

Revista Mídia e Cotidiano
Artigo
Número 9. Agosto 2016
Aprovado em: 30/07/2016

**A Mão e a Luva:
Os Festivais como Dispositivos para o *World Cinema***

**The Hand and the Glove:
Festivals as Devices for the *World Cinema***

Sebastião Guilherme ALBANO¹

Resumo: Neste texto tentamos traçar, seguindo o conceito de dispositivo, o arco histórico em que os festivais de cinema surgiram e se proliferaram. Para tanto, vinculamos as circunstâncias políticas de receio mútuo entre as potências europeias entre si e entre os Estados Unidos, o avanço do capitalismo transnacional e seus corolários em discursividades tais como o audiovisual, especialmente o cinema. Faremos uma exposição sumária das conjunturas políticas, econômicas e sociais a fim de nos encaminhar ao caso do México e da atual realização de cerca de oitenta festivais no país, que conta com uma das indústrias culturais mais sólidas da América Latina. Nosso fito é estabelecer um laço entre as mais diversas instituições modernas e contemporâneas que ateste seu intuito de convergência, cujo resultado é uma constante apropriação recíproca, uma dependência mesmo, de programas estéticos (retóricos e poéticos) por instâncias de ordem econômica e política.

Palavras chave: Festivais; *World Cinema*; Cinema Comercial; Cinema mexicano.

Abstract: This study aims to draw, under the aegis of the concept of device, a historic arch within which the film festivals came up and have proliferated. In order to achieve that goal, we link the political circumstances of mutual fear between the European powers and the United States, the advancement of transnational capitalism and its corollaries in discourses such as audiovisual, especially the cinema. We will make a summary of a sort of convergence process, of the political, economic, and social circumstances in order to refer to the Mexico's case and the current realization of eighty film festivals in the country, which holds one of the strongest culture industries in Latin America. We are seeking at establishing a link between the so called most diverse modern and contemporary institutions in order to attesting its convergence and its dependency of aesthetic programs (rhetorical and poetical) by instances of economic and political order.

Keywords: Festivals; World Cinema; Commercial Cinema; Mexican cinema

¹ Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Seus últimos livros são *A imaginação revolucionária. Política, cinema e literatura no México* (São Paulo: Annablume, 2011) e *Continente e conteúdo. Mídia e sociedade na América Latina* (Porto Alegre: Sulina, 2014). Este artigo foi escrito com bolsa de DGAPA, da *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM), onde o autor foi pesquisador convidado em 2015 e 2016 no *Instituto de Investigaciones Filológicas* (IIF). sgac@ufrnet.br

A circunstância

O conceito de dispositivo será aludido aqui em seu sentido de aparelho pontual de organização cognitiva, com função coercitiva no campo das atividades que se desenvolvem em torno do cinema, especialmente no referente à noção de *world cinema* e sua absorção pelos festivais, a *natural* rede de exibição dos filmes abarcados por tal qualificativo. Empunhamos nossa própria variante de *dispositivo* licenciados pelas acepções que Giorgio Agamben elenca em seu texto “O que é um dispositivo?” (2005).

Os festivais de cinema mais conhecidos, como Veneza e Cannes, o primeiro com a competição iniciada em 1932 (inclusive, entre 1934 e 1942 entregou-se a *Taça Mussolini*) e o segundo previsto para 1939, todavia interrompido e oficialmente inaugurado em 1946, vieram à luz numa conjuntura de reequilíbrio de poderes econômicos e geopolíticos, um momento em que uma parte da Europa reacomodava sua soberania enquanto estados nacionais e os Estados Unidos finalmente assumiam seu papel de grande potência mundial (preceptor, polícia e juiz do planeta). Eram os tempos em que o clima de tensão bélica inspirava humores revanchistas em qualquer situação e a Organização das Nações Unidas (ONU) era um sonho que pouco depois demonstrou ter parte com a realidade.

À boca miúda corre que o certame francês só nasceu depois de que Jean Renoir perdeu duas vezes o Leão de Ouro para Leni Riefenstahl e Goffredo Alessandrini e seus panegíricos românticos, considerados racistas. Esse dado talvez explique questões atinentes à tipologia assumida pela institucionalização desses encontros e sua ingerência nos parâmetros do que se considera ser o cinema hoje, para além dos juízos de valor especificamente fílmicos, caso eles existam.

Os festivais se tornaram mais que órgãos de condução da criatividade (mais do que institutos pusilânimes e autoritários ao mesmo tempo), verdadeiras máquinas semânticas totalitárias, uma vez que se propõem estabelecer uma ontologia do cinema contemporâneo. O interessante é que tudo isso mais ou menos na surdina e envolto em certo glamour humanista, fazendo-nos crer que talvez, antes até inconscientemente, os festivais tinham a função de querer promover *outro cinema*, e chegaram a encenar a

querela que Charensen alguma vez disse haver entre o realismo europeu e a parafernália norte-americana (1946). Hoje o cinema de Hollywood frequentemente participa desses festivais em caráter *hors concours* ou mesmo competindo.

Se a pulsão expansionista do sistema cinematográfico se manifesta de muitas maneiras, a mais espetacular é o constante desenrolar do *red carpet* ao longo dos últimos cinquenta anos quase todos os dias e em quase todo o mundo, em especial nas regiões do planeta que foram se adaptando lentamente ao esquema globalizado sugerido pelo capital e adotado pela retórica dos festivais.

Se em 1932 havia tão somente o Oscar (que surgiu em 1927) e o festival de Veneza (LÓPEZ, 2012, p. 12; ANDREW, 2010, p.75), isto é, apenas dois festivais e nas duas regiões que *inventaram* a modernidade, hoje orçam mais de cinco mil em todo o planeta, segundo a *Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films* (FIAPF), com sede em Paris (2015). Uma tal proliferação resulta de um contingente de agenciamentos que de fato manobra para que essa forma (a *forma-festival* afinal molda *formalmente* os filmes) se replique como outra instituição moderna/contemporânea a mais e some complexidade a essa trama de práticas que conformam o reputado capitalismo imaterial (alcunha que pode funcionar como eufemismo para, entre outros, a predominância do capitalismo financeiro). Esse título nomeia a nova etapa de um sistema econômico, que fomentou a consolidação do dinheiro como moeda de troca e medida de valoração dos objetos e serviços e não interrompe sua trajetória de crescente abstração das relações sociais e, decerto, de naturalização de seus artifícios.

