

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

VICTÓRIA GODOLFIM SWIRSKY

TIPOLOGIAS DE REALIZAÇÃO E CIRCULAÇÃO NO CINEMA DO RIO GRANDE DO SUL:
UM ESTUDO SOBRE OS LONGAS-METRAGENS *MULHER DO PAI* E *RIFLE*.

Porto Alegre
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL – PUCRS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS

VICTÓRIA GODOLFIM SWIRSKY

**TIPOLOGIAS DE REALIZAÇÃO E CIRCULAÇÃO NO CINEMA DO RIO GRANDE
DO SUL:
UM ESTUDO SOBRE OS LONGAS-METRAGENS *MULHER DO PAI E RIFLE*.**

Porto Alegre

2019

VICTÓRIA GODOLFIM SWIRSKY

**TIPOLOGIAS DE REALIZAÇÃO E CIRCULAÇÃO NO CINEMA DO RIO GRANDE
DO SUL:
UM ESTUDO SOBRE OS LONGAS-METRAGENS *MULHER DO PAI E RIFLE*.**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Orientador: João Guilherme Barone Reis e Silva

Porto Alegre

2019

Ficha Catalográfica

S979t Swirsky, Victória Godolfim

Tipologias de realização e circulação no cinema do Rio Grande do Sul : um estudo sobre os longas-metragens *Mulher do Pai e Rifle* / Victória Godolfim Swirsky . – 2019.

120f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva.

1. Cinema Brasileiro. 2. Realização cinematográfica. 3. Circulação de filmes.
I. Silva, João Guilherme Barone Reis e. II. Título.

VICTÓRIA GODOLFIM SWIRSKY

**TIPOLOGIAS DE REALIZAÇÃO E CIRCULAÇÃO NO CINEMA DO RIO GRANDE
DO SUL:
UM ESTUDO SOBRE OS LONGAS-METRAGENS *MULHER DO PAI E RIFLE*.**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Aprovada em: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva - PUCRS

Prof. Dr. Carlos Gerbase - PUCRS

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini - UFRGS

Porto Alegre

2019

Agradecimentos

Aos meus pais, Jairo e Luciane, e ao meu irmão, Felipe, por encorajarem e apoiarem todas as minhas escolhas e os meus estudos. À minha mãe, ainda, pelas incansáveis revisões desta dissertação. Teu suporte foi imprescindível para concluir este caminho.

Ao Thiago pelo apoio, companheirismo e compreensão durante todas as etapas deste processo. Por me ajudar a manter a cabeça na dissertação e continuar escrevendo apesar das dificuldades.

À vó Tania e a tia Vivi pelo estímulo e atenção durante a realização do mestrado. Por me ajudarem a manter o ânimo e a determinação.

À Carol, à Júlia e ao Jordan pelo incentivo toda vez que o processo de escrita se tornou difícil. À Martha e a Carol, ainda, pela conferência atenta às minhas traduções.

À Grazi e a Paola, por dedicarem tempo para responder à todas as minhas perguntas e por disponibilizarem todos os dados que foram necessários para a realização da análise. O suporte de vocês foi fundamental para a realização desta pesquisa.

Aos colegas do grupo de estudos Cinesofia, por todas as discussões que auxiliaram na organização deste trabalho. Ao meu orientador, Prof. Dr. João Guilherme Barone, por acreditar no meu trabalho e dividir comigo este processo. Ao CNPQ e a CAPES, pelo financiamento que permitiu a realização do mestrado.

