”

o termo “projeção” para aproximar ambas as coisas (nação e cinema), como explicamos no primeiro capítulo, nessa conclusão ele reflete que o cinema estaria sendo substituído por uma ideia ampla de “programa” (p. 192), termo que ele entende num sentido múltiplo, que misturaria suas declinações em domínios como os da informática, da televisão ou da política, por exemplo.

Este “programa”, como já se permitia antever naquele momento, é atualmente representado pelo domínio do mercado por grupos econômicos de braços incrivelmente longos, tendo de um lado a potência dos chamados GAFAN (Google, Apple, Facebook, Amazon, Netflix), com sua penetração no universo das imagens em movimento consolidando-se a partir de uma origem no campo das inovações tecnológicas e comunicacionais; enquanto, do lado dos estúdios hollywoodianos, uma série de fusões e aquisições dão lugar a enormes conglomerados que associam especialidades e penetração em múltiplas janelas da produção e do consumo audiovisual (Disney-ABC-Fox, NBC-Universal, Viacom-Paramount, HBO-Warner-AT&T-Discovery). Num panorama dominado, em termos da atenção majoritária do público, por uma disputa entre as séries como crescente formato dramatúrgico contemporâneo e os *blockbusters* de centenas de milhões de dólares de orçamento⁵³⁷, qual espaço ainda pode sobrar para os cinemas nacionais num mercado mundial⁵³⁸?

Por um lado, a França continua podendo contar com o reconhecimento das e o fascínio pelas suas paisagens como espaço de atração e construção de ambiente, inclusive para algumas das produções internacionais que buscam dominar todas essas citadas janelas: apenas no biênio 2022/2023, Paris recebeu holofotes como locação tanto em uma série (*Emily em Paris*) e em um filme de destaque (*Mistério em Paris*) do cardápio da Netflix, como num *blockbuster* para as salas de cinema, *John Wick 4*. Por outro lado, em 2021 o governo francês publicou um decreto regulando o investimento dos serviços de streaming⁵³⁹, buscando torná-los parte do sistema de financiamento de produção francesa, como havia sido feito com a TV nos anos 1980, permitindo assim que, em 2023, o CNC tenha celebrado um retorno no nível dos investimentos na produção local àquele existente anteriormente à pandemia⁵⁴⁰.

⁵³⁷ Nesse sentido, não poderia ser o propalado Universo Cinemático Marvel considerado como um híbrido entre esses dois formatos, como se comprova pela interpolação constante que realiza entre produtos distribuídos em ambos?

⁵³⁸ Gilles Renouard destaca como, desde 1999, todos os números 1 da bilheteria mundial anual são filmes que vêm de franquias ou sequências e animações, compondo ainda 70% dos Top 100 do período. Ele repara ainda que os grandes estúdios americanos lançam hoje menos filmes no total (126 em 2006, 93 em 2016), enquanto no mesmo período a produção de séries quadruplica (RENOUARD, 2020, p. 21-22).

⁵³⁹ Disponível em: <https://variety.com/2021/streaming/global/avms-france-netflix-new-rules-streamers-1235008364/>. Acesso em 24 abr. 2023.

⁵⁴⁰ Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/noticias/franca-investimentos-em-filmes-voltam-niveis-pre-pandemia>. Acesso em: 12 mai. 2023.

Em termos de seus resultados de público no exterior, o balanço de 2022 feito pela Unifrance⁵⁴¹ indica que, com 27 milhões de ingressos vendidos pelo mundo, o cinema francês atinge um resultado 80% melhor que o de 2021 – embora esse número ainda represente 30% a menos do que a média obtida nos 10 anos anteriores ao começo da pandemia (uma baixa percentual que está de acordo com a queda da frequência mundial dos cinemas nessa mesma comparação temporal). Já nos primeiros meses de 2023 também houve boas notícias para os grandes lançamentos cinematográficos em língua francesa⁵⁴², com o novo episódio da franquia Asterix sendo o primeiro filme francês a vender mais de 2 milhões de ingressos no mundo após a pandemia⁵⁴³, e em seguida com o primeiro episódio do novo *Os Três Mosqueteiros* ultrapassando 1 milhão de bilhetes comercializados em apenas um mês⁵⁴⁴ - sendo, inclusive, ultrapassada a marca de 100 mil espectadores no mercado brasileiro de cinemas, algo que já não acontecia com um filme falado em francês há alguns anos.

O balanço da Unifrance de 2022 chama a atenção também, como não poderia deixar de ser, para o universo dos festivais, no qual os filmes franceses (majoritários e minoritários) representaram 24% do total dos títulos exibidos pelos dez festivais mais importantes do mundo (segundo a definição da instituição), número que foi, pelo segundo ano seguido, o da nacionalidade com mais filmes exibidos. Esse dado é espelhado pelo fato de que, entre os 94 filmes apresentados para concorrer ao Oscar de Melhor Filme Internacional em 2023 por diferentes países do mundo, nada menos que 23 deles eram filmes franceses, de coprodução majoritária ou minoritária⁵⁴⁵.

No específico universo do cinema de autor, um esclarecedor artigo da professora Ana Vinuela (2021) relata que existem hoje nada menos do que 50 empresas de vendas internacionais baseadas na França. A partir de entrevistas com representantes de 12 delas, já no contexto da pandemia, o texto indica que o novo modelo de vendas representa um grande desafio para o formato de trabalho utilizado por estas empresas, que ficam divididas entre a

⁵⁴¹ Disponível em: <https://www.unifrance.org/actualites/16508/chiffres-et-tendances-du-cinema-et-de-l-audiovisuel-francais-a-l-international-en-2022> Acesso em 20 mai. 2023.

⁵⁴² Não tratamos aqui com detalhes do universo das séries, por não constituírem nosso objeto de atenção, mas vale mencionar que durante a pandemia a produção francesa teve pelo menos um enorme sucesso mundial através da Netflix, a série *Lupin*. E que, em abril de 2023, foi lançada na TV francesa, com enorme repercussão midiática dada a importância histórica da personagem na história do cinema francês, conforme vimos, uma biopic denominada *Bardot*, que tem futuras exibições pelo mundo previstas.

⁵⁴³ Disponível em: <https://www.unifrance.org/actualites/16598/asterix-et-obelix-l-empire-du-milieu-franchit-les-2-millions-d-entrees-a-l-international> Acesso em 20 mai. 2023.

⁵⁴⁴ Disponível em: <https://www.unifrance.org/actualites/16629/box-office-international-des-films-francais-avril-2023> Acesso em 20 mai. 2023.

⁵⁴⁵ Disponível em: <https://www.unifrance.org/actualites/16444/23-co-productions-francaises-en-lice-pour-l-oscar-2023-du-meilleur-film-international> Acesso em 20 mai. 2023.

incerteza das compras em valores mais vultosos pelas maiores plataformas de penetração mundial e a possibilidade de compras mais constantes, porém em valores individuais muito mais baixos, por plataformas locais ou mesmo pelas internacionais mais especializadas em nichos cinéfilos (como a Mubi). Portanto, o modelo econômico que ainda fazia do cinema de autor um negócio viável, mesmo que dependente de considerável suporte estatal, encontra-se em plena reconfiguração, e isso é muito significativo para toda a estrutura do cinema francês e para a sua presença no mundo, inevitavelmente.

Todos esses dados apresentados acima demonstram a tentativa do cinema francês, em seus elementos mais comerciais ou autorais, entre empresas privadas e instituições governamentais, de se adaptar ao desafiador panorama internacional do audiovisual como ele vem se desenhando pós-pandemia – um acontecimento que, se não necessariamente criou por si mesmo novos paradigmas, sem dúvida acelerou enormemente a evolução de algumas tendências. Conforme mencionamos em momentos da análise dos dois eventos aqui estudados, muitas destas alterações afetaram diretamente o universo dos festivais como um todo, ao ponto de terem gerado, com bastante rapidez, algumas reflexões de fundo que buscaram dar conta tanto de uma descrição mais imediata dos acontecimentos e adaptações vistas entre 2020 e 2022 como igualmente de buscar identificar tendências que permitam fazer previsões e até mesmo proposições acerca do seu futuro.

No Brasil, a *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* publicou duas edições com dossiês dedicados ao estudo dos festivais (*Rebeca 20*, ano 10, nº 2, julho-dezembro 2021; e *Rebeca 21*, ano 11, nº 1, janeiro-junho 2022), com vários artigos que se debruçaram sobre o contexto corrente, seja utilizando o formato de pesquisa qualitativa com organizadores de eventos, seja inclusive apresentando novos conceitos para lidar com este universo, como o da *plataformização*, por exemplo. Num desses artigos, Marcelo Ikeda (2022) questiona se a queda de um terço do número total de festivais realizados no Brasil notada em 2020 representaria uma exceção pontual na tendência de crescimento vista nas duas décadas anteriores, ou se seria o começo de algum movimento mais duradouro. Esta é apenas uma das perguntas às quais precisaremos retornar no futuro, para conseguir mensurar plenamente a profundidade das mudanças que se deram nestes anos.

Já no panorama internacional, é publicado em janeiro de 2023 o volume *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*, uma coleção bastante abrangente de artigos que buscam descrever em detalhes vários dos principais desafios e soluções encontradas pelos organizadores de festivais no contexto pandêmico, dedicando textos tanto a situações amplas que afetam a rede como um todo a partir de alguns dos seus principais eventos, como também a estudos detalhados de pequenos festivais locais e suas condições particulares de relação com o público ou com os realizadores de filmes. De fato, na introdução do livro, afirmam seus organizadores, Antoine Damiens e Marijke de Valck: “Esta não é a primeira vez que os festivais são forçados a se adaptar: a história do fenômeno dos festivais de cinema deixa claro que eles evoluem constantemente para refletir as transformações na indústria cinematográfica e em nosso *zeitgeist* cultural” (DAMIENS; DE VALCK, 2023, p. 12, tradução nossa⁵⁴⁶).

O que tentamos fazer com esta pesquisa foi justamente demonstrar algumas das maneiras como dois festivais de cinema bastante particulares (o *Festival Varilux de Cinema Francês* e o *MyFrenchFilmFestival*), que já representam em sua própria criação processos de evolução natural de toda uma tradição de promoção de um cinema nacional para o mundo, buscam conseguir realizar essas adaptações aos tempos correntes, a partir especificamente de suas presenças no Brasil. Vimos, assim, como os dois festivais operam a partir de uma lógica de inserção no mercado dos filmes que exibem, inclusive a partir de um trabalho intimamente associado a outros elos da cadeia do cinema (distribuidores, exibidores, plataformas). E demonstramos que a sua inserção a partir dessa demarcação de uma “categoria maior”, que seria o cinema francês, ao mesmo tempo que empresta uma identidade e até mesmo credibilidade aos eventos, é constantemente redefinida pelas ações tomadas pela organização destes, num processo de mão dupla em que, idealmente, ambas as “instituições” (os festivais, mas também o cinema francês) se beneficiam mutuamente. Dessa maneira, as estruturas de Estado que desenham estratégias para a internacionalização da imagem do cinema daquele país creem poder ver cumpridos alguns de seus objetivos, reforçando o papel que o cinema desempenha na construção do imaginário mundial, efetivamente atuando na diplomacia cultural francesa.

Dessa forma, esperamos que o trabalho aqui desenvolvido possa ao menos ter possibilitado que ilustrássemos com alguns dados e impressões algo escrito por uma das principais pesquisadoras no campo dos estudos de festivais de cinema, Dina Iordanova:

⁵⁴⁶ No original: “*This is not the first time that festivals were forced to adapt: the history of the film festival phenomenon makes clear that these events constantly evolve to reflect major developments in the film industry and in our cultural zeitgeist.*”

“Estudar festivais de cinema é um esforço para trazer à tona uma narrativa transnacional mais complexa, que permita compreender toda a dinâmica da evolução do cinema como uma forma de arte global” (IORDANOVA, 2016, p. xii, tradução nossa⁵⁴⁷). Seguindo por este caminho, espero ter atingido aqui meus objetivos e comprovado as minhas hipóteses iniciais. Acredito que esta pesquisa poderá contribuir para aqueles que queiram continuar a investigar as múltiplas possibilidades de reflexão sobre as relações entre Cinema e Estado e, principalmente, o papel dos festivais de cinema. Ao mesmo tempo que **fecham** esta trajetória de pesquisa e sua formalização enquanto tese de doutorado, também vislumbramos aqui caminhos de **abertura** para novas hipóteses, proposições e arranjos futuros para possíveis e bem-vindos desdobramentos.