Neste texto vamos descrever sumariamente o caso do México, país antes considerado terceiro-mundista, hoje emergente e cuja indústria fílmica talvez seja a mais sólida da América Latina, em parceria com a da Argentina e a do Brasil. Partimos da hipótese de que no país reproduzem-se fielmente os esquemas de criação de festivais e o conseqüente engendro de filmes para festivais e de público para filmes de festivais, nesses últimos casos podendo se fazer rubricar como filmes do tipo *world cinema* e audiência cosmopolita. Decalcado de episódios da história do capitalismo, inclusive com claro período de substituição de importações (não somente durante a Segunda

Guerra Mundial, a chamada *Época de Oro*, mas nos anos 1970, com os filmes de *ficheras*, similares às pornochanchadas brasileiras, ao *sexploitation*, em registro *softporno* norte-americano, e a *commedia sexy all'italiana* etc., momentos de firme empatia entre a tela e o público), hoje o cinema realizado no México (a ideia de cinema mexicano, de cinema nacional, está em crise, e talvez essa variante do universalismo, do cosmopolitismo relativo ao gentílico até seja pertinente) não apenas compete em apuro técnico e vibrações estéticas com regiões mais sólidas economicamente porque produziu cerca de 100 filmes por ano no último decênio, mas também porque entre 2010 e 2014 sediou a média de 83 festivais de cinema por ano (IMCINE, 2014, p.15; LÓPEZ, 2012, p. 12; NORIEGA, 2012, p. 22). Donde, o México engrossou o número de regiões em que a lógica contemporânea de produção, distribuição e exibição de cinema é convalidada, com sua divisão entre filmes e salas comerciais e filmes e salas para os filmes de culto. Mas será que é possível não corroborar essa tendência? Será que vale à pena não ir a essa festa? Será que tão somente existe um cinema realista? Será que o formato *filme narrativo/representativo com mais ou menos uma hora e meia de duração* é o único modelo existente? Talvez respondamos essas questões adiante, não diretamente, mas por linhas tortas.

World cinema, festivais e a consigna de que outro cinema é possível

Como em outros campos, nos estudos de cinema observam-se pelo menos duas forças motrizes (mas não apenas duas) que geram a matéria prima para a forja de um léxico que, nestes casos, faça alusão ou mesmo parafraseie linhas de pensamento das ciências sociais e humanas hoje hegemônicas e cujas estratégias de expressão se querem opostas, mas que em verdade agem com o propósito do universalismo. Isto é, se em geral esse léxico é crítico dos fenômenos que abordam, por igual dão conta e reproduzem eles mesmos como produção social o desempenho convergente e consensual dos fenômenos, eventos e circunstâncias que criticam.

Hoje parece que as ciências sociais naturalizam e universalizam a ausência de um sentimento de contradições que o liberalismo sofisticadamente apregoa ao momento

de vender as diferenças. O termo *world cinema* e também sua performance como pseudo-opositor tanto da noção de cinema nacional como de *global cinema* é uma dessas expressões capciosas que, nesse particular, servem ao menos a dois senhores ao mesmo tempo, bem como o fazem os festivais dedicados a esses filmes. Nesse particular convém redundar nossa crença de que os filmes que se produzem sob essa rubrica e os filmes de festivais confundem-se sobremaneira.

Outra vertente ideológica de pensamento concerne à crença de que noções como *world literature* e *world cinema*, para alguns categorias mais ou menos com a mesma raiz social (Moretti, 2000, 2001, 2013), pretendem reunir aqueles romances e filmes em que, concordando, discordando ou sem perceber, remetem ao grupo de proposições que autentica determinado programa da modernidade contemporânea, decerto modernidade que há muito agoniza sem morrer. No caso do cinema, cremos que o advento do Consenso de Washington, especialmente para a América Latina, e o incremento do número de festivais no mundo (como no México, no Brasil em 2014 realizaram-se cerca de 80 festivais), são as chaves que franqueiam a institucionalização do universalismo (da universalidade) no cinema contemporâneo (Valck, 2007; Anuario, 2012; Follows, 2013), o que o epíteto de *world cinema* torna patente.

Por significar tanto o perfil que o binômio *world cinema* delinea é sempre opaco e controverso. Se para Annette Khun e Catherine Grant (2006) está associado ao rótulo conferido pelo Ocidente às cinematografias do que antes era qualificado de terceiro mundo, mesmo em filmes de orçamentos altos para a média (*De pernas para o ar*, Roberto Santucci, 2010; *Relatos Salvajes*, Damián Szifron, 2014), Lúcia Nagib (2005) e Dudley Andrew (2010) creem que se manifestam mais em esquemas de produção (e mesmo de representação e apresentação), distribuição e exibição diversos aos de Hollywood (o que é quase o mesmo fenômeno que o anterior), independentemente da região em que é realizado (*Que horas são aí?*, Tsai Ming-liang, 2001; *O pecado de Hadewijch*, Bruno Dumont, 2009; *Timbuktu*, Abderrahmane Sissako, 2014; *Dos disparos*, Martín Rejtman, 2014). Por seu turno, para nós, *world cinema* está composto por constantes logísticas e de expressão vinculadas a uma força

universalizante, condensada sobretudo nos enunciados exigidos pelos festivais de cinema mais prestigiados, que contam com bolsas para desenvolvimento de roteiros, programas de residência e os mais diversos incentivos.

Como referido, os festivais são o natural circuito de exibição (e para negócios de distribuição) desses filmes, pelo que cumpre homologar as duas categorias (*world cinema* e filmes de festivais) quando convém e dissociá-las conforme as circunstâncias. Não é um acaso o ar de família entre os filmes dos *Nuevos Cines Latinoamericanos* dos anos 1960, cujo projeto conjunto parece haver sido interrompido pelos golpes e ditaduras que se implementaram, e os atuais filmes tachados de *world cinema*, referidos ainda sob a consigna de *Nuevísimo Cine Latinoamericano*, um pouco como repetindo a história em outro registro ou reatando-a de maneira menos silvestre, mais cosmopolita, universal. Essas últimas conclusões não serão colocadas à prova aqui pela urgência do espaço; todavia, que conste acreditarmos na complexidade do tema.

O circuito de festivais pode ser assim a sagração daquela ideia de fluxo mundial de ideias literárias, de mercado planetário de literatura (PENDERGAST, 2004; APTER, 2013) atribuída a *weltliteratur* pela interpretação mais romântica. Não obstante, reconhecemos hoje que Goethe, Marx e Engels podiam falar apenas das relações de comércio literário entre as regiões da Grã-Bretanha, da França e da Alemanha (certamente um pouco dos povos com idioma latino, mormente os dialetos da região que hoje conhecemos como Itália), a despeito de sonharem com uma internacionalização ainda maior, tal como faziam com referência ao proletariado, categoria analítica que ao ser cunhada continha uma promessa de alastramento espacial muito embora naquele então o proletariado apenas fosse verificável em regiões já industrializadas, mais ou menos como as três mencionadas. E Marx e Engels tiveram razão ao antecipar que o proletariado não tem pátria.