Resumo

A presente pesquisa parte do objetivo de analisar os processos de realização e circulação dos filmes *Mulher do Pai* (Cristiane Oliveira, 2016, Okna Produções) e *Rifle* (Davi Pretto, 2016, Tokyo Filmes) a fim de compreender as decisões tomadas durante a etapa de desenvolvimento que influenciaram na colocação dos filmes no circuito internacional de festivais, identificando características recorrentes a este modelo de realização. A escolha das obras teve como critérios suas semelhanças quanto o local de produção, a proximidade temporal de realização e lançamento e sua circulação. Fazendo-se uso da metodologia de estudo de caso proposta por Yin, buscou-se entender as estratégias de circulação destes filmes. Este estudo fundamenta-se nos enunciados de Metz acerca da diferenciação de fato fílmico e fato cinematográfico como justificativa para a abordagem das questões que estão além do filme e não seus aspectos simbólicos. As proposições de Barone relativas à estrutura do mercado cinematográfico e das relações entre os agentes inerentes à realização fundamentaram o estabelecimento do contexto em que o corpus deste estudo está inserido. O aporte teórico para o recorte escolhido partiu do conceito de filmes de exportação apresentado por Chalupe. Utilizando os fundamentos da pesquisa empírica, foram tomados relatos das produtoras executivas dos longas-metragens estudados para amparar as análises realizadas, contando também com acesso aos documentos de produção. Esta dissertação propôs, em sua conclusão, uma tipologia de realização comum às duas obras, posicionando-as na indústria cinematográfica a partir de seus objetivos e estratégias de realização e circulação.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Realização cinematográfica. Circulação de filmes.

Abstract

The main objective of this research is to analyze the processes of production and circulation of the films *Mulher do Pai* (Cristiane Oliveira, 2016, Okna Produções) and *Rifle* (Davi Pretto, 2016, Tokyo Filmes) in order to better understand decisions made during the development process of these projects that influenced their placement in the international festival circuit, identifying recurrent characteristics of this realization model. The selection of the films had as criteria their similarities regarding shooting locations, their similar interval between realization and launch, and their circulation. Using the case study methodology proposed by Yin, we aimed to analyze the circulation strategies of these films. This study is based on Metz's statements on the differentiation of filmic fact and cinematic fact as a justification to approach aspects beyond-film, and not symbolic aspects. Barone's propositions regarding the structure of the film market and relations between the agents inherent to realization were used to establish the context in which the corpus of this dissertation is inserted. The theoretical basis for film selection was the concept of exportation films presented by Chalupe. Using the foundations of empirical research, the executive producers of the feature films studied reported their experience working on the films to support the analysis. We also had access to the production documents. This dissertation proposed, in its conclusion, a typology of production common to both films, placing them in the cinematic industry based on its goals and strategies of production and circulation.

Key Words: Brazilian films. Filmmaking. Film Circulation.

Lista de Figuras

Figura 1 - Tríade Audiovisual.....	20
Figura 2 - Mulher do Pai.....	44
Figura 3 - Localização das locações do longa-metragem Mulher do Pai.....	52
Figura 4 - Rifle	70
Figura 5 - Localização das locações do longa-metragem Rifle.....	78

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Tipos de projetos com investimento feito pelo FSA até 26/03/2018	34
Tabela 2 - Recuperação do investimento por linha de ação até 31/12/2017	35
Tabela 3 - Benefícios concedidos para participação em festivais	39
Tabela 4 - Linha do tempo do longa-metragem Mulher do Pai	45
Tabela 5 - Investimento por etapa de realização no longa-metragem Mulher do Pai	50
Tabela 6 - Investimento por rubrica no longa-metragem Mulher do Pai.....	54
Tabela 7 - Quantidade de profissionais por núcleo na etapa de filmagem do longa-metragem Mulher do Pai	58
Tabela 8 - Participação e prêmios em festivais e mostras nacionais do longa-metragem Mulher do Pai	61
Tabela 9 - Participação e prêmios em festivais e mostras internacionais do longa-metragem Mulher do Pai	62
Tabela 10 - Número de salas de exibição, público e renda por semana de exibição do longa-metragem Mulher do Pai	65
Tabela 11 - Linha do tempo do longa-metragem Rifle.....	71
Tabela 12 - Investimento por etapa no longa-metragem Rifle.....	76
Tabela 13 - Investimento por rubrica no longa-metragem Rifle.....	80
Tabela 14 - Quantidade de profissionais por núcleo na etapa de filmagem do longa-metragem Rifle	80
Tabela 15 - Participação e premiação em festivais e mostras nacionais do longa-metragem Rifle	82
Tabela 16 - Participação e premiação em festivais e mostras internacionais do longa-metragem Rifle	83
Tabela 17 - Número de salas de exibição, público e renda por semana de exibição do longa-metragem Rifle	87
Tabela 18 - Comparação entre o investimento por etapa nos longas-metragens Mulher do Pai e Rifle	90