⁵⁴⁷ No original: “*Studying film festivals is an endeavor to bring out a more complex transnational narrative that permits comprehension of the full dynamics of cinema’s evolution as a global art form.*”

Referências bibliográficas

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO BRASIL. **Catálogo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954.

ABEL, Richard. *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

_____. *The cine goes to town: French Cinema, 1896-1914*. Berkeley: University of California Press, 1998.

_____. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 258-312.

ACCIARI, Monia. *Film Festival and the rhythm of social inclusivity*. **Cinergie – Il Cinema e le altre Arti**, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 15–24, nov. 2014.

ALENCAR, Miriam. **O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1978.

ALVES, Nathan dos Santos. Existe uma teoria brasileira dos Festivais de Cinema? Uma análise dos textos produzidos no Brasil de 2017-2021. **Temática**, João Pessoa, v. 18, n. 3, p. 207-219, mar. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/62486> Acesso em: 7 jun. 2023.

AMANCIO, Tunico. As viagens de Marcel Camus. In: Socine (org.). **Estudos de cinema: Socine II e III**. São Paulo: Annablume, 2000. p. 361-368.

_____. Em busca de um clichê. In: Socine (org.). **Estudos de cinema: Socine II e III**. São Paulo: Annablume, 2000. p. 31-47.

_____. As invasões francesas. **Cinemais**, [S. l.], v. 28, p. 61-70, 2001.

_____. Marcel Camus ou o Triste Prévert dos Trópicos. **Acervo - Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 133-146, jan-jun. 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/45372>. Acesso em: 8 jun. 2023.

ANDREW, Dudley. *Amélie, or Le Fabuleux Destin du Cinéma Français*. **Film Quarterly**, [S. l.], v. 57, n. 3, p. 34-46, 2004.

_____. *Time zones and jet lag – the flows and phases of World Cinema*. In: DUROVICOVÁ, Natasha; NEWMAN, Kathleen E. **World Cinemas, transnational perspectives**. Londres/Nova York: Routledge, 2009. p. 59-89.

_____. *National Turbulence and the Turbos of the World Cinema System*. **Studies in World Cinema**, [S. l.], v.1, n. 1, p. 60-86, 2021.

APPROBATION en assemblée générale extraordinaire des nouveaux statuts et règlement intérieur d'Unifrance. **Unifrance**, Paris, n.p., 7. abr. 2021. Disponível em: <https://www.unifrance.org/actualites/16038/approbation-en-assemblee-generale-extraordinaire-des-nouveaux-statuts-et-reglement-interieur-d-unifrance> Acesso em: 8 jun. 2023.

AUCLAIRE, Alain. [Introdução]. In: VERZYROGLOU, Dimitri (org.). *Le cinéma: une affaire d'État, 1945-1970*. Paris: La Documentation Française, 2014. p. 17-24.

AUGUSTO, Sergio. O cicerone de Truffaut: para uma nota de rodapé na história do Cinema Novo. **Bravo!**, São Paulo, v. 4, n. 45, p. 21-23, jun. 2011.

BACHMANN, Gideon. *Insight into the growing festival influence*. **Variety**, Los Angeles, n.p., ago. 2020. Disponível em: <https://variety.com/2000/film/news/insight-into-the-growing-festival-influence-1117785609/> Acesso em: 10 jan. 2023.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

BALIO, Tino. *Les films français et le marché du cinéma d'art et essai aux États-Unis 1948-1995*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian (org.). *Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995: regards franco-américains*. Paris: L'Harmattan, 1997. p. 195-210.

BARRIOS, Elizabeth. *The Chicago Latino film festival: shaping Latin American/Latino cinema in The United States*. **Transnational Cinemas**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 212-226, 2018.

BEHLIL, Melis. *Ravenous Cinephiles: Cinephilia, Internet, and Online Film Communities*. In: DE VALCK, Marijke; HAGENER, Malte (org.). **Cinephilia: movies, love and memory**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2005. p. 111-123.

BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian (orgs.). *Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995: regards franco-américains*. Paris: L'Harmattan, 1997.

BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie. [Introdução]. In: BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie; WOODWARD, Ian (orgs.). *The Festivalization of Culture*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014. p. 1-10.

BENNETT, Andy; WOODWARD, Ian. *Festival spaces, identity, experience and belonging*. In: BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie; WOODWARD, Ian (orgs.). *The Festivalization of Culture*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014. p. 11-26.

BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie; WOODWARD, Ian (orgs.). **The Festivalization of Culture**. Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema I**. Rio de Janeiro/São Paulo/Poços de Caldas: Instituto Moreira Salles, 2018. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-cinema-i/>. Acesso em: 26 jan. 2023.

BERRY, Chris. *If China can say No, can China make movies? Or, do movies make China? Rethinking National Cinema and National Agency*. **Boundary 2**, [S. l.], v. 25, n. 3, p. 129-150, 1998.

_____. *From National Cinema to Cinema and the National: Chinese-Language Cinema and Hou Hsiao Hsien's 'Taiwan Trilogy'*. In: VITALI, Valentina; WILLEMEN, Paul (orgs.). **Theorising National Cinema**. Londres: British Film Institute, 2006. p. 148-157.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. **Le cinéma sous l'Occupation: le monde du cinéma français de 1940 à 1946**. Paris: Orban, 1989.

BOSSA, Roberto. **The Busan International Film Festival as a Field-Configuring Event: how a festival redefined Korea's film culture both locally and globally**. Dissertação de mestrado em *Film Studies*. Concordia University, Montreal. 2013.

BOWSER, Eileen. *Eclair en Amérique*. In: **Le Cinéma français muet dans le monde, influences réciproques: Symposium de la F.I.A.F. Paris 1988**. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1989. p. 181-192.

BURGESS, Diane; KREDELL, Brendan. *Positionality and film festival research: a conversation*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). **Film festivals: history, theory, method, practice**. Londres/Nova York: Routledge, 2016. p. 159-176.

BURROUGHS, Benjamin. *House of Netflix: Streaming media and digital lore*. **Popular Communication**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 1-17, 2019.

BUTCHER, Pedro. **Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: princípio(s) de uma hegemonia**. Tese de doutorado em Cinema e Audiovisual. Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2019.

CAMPOS-RABADÁN, Minerva. *Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latino-americanos*. **Comunicación y Medios**, [S. l.], n. 42, p. 72-83, 2020.

_____. *Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina*. **Imagofagia - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, [S. l.], n. 17, p. 11-40, 2018.

CELESTIN, Roger. *Lost in globalized space? A certain French Cinema abroad*. **Yale French Studies**, [S. l.], n. 115, p. 31-46, 2009.

CHAN, Felicia. *Film festivals and cosmopolitan affect*. In: **Cosmopolitan Cinema: Cross-cultural encounters in East Asian Film**. Londres/Nova York: I.B. Tauris, 2017. p. 92-118.

_____. *The international film festival and the making of a national cinema*. **Screen**, Glasgow, v. 52, n. 2., p. 253-260, 2011.

CHOI, JungBong. *National Cinema: An anachronistic delirium?*. **The Journal of Korean Studies**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 173-191, 2011.

CHOUKROUN, Jacques. *Comment le parlant a sauvé le cinéma français: une histoire économique, 1928-1939*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2007.

CNC. *Bulletin d'Information du Centre National de la Cinématographie*. Paris, ano 1, n. 1, jul. 1947.

COELHO, José Francisco. O Cinema Francês e o Brasil. In: I FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO BRASIL. **Catálogo**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1954.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. Algumas soluções, novos problemas. In: GENTIL, Geneviève; POIRRIER, Philippe (orgs.). **Cultura e estado: a política cultural na França**. São Paulo: Iluminuras, 2012. orelha.

_____. Política cultural: uma história comum. In: GENTIL, Geneviève; POIRRIER, Philippe (orgs.). **Cultura e estado: a política cultural na França**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 11-13.

CONDÉ, William Nunes. **Marc Ferrez & Filhos: comércio, distribuição e exibição nos primórdios do cinema brasileiro (1905-1912)**. Dissertação de mestrado em Comunicação. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.

COURET, Nilo. *When New Waves crash: The friction of Transnational Film Distribution in Brazil, 1931–1959*. **Film History**, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 89-115, 2019.

CRAVENNE, Robert. *Le tour du monde du cinéma français: Histoire du cinéma français à l'étranger*. Paris: Dixit, 1997.

CRETON, Laurent. **Le Cinéma et marché**. Paris: Armand Colin, 1997a.

_____. *Marketing et stratégies dans le secteur cinématographique: une mise en perspective des pratiques du cinéma français*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian (org.). **Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995: regards franco-américains**. Paris: L'Harmattan, 1997b. p. 229-264.

_____. (org.). **Le Cinéma et l'argent**. Paris: Nathan, 1999.

_____. *Histoire économique du cinéma français: Production et financement 1940-1959*. Paris: CNRS Editions, 2004a.

_____. *Retour sur les origines du système d'aide à la production cinématographique en France*. **Quaderni**, [S. l.], n. 54, p. 109-118, 2004b.

CROFTS, Stephen. *Concepts of National Cinema*. In: GIBSON, Pamela Church; HILL, John (org.). **The Oxford Guide to Film Studies**. Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 385-394.

_____. *Reconceptualising National Cinema/s*. In: VITALI, Valentina; WILLEMEN, Paul (orgs.). *Theorising National Cinema*. Londres: British Film Institute, 2006. p. 44-58.

CUNNINGHAM, Stuart; SILVER, Jon; MCDONNELL, John. *Rates of change: Online distribution as disruptive technology in the Film Industry*. *Media International Australia*, [S. l.], v. 136, n. 1, p. 119-132, 2010.

CZACH, Liz. *Film festivals, programming, and the building of a National Cinema*. *The Moving Image*, Minneapolis, v. 4, n. 1, p. 76-88, 2004.

DAMIENS, Antoine; DE VALCK, Marijke. *Ten years of festival reviews: Celebrating a minor academic genre*. *NECSUS - European Journal of Media Studies*, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 75-81, 2021.

DAMIENS, Antoine; DE VALCK, Marijke (orgs.). *Rethinking film festivals in the Pandemic Era and after*. Londres: Palgrave MacMillan, 2023.

DANAN, Martine. *From a 'prenational' to a 'postnational' French Cinema*. *Film History*, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 72-84, 1996.

_____. *Hollywood's hegemonic strategies: Overcoming French Nationalism with the advent of sound*. In: HIGSON, Andrew; MALTBY, Richard (orgs.). *'Film Europe' and 'Film America': Cinema, commerce and cultural exchange, 1920-1939*. Exeter: University of Exeter Press, 1999. p. 225-248.

_____. *National and 'postnational' French Cinema*. In: VITALI, Valentina; WILLEMEN, Paul (orgs.). *Theorising National Cinema*. Londres: British Film Institute, 2006. p. 172-185.

DAYAN, Daniel. *Looking for Sundance: The social construction of a film festival [2000]*. In: IORDANOVA, Dina (org.). *The film festivals reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing House, 2013. p. 45-58.

DE RAYMOND, Jean-François. *L'action culturelle extérieure de la France*. Paris: La Documentation Française, 2000.

DE VALCK, Marijke. *Film festival: From european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2007.

_____. *"Screening" the future of film festivals? A long tale of convergence and digitization*. *Film International*, [S. l.], n. 34, p. 15-23, 2008.

_____. *Film festivals, Bourdieu, and the economization of Culture*. *Canadian Journal of Film Studies*, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 74-89, 2014.

_____. *Fostering art, adding value, cultivating taste: Film festivals as sites of cultural legitimization*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (orgs.). *Film festivals: history, theory, method, practice*. Londres/Nova York: Routledge, 2016a. p. 100-116.

_____. *Introduction: What is a film festival? How to study festivals and why you should.* In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (orgs.). **Film festivals: history, theory, method, practice.** Londres/Nova York: Routledge, 2016b. p. 1-11.

DE VALCK, Marijke; HAGENER, Malte (orgs.). **Cinephilia: movies, love and memory.** Amsterdã: Amsterdam University Press, 2005.

DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (orgs.). **Film festivals: history, theory, method, practice.** Londres/Nova York: Routledge, 2016.