World cinema, portanto, revela-se um conceito forjado por agentes políticos cuja intenção subliminar parece ser domesticar, prever ou moldar o fenômeno cinematográfico sob o manto de uma suposta democracia radical (de raça, de classe, de gênero, de regimes narrativos, de audiovisualidades, de imaginação etc.), entretanto,

levando à produção de imagens a ter limitações no que concerne à gestualidade política, ainda que se propague o contrário. Daí que haja a impressão de que se orienta a audiência para uma experiência controlada e se somete o ato de fruição ao escrutínio do sentido comum do gosto cinematográfico, universal. Os estatutos dos festivais selecionam e sancionam as diferenças de acordo com seus critérios, isto é, consignando ou não aquelas formas ainda em potência, formas em formação, segundo seus valores.

Para Jacques Rancière são as divergências e desencontros na lógica das ações consensuais que possibilitam as brechas para que se articulem expressões políticas (1995; 2000; 2010), uma constante do repertório de representações do *world cinema* e dos festivais que conclamam *outro cinema*. Se Rancière fala de políticas das imagens é porque Deleuze versou acerca de um regime de relações *entre* as imagens (1992), por seu turno antecipado por Guy Debord em 1967 (1998), Susan Sontag em 1977 (2004) e outros. Mas, digamos, esses autores são o lado do bem dessa guerra das estrelas, pois têm consciência da necessidade de uma nova teorização para novas políticas das imagens.

Não deve ser desconsiderado o dado de que boa parte dos filmes premiados nos festivais mais aclamados hoje, ao menos aquelas peças de regiões da Ásia, África, Europa e América Latina, cujo capitalismo encontra-se em uma espécie de puberdade (imagem evolucionista, certamente) são produzidos com algum apoio desses mesmos festivais, o que caracteriza um círculo vicioso que o assemelha ao histórico corporativismo que ocorre nas premiações do Globo de Ouro e do Oscar. Então, se interpretamos literalmente a noção de política de Rancière não lhe encontramos préstimo no caso atual do *world cinema* e dos festivais, que são regidos por um planejamento tal que embaça a perspectiva de ação política como contestação de um estado de coisas.

Mencionamos a homologação dos conceitos de filmes de festivais e *world cinema* e procederemos a ilustrá-la em seguida. Mas antes recordaremos o terceiro tipo de filmes referidos até agora, o qual se denomina cinema global, ou *global cinema* (Miller, 2009). Tem a ver com aqueles filmes com altos orçamentos de produção, pós-produção e marketing, com predomínio de um conteúdo expresso num vocabulário

alienante, reificado, e que ademais exercitam a elaboração da unidade aristotélica de tempo, espaço e ação (o desenvolvimento de um enredo ao longo do tempo), cujo método de produção é muito racionalizado, inclusive com distribuição e exibição em todos os continentes, ou ao menos se observa que há potencial para que isso ocorra. Esse dado levará a que nos remitamos a boa parte dos filmes de Hollywood e, claro, a vários de seus epígonos no *resto do mundo*. Em que pese esses filmes participarem de festivais, não soem ser premiados neles, uma vez que um dos postulados estruturantes dos festivais é precisamente a necessidade de promover outro cinema.

Haveria ainda uma quarta classificação de filmes, o do cinema nacional, mas julgamos que o cinema nacional (ou nacionalista) aqui possa isentar-se de definição, sempre que saibamos haver filmes nacionalistas no Chile e na Nova Zelândia, isto ‘e, sempre que percebamos que antes que localista, o nacionalismo é um prisma do *universalismo*, uma espécie de chave intelectual da modernidade capitalista que aciona um código de procedimentos de dois planos: um nacional (local e, digamos, específico) e outro global e universal. Com efeito, há filmes nacionalistas que poderiam se alistar tanto às filas do *world cinema* como do *global cinema*.

Tentemos então estabelecer um paralelo de substância e expressão entre os filmes para festivais e o *world cinema* mediante duas séries de características bastante marcadas que podem patentear o caráter um tanto artificioso desses festivais no que concerne a sua atuação política. Como referido, ambos os quadros, por assemelharem-se demasiado, endossam essa convergência, pois as peças do *world cinema* e os filmes de festivais revelam-se o mesmo fenômeno. A primeira lista de características foi elaborada por Abel Muñoz Hénonin, para quem os filmes de festivais são uma espécie de gênero contemporâneo que segue um manual. Transcrevo tal como aparece no original em castelhano, (2012, p. 20):

1. Debe tener un *tempo* distendido.
2. Debe moverse entre dos aguas: la documentalidad y la ficcionalidad.
3. Debe tener mucho silencio y la menor cantidad de música posible - sobre todo aquella que es extradiegetica.
4. Debe tener una fotografía naturalista y poderosa, aunque de preferencia muy clásica.

5. De ser posible, debe estar situada en un paraje salvaje -un bosque, una selva, una isla...- o proletario. (Optar por el ambiente silvestre es más redituable, sobre todo si se viene de una tradición barriobajera latinoamericana).
6. Debe tener un personaje -o sujeto de observación o personaje-sujeto-de-observación- más o menos marginal.
7. Optativamente, aunque de preferencia, la película debe tener un título que provoque el espectador, y es mejor aún si no mantiene ninguna relación clara de sentido con la anécdota.

Com alguma variação a seguir arrolamos as características do que consideramos as constantes do *world cinema*.