Lista de Gráficos

Gráfico 1 - Percentual de público em filmes nacionais	28
Gráfico 2 - Média de público de filmes gaúchos em salas de cinema	29
Gráfico 3 - Filmes brasileiros lançados por ano em salas de cinema.....	33
Gráfico 4 - Filmes gaúchos lançados em salas de cinema	33

Sumário

1 Introdução	11
1.1 Referências teóricas e metodológicas	14
2 Contexto de realização e circulação de filmes no Rio Grande do Sul	19
2.1 O papel da tecnologia na realização e circulação de filmes	24
2.2 Bilheteria de filmes regionais	27
2.3 O papel das instituições na realização e circulação de filmes	30
2.4 A circulação das obras nacionais no mercado internacional	37
2.5 Empresas produtoras independentes	40
3 Análise do longa-metragem Mulher do Pai	42
3.1 Da empresa produtora	42
3.2 Sobre o filme	43
3.3 Sobre a realização	45
3.4 Sobre a estrutura de filmagem	52
3.5 Sobre a equipe	56
3.6 Sobre a circulação	59
4 Análise do longa-metragem Rifle	68
4.1 Da empresa produtora	68
4.2 Sobre o filme	70
4.3 Sobre a realização	71
4.4 Sobre a estrutura de filmagem	78
4.5 sobre a circulação	81
5 Considerações Finais	89
6 Referências	95
7 Anexos	101

1 INTRODUÇÃO

Em sua amplitude, o campo cinematográfico, dadas as relações complexas que o constituem, permite inúmeras análises. Percorrer o caminho que transforma um roteiro em um filme é imprescindível para que novas ações, novos processos de trabalho ou novas tecnologias impulsionem avanços no cinema. Das características estéticas, simbólicas e tecnológicas aos aspectos de produção que influenciam as relações do mercado, a realização cinematográfica oportuniza diversos recortes para estudo. Os pressupostos teóricos que fundamentam esta pesquisa têm como ponto de partida a diferenciação entre cinema e filme proposta por Christian Metz em sua obra *Linguagem e Cinema* (1980) na qual conceitua e estabelece a diferença entre o *fato fílmico* e o *fato cinematográfico*.

Essa distinção entre fato cinematográfico e fato fílmico tem o grande mérito de propor com o filme um objeto mais limitado, menos incontrollável, consistindo, principalmente, em contraste com o resto, de um discurso significante localizável - face ao cinema que, assim definido, constitui um complexo mais vasto dentro do qual, entretanto, três aspectos predominam mais fortemente: aspecto tecnológico, aspecto econômico, aspecto sociológico. (Metz, 1980, p.11).

Metz explicita, assim, as diferenças entre o filme, produto resultante da realização cinematográfica, e o cinema, conjunto dos fatores ligados aos processos de realização e à experiência de consumo das obras produzidas. Esta pesquisa orienta suas análises apenas sob os aspectos ligados ao fato cinematográfico. Não serão avaliados, dessa forma, os elementos voltados aos valores estéticos e simbólicos referentes aos filmes estudados.

O mercado cinematográfico brasileiro se estabelece majoritariamente com o apoio de instituições do governo voltadas à regulação e ao fomento de suas atividades com recursos provenientes tanto do governo federal quanto dos governos estaduais. A partir dos relatórios do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), base de dados sobre o mercado cinematográfico disponibilizada pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), constatamos que o apoio estatal é bastante diversificado em relação às etapas de realização da obra audiovisual, pois são destinados subsídios tanto para a etapa de produção, quanto para as etapas de desenvolvimento e comercialização. Como resultado dessa ampla participação dos agentes de regulação e fomento, o aumento

da produção nacional e da quantidade de filmes que conseguem alcançar o circuito de salas de cinema pode ser percebida ano a ano.