DE VALCK, Marijke; LOIST, Skadi. *Film Festival Studies: an overview of a burgeoning field.* In: IORDANOVA, Dina; RHYNE, Ragan. **Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit.** Nova York: Wallflower Press, 2009. p. 179-215.

DI CHIARA, Francesco; RE, Valentina. *Film Festival/Film History: The impact of film festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond.* **Cinémas**, [S. l.], v. 21, n. 2-3, p. 131–151, 2011.

DOVEY, Lindiwe. **Curating Africa in the age of film festivals.** Nova York: Palgrave MacMillan, 2015.

DUBOIS, Vincent. **La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique.** Paris: Belin, 1999.

DU PLANTIER, Daniel Toscan. **Les enfants d'Al Capone et Rossellini.** Paris: Mazarine, 1981.

_____. **L'émotion culturelle.** Paris: Flammarion, 1999.

ELSAESSER, Thomas. **European Cinema face to face with Hollywood.** Amsterdã: Amsterdam University Press, 2005.

ESCANDE-GAUQUIÉ, Pauline. **Pour en finir avec la crise du cinéma français.** Paris: Atlante Editions, 2012.

_____. *Médiation culturelle et numérisation. Le cas de la plateforme MyFrenchFilmFestival.com.* Paris, 2018. Artigo inédito.

EZRA, Elizabeth. *National Cinemas in the Global Era.* In: COOK, Pam (org.). **The cinema book.** Londres: British Film Institute, 2007 (3ª edição). p. 168-170.

EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry (orgs.). **Transnational Cinema: The film reader.** Londres/Nova York: Routledge, 2006.

FALICOV, Tamara. *The "festival film": film festival funds as cultural intermediaries.* In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). **Film festivals: history, theory, method, practice.** Londres/Nova York: Routledge, 2016. p. 209-229.

FLAVIANO, Emerald O. *Contesting a National Cinema in becoming: The Cinemalaya Philippine Independent Film Festival (2005-2014)*. **Humanities Diliman**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 1-35, 2017.

FLÉCHET, Anaïs; GOETSCHER, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia; JACOTOT, Sophie; MOINE, Caroline; VERLAINE, Julie (orgs.). *Une histoire des festivals XIXe-XXIe siècle*. Paris: Publications Sorbonne, 2013.

FREIRE, Rafael de Luna. **O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil 1907-1915**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.

_____. **Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)**. Tese de doutorado em Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2011.

FRODON, Jean-Michel. *La projection nationale*. Paris: Editions Odile Jacob, 1998.

GARÇON, François. *La distribution cinématographique en France 1907-1957*. Paris: CNRS, 2006.

_____. *Anatomie d'une exception française*. In: *Le cinéma français voyage*. Paris: Ed. Le Cherche Midi, 2019a. p. 56-73.

_____. *Nous aimons le cinéma français*. In: *Le cinéma français voyage*. Paris: Ed. Le Cherche Midi, 2019b. p. 186-215.

_____. *Une création emblématique*. In: *Le cinéma français voyage*. Paris: Ed. Le Cherche Midi, 2019c, p. 6-23.

GARRETT, Adriano Ramalho. **A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo: festivais de cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012)**. Dissertação de mestrado em Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. 2020.

GAUTHIER, Christophe. *Le cinéma des nations: invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910 – années 1930)*. **Revue d'histoire moderne et contemporaine**, [S. l.], n. 51-54, p. 58-77, 2004.

GENARD, Paul. *Les operateurs de la Société Lumière dans le monde*. In: *Le Cinéma français muet dans le monde, influences réciproques: Symposium de la F.I.A.F.*. Paris: Ed. Institut Jean Vigo, 1989. p. 47-56.

GENTIL, Geneviève; POIRRIER, Philippe (orgs.). **Cultura e estado: a política cultural na França**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

GILI, Jean A. *Les rapports entre la France et L'Italie de 1896 à la fin des années 20*. In: *Le Cinéma français muet dans le monde, influences réciproques: Symposium de la F.I.A.F.* Paris 1988. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1989. p. 103-114.

GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric. *Le prix de la qualité. L'Etat et le cinéma français (1960-1965)*. *Politix*, [S. l.], n. 61, p. 95-122, 2003.

_____. *La qualité comme clef de voûte de la politique du cinéma: retour sur la genèse du régime du soutien financier sélectif à la production*. In: VEZYROGLOU, Dimitri (org.). *Le cinéma: une affaire d'État, 1945-1970*. Paris: La Documentation Française, 2014. p. 85-102.

GOETSCHER, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia. *Introduction: Le festival, objet d'histoire*. In: FLÉCHET, Anaïs; GOETSCHER, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia; JACOTOT, Sophie; MOINE, Caroline; VERLAINE, Julie (orgs.). *Une histoire des festivals XIXe-XXIe siècle*. Paris: Publications Sorbonne, 2013, p. 7-15.

GREGOR, Ulrich. *Le cinéma français muet en Allemagne*. In: *Le Cinéma français muet dans le monde, influences réciproques: Symposium de la F.I.A.F. Paris 1988*. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1989. p. 73-82.

GUNNING, Tom. *Le récit filmé et l'idéal théâtral: Griffith et les "films d'art" français*. In: *Les premiers ans du cinéma français*. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1985. p. 123-132.

HARBORD, Janet. *Contingency, time and event: an archeological approach to the film festival*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). *Film festivals: history, theory, method, practice*. Londres/Nova York: Routledge, 2016. p. 69-82.

HAYES, Graeme; O'SHAUGHNESSY, Martin. *French Cinema: Globalization, representation, and resistance*. *French Politics, Culture & Society*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 1-13, 2005.

HAYWARD, Susan. *Framing National Cinema*. In: HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott (orgs.). *Cinema and Nation*. Londres/Nova York: Routledge, 2000. p. 88-102.

_____. *French National Cinema*. Routledge: Londres/Nova York, 2005 (2ª edição).

HEATH, Stephen. *Questions of property: film and nationhood*. *Cine-Tracts*, [S. l.], v. 1, n. 4, p. 2-11, 1978.

HELLOCO, Simon. *Le cinéma français dans le monde, image(s) et promotion(s)*. Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Comunicação Intercultural e Desenho de Projetos. Paris 3, La Sorbonne Nouvelle, Paris. 2015.

HIGBEE, Will; SONG, Hwee Lim. *Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies*. *Transnational Cinemas*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 7-21, 2010.

HIGSON, Andrew. *Concepts of National Cinema*. *Screen*, Glasgow, v. 3, n. 2, p. 385-394, 1989.

_____. *The limiting imagination of national cinema*. In: HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott (orgs.). *Cinema and Nation*. Londres/Nova York: Routledge, 2000. p. 63-74.

HIGSON, Andrew; MALTBY, Richard (orgs.). *'Film Europe' and 'Film America': Cinema, commerce and cultural exchange, 1920-1939*. Exeter: University of Exeter Press, 1999.

HJORT, Mette. *Themes of nation*. In: HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott (orgs.). *Cinema and Nation*. Londres/Nova York: Routledge, 2000, p. 103-118.

HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott (orgs.). *Cinema and Nation*. Londres/Nova York: Routledge, 2000.

HOZIC, Aida A. *Between "National" and "Transnational": Film diffusion as World Politics*. *International Studies Review*, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 229-239, 2014.

IKEDA, Marcelo. Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 181-202, 2022.

IORDANOVA, Dina (org.). *The film festivals reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing House, 2013.

_____. *The film festival and film culture's transnational essence*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). *Film festivals: history, theory, method, practice*. Londres/Nova York: Routledge, 2016. p. xi-xvii.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. *Le cinéma des Français: la Vème République, 1958-1978*. Paris: Stock, 1979.

_____. *Le cinéma des Français: quinze ans d'années trente, 1929-1944*. Paris: Stock, 1983.

_____. *Le marché français entre la production nationale et les productions étrangères, 1910-1920*. In: *Le Cinéma français muet dans le monde, influences réciproques: Symposium de la F.I.A.F. Paris 1988*. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1989. p. 13-24.

_____. *Histoire du cinéma français*. Paris: Armand Colin, 2015.

JULLIER, Laurent; LEVERATTO, Jean-Marc. *Cinephilia in the Digital Age*. In: CHRISTIE, Ian. *Audiences*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012. p. 143-154.

_____; _____. *Étudier les usages cinéphiles d'internet*. In: *Les nouvelles pratiques cinéphiles*. Paris: L'Harmattan, 2015. p. 243-279.

KOEHLER, Robert. *Cinephilia and film festivals*. In: PORTON, Richard. *Dekalog 3: On film festivals*. Londres: Wallflower Press, 2009. p. 81-97.

KREDELL, Brendan. *Introduction*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). *Film festivals: history, theory, method, practice*. Londres/Nova York: Routledge, 2016. p. 15-17.

LAMPOLSKI, Mikhail. *Russia: The Cinema of Anti-Modernity and Backward Progress*. In: VITALI, Valentina; WILLEMEN, Paul (orgs.). *Theorising National Cinema*. Londres: British Film Institute, 2006. p. 72-87.

LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê (orgs.). *Festivais Audiovisuais - Diagnóstico Setorial 2007/ Indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

Le Cinéma français muet dans le monde, influences réciproques: Symposium de la F.I.A.F Paris 1988. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1989.

Le cinéma français voyage. Paris: Ed. Le Cherche Midi, 2019.

LECLER, Romain. *Une contre-mondialisation audiovisuelle (ou comment la France exporte la diversité culturelle)*. Paris: Sorbonne Université Presses, 2019.

LEE, Sangjoon. *The Transnational Asian Studio System: cinema, nation-state and Globalization in Cold War Asia*. Tese de doutorado em *Cinema Studies*. New York University, Nova York. 2011.

LÉGLISE, Paul. *Histoire de la politique du cinéma français, vol. 1: Le cinéma et la III^{ème} république*. Paris: FilmÉditions/Pierre Lherminier, 1970.

_____. *Histoire de la politique du cinéma français, vol. 2: entre deux républiques, 1940-1946*. Paris: FilmÉditions/Pierre Lherminier, 1977.

_____. *Annexe III: Note de Paul Léglise sur un projet de réforme du CNC (1956)*. In: VERZYROGLOU, Dimitri (org.). *Le cinéma: une affaire d'État, 1945-1970*. Paris: La Documentation Française, 2014. p. 234-240.

Les premiers ans du cinéma français. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1985.

LEMERCIER, Fabien. *MyFrenchFilmFestival: promotion on digital territory*. *Cineuropa*, [S. l.], n. p., jan. 2021. Disponível em: <https://cineuropa.org/en/interview/194257>. Acesso em: 7 jun. 2023.

LOIST, Skadi. *The film festival circuit: Networks, hierarchies and circulation*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (orgs.). *Film festivals: history, theory, method, practice*. Londres/Nova York: Routledge, 2016. p. 49-64.

LOVRIC, Bruno. *From film stories to National Soft Power: policies and film content of South Korea, Japan and China*. In: MAGNAN-PARK, Aaron Han Joon; MARCHETTI, Gina; TAN, See Kam (orgs.). *The Palgrave Handbook of Asian Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018. p. 609-630.

MAGER, Juliana Muylaert; PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *A capitalidade em disputa: o Festival Cinematográfico do Distrito Federal e outros festivais no Brasil dos anos 1950*. São Paulo: Letra e Voz, 2022.

MALTBY, Richard; VASEY, Ruth. *“Temporary American Citizens”: cultural anxieties and industrial strategies in the Americanisation of European Cinema*. In: HIGSON, Andrew;

MALTBY, Richard (orgs.). *'Film Europe' and 'Film America': Cinema, commerce and cultural exchange, 1920-1939*. Exeter: University of Exeter Press, 1999. p. 32-55.

MALTHETE, Jacques. *Gaston Méliès aux Etats-Unis*. In: *Le Cinéma français muet dans le monde, influences réciproques: Symposium de la F.I.A.F Paris 1988*. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1989. p. 175-180.

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.

_____. *Da cidade clichê à cidade abstrata: o Festival do Rio e a cidade*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, XIV., 2018, Salvador. *Anais eletrônicos*. Salvador: Encult, 2018. n.p. Disponível em: http://www.xivenecult.ufba.br/modulos/consulta&relatorio/rel_download.asp?nome=97486.pdf. Acesso em: 3 mai. 2023.

MAZDON, Lucy. *Transnational "French" Cinema: the Cannes Film Festival*. *Modern & Contemporary France*, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 9-20, 2007.