1. Temas considerados minoritários no espaço público saem à baila, denotando uma concordância com os parâmetros atuais das ciências sociais e humanas e dos direitos humanos de perfil midiático e superficial, com ênfase em assuntos mais pontuais, de aceitação quase unânime entre os cinéfilos e frequentadores de salas de cine de culto, ou de *world cinema*. Em certo cinema dos anos de 1960, as questões de identidade, por exemplo, eram tributárias de assuntos coletivos, como a afirmação de subjetividades de grandes grupos organizados, não obstante com posições não unânimes. Hoje a política se volta para o indivíduo, mais ainda, para o campo da subjetividade.
2. Tematização de um estado de capitalismo em que se encontram ou querem aludir os diretores pelo modo de produção que propiciou o filme (*explicitamente* artesanal) Por exemplo, se nos concentrássemos no tema da relação capital/trabalho, relações trabalhistas, identificaríamos muito rapidamente a diferença programática dos *Nuevos Cines* dos anos 1960 e dos *Novísimos Cinemas*. Se o tema do trabalho é uma permanência importante, antes os cineastas dramatizavam fábricas, usinas, minas, sindicatos e suas reivindicações de classe, ao passo que hoje abundam os imigrantes ilegais, os trabalhos informais, os vendedores ambulantes, os mendigos, os operários ocasionais, recalçando a consequência de menos ativismo político típico em favor do exame da subjetividade do indivíduo deslocado, sem preparo e alienado, talvez aludindo a subtração das características do povo em favor de multidão.
3. Figuração de espaços e espacialidades antes minorados ou captados sob outro registro:
 - 3.1. Que denotem excentricidade. Por exemplo, cidades inspiradas ou que dizem retratar metrópoles globais e muito problemáticas como a Cidade do México, Buenos Aires, São Paulo, Cidade da Guatemala.
 - 3.2. Que o façam em relação ao interior de cada região representada, apresentada ou insinuada, quando trazem para o plano da ficção (*ficcionalizam*) cidades geopoliticamente menos importantes.
 - 3.3. Figuração de microcosmos exóticos na história da representação fílmica, tal como as selvas tropicais, hoje *cenários* usuais, tanto com perfil romântico como realista. São dramatizadas ações transcorridas em cimeiras de montanhas, lugares congelados, povoados esquecidos. Um detalhe, esses microcosmos são tematizados como espaços de conflito de ideias contemporâneas concernentes as agendas do espaço público, seja relativa ao trabalho, a organização social, aos direitos de minorias culturais como os indígenas, entre outros. Nota-se aí o esforço do pensamento urbano e

cosmopolita para examinar hábitos de outras latitudes, não raramente com um viés paternalista, sociológico e *ensaístico*. Como sempre, a noção de utopia enquanto predestinação para a esperança também pode estar encerrada aí.

3.4. Há pouca criação de espaços fantásticos ou insólitos.

4. Regime de representação/apresentação realista/naturalista, o mais convocado pela série do *world cinema*, que explicita o interesse pelo real/documental como potencia de discussão e criação de outro *ethos*. Demasiado nostálgico, busca resgatar as promessas éticas e estéticas que pareciam factíveis nas cinematografias latino-americanas mais relevantes até os anos 1970. Nesse caso, a revisão atual é menos crítica e, como dissemos, tem o afã de projetar na narrativa um enredo que aluda a uma historia consequencial sob a égide da metalepse e da elipse e às vezes inclusive solicitando as implicações causadas com o uso do recurso do *found footage*. A tela se enche de personagens bizarros, tipos populares, famílias disfuncionais, solitários/misóginos, delinquentes fora da lei que tem residência ou atuam em lugares empobrecidos, ruínas arquitetônicas, favelas, pequenos povoados, margens de todos os quadrantes. O conjunto de películas que se segue dá conta de uma obediência ao parâmetro do realismo/naturalismo, não que sejam necessariamente extraordinárias.

5. Outro dado relevante pode ser a falta de transcendência dos conflitos e como consequência de sua resolução, muito embora às vezes ocorra a não solução, um recrudescimento do conflito ou do problema, que não se esgota no filme uma vez que está mais além dele. Os diretores de filmes que integram o *world cinema* tendem a figurar um método observacional, mas sua condição de autores *imanes* ao filme lhes impede aos espectadores que não os intua por trás das câmeras, não intua uma ou várias formas de subjetividade que indiquem, isso sim, alguma unidade (ALBANO, 2015).

Nesse capítulo tratamos de dar conta das convergências sociais amplas que o cinema contemporâneo projeta, alinhando proposições políticas e econômicas às ciências sociais e às instituições modernas e contemporâneas que praticam, traduzem ou atualizam uma tal circunstância. Nossas primeiras palavras e sua culminação nos dois quadros cotejados sumariamente moldam a maneira em que esse consenso opera no sistema cinematográfico, uma vez que os filmes chamados de *world cinema* são os mesmos que são produzidos e ganham os festivais de *world cinema*, isto é, são os filmes de festivais, mas não são premiados.

Por seu turno, os filmes do *global cinema* e os filmes nacionais (nacionalistas) participam desse sistema de maneira diversa. Os primeiros podem abrir, encerrar e mesmo ser promovidos pelos festivais, mas não os ganham. E os filmes cuja poética se apegue ainda às dos filmes nacionalistas de decênios anteriores, mesmo atualizados, não chegam a ser contemplados tampouco, às vezes nem como participantes. Uma exceção que confirma

a regra do primeiro exemplo foi *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) que malgrado coadune em forma e conteúdo com os filmes do gênero *thriller* estadunidense, participou e ganhou o grande prêmio da Berlinale. Contudo, convenhamos que talvez haja ali valores fílmicos (estéticos e éticos) que o diferenciam de um filme de ação de Hollywood.

A partir de agora, mediante a apresentação do panorama dos festivais no mundo, com ênfase para o comportamento do conceito de festivais no México, levantaremos novas hipóteses ou corroboraremos as já plasmadas acerca da inútil pretensão de aparentar diversidade por parte das assessorias de *marketing* desses eventos, por certo, diversidade é uma palavra-chave das humanidades contemporâneas. Seguiremos com nosso projeto de ressaltar essas contradições assinalando aspectos logísticos e de conteúdo dos festivais de *world cinema* realizados no México, o que de novo nos levará a estabelecer convergências amplas, a despeito de um aparato retórico/discursivo que indique o contrário.

Os festivais e a axiomática capitalista: a divisão internacional do trabalho cultural

Não é fortuito que o incremento dos festivais ocorra em pleno auge do capitalismo imaterial e do avanço de uma ideia de cultura vinculada aos Estudos Culturais, um recorte epistemológico de muita influência nas academias britânica e norte-americana e, como consequência, em boa parte do mundo. A simbiose entre esses dois fenômenos, talvez por si mesmos inextricáveis, é atestada ainda pelos fatos de hoje haver grande interesse pela cultura *em geral* (a tradicional, a erudita, a popular etc.) e de as regiões ou os países que organizam esses festins serem privilegiadas devido ao seu grau de desenvolvimento econômico.

Outra combinação que corrobora o agenciamento hegemônico dos argumentos capitalistas se refere à adoção de uma só noção de cultura e a sua prática em diversos lugares do mundo, não necessariamente próximos, mas com características afins, operando um efeito de diversidade. No primeiro caso, a noção de cultura que ganhou espaço foi bastante destilada pela necessidade de os meios de comunicação a adaptarem ao seu *pathos* discursivo a fim de divulgar e adotar as novas proposições. Assim, a

noção de cultura tornou-se a mais aguada possível e, nos últimos anos, consignada ao epíteto global, cultura global.