Apesar da ampla diversificação das etapas passíveis de pleitear investimento estatal, que proporciona um crescente número de filmes nas salas de cinema, as bilheterias registradas no circuito comercial são bastante baixas. No contexto dos filmes produzidos no Rio Grande do Sul entre os anos de 2011 e 2017, 56% não ultrapassaram a marca de 2.000 espectadores. Parte do interesse desta pesquisa está ligado às assimetrias nos resultados alcançados por filmes produzidos no Rio Grande do Sul que, mesmo com uma distribuição adequada, não traduzem nas salas de cinema o desempenho obtido no circuito de festivais ao redor do mundo. Em decorrência dessa característica e considerando-se os aspectos institucionais e de desenho de mercado em que os filmes estão inseridos, esta pesquisa se propõe a compreender as estratégias de desenvolvimento e circulação de longas-metragens que adentraram o mercado internacional de festivais. Este estudo analisará, então, as escolhas de produção que determinaram as estratégias de circulação das obras e impactaram as ações realizadas desde a etapa de desenvolvimento até a colocação do filme no mercado, interessando, aqui, as decisões do produtor que permitiram aos filmes alcançar o mercado internacional de festivais.

Partimos da tipologia de filmes de exportação, proposta por Chalupe, que se refere às obras “[...] que planejam atingir inicialmente excelência no mercado internacional antes de iniciar sua carreira comercial no mercado nacional” (2009, p. 98), como principal aporte teórico para o recorte escolhido. Optamos por analisar, dessa forma, filmes que estabeleceram uma estratégia de circulação que teve como prioridade adentrar e percorrer o circuito nacional e internacional de festivais para, posteriormente, serem exibidos em salas de cinema e, ainda que não tenham apresentado desempenho expressivo em salas comerciais, foram reconhecidos e premiados no mercado externo a partir do “[...] aval da curadoria dos festivais, que fazem – ainda – seu papel de agenciamento em nível mundial” (Costa, 2017, p.71). Foram selecionados dois filmes que percorreram esse caminho para compor o corpus deste estudo: *Mulher do Pai*, 2016, de Cristiane Oliveira, e *Rifle*, 2016, de Davi Pretto, ambos realizados no Rio Grande do Sul. O recorte geográfico fundamentou-se na crescente repercussão das obras locais no mercado internacional.

Outras características comuns às duas obras mostraram-se relevantes para o estudo: os dois longas-metragens realizaram as filmagens no interior do Rio Grande do Sul em 2015, tiveram como primeira janela de exibição festivais nacionais em 2016 e, em 2017, estrearam internacionalmente no Festival de Berlim, tendo sido lançados comercialmente nas salas de cinema brasileiras nesse mesmo ano. As semelhanças no contexto de lançamento foram importantes para a análise proposta que tem por objetivo analisar as escolhas de produção que determinaram as estratégias de circulação das obras e tiveram impacto nas ações realizadas desde a etapa de desenvolvimento até a colocação do filme no mercado. A proximidade da pesquisadora com as obras também foi considerada na definição dos objetos de análise, uma vez que integrou a equipe de produção nos dois filmes: no longa-metragem *Mulher do Pai* atuou como assistente de produção e no longa-metragem *Rifle* como assistente de produção executiva.

As afinidades referentes ao tipo de financiamento, que foi obtido por meio de editais ligados ao FSA para cobrir parte do orçamento necessário para a realização e para a posterior comercialização foram relevantes para o estudo. No intuito de buscar clareza sobre os processos adotados, as produtoras executivas dos dois longas-metragens, Graziella Ferst (Okna Produções), responsável pelo longa-metragem *Mulher do Pai* e Paola Wink (Tokyo Filmes), produtora do longa-metragem *Rifle*, forneceram dados e relatos acerca dos processos de realização e circulação dos filmes. Nossas indagações buscaram cobrir todo o processo de realização a partir do momento em que o roteiro foi apresentado à empresa, passando pelas escolhas de financiamento, características de produção e estratégias de circulação.