MCKENNY, Michael. *A network guided by the love of cinema: the impact of cinefilia on the global film festival network and their coinciding evolutions towards postmodernity*. Dissertação de mestrado em *Film Studies*. University of Bradford, Bradford. 2012.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *"Cinema é mais que filme": uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)*. Salvador: EDUNEB, 2016.

MEUSY, Jean-Jacques. *Cinquante ans d'industrie cinématographique 1906-1956*. Paris: Le Monde Éditions, 1996.

MIDDENTS, Jeffrey. *The first rule of Latin American cinema is you do not talk about Latin American cinema: notes on discussing a sense of place in contemporary cinema*. *Transnational Cinemas*, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 147-164, 2013.

MONTEBELLO, Fabrice. *Les intellectuels, le peuple et le cinema*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian (org.). *Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995: regards franco-américains*. Paris: L'Harmattan, 1997. p. 153-180.

NATIONAL CINEMA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Los Angeles/São Francisco: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/National_cinema. Acesso em: 7 jun. 2023.

NEBESIO, Bohdan Y. *The first five years with no plan: building National Cinema in Ukraine, 1992-1997*. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, [S. l.], v. 34, n. 3, p. 265-297, set. 2007.

NICHOLLS, Bill. *Discovering form, inferring meaning*. *Film Quarterly*, [S. l.], v. 47, n. 3, p. 16-27, 1994.

OSTROWSKA, Dorota. *Making film history at the Cannes Film Festival*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). *Film festivals: history, theory, method, practice*. Londres/Nova York: Routledge, 2016. p. 18-33.

PALAVRA dos curadores. **Festival Varilux de Cinema Francês**, Rio de Janeiro, n.p., 2022. Disponível em: <https://variluxcinefrances.com/2022/o-festival/palavra-do-curador/> Acesso em: 8 jun. 2023.

PEIRANO, María Paz. *Film Festivals and the internationalization of recent Chilean Cinema*. **Cuadernos.info**, [S. l.], n. 43, p. 57-69, 2018.

PEIRANO, María Paz; VALLEJO, Aida. *El estudio de festivales de cine: aproximaciones metodológicas*. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 21-46, 2021.

PERANSON, Mark. *First you get the power, then you get the money: Two models of film festivals [2009]*. In: IORDANOVA, Dina (org.). *The film festivals reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing House, 2013. p. 191-204.

PEREIRA, Marcio Rodrigues. *La politique culturelle française du Brésil de 1945 à 1970: institutions, acteurs, moyens et enjeux*. Tese de doutorado em História. Programa de Pós-Graduação em História, Université de Strasbourg, Strasbourg. 2014.

PETON, Gaël; VEZYROGLOU, Dimitri. *La politique française du cinéma au moment du rattachement du Centre national de la cinématographie au ministère des Affaires culturelles (1957-1962)*. In: VEZYROGLOU, Dimitri (org.). *Le cinéma: une affaire d'État, 1945-1970*. Paris: La Documentation Française, 2014.

PINEL, Vincent. *Pathé contre Eastman (1907/1912)*. In: *Le Cinéma français muet dans le monde, influences réciproques: Symposium de la F.I.A.F Paris 1988*. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1989. p. 193-206.

PIRES, Bianca Salles. **A formação de públicos cinéfilos: circuitos paralelos, museus e festivais internacionais**. Tese de doutorado em Sociologia e Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2019.

_____. *Janelas para o mundo: a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e o Festival de Cinema do Rio como palcos para a festa de seus públicos*. In: GUERRA, Paula; DABUL, Lígia (orgs.). **De Vidas Artes**. Porto: U. Porto Press, 2019. p. 91-111.

POLO, Jean-François. *La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle*. **Politix**, [S. l.], n. 61, p. 123-149, 2003.

PORTON, Richard. **Dekalog 3: On film festivals**. Londres: Wallflower Press, 2009.

PREL, Elisa. **Le (très) petit écran au service du grand?: MyFrenchFilmFestival ou le festival en ligne comme outil de promotion du "jeune cinéma français" à l'international**. Dissertação

de mestrado em Ciências da Informação e da Comunicação. CELSA – Sorbonne, Neuilly-sur-Seine. 2018.

RASTEGAR, Roya. *Seeing differently: the curatorial potential of film festival programming*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). *Film festivals: history, theory, method, practice*. Londres/Nova York: Routledge, 2016. p. 181-195.

RENOUARD, Gilles. *Le cinéma français dans le monde*. Paris: Klincksieck, 2012.

_____. *Le deuxième cinéma à l'export*. In: *Le cinéma français voyage*. Paris: Ed. Le Cherche Midi, 2019, p. 236-245.

_____. *25 ans de cinéma français à l'étranger*. Paris: Hémisphères Éditions, 2020.

REPRESENTAÇÃO oficial no Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n.p., 14 jun. 1957.

RHYNE, Regan. *Film festival circuits and stakeholders [2009]*. In: IORDANOVA, Dina (org.). *The film festivals reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing House, 2013. p. 135-150.

RICH, B. Ruby. *Why do film festivals matter? [2003-2004]*. In: IORDANOVA, Dina (org.). *The film festivals reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing House, 2013. p. 157-165.

ROSEN, Philip. *History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch and some problems in the study of National Cinemas*. In: VITALI, Valentina; WILLEMEN, Paul (orgs.). *Theorising National Cinema*. Londres: British Film Institute, 2006. p. 17-28.

ROSS, Miriam Ruth. *What do you mean by 'Korean Cinema'?: The problem of distributing a 'national' cinema*. Dissertação de mestrado. Departamento de Teatro, Filme e Televisão. University of Glasgow, Glasgow. 2006.

ROYER, Michelle. *National Cinemas and Transcultural Mappings: The Case of France*. *Literature & Aesthetics*, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 139-148, 2010.

SAUVAGET, Daniel. *L'Argent de l'État et la filière cinématographique française*. In: CRETON, Laurent. *Le Cinéma et l'argent*. Paris: Nathan, 1999.

SCHWARTZ, Vanessa R. *It's So French: Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

SCOFFIER, Axel. *L'avenir des festivals de cinéma est-il online? La revue des médias - INA*, [S. l.], n.p., 2014 (atualizado em 2019). Disponível em <https://larevuedesmedias.ina.fr/lavenir-des-festivals-de-cinema-est-il-online>. Acesso em 7 fev. 2023.

SORLIN, Pierre. *Y a-t-il des cinémas nationaux? Sociétés et représentation*, n. 3, p. 409-419, nov. 1996.

SPEHR, Paul. *Influences françaises sur la production américaine d'avant 1914*. In: **Les premiers ans du cinéma français**. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1985. p. 105-115.

_____. *L'influence des premiers films français sur le cinéma muet américain*. In: **Le Cinéma français muet dans le monde, influences réciproques: Symposium de la F.I.A.F Paris 1988**. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1989. p. 207-214.

STAIGER, Janet. *The politics of film canons*. **Cinema Journal**, [S. l.], v. 24, n. 3, p. 4-23, 1985.

_____. *Le commerce international du cinéma et les flux culturels mondiaux: une approche néomarxiste*. In: BENGHOZI, Pierre-Jean; DELAGE, Christian (orgs.). **Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995: regards franco-américains**. Paris: L'Harmattan, 1997. p. 341-362.

STRINGER, Julian. *Global cities and the international film festival economy*. In: FITZMAURICE, Tony; SHIEL, Mark (orgs.). **Cinema and the city: film and urban societies in a global context**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2001. p. 134-144.

_____. *Film festivals in Asia: notes on history, geography and power from a distance*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). **Film festivals: history, theory, method, practice**. Londres/Nova York: Routledge, 2016. p. 34-48.

TAILLIBERT, Christel. **Tribulations festivalières: les festivals de cinéma et audiovisuel en France**. Paris: L'Harmattan, 2009.

_____. *Phénomènes de circulations en festival: l'influence des nouvelles technologies*. **Miranda**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 1-20, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/miranda/6330>. Acesso em: 7 jun. 2023.

_____. **Les nouvelles pratiques cinéphiles**. Paris: L'Harmattan, 2015.

_____. *Online film festivals: new perspectives for film festivals on the Internet*. In: JENKINS, Tricia (org.). **International film festivals: contemporary cultures and history beyond Venice and Cannes**. Londres/Nova York: I.B. Tauris, 2018. p. 32-48

TAILLIBERT, Christel; WÄFLER, John. *From Music to Film: On the Emergence and Stabilization of the Film Festival Concept in the 1930s*. **Cinergie – Il cinema e le altre Arti**, [S. l.], v. 1, n. 22, p. 25-40, 2022.

TAILLIBERT, Christel; WÄFLER, John. *Groundwork for a (pre)history of film festivals*. **New Review of Film and Television Studies**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 5-21, 2016.

THOMPSON, Kristin. **Exporting entertainment: America in the World Film Market, 1907-34**. Londres: BFI Publications, 1985a.

_____. *Les compagnies françaises et la création de la "Motion Pictures Patent Co."*. In: **Les premiers ans du cinéma français**. Perpignan: Ed. Institut Jean Vigo, 1985b.

_____. *Nation, National Identity and the International Cinema*. **Film History**, [S. l.], v. 8, n. 3, p. 259-260, 1996.

_____. *The rise and fall of Film Europe*. In: HIGSON, Andrew; MALTBY, Richard (orgs.). **'Film Europe' and 'Film America': Cinema, commerce and cultural exchange, 1920-1939**. Exeter: University of Exeter Press, 1999. p. 56-81.

TOUBIANA, Serge. *Une certaine idée de la France*. In: **Le cinéma français voyage**. Paris: Ed. Le Cherche Midi, 2019. p. 224-235.

TULEUOVA, B.T.; TULEUOVA, K.T.; DONENTAIEV, D.D. *Mechanisms of forming the 'national brand' of the French Republic*. **Bulletin of the Karaganda University - History. Philosophy series**, [S. l.], v. 101, n. 1, p. 64-70, 2021.

ULFF-MOLLER, Jens. *The origin of the French film quota policy controlling the import of American films*. **Historical Journal of Film, Radio, and Television**, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 167-182, 1998.

_____. *Hollywood's "Foreign War": the effect of national commercial policy on the emergence of the American Film hegemony in France*. In: HIGSON, Andrew; MALTBY, Richard (orgs.). **'Film Europe' and 'Film America': Cinema, commerce and cultural exchange, 1920-1939**. Exeter: University of Exeter Press, 1999. p. 181-206.

UNESCO. **Declaração Universal sobre Diversidade Cultural**. 2002. Disponível em: <https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20sobre%20a%20Diversidade%20Cultural%20da%20UNESCO.pdf> Acesso em: 8 jun. 2023.

URFALINO, Philippe. **A invenção da política cultural**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

VALLEJO, Aida. *Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía filmica*. **Secuencias - Revista de Historia del Cine**, [S. l.], n. 39, p. 13-42, 2014.

_____. *Rethinking the canon: the role of film festivals in shaping film history*. **Studies in European Cinema**, [S. l.], v. 17, p. 155-169, 2020.

VERNET, Guillaume. *L'hypothèse d'une 'prime à la qualité' au sortir de la Seconde Guerre mondiale: Discours, projets et rendez-vous manqués (1944-1948)*. In: VEZYROGLOU, Dimitri (org.). **Le cinéma: une affaire d'État, 1945-1970**. Paris: La Documentation Française, 2014. p. 73-84.

VERNIER, Jean-Marc. *L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma: de son invention à sa dissolution gestionnaire*. **Quaderni**, [S. l.], n. 54, p. 95-108, 2004.

VERZYROGLOU, Dimitri (org.). **Le cinéma: une affaire d'État, 1945-1970**. Paris: La Documentation Française, 2014.

VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margareth Aparecida Campos da Silva. **Espaços de sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

VIEIRA, João Luiz. *Les influences françaises sur le cinéma brésilien*. In: **Le Cinéma français muet dans le monde, influences réciproques: Symposium de la F.I.A.F.** Paris: Ed. Institut Jean Vigo, 1989. p. 165-174.

VINUELA, Ana. *Les exportateurs de films dans la globalisation du cinéma du monde*. **La Découverte**, [S. 1.], n. 226-227, p. 155-183, 2021.

VITALI, Valentina; WILLEMEN, Paul (orgs.). **Theorising National Cinema**. Londres: British Film Institute, 2006.

WALSH, Michael. *National Cinema, National Imaginary*. **Film History**, [S. 1.], v. 8, n. 1, p. 5-17, 1996.