O crescente número de festivais e sua adoção em regiões as mais variadas em que pese com nítidas afinidades institucionais nos faz pensar que muito embora prossigamos com o México, território do nosso interesse, poderíamos por igual versar a propósito dos casos do Equador, da Nigéria, da Malásia. Da média de 81 festivais ocorridos no país nos últimos cinco anos, 33 por cento deles foram realizados na Cidade do México, isto é, a capital e a região mais bem equipada com instâncias de promoção cultural (NORIEGA, 2012, p. 23), o que supõe dizer a região em estágio mais avançado dentro do país ou a região mais *globalizada*. Contudo, os festivais com maior reconhecimento são realizados no interior (Guadalajara, Guanajuato e Morelia).

Esse dado sinaliza uma fundamental característica dos festivais atualmente: são tanto vitrines de filmes como divulgadores de um tipo de cultura, são tanto elementos de prestígio cultural para a região que os organiza, como incentivo ao turismo e alavanca econômica de outras atividades (comércio, indústria especializada, alta tecnologia etc.). No México, cidades como Morelia, Guanajuato, Acapulco, Guadalajara e até a Riviera Maya etc. já possuem o seu certame ou festival/mostra, potencializando ainda mais seus já enormes recursos turísticos globais. Mas o apelo a essa acepção de cultura ocidental, unidas a imaginários de uma cultura ancestral como a maia, no caso dos festivais do Sudeste do México potencializa esse *capital cultural*. Talvez devido a isso divulgam mesmo o *world cinema* e seu campo semântico (diversidade, politização, justiça social etc.) mas sempre em paralelo com o cinema global ou globalizado, como referido, talvez aquele produzido por Hollywood ou sob seus auspícios formais ou de conteúdo (2 *coelhos*, Afonso Poyart, 2012; 7 *Cajas*, Juan Carlos Maneglia e Tana Schembori, 2012; *Gueros*, Alonso Ruizpalacios, 2014).

De alguma maneira seguem até onde podem as fórmulas dos grandes festivais. Até onde podem porque muitos desses eventos premiam também o *global cinema* de Hollywood e de outros países. E quando não são festivais com prêmios, quando são apenas mostras, a incidência dessas modalidades é ainda maior. No caso de Cannes, por

exemplo, o balneário de 70 mil habitantes vê sua população aumentar em mais de cem por cento durante o evento. Festivais como o de Berlin, Veneza e mesmo Cannes são também, às vezes, escaparates ou ambientes propedêuticos para o cinema de Hollywood, que investe somas inimagináveis a fim de projetar, em geral na abertura dos festivais, uma *avant-première* que logo estará em todos os grotões da terra. Essa prática é corrente em outros certames considerados pela FIAPF como festivais classe A, tais como Berlin, Rotterdam, Locarno, San Sebastián.

Outro ponto que pede menção é que hoje os festivais são um verdadeiro circuito de distribuição e exibição, compondo uma cartografia em que se pode visualizar centro e periferia. Boa parte dos filmes produzidos no México, por exemplo, não encontra a distribuição e a exibição convenientes (veja lista mais adiante), alguns inclusive chegam a não ser exibidos nem no país, o que reforça a tese de que os festivais sejam também o único local para sua apresentação ao público. Importa dizer que esses eventos sócio-econômicos e culturais contam com influencia suficiente para estabelecer um padrão transnacional de produção, como afirma Marijke de Valck em *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007), e soem instituir um novo regime de audiovisualidades, o que estabelece também um juízo de comportamento da teoria.

Há festivais de filmes do mundo em Veneza, em Cannes, em Locarno, em Berlin, em Rotterdam, em Montreal, em Toronto, ademais de que há disciplinas e até departamentos universitários inteiros dedicados à pesquisa do *world cinema* (University of Leeds, Harvard University, University of Pennsylvania). Daí que a partir dos festivais se negociam desde os aspectos vinculados com o mercado propriamente até as tendências no que concerne aos arranjos estéticos. Assim ocorreu com o *Neorealismo*, promovido a partir de Veneza, e certamente a *Nouvelle Vague*, a partir de Cannes, cujas diretrizes de produção, bem como as éticas e estéticas disseminaram-se em todo o planeta, gerando *nouvelles vagues* nos países da Ásia, a começar pelo Japão, e *neorealismos*, como houve no Egito, na Argentina, na Bolívia. Esse fenômeno incrementou-se hoje, quando os festivais oferecem residências, bolsas e apoio à

produção aos cineastas dos países com economia menos dinâmica, o que certamente opera como um agenciamento da imaginação desses profissionais.

Alguns números do cinema mexicano nos últimos anos podem ajudar a elaborar a relação entre a quantidade de festivais e demais epifenômenos das constelações cinematográficas, das humanidades e do espaço público contemporâneo. Todos esses dados foram retirados do *Anuario estadístico de cine mexicano 2013* e sua versão de 2014 (2014; 2015).

1. No mundo somente 70 países produzem filmes, 36 por cento do total de nações. Os dez países com maior produtividade na área representam 70 por cento da realização cinematográfica do planeta.
2. O México tinha 112 milhões de habitantes em 2013 e 120 milhões em 2014. Entre 2005 e 2011 ficou em segundo lugar no continente em número de filmes produzidos, atrás da Argentina. O Brasil ficou em terceiro lugar e é o maior e mais populoso país da América Latina. Entre 2011 e 2015, as posições dos três países devem ter sido mantidas, talvez com algum relevo, uma vez que o Brasil parece ter aumentado a produção.
3. No México, em 2014 foram produzidos 130 filmes e, em 2013, 126 filmes, mas apenas estrearam 101. Em 2012 foram 112; em 2011, 73; em 2010, 69; em 2009, 66; em 2008, 70. Os 130 de 2014 conformam a mais alta quantidade desde 1959, quando foram realizados 135 filmes. Na América Latina são produzidos mais ou menos 600 filmes, sendo que cada um dos países mencionados participa de 20 por cento do total, somando cerca de 60 por cento. Antes esse percentual era maior.
4. Principais fontes de apoio do estado mexicano à produção: *Fondo de apoyo a la producción de cine de calidad* (FOPROCINE), *Fondo de Inversiones y estímulos al cine* (FIDECINE) e o *Estímulo Fiscal à Produção e Distribuição Cinematográfica Nacional* (EFICINE) destinaram 810 milhões de pesos à produção (60 milhões de dólares).
5. Nos últimos quinze anos, 70 por cento dos filmes mexicanos foram produzidos com o apoio do estado. Em 2014, 80 por cento dos filmes foram apoiados pelo estado.
6. Em 2013 foram vendidas 248 milhões de entradas de cinema no México. Em 2014 foram 240 milhões. A queda de três por cento pode ter ocorrido devido à Copa do Mundo. Também houve menos dez por cento em números de estreias.
7. Na década de 1970 estreavam 500 filmes por ano no México. Nos últimos cinco anos, a média foi de 329.
8. O filme mexicano mais visto em 2013 também foi o filme mais visto no país naquele ano: *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez), com 15,2 milhões de espectadores, 596 cópias. Derbez é um famoso comediante de Televisa. O segundo filme mexicano mais visto foi *Nosotros los nobles* (Gary Alasraky), com 7.136 milhões de entradas vendidas. O filme mexicano mais assistido em 2014 foi *La dictadura perfecta* (4,2 milhões de espectadores). Nos dois anos, 2013 e 2014, houve uma média de 201 milhões de entradas vendidas para assistir a filmes mexicanos.
9. Em 2014, os dez filmes com maior assistência obtiveram 7,5 milhões de espectadores, dois milhões a menos que em 2013. Os dez filmes com