Para melhor examinar os processos de realização e circulação dos longas-metragens escolhidos, considerou-se importante estabelecer as atribuições de cada etapa de realização a partir das tríades propostas por Barone (2009), que delimitam as relações no espaço cinematográfico. Enfatizaram-se as decisões tomadas na etapa de desenvolvimento como parte importante da colocação dos filmes no mercado de festivais. Na etapa de circulação, delimitou-se as principais características que compõem os mercados nacional e internacional, abordando não apenas a colocação em festivais, trazida como primeira janela de interesse dos filmes analisados, mas também o circuito comercial de salas de cinema.

Esta dissertação foi organizada em três partes para a melhor compreensão do tema estudado. No capítulo *Contexto de realização e circulação de filmes no Rio Grande do Sul*, a partir das tríades estabelecidas por Barone (2009), fundamentaram-se as etapas de realização que servirão como subdivisões para às análises nos capítulos subsequentes. Nesta seção serão abordados, ainda, a facilitação e o barateamento da realização como consequência do desenvolvimento tecnológico e suas implicações na alteração das formas de consumo. Dissertaremos, então, acerca da circulação no mercado nacional de salas de cinema e da colocação dos filmes no circuito de festivais.

Os capítulos *Análise do longa-metragem Mulher do Pai* e *Análise do longa-metragem Rifle* serão dedicados à exploração de cada um dos filmes tomados como objetos desta pesquisa. Serão considerados todos os aspectos do processo de realização, a etapa de desenvolvimento, a captação de recursos, a aplicação do orçamento durante a execução do projeto, as estruturas de filmagem e as características da circulação de cada um dos longas-metragens.

Por fim, na seção intitulada *Considerações Finais*, será apresentada uma comparação entre os dois filmes pretendendo tornar visíveis as semelhanças e diferenças entre os processos de realização e circulação a fim de marcar uma tipologia de produção.

1.1 REFERÊNCIAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

O mercado cinematográfico permite abordagens distintas dentro das estruturas que o compõe. Os conceitos de fato fílmico e fato cinematográfico propostos por Metz, que determinam as características do filme enquanto “discurso signifiante” (1980, p. 12) e do cinema como as ações além do filme, a infraestrutura econômica da produção, a legislação nacional, a sociologia dos meios de tomada de decisão, a influência do filme em relação ao público e sua função em mecanismos econômicos e simbólicos (METZ, 1980) serão norteadores no recorte do contexto de interesse desta pesquisa, que abrigará apenas questões referentes ao fato cinematográfico.

Esta dissertação parte dos fundamentos da pesquisa empírica na construção de seu corpus. O empirismo “[...] compreende o conhecimento adquirido pela

prática, o conhecimento sensível baseado na experiência, o conhecimento factual que foi experimentado e não tem necessariamente uma observação controlada” (MALDONADO, 2006, p. 278). A experiência pessoal da pesquisadora, que integrou a equipe de realização de ambos os longas-metragens e sua proximidade com as produtoras responsáveis mostrou-se útil na obtenção de informações acerca dos processos de realização e circulação das obras.

Maldonado defende que “[...] o contexto define as relações do objeto de investigação com o conjunto da realidade na qual está inserido” (2006, p. 276) e que “[...] a compreensão do contexto nos permite conhecer a ligação, o encadeamento, as interrelações, os (entre) tecidos e os enredos do nosso problema/objeto com o mundo.” (2006, p. 276). Para nossas análises buscamos nas proposições de Barone a fundamentação teórica acerca das relações que definem cada elemento componente do segmento cinematográfico, das etapas de realização às relações entre os agentes que permeiam cada ponta da cadeia produtiva. As consultas às bases de dados oficiais disponibilizadas pela Ancine e pelo FSA serviram como fonte principal para estabelecer as condições atuais do mercado.