WILLEMEN, Paul. *The National Revisited*. In: VITALI, Valentina; WILLEMEN, Paul (orgs.). **Theorising National Cinema**. Londres: British Film Institute, 2006. p. 29-43.

_____. *On Pesaro [1981-1985]*. In: IORDANOVA, Dina (org.). **The film festivals reader**. St. Andrews: St. Andrews Film Studies Publishing House, 2013. p. 19-28.

WILLIAMS, Alan (org.). **Film and Nationalism**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

WONG, Cindy Hing-Yuk. **Film festivals: culture, people and power on the global screen**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.

_____. *Publics and counterpublics: rethinking film festivals as public spheres*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). **Film festivals: history, theory, method, practice**. Londres/Nova York: Routledge, 2016. p. 83-99.

ZIELINSKI, Ger. **DOSSIER. Film Festival Pedagogy: Using the Film Festival in or as a Film Course**. **Scope: An Online Journal of Film and Television Studies**, [S. 1.], v. 16, n. 26, p. 1-21, fev. 2014. Disponível em: <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2014/february/zielinski.pdf> Acesso em: 7 jun. 2023.

Filmes e séries citados

4 X D. Direção: Philippe Labro. França, 1964.

7 CAIXAS (7 *Cajas*). Direção: Juan Carlos Maneglia; Tana Schémbori. Espanha; Paraguai, 2012.

8 MULHERES (8 *Femmes*). Direção: François Ozon. França; Itália, 2002.

1492: A CONQUISTA DO PARAÍSO (1492: *Conquest of Paradise*). Direção: Ridley Scott. França; Espanha; Reino Unido, 1992.

A FLOR DO MAL (*La fleur du mal*). Direção: Claude Chabrol. França, 2003.

A GRANDE ILUSÃO (*La grande illusion*). Direção: Jean Renoir. França, 1937.

A MARCHA DOS PINGUINS (*La marche de l'empereur*). Direção: Luc Jacquet. França, 2005.

A NOIVA ESTAVA DE PRETO (*La mariée était en noir*). Direção: François Truffaut. França; Itália, 1967.

A RIVIERA NÃO É AQUI (*Bienvenue chez les Ch'tis*). Direção: Dany Boon. França, 2008.

A SEREIA DO MISSISSIPI (*La sirene du Mississipi*). Direção: François Truffaut. França; Itália, 1969.

A VOLTA AO MUNDO EM 80 DIAS (*Around the World in 80 Days*). Direção: Michael Anderson. EUA, 1956.

ACOSSADO (*À bout de souffle*). Direção: Jean-Luc Godard. França, 1960.

ALMA DE ARTISTA (*Âme d'artiste*). Direção: Germaine Dulac. França, 1924.

ALMAS EM LEILÃO (*Room at the Top*). Direção: Jack Clayton. Reino Unido, 1958.

AMOR (*Amour*). Direção: Michael Haneke. França; Áustria; Alemanha, 2012.

ANGÉLIQUE. Direção: Bernard Borderie. Alemanha Ocidental; França; Itália, 1964.

ASCENSOR PARA O CADAFALSO (*Ascenseur pour l'échafaud*). Direção: Louis Malle. França, 1957.

ASTERIX & OBELIX: O reino do meio (*Astérix & Obélix: L'empire du milieu*). Direção: Guillaume Canet. França, 2023.

ATIREM NO PIANISTA (*Tirez sur le pianiste*). Direção: François Truffaut. França, 1960.

BLOW-UP – DEPOIS DAQUELE BEIJO (*Blow-Up*). Direção: Michelangelo Antonioni. Reino Unido, 1966.

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (*Snow White and The Seven Dwarfs*). Direção: Ben Sharpsteen, David Hand, Larry Morey, Perce Pearce, William Cottrell, e Wilfred Jackson. EUA, 1937.

BUSCA IMPLACÁVEL 2 (*Taken 2*). Direção: Olivier Megaton. França, 2012.

CAN-CAN. Direção: Walter Lang. EUA, 1960.

CARTOUCHE. Direção: Philippe de Broca. França; Itália, 1962.

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. EUA, 1942.

CHARADA (*Charade*). Direção: Stanley Donen. EUA, 1963.

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil, 2002.

CONFISSÕES DE UM HOMEM CASADO (*Jean-Marc ou La vie conjugale*). Direção: André Cayatte. França; Alemanha; Itália, 1964.

CONFISSÕES DE UMA MULHER CASADA (*Françoise ou La vie conjugale*). Direção: André Cayatte. França; Alemanha; Itália, 1964.

CRISTÓVÃO COLOMBO – A Aventura do Descobrimento (*Christopher Columbus: The Discovery*). Direção: John Glen. EUA, 1992.

CRÔNICA DE UM VERÃO (*Chronique d'un été*). Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. França, 1961.

DEAR BRIGITTE. Direção: Henry Koster. EUA, 1965.

DEIXE A LUZ DO SOL ENTRAR (*Un beau soleil intérieur*). Direção: Claire Denis. Bélgica; França, 2017.

E DEUS CRIOU A MULHER (*Et Dieu... créa la femme*). Direção: Roger Vadim. França: Iéna Productions; Union Cinématographique Lyonnaise; Cocinor, 1956.

EMILY EM PARIS (*Emily in Paris* - série). Criação: Darren Star. EUA, 2020.

EMMANUELLE. Direção: Just Jaeckin. França, 1974.

ETERNO AMOR (*Un long dimanche de fiançailles*). Direção: Jean-Pierre Jeunet. França, 2004.

FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. Reino Unido, 1966.

FANTÔMAS. Direção: Louis Feuillade. França, 1913.

- GERMINAL. Direção: Claude Berri. França; Bélgica; Itália, 1993.
- GIGI. Direção: Charles Walters e Vincente Minnelli. EUA, 1958.
- GREEN BOOK: O Guia (*Green Book*). Direção: Peter Farrelly. EUA, 2018.
- HIROSHIMA, MEU AMOR (*Hiroshima, Mon Amour*). Direção: Alain Resnais. França, 1959.
- HISTOIRE D'UN POISSON ROUGE. Direção: Edmond Séchan. França, 1959.
- ILUSÕES PERDIDAS (*Illusions perdues*). Direção: Xavier Giannoli. França, 2021.
- INTOCÁVEIS (*Intouchables*). Direção: Éric Toledano e Olivier Nakache. França, 2011.
- JEAN-PAUL BELMONDO. Direção: Claude Lelouch. França, 1965.
- JOANA D'ARC (*Jeanne D'Arc*). Direção: Luc Besson. França; Tchécua; EUA, 1999.
- JOHN WICK 4: BABA YAGA. Direção: Chad Stahelski. EUA; Alemanha, 2023.
- JULES E JIM: UMA MULHER PARA DOIS (*Jules et Jim*). Direção: François Truffaut. França, 1962.
- JURASSIC PARK – PARQUE DOS DINOSSAUROS (*Jurassic Park*). Direção: Steven Spielberg. EUA, 1993.
- LA HORA DE LOS HORNOS. Direção: Fernando Solanas e Octavio Getino. Argentina, 1968.
- LIGAÇÕES PERIGOSAS (*Dangerous Liaisons*). Direção: Stephen Frears. EUA, 1988.
- LUCIANO SERRA, PILOTO. Direção: Gioffredo Alessandrini. Itália, 1938.
- LUPIN (série). Criação: George Kay, François Uzan. França, 2021.
- MADEINUSA. Direção: Claudia Llosa. Peru; Espanha, 2006.
- MATER DOLOROSA. Direção: Abel Gance. França, 1917.
- METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1927.
- MICHEL LEGRAND. Direção: Édouard Molinaro. França, 1965.
- MISTÉRIO EM PARIS (*Murder Mystery 2*). Direção: Jeremy Garelick. EUA, 2023.
- MOULIN ROUGE. Direção: John Huston. Reino Unido, 1952.
- NAPOLEÃO (*Napoléon*). Direção: Abel Gance. França, 1927.
- NAS GARRAS DO VÍCIO (*Le beau Serge*). Direção: Claude Chabrol. França, 1958.

- NO RITMO DO CORAÇÃO (*CODA*). Direção: Sian Heder. EUA, 2021.
- NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS. Direção: John Ford. EUA: Walter Wanger Productions, 1939.
- NOMADLAND. Direção: Chloé Zhao. EUA, 2020.
- NUNCA AOS DOMINGOS (*Poté tin Kyriaki*). Direção: Jules Dassin. Grécia, 1960.
- O ACONTECIMENTO (*L'événement*). Direção: Audrey Diwan. França, 2021.
- O AMANTE (*L'amant*). Direção: Jean-Jacques Annaud. França; Reino Unido, 1992.
- O ANO PASSADO EM MARIENBAD (*L'année dernière à Marienbad*). Direção: Alain Resnais. França; Itália, 1961.
- O ARTISTA (*The Artist*). Direção: Michel Hazanavicius. França, 2011.
- O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Brasil, 1953.
- O CÓDIGO DA VINCI (*The Da Vinci Code*). Direção: Ron Howard. EUA, 2006.
- O CORCUNDA DE NOTRE DAME (*The Hunchback of Notre Dame*). Direção: William Dieterle. EUA, 1939.
- O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS (*Pierrot Le Fou*). Direção: Jean-Luc Godard. França, 1965.
- O DESPREZO (*Le mépris*). Direção: Jean-Luc Godard. França; Itália, 1963.
- O ENCOURAÇADO POTEMKIM (*Bronenosets Potyomkim*). Direção: Sergei Eisenstein. URSS, 1925.
- O FABULOSO DESTINO DE AMÉLIE POULAIN (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*). Direção: Jean-Pierre Jeunet. França, 2001.
- O HOMEM DO RIO (*L'Homme de Rio*). Direção: Philippe de Broca. França; Itália, 1964.
- O ÓDIO (*La haine*). Direção: Matthieu Kassovitz. França, 1995.
- O PIANISTA (*The Pianist*). Direção: Roman Polanski. França; Alemanha; Polônia; Reino Unido, 2002.
- O PROFISSIONAL (*Léon*). Direção: Luc Besson. França; EUA, 1994.
- O PRÓXIMO PASSO (*En corps*). Direção: Cédric Klapisch. França; Bélgica; Países Baixos, 2022.
- O QUINTO ELEMENTO (*Le cinquième élément*). Direção: Luc Besson. França; Reino Unido, 1997.

- O TESTAMENTO DE ORFEU (*Le testament d'Orphée*). Direção: Jean Cocteau. França, 1960.
- OGROS (*Les ogres*). Direção: Léa Fehner. França, 2015.
- OLYMPIA. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Olympia Film GmbH, 1938.
- ORFEU DO CARNAVAL (*Orphée Noir*). Direção: Marcel Camus. França; Brasil; Itália, 1959.
- OS INCOMPREENSÍVEIS (*Les 400 coups*). Direção: François Truffaut. França, 1959.
- OS PRIMOS (*Les cousins*). Direção: Claude Chabrol. França, 1959.
- OS TRÊS MOSQUETEIROS: D'Artagnan (*Les trois mousquetaires: D'Artagnan*). Direção: Martin Bourboulon. França; Alemanha; Bélgica; Espanha, 2023.
- PARASITA (*Gisaengchung*). Direção: Bong Joon-ho. Coreia do Sul, 2019.
- PETER PAN. Direção: Herbert Brenon. EUA, 1924.
- RATATOUILLE. Direção: Brad Bird. EUA, 2007.
- RRR: REVOLTA, REBELIÃO, REVOLUÇÃO (*RRR*). Direção: S. S. Rajamouli. Índia, 2022.
- SHREK. Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. EUA, 2001.
- SINFONIA DE PARIS (*An American in Paris*). Direção: Vincente Minnelli. EUA, 1951.
- TITANE. Direção: Julia Ducournau. França, 2021.
- TITANIC. Direção: James Cameron. EUA, 1997.
- TOP GUN: MAVERICK. Direção: Joseph Kosinski. EUA, 2022.
- TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Brasil, 2007.
- TUDO EM TODO O LUGAR AO MESMO TEMPO (*Everything Everywhere All At Once*). Direção: Daniel Kwan e Daniel Scheinert. EUA, 2022.
- UM HERÓI (*Ghahreman*). Direção: Ashgar Farhadi. Irã; França, 2021.
- UM HOMEM, UMA MULHER (*Un homme et une femme*). Direção: Claude Lelouch. França, 1966.
- VALMONT – UMA HISTÓRIA DE SEDUÇÕES (*Valmont*). Direção: Milos Forman. França; EUA, 1989.
- VERMELHOS E BRANCOS (*Csillagosok, katonák*). Direção: Miklos Jancsó. Hungria, 1967.
- Z. Direção: Costa-Gavras. França; Argélia, 1969.