maior bilheteria em 2014 foram norte-americanos. *Malévola*, de Robert Stromber, foi a fita com a maior bilheteria.

10. Em 2014, houve 24 milhões de ingressos vendidos para filmes mexicanos, com dez por cento da quota de mercado. Em 2013, a assistência foi de 30,1 milhões, com 12 por cento da quota de mercado. A média de audiência por filme em 2013 foi de 298 mil pessoas, enquanto que em 2014 foi de 352 mil, o que representa um aumento de 20 por cento.

11. A média de ida ao cinema por habitante foi de 2,1 vezes em 2013. Em 2014 caiu para 2 vezes. Mas a média de ida ao cinema nos dois anos foi de 27 milhões de espectadores. Em comparação com 15 anos atrás, houve um aumento de 100 por cento.

12. Em 2013, venderam-se 912 milhões de dólares em ingressos. Em 2014 houve uma redução de cinco por cento, com 832 milhões de dólares em ingressos vendidos.

13. Em 2013 o preço médio do ingresso foi de 3,7 dólares. Em 2014 foi de 3,4 dólares ou 47 pesos.

14. Havia 604 complexos de cinemas no país em 2013. Em 2014 subiu para 670.

15. Em 2013, havia 5.547 mil telas de cinema disponíveis, mas só 150 municípios contavam com salas. Isso significa seis por cento do total de municípios, mas 56 por cento da população. Em 2014, aumentou para 5.678 mil.

16. 80 por cento das telas eram digitais em 2013 e em 2014 aumentou para 90 por cento.

17. Havia 290 cineclubes em 2013. Em 2014 a cifra subiu para 380 mil.

18. Em 2013 houve cerca de 77 festivais, dez a menos em relação a 2011, ano recorde nesse quesito. Em 2014, houve 103 festivais no país.

19. Cerca de 98 por cento dos 31 estados do México contaram com festivais de cinema. (Em 1958, ocorreu no México seu primeiro festival: a *Reseña Mundial de los Festivales de cine de Acapulco*. Não premiava. Seu fim, em 1968, ocorreu devido ao massacre de Tlatelolco por parte dos governo de Gustavo Diaz Ordaz. Em 1971 o evento ressurgiu transformado na *Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional*).

20. Em 2013, estrearam-se 364 filmes no México, sendo que 101 nacionais. Em 2014, estrearam 330 filmes, sendo apenas 68 mexicanos.

21. Em 2013, 70 por cento dos filmes foram apoiados pelo estado. Em 2014 foram 80 por cento dos filmes apoiados.

22. Em 2013, houve 15 coproduções. Em 2014 foram 26 parcerias. Em 2013, o país com o qual houve mais parcerias foi a Argentina, com dois filmes. Entre 2007 e 2013 o país que realizou mais coproduções com o México foram os Estados Unidos, com 27; depois a Espanha, com 23; a Colômbia com 12; a Argentina com 11; a França com 9. Em 2014, os Estados Unidos foram o país com o que mais houve coproduções, com sete filmes.

23. Em 2013, 60 por cento dos filmes mexicanos estreados foram os primeiros filmes dos diretores. Em 2014 foram 38 por cento.

24. Em 2013, 25 por cento dos filmes mexicanos estreados foram segundas ou terceiras obras de diretores. Em 2014, foi o primeiro ano em que o número de segundos e terceiros filmes de diretores nacionais foi superior aos dos que faziam seus primeiros filmes. Foram 42 por cento dos filmes estreados.

25. Em 2013, 15 por cento das obras foram de diretores consagrados ou com trajetória. Em 2014, foram 27 por cento.
26. Produziram-se 360 curtas-metragens mexicanos em 2013. Em 2014 foram 535.
27. 5.064 filmes foram transmitidos pela televisão aberta mexicana em 2013. Daquele total, 1.379 foram filmes mexicanos. Em 2014, foram transmitidos 5.780 filmes na televisão aberta, sendo 29 por cento mexicanos, isto é, 1.666.
28. 16 por cento dos filmes mexicanos estreados também foram disponíveis em dvd em 2013, com uma média de oito meses entre a estreia no cinema e a confecção do dvd. Em 2014, a média foi reduzida para três meses.
29. O filme mais alugado em dvd em 2013 foi *No se aceptan devoluciones*.
30. Dvd de filme mexicano mais vendido: *No se aceptan devoluciones*.
31. Dez por cento dos filmes mexicanos estreados em 2013 também estavam disponíveis legalmente em plataformas digitais.
32. 30 por cento dos filmes mexicanos de 2013 estavam disponíveis em plataformas digitais não legais.
33. Houve 7.1 milhões de downloads ilegais de filmes mexicanos em 2013.
34. *No se aceptan devoluciones* foi o filme mais baixado em 2013.
35. Em 2012 e 2013, os filmes comerciais mexicanos estrearam com uma média de 50 cópias; filmes de baixo orçamento em sua maior parte estrearam com menos de 10 cópias. O número de filmes mexicanos que estrearam com mais de 400 cópias em 2014 foi o triplo de 2013, passando de cinco para doze. Entre 200 e 399 cópias foram de cinco para sete filmes.
36. Tanto em 2013 como em 2014, a comédia foi o gênero mais solicitado pelos diretores mexicanos e os consumidores de filmes locais, levando 65 por cento do total de espectadores aos cinemas. Os documentários, que representaram 25 por cento do total de filmes realizados, levou apenas um por cento de espectadores aos cinemas. O musical, que apenas teve uma estreia, levou sete por cento da audiência. O drama, com 33 por cento das estreias, levou oito por cento de pessoas ao cinema.
37. Em 2014, os filmes de Hollywood representaram 52 por cento das estreias, com 87 por cento da audiência nacional. O cinema mexicano representou 17 por cento do total de estreias, mas teve dez por cento da audiência. Os filmes latino-americanos representaram cinco por cento do total de estreias, mas a audiência foi de 0,1 por cento, pois não houve espaço de exibição.
38. Os filmes comerciais independentemente de sua nacionalidade foram distribuídos por empresas como: Cinépolis (principal rede distribuidora e exibidora nacional), Warner Brothers (americana), Universal, Paramount, Sony, Alphaville, Videocine, Nueva Era. As distribuidoras que lucraram mais foram Walt Disney e Warner Brothers, cuja fatia de mercado foi de mais ou menos 16 por cento cada uma.
39. A distribuição está dividida em dois grandes grupos: empresas que se dedicam a filmes com vocação comercial e empresas que se dedicam a filmes de vocação alternativa, cultural etc., talvez vinculados ao *world cinema*.
40. Cinépolis é uma cadeia de distribuição mexicana, mas se dedica mais a distribuir filmes norte-americanos. Contudo é uma janela sempre aberta a filmes mexicanos, especialmente aqueles com vocação comercial.

Últimas anotações

Observamos ao longo do estudo que o conceito de dispositivo pode catalisar algumas de nossas ideias acerca das funções dos festivais no sistema cinematográfico. Insinuamos que no caso os festivais realizados no México soem 1) fazer uma revisão de filmes clássicos nacionais e internacionais; 2) difundir filmes produzidos com baixo orçamento e com poucas possibilidades de distribuição; 3) estabelecer uma projeção midiática para esses filmes (marketing); 4) visar aumentar o interesse do público por filmes do *world cinema*; 5) apresentar filmes inéditos realizados pela indústria de Hollywood, bem como filmes que foram exibidos e ganharam outros festivais recentemente. E, mais que insinuar, afirmamos que os festivais podem 1) funcionar como vitrines para novos diretores e tendências poéticas; 2) fomentar os atrativos turísticos de uma região; 3) principalmente legitimar uma série de enunciados e conteúdos sociais vinculados ao formato de sociedade contemporâneo, mormente aqueles mais ostensivamente dependentes de fatores econômicos. Essas informações encerram outros dados igualmente relevantes.

Os fatores econômicos que mencionamos em verdade são hoje fatores de civilização. Há muito, se é que se pode nomear esse fenômeno, o que denominamos capitalismo não organiza apenas as relações produtivas econômicas mas molda um tipo de existência que se confunde com a vida, melhor, na terminologia filosófica-economicista de Antonio Negri e Michael Hardt, impime um caráter de *produção* ou *reprodução* às coisas da vida.

Portanto, interessa reiterar que, por exemplo, as transformações tecnológicas e científicas ocorridas no âmbito da sociedade como um todo são levadas de imediato pela correnteza econômica de cunho capitalista. E vice-versa, o fluxo econômico dominante, quando não produz, absorve qualquer transformação alheia como se fosse um dado. E mais ainda quando há interesse de alguma monta em uma das etapas desse processo. Então, essa absorção pode acarretar a formação de instituições.

No caso do cinema, quando os elementos que compõem sua linguagem são afetados pelos movimentos para acomodar os avanços tecnocientíficos do capitalismo,

ou quaisquer outros conteúdos ou formas sociais, há um estímulo para alguma modificação em seus repertórios figurativos, poéticos e, certamente, estéticos em geral, de onde emanam as sensações que um discurso como o do filme para cinema provocam. Os festivais são sobretudo os *loci* onde se institucionalizam essas correntes, pois são eles mesmos instituições.

Vimos também de parte do termo *world cinema* a incorporação de certas características da *weltliteratur*, noção bem mais pretérita e com mais autoridade. Então, agora há elementos deveras intrigantes a conceituarem os filmes do *world cinema*. Por exemplo, em ambos os casos, com mais de um século de distância entre a cunhagem de um e outro, a ideia de mundo ou de universo é bem restrita, mas essa restrição opera de maneira diversa em um e outro. Se naquele então as literaturas em inglês e francês quase que abarcavam a compreensão do que se considerava o mundo (muito embora Goethe falasse de *weltliteratur* como um fenômeno que ultrapassasse o romantismo alemão e o nacionalismo), no cinema contemporâneo, se não é exatamente o idioma que restringe, é a gramática estilística que afunila a possível pluralidade entre os cinemas de regiões da América do Sul e da Europa do Leste, reduzindo a potencial variedade e, por que não dizer, a tão aclamada riqueza advinda da diversidade. E essa gramática é ditada pelas regras dos festivais de cinema do mundo, uma instituição com claras finalidades normativas não raro infiltradas em bem-intencionadas vontades e desejos de atualização do gosto de uma região etc.

Um fenômeno resultante sinaliza ainda que *world cinema* e filmes de festival sejam quase sinônimos. Importa comentar que esse código fílmico traz resíduos de formas, conteúdos e conceitos das humanidades, que por sua vez derivam sua reflexão do mundo da vida, da sociedade etc., que por sua vez está condicionada pelas lógicas econômicas derivadas do capitalismo, e isso não necessariamente nessa ordem. Pode ser relevante, mesmo apenas como menção, observar como o cinema contemporâneo não hollywoodiano, o *world cinema*, encontra-se muito interessado na reconstituição dos índices da história e da memória e em sua reelaboração (memória das gentes, das

idades e das coisas, o que os diretores de fotografia e as direções de arte se encarregam de dar corpo).

Mesmo assim, hoje tanto o *world cinema* quanto o *global cinema*, sob outro registro, caracterizam-se por uma tentativa de forjar uma reavaliação do efeito de realidade e importa agora desafiar aquele registro de verossimilhança da imagem como índice e como remissão a algo dado e externo. Interpõe-se a opção de aludir a uma configuração subjetiva do extradiegético, do fora do campo, do mundo da vida. Essas constantes de conteúdo estão concentradas regularmente em constantes formais, tais como o abuso dos planos longos, dos planos sequências, dos tempos mortos, dos diálogos escassos, da montagem discreta ou lenta, da cor local velada por problemática social (o que às vezes parece a mesma coisa e às vezes é mesmo a mesma coisa), da utilização de não atores juntamente com atores, e ambos com função diegética e dramática importante e, como referido, deixa mais do que patente tanto a sua remissão ostensiva ao mundo da vida como ao das imagens, caso essa disjunção hoje ainda seja pertinente. Também como já vimos, poucos filmes conseguem sequer insinuar um dissenso interno e um tipo de estranhamento capazes de romper a guarda da estabilidade ética e estética em curso, promovida tanto pelas humanidades, incluindo a economia, como pelo campo cinematográfico. Nesse particular, como referido, os festivais se tornaram tanto importantes plataformas de consagração, exibição ou de lançamento de filmes os mais variados, como também se tornaram reitores de uma poética.