ZAZIE NO METRÔ (*Zazie dans le métro*). Direção: Louis Malle. França, 1960.

ANEXOS

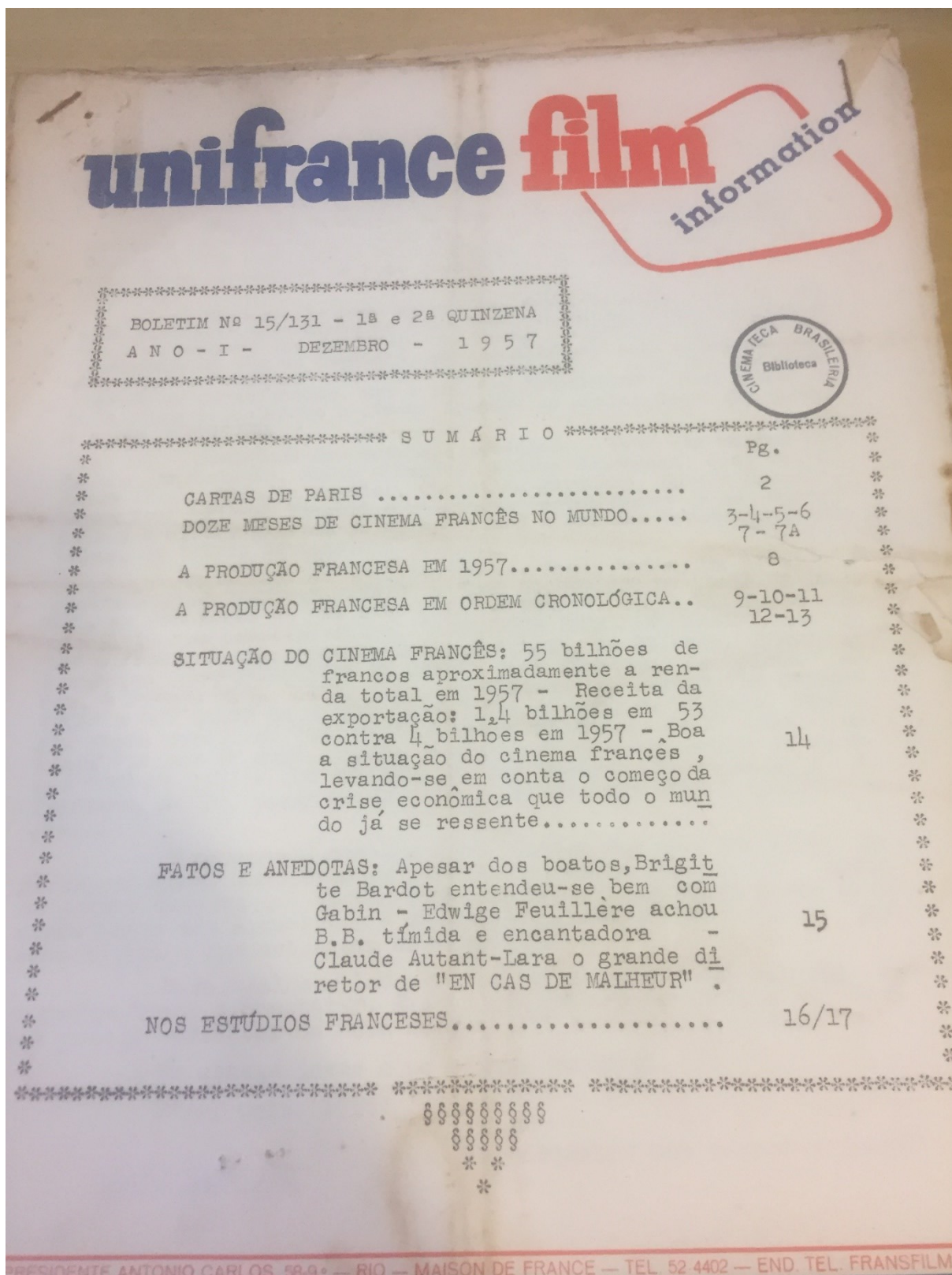
Anexo A - Exemplos de boletins e outros materiais publicados pela Unifrance ou com o seu apoio

1 - À esquerda, exemplar da primeira revista da Unifrance, publicada em 1949. À direita, o livro *Aspects du Cinéma Français*, produzido pela Unifrance e distribuído em festivais pelo mundo. No Brasil, esta publicação circulou em uma versão especial feita exclusivamente para o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado na capital paulista em 1954.



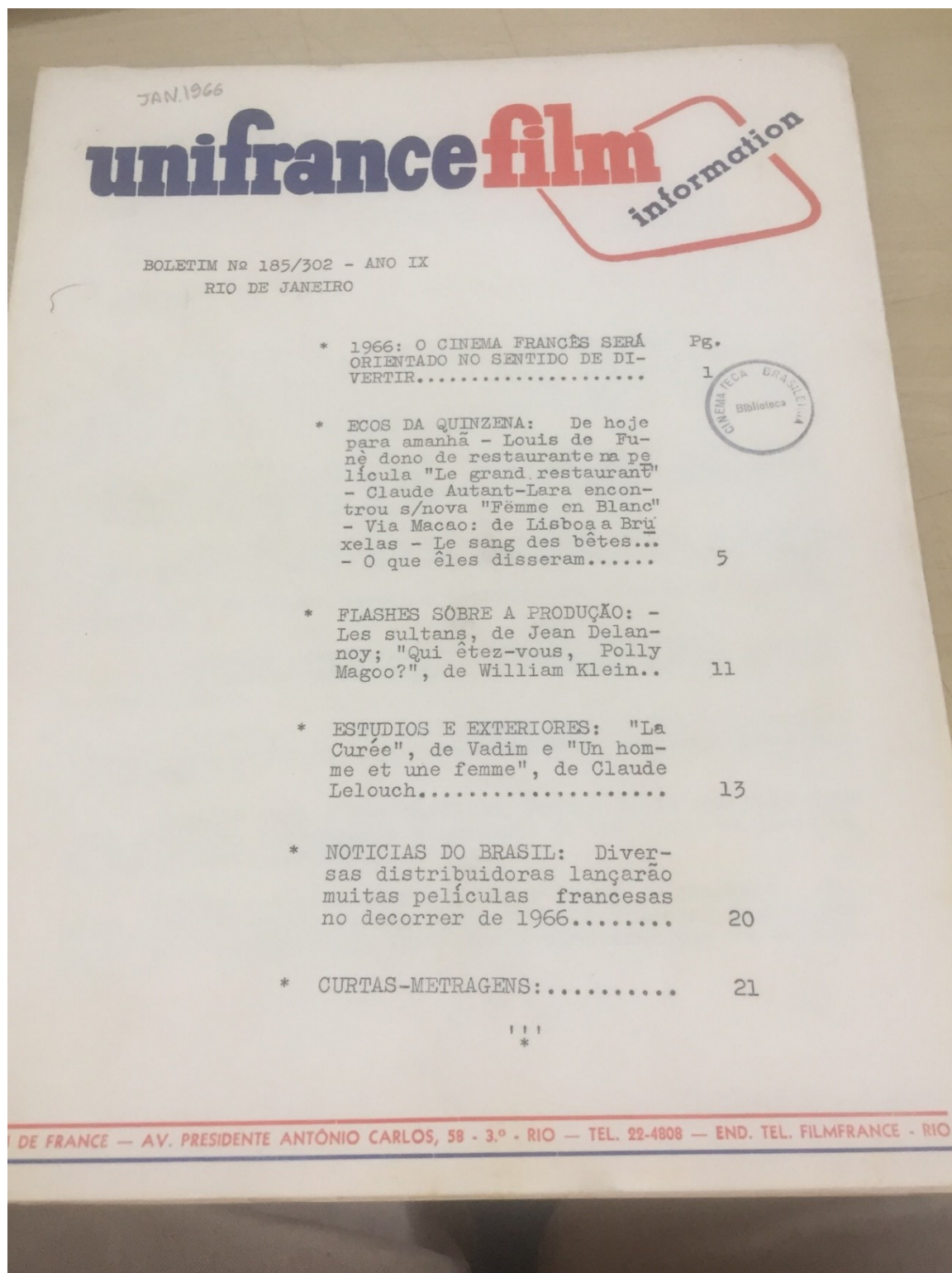
Fonte: *Le cinéma français voyage*. Paris: Ed. Le Cherche Midi, 2019.

2 - Índice de um exemplar do boletim *Unifrance Film Information* de 1957, ano em que a publicação passou a ter uma versão em português.

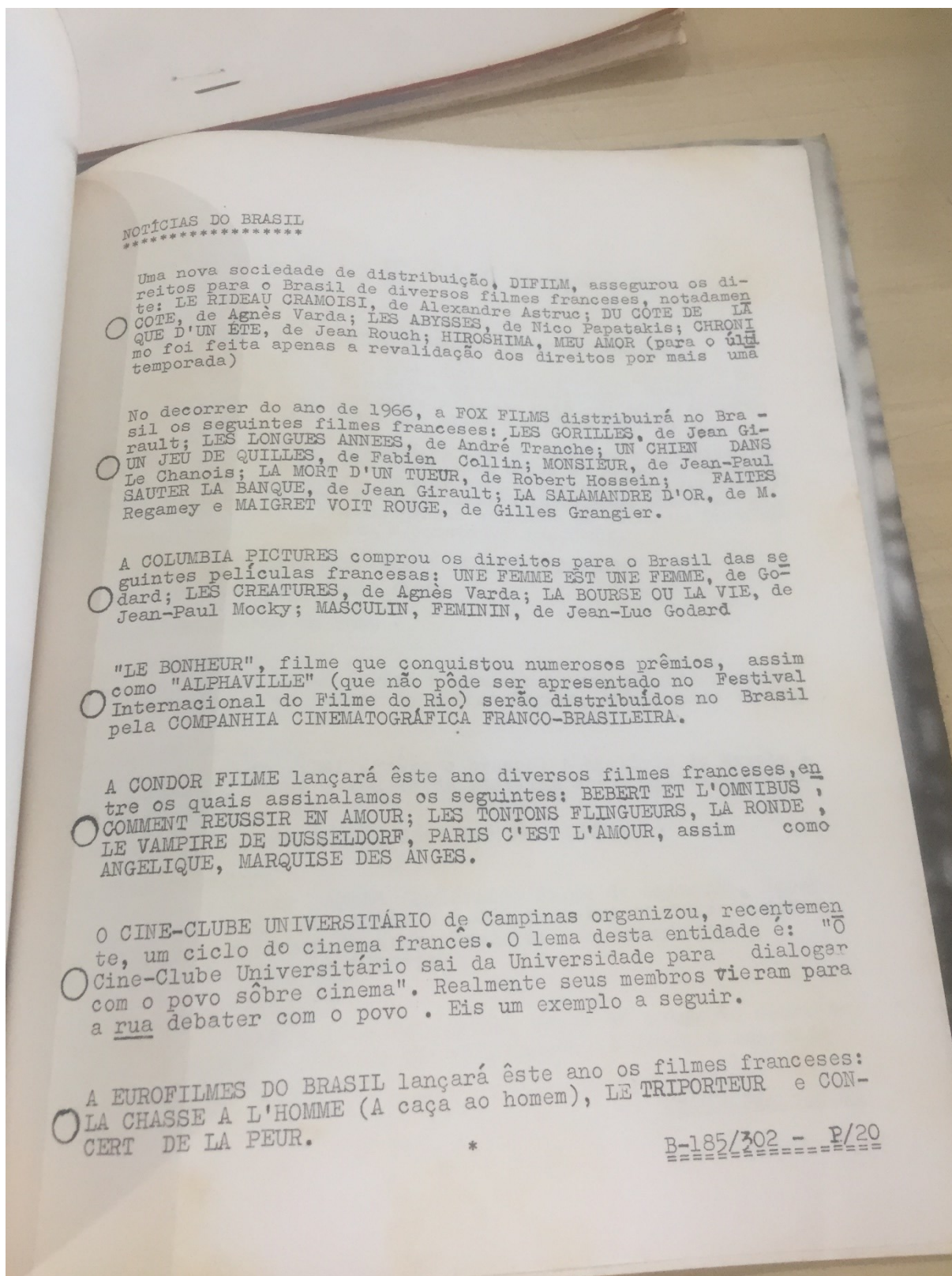


Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira

3 - Índice de uma edição em português do boletim *Unifrance Film Information* publicada em 1966. Destaque para a seção “Notícias do Brasil”, produzida pelos representantes da Unifrance no País e “exportada” para as publicações da entidade no resto do mundo. Tal fato produzia uma via informacional de mão dupla, visto que o boletim não se resumia somente à tradução de notícias vindas diretamente da França.