O caso do México e sua nutrida participação nesse sistema de convergências sociais amplas em que se transformaram os festivais revela a instrumentalização do conceito (de festivais de cinema) para fins como o fomento turístico bem como de ideias acerca da cultura global, hoje uma categoria definitiva no momento de se promover um evento. Isto é, revela também como o conceito de dispositivo pode ser adequado para lançar luz aos desdobramentos resultantes desses fenômenos.

Ocorre que a dupla intenção dos festivais, dar visibilidade à região e dar visibilidade a certo tipo de filmes (a certo tipo de regime de imagens), participar de uma espécie de mercado mundial ou global da representação, da qual tanto a economia

quanto a estética e a poética contemporâneas podem ser caudatárias. Tanto nos filmes do *world cinema* como nas chamadas promocionais dos festivais e em sua mesma realização, os valores locais são figurados em chave global a fim de que os mesmos possam validar a incursão da região em um grande esquema de promoção cultural como são os mesmos festivais de cinema.

De toda maneira, os cerca de cinco mil festivais ocorridos no mundo anualmente e a parcela mexicana de mais de 82 festivais em média por ano desde 2010 assinalam um tipo de incremento ambíguo e talvez insustentável. Se de um lado os segmentos mais importantes dos grandes estúdios de Hollywood deixaram de produzir 50 ou 60 filmes ao ano, concentrando-se em cinco ou seis películas espetaculares e em geral de ficção científica e ação (delegando a subsidiárias as comédias românticas, dramas e outros gêneros menos populares), países periféricos como a Argentina, o Brasil e o México aumentaram exponencialmente sua produção desde 2000. Paradoxos como esses são os que alimentam nossa curiosidade e nos fazem vislumbrar soluções a problemas que em princípio nada tem a ver com as lógicas e logísticas do audiovisual, especialmente do cinema, pois só invisivelmente organizam um discreto feixe de valores que alicerçam não apenas o audiovisual, mas outras manifestações do espírito humano. Grande serventia desponta a partir dessa perspectiva ampla com a qual observamos os festivais de cinema no México, uma delas é inserir na análise da cultura visual instituições cuja existência apenas parcialmente advém das audiovisualidades e tomam suas principais energias de uma economia mundial ou global da representação.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?”. Trad. De Nilcéia Valdati. Ilha de Santa Catarina, segundo semestre de 2005, pp. 9-16. Disponível em <https://www.rbcdh.ufsc.br/index.php/Outra/.../11743>. Acesso em 01/06/2015.

ANDREW, Dudley. “Times zones and jet lag: the flows and phases of world cinema”. In: DUROVICOVA; Natasa; NEWMAN, Kathleen. **World Cinemas, Transnational Perspectives**. Nova York/Londres: Rutledge, 2010. P. 59-89.

APTER, Emily. **Against World Literature**. On the Politics of Untranslatability. Londres; Nova York: Verso, 2013.

IMCINE. **Anuario estadístico de cine mexicano 2013**. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

IMCINE. **Anuario estadístico de cine mexicano 2014**. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

CHARENSOL, Georges. "Cinéma Americain; Cinéma Européen", *Formes et Couleurs*, n.6 , 1946.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: ed. 34, 1992.

Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (FIAPF)
<http://en.unifrance.org/directories/company/93498/fiapf-federation-internationale-des-associations-de-producteurs-de-films>. Acesso em 02/05/2015.

FOLLOWS, Stephen. **Film Festivals Pt 1: The Truths Behind Film Festivals**. In: HYPERLINK "<http://stephenfollows.com/film-festivals-pt1-the-truths-behind-film-festivals/>"<http://stephenfollows.com/film-festivals-pt1-the-truths-behind-film-festivals/>
Acessado em 25 de junho de 2015.

KUHN, Anette; GRANT, Catherine (eds.) "Screening World Cinema." In: Kuhn, Anette; Grant, Catherine. **Screening World Cinema**. A Screen Reader. Nova York; Londres: Routledge, 2006, p. 1-14.

HÉNONIN, Abel Muñoz. "Cannes y Rotterdam: paradigmas e paradojas". *Cine Toma*. Revista Mexicana de Cine. Ano 5, n.25, nov-dez 2012, p.18-21.

LÓPEZ, Sergio Raúl. "El innagotable festín filmico. Aproximación a los festivales cinematográficos". *Cine Toma*. Revista Mexicana de Cine. Ano 5, n.25, nov-dez 2012, p.12.

MATHIJS, Ernest; SEXTON, Jamie. **Cult Cinema. An Introduction**. Massachusets/ Oxford: Blackwell, 2011.

MILLER, Toby. "National cinema abroad: The new international division of cultural labor, from production to viewing". In: DUROVICOVA; Natasa; NEWMAN, Kathleen. **World Cinemas, Transnational Perspectives**. Nova York/Londres: Rutledge, 2010. P. 137 - 159.

NAGIB, Lúcia (2005). "Towards a Positive Definition of World Cinema". In: LIM, Song Hwee; DENNISON, Stephanie (orgs). **Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film**. Londres: Wallflower Press, p. 30-37.

NORIEGA, Mariana Cerrilla. "El impacto de los festivales cinematográficos en México. Ventajas culturales, sociales y económicas". *Cine Toma*. Revista Mexicana de Cine. Ano 5, n.25, nov-dez 2012, p. 22- 25.

PRENDERGAST, Christopher. "World Republic of Letters". In: PRENDERGAST, Christopher (Ed.). **Debating World Literature**. Londres; Nova York: Verso, 2004, p. 1-25.

RANCIÈRE, Jacques . **La Méésentente** – politique et philosophy. Paris: Galilée, 1995.
_____ **Le partage du sensible:** esthétique et politique. Paris: La Fabrique éditions, 2010.

_____ **Dissensus:** on politics and aesthetics. Tradução de Steven Cordoran. Londres: Continuum, 2010.

SONTAG, Susan. The Image World. In: EVANS, Jessica; HALL, Stuart. **Visual Culture**. The Reader. California; Londres; Nova Deli: Sage, 1999.

VALCK, Marijke. **Film Festivals**. From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2007.