4 - Exemplo do conteúdo presente na seção "Notícias do Brasil" de uma edição em português do boletim *Unifrance Film Information* publicada em 1966.

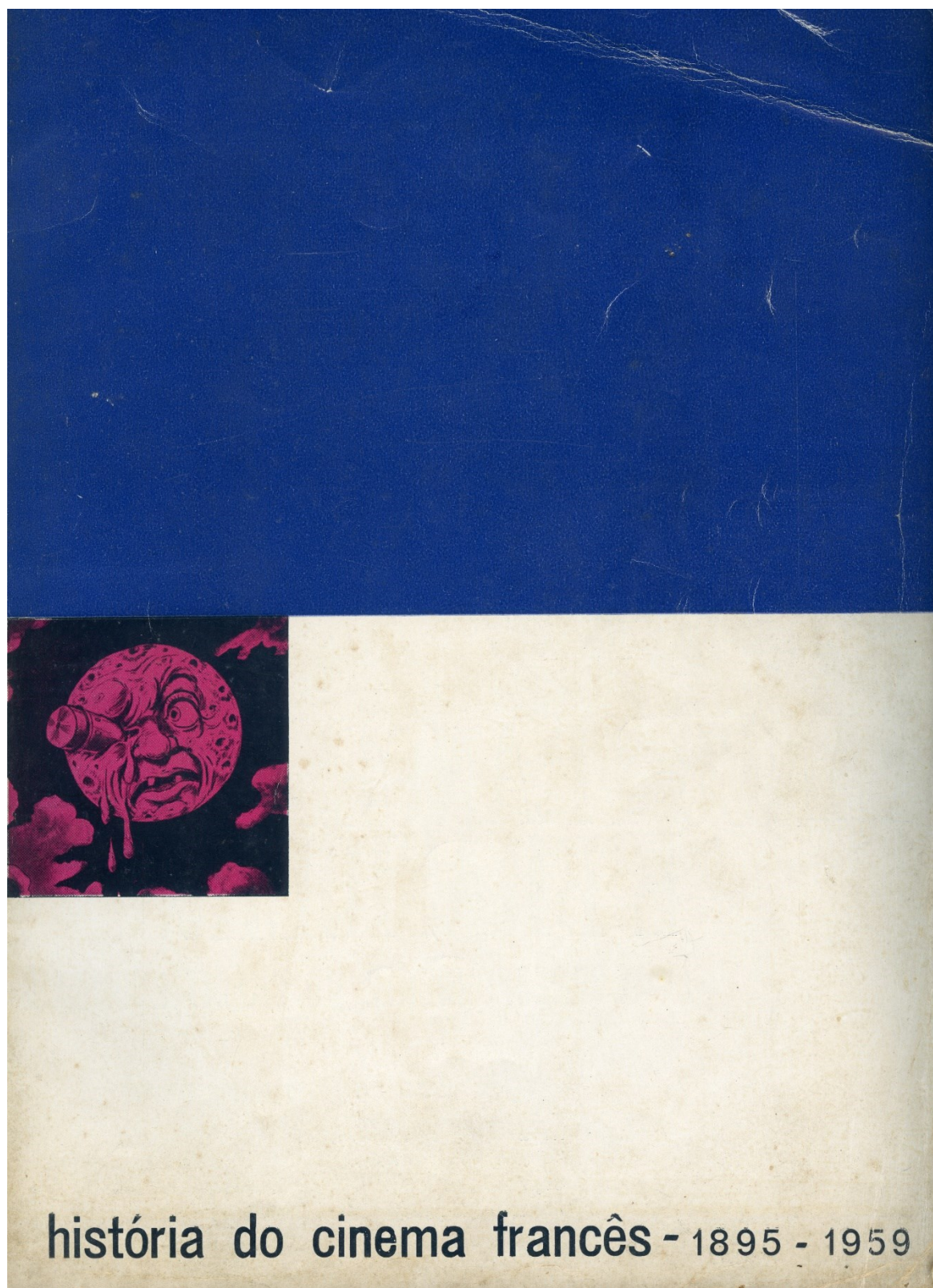


5 - Índice de uma edição de 1969 do boletim *Les nouvelles d'Unifrance Film*, publicado em francês com informações sobre os países em que a Unifrance atua, incluindo o Brasil.

<i>les nouvelles d'unifrance film</i>	
INFORMATIONS, ETUDES ET RAPPORTS	
	Bulletin n° 4 Mars 1969
<u>ARGENTINE</u>	- La Censure 107 à 109
<u>BRESIL</u>	- Quatrième trimestre 1968 -
I - Position du Film Français	110
II - Sortie de Films Français	111
III - Commentaires	117
IV - Informations	118
<u>COLOMBIE</u>	- Quatrième trimestre 1968 -
I - Position du Film Français	120
II - Sorties de Films Français	122
III - Meilleurs résultats d'exclusivité	125
IV - Les Distributeurs	126
V - Informations générales	127
<u>MEXIQUE</u>	- Quatrième trimestre 1968 -
I - Position du Film Français	131
II - Sorties de Films Français en novembre et décembre 1968	132
III - Les meilleurs résultats des films ayant terminé leur exclusivité pendant le 4ème trimestre 1968	134
IV - Les Distributeurs	136
V - Informations	137
- La Censure	144

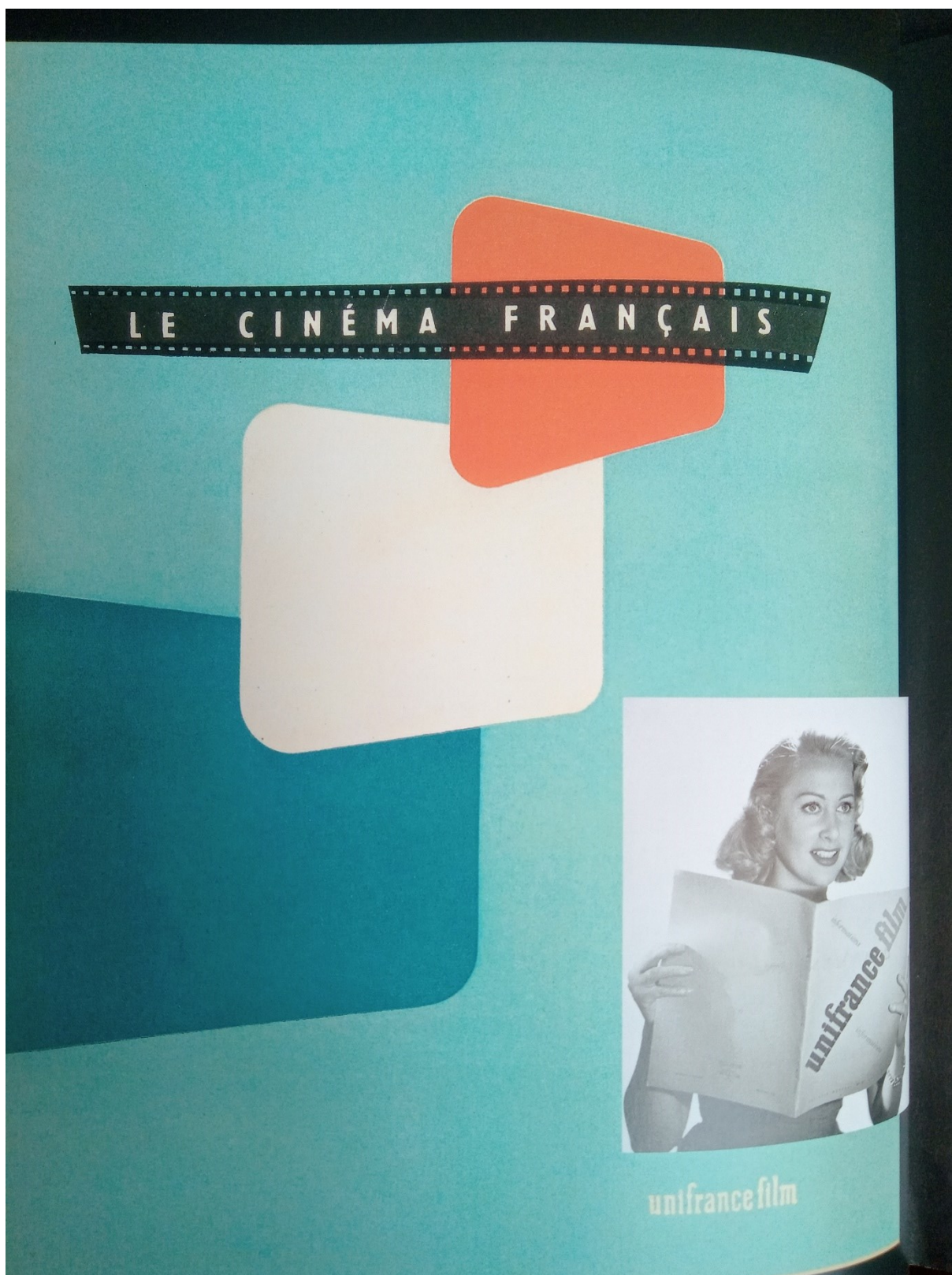
77, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS-VIII° ★ TÉL. ÉLYSÉES 03-34

6 - Capa do catálogo da mostra *A História do Cinema Francês*, realizada em 1959 nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, organizada conjuntamente pela Cinemateca Brasileira e pelo MAM-RJ, com o apoio da Unifrance.



Fonte: Acervo da Cinemateca do MAM-RJ

7 - Anúncio da Unifrance que destaca dois eixos do seu trabalho de divulgação: as fotos das estrelas francesas e as publicações produzidas pela entidade. Na foto, Martine Carol lê um boletim Unifrance.



Fonte: *Le cinéma français voyage*. Paris: Ed. Le Cherche Midi, 2019.

8 – Capa da publicação *Une politique française du cinéma*, de onde retiramos a citação que inaugura o capítulo 2 desta tese.




ANEXO B – Livros produzidos pela própria Unifrance ou por profissionais que trabalharam nela

1 – Capa do livro *Le Cinéma Français Voyage* (Paris: Ed. Le Cherche Midi, 2019), publicado pela Unifrance em comemoração aos 70 anos da entidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor

2 – Citação de frase do cineasta estadunidense Martin Scorsese presente logo nas primeiras páginas do livro *Le Cinéma Français Voyage* (Paris: Ed. Le Cherche Midi, 2019), publicado pela Unifrance em comemoração aos 70 anos da entidade. O destaque dado em epígrafe às palavras laudatórias de um cineasta americano demonstra, outra vez, a relação complexa do cinema francês com este, entre a competição e a admiração mútua.



“French cinema:
A special place that
I return to often.
Most of the time
for sustenance and
inspiration.”

Martin Scorsese

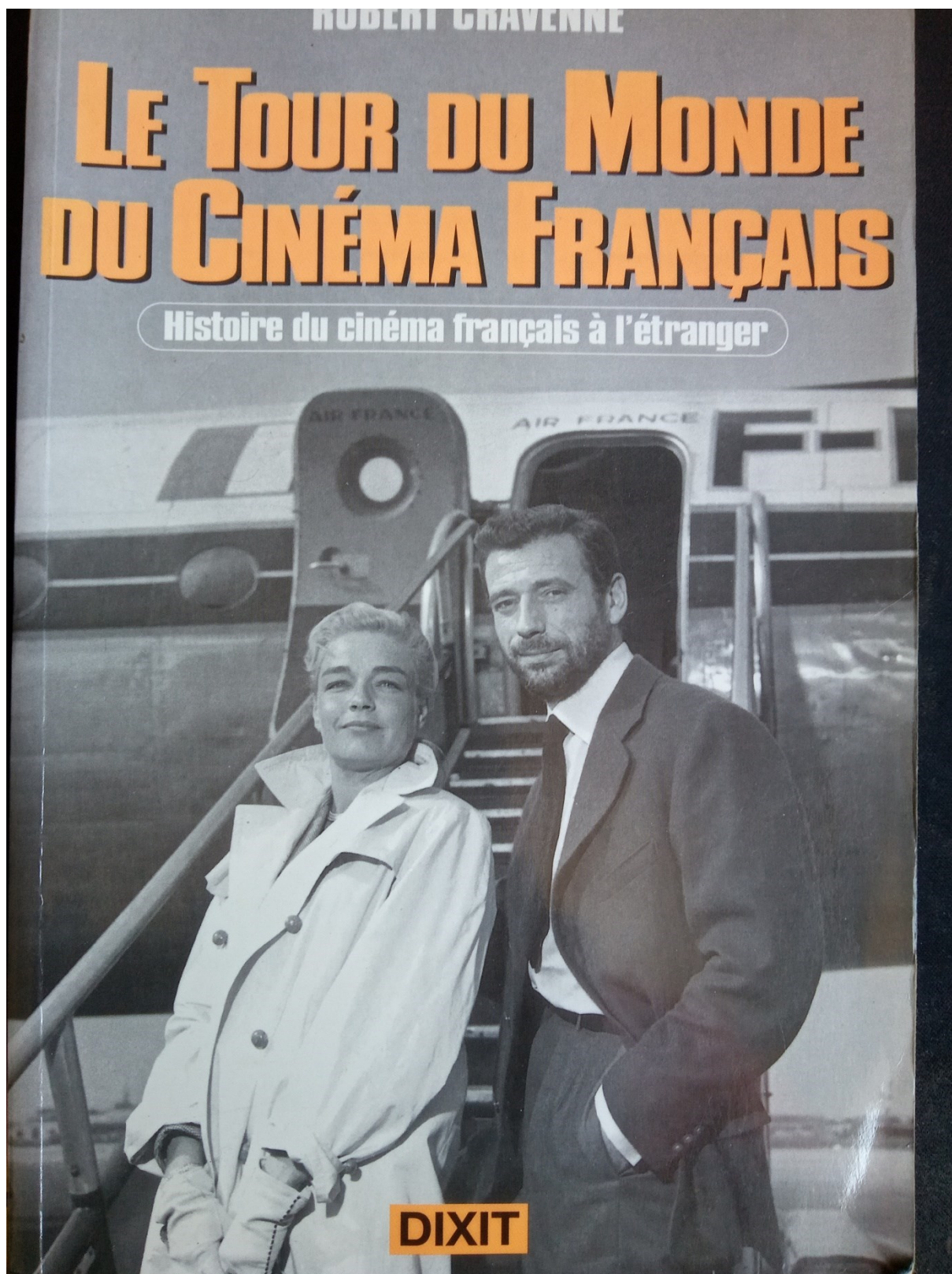
« Le cinéma français :
un monde à part dans
lequel je retourne souvent.
La plupart du temps pour me
nourrir et trouver l'inspiration. »

3 – Capa do livro *25 Ans de Cinéma Français à l'Étranger* (RENOUARD, Gilles. Paris: Hémisphères Éditions, 2020). A imagem destaca cartazes de filmes franceses em diferentes línguas, para lançamento em diversos países pelo mundo.



Fonte: Acervo pessoal do autor

4 – Capa do livro de memórias escrito por Robert Cravenne, fundador e primeiro diretor-geral da Unifrance, cargo no qual permaneceu por cerca de três décadas. A imagem escolhida já destaca a ideia da viagem dos astros franceses como uma marca do trabalho da Unifrance.



Fonte: Acervo pessoal do autor



Fonte: *Le cinéma français voyage*. Paris: Ed. Le Cherche Midi, 2019.

ANEXO D – Exemplos de matérias sobre a Unifrance em periódicos brasileiros

1 – Primeira menção à Unifrance encontrada por nossa pesquisa no acervo de periódicos brasileiros.

10 de Março de 1951 CINE-REPORTER - 5 -

REVISTA DAS ESTREIAS
(Conclusão da pag. 2)
O AMOR FAZ MILAGRES
("MICHAEL O'HALLORAN")

Produção: Windsor Pictures
Distribuição: Monogram
Estréia: 5 de fevereiro
Cine: Pedro II
Preço: Cr\$ 6,00 (Com outra estréia)
Assunto: Comédia dramática

Grandes figuras do cinema francês em S. Paulo

Deverão chegar a São Paulo no próximo dia 12, segunda feira, e aqui permanecer durante todo o dia, vários artistas e produtores do cinema francês. O grupo regressa de Montevidéu, onde participou do Festival de Cinema, e é composto das seguintes pessoas: Robert Cravenne, diretor da "Unifrance Film" representando um grupo de produtores; Gerard Philippe, Michel Auclair, Nicole Courcel, Marcelle Derrien, artistas: Yves Allégret, diretor; e a jornalista Françoise Roche.

O grupo de artistas e diretores do cinema francês aqui virá a convite da Cinematográfica Maristela, que oferecerá, no mesmo dia da chegada, um churrasco nos seus estúdios, em Jacanã. À noite, a caravana comparecerá a uma das "boites" da capital. Partirá para o Rio de Janeiro no dia seguinte, terça-feira, pelo avião das 8 horas.

Fonte: Cine-Repórter, 10 mar. 1951.

2 – Matéria sobre almoço de confraternização promovido pela Unifrance com críticos cariocas à época da instalação de seu escritório no Rio de Janeiro, inicialmente dirigido pelo jornalista João Etcheverry.

Unifrance, Confraternizará Com a Crônica de Cinema Carioca

Está a UNIFRANCE, órgão de divulgação do cinema francês para o estrangeiro, disposta a movimentar os seus trabalhos de informação do filme francês no Brasil. E tanto é que convidou para dirigir o seu escritório no Rio o veterano e dinâmico jornalista, nosso velho e querido amigo João Etcheverry, que já está funcionando em sua sala do edifício da "Maison de France".

A primeira iniciativa de Etcheverry, simpática sob todos os pontos de vista, foi a

de reunir em um almoço de confraternização a crônica cinematográfica carioca. E tanto assim é que o representante da UNIFRANCE e os jornalistas especializados do Rio estarão juntos em um almoço, a realizar-se no restaurante da "Maison de France", na quarta-feira, dia 24 de abril.

Estava preelando mesmo o cinema francês de uma boa saudade, pois a França é a França e o cinema francês um dos mais prestigiosos do mundo.

Fonte: Última Hora, 18 abr. 1957.

3 - Matéria sobre os preparativos para a mostra *A História do Cinema Francês*, ocorrida no Rio de Janeiro e em São Paulo no ano de 1959, organizada pela MAM-RJ e pela Cinemateca Brasileira.

Festival no Museu “A HISTÓRIA DO CINEMA FRANCÊS”

◆ A exemplo do que fez no ano passado com o cinema americano, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro vai realizar agora outro Festival — “A História do Cinema Francês”. A inauguração já tem marcada a data de 15 de julho próximo, e essa II Mostra Internacional de Arte Cinematográfica se constitui também de (1) Ciclo Retrospectivo, abrangendo todos os períodos do cinema na França, onde foi “inventado” pelos irmãos Lumière, e (2) Série de “avant-premières”. São ao todo 40 programas — 30 estão reservados para os filmes antigos (primitivos, silenciosos, falados), e 10 filmes inéditos concorrerão a prêmios oferecidos pela Divisão Cultural do Itamarati. O Festival é organizado e promovido pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com a colaboração da Cinemateca Brasileira, Cinemathèque Française, Cinemateca da Embaixada da França e **Unifrance Film**. E vem contando com todo o apoio da Embaixada da França e a Embaixada do Brasil em Paris.

O Festival do Cinema Francês será mais extenso do que o do Cinema Americano — maior número de programas, maior quantidade de filmes. As sessões do Ciclo Retrospectivo se efetuarão no auditório da Maison de France, já cedido ao Museu para o período compreendido entre 15 de julho e fins de setembro. A programação definitiva ainda não foi estabelecida, mas todos os filmes anunciados serão exibidos. Muitos, aliás, encontram-se no Brasil, preservados pela Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e pela Cinemateca da Embaixada da França.

A relação a ser divulgada brevemente incluirá a maioria dos títulos indispensáveis a uma Mostra dessa natureza: primitivos de Lumière, Emile Cohl, Calmette, o ainda (e sempre) divertido (e importante) Méliès, uma seleção de comédias de Max Linder, filmes de Abel Gance, L'Herbier, Feuillade e do movimento “d'avant-garde” (Germaine Dulac, Louis Delluc, Chomette, Man Ray), também de Bunuel, Vigo, Cavalcanti e Kirsanoff, e algumas das obras mais significativas de Feyder, Carné, Duvivier, Jean Renoir e René Clair.

Dos dois últimos — até hoje os vultos exemplares do cinema francês — serão apresentados vários filmes. Renoir, por sinal, inaugurarà o Festival, com “La Grande Illusion” (A Grande Ilusão). O filme (com Jean Gabin, Erich von Stroheim, Pierre Fresnay) foi eleito (por cerca de 120 críticos e historiadores de todos os países) o “melhor filme do mundo” empatado com mais cinco (o segundo júri, composto de 7 jovens diretores, não conseguiu sair do impasse). Outro filme francês, “La Passion de Jeanne d'Arc”, também apareceu entre os “seis mais”. Também será exibido no Festival do Museu.

Fonte: *Correio da Manhã*, 7 mai. 1959.

4 – Anúncio publicitário sobre a primeira *Semana do Cinema Francês*, ocorrida no Rio de Janeiro em 1962.

SEMANA DO CINEMA FRANCÊS

ORGANIZADA PELA UNIFRANCE FILM SOB O PATROCÍNIO DA
EMBAIXADA DA FRANÇA E DA A.B.C.C.

RIVIERA **ART-PALACIO TIJUCA**

HOJE **O POÇO DAS 3 VERDADES** (LE PUITS AUX 3 VERITES)

AMANHÃ **UMA MULHER PARA DOIS** (LES FEMMES D'ALORS) **CAMILLA ARDENTE** (LA CAMILLA ARDENTE)

TERÇA **O JOGO DA VERDADE** (LE JEU DE LA VERITE) **UMA MULHER PARA 2** (UNE FEMME POUR 2)

QUARTA **TUDO O OURO DO MUNDO** (TOUT L'OR DU MONDE)

QUINTA **CAMILLA ARDENTE** (LA CAMILLA ARDENTE) **O JOGO DA VERDADE** (LE JEU DE LA VERITE)

SEXTA **MODERATO CANTABILE** (MODERATO CANTABILE) de PETER BROOK com JEANNE MOREAU e JEAN-PAUL BELMONDO

SABADO **A CARÓTA DOS OLHOS DE OURO** (LE FILLE AUX YEUX D'OR) de Jean Gabriel Albicocco com MARIE LAURET e PAUL GUERS

ATENÇÃO: Durante esta semana não são válidos os permanentes e os ingressos de favor.

Fonte: *Última Hora*, 2 abr. 1962.

5 – Anúncio publicitário sobre nova edição da *Semana do Cinema Francês*, ocorrida no Rio de Janeiro em 1964. Já fica clara a centralidade que o recém-fundado cinema Paissandu teria na divulgação do cinema francês no Rio de Janeiro nos anos seguintes

SEMANA DO FILME FRANCÊS
ORGANIZADA PELA
UNIFRANCE FILM

COM A PRESENÇA DE UMA NUMEROSA
DELEGAÇÃO DE ARTISTAS FRANCÊSES E SOB O
PATROCÍNIO DA EMBAIXADA FRANCÊSA

SERÃO EXIBIDOS
OS SEGUINTE
FILMES :

PAISSANDU
- AR CONDICIONADO PERFECTO -
RUA CINCO DE MARÇO, 35 (100 PAISSANDU)

HOJE	UM SO' PECADO (LA PEAU DOUCE) DE FRANÇOIS TRUFFAUT com JEAN DESAILLY • FRANÇOISE DORLEAC
AMANHÃ	TRINTA ANOS ESTA NOITE (LE FEU FOLLET) De LOUIS MALLE REALIZADOR DE "OS AMANTES" e "PRIVADA" com MAURICE RONET • LÉNASKERLA • JEANNE MOREAU

Fonte: *Jornal do Brasil*, 30 out. 1964.