Estabelecido o recorte local para as análises, buscou-se determinar as características que compõe a conjuntura de produção do Rio Grande do Sul considerando as políticas públicas, os dispositivos de financiamento e os caminhos percorridos pelos filmes durante a etapa de desenvolvimento. Além das bases de dados consultadas, a tese de doutorado de Karine Ruy dos Santos, *Um longa na cabeça e (bem) menos de R\$ 1 milhão na conta: estudo sobre a produção e a circulação do cinema de baixo orçamento no Rio Grande do Sul* e a dissertação de Cristiane Scheffer Reque, *Novos processos de realização e circulação no longa-metragem brasileiro Castanha*, trouxeram questões fundamentais na categorização e contextualização da realização de filmes no estado. A bibliografia produzida por Barone acerca do cenário de produção local guiou, também, a construção do panorama de produção do Rio Grande do Sul.

Dada a diversidade de realidades de produção e circulação, o recorte em relação a tipologia dos filmes amparou-se na tese *Cinema brasileiro independente no contexto contemporâneo: entre a ficção e a realidade*, de Mannuela Ramos da Costa, acerca das características do cinema independente, e na dissertação de Hadija Chalupe da Silva, *A distribuição do filme nacional: considerações acerca de*

cinco filmes lançados em 2005, que conceitua os diferentes modelos de circulação trazendo a definição de cinema de exportação, que explora a colocação no mercado de festivais.

Como ferramenta para análise, esta dissertação encontrou no conceito de estudo de caso proposto por Robert Yin aporte metodológico para as análises a que se pretende. Yin apresenta o estudo de caso como “[...] uma investigação empírica acerca de fenômenos contemporâneos em seu contexto da vida real, especialmente quando as barreiras entre o fenômeno e o contexto não são claramente evidentes”¹ (YIN, 2003, p. 13, tradução nossa), favorecendo análise de eventos contemporâneos. O autor especifica “[...] o tópico ‘decisões’ como principal foco do estudo de caso.”² (YIN, 2003, p. 12, tradução nossa) e traz ainda a análise de “processos” como ponto forte da metodologia.

Como fonte de informações para as análises, foi realizado um levantamento de dados com representantes das empresas produtoras. As produtoras executivas Graziella Ferst (*Mulher do Pai*) e Paola Wink (*Rifle*) forneceram dados e relatos em relação aos processos de realização e circulação de seus respectivos projetos. Tais conversas foram gravadas com autorização das produtoras e transcritas pela pesquisadora para auxiliar o processo de análise. Após as conversas, informações complementares foram recebidas por e-mail. Como roteiro para a tomada dos relatos foram estabelecidos tópicos guia separados em dois grandes grupos: informações sobre a empresa e informações sobre o filme. Dentro do segundo grupo houve uma subdivisão de acordo com as etapas de realização.

Os tópicos voltados para o estabelecimento do perfil da produtora abrangeram questões relacionadas ao portfólio e a experiência prévia com o mercado internacional de festivais. Os aspectos acerca do filme foram subdivididos em: desenvolvimento; pré-produção, produção e finalização; e circulação. O primeiro segmento, em relação ao desenvolvimento, trouxe questões relacionadas à participação em eventos de mercado e laboratórios de desenvolvimento de roteiros. Foram perguntadas, também, sobre o processo de financiamento das obras e sobre a aplicação do orçamento em cada etapa e em cada rubrica. As perguntas do segundo grupo estiveram relacionadas às estruturas necessárias às filmagens e a

¹ “[...] is an empirical inquiry that investigates a contemporary phenomenon within its real-life context, especially when the boundaries between phenomenon and context are not clearly evident”

² “[...] the topic of ‘decisions’ as the major focus of case studies.”

aplicação do orçamento por núcleo de produção. Em relação à circulação, foram questionadas sobre a participação em festivais, o lançamento em salas de cinema e a relação com a empresa distribuidora e com os respectivos agentes de vendas.

Considerando a diferença entre o orçamento de cada um dos filmes, é importante ressaltar que os valores serão analisados de acordo com os percentuais de investimento. Uma vez que interessa a esta pesquisa a comparação entre os dois longas-metragens, a utilização de percentuais permitirá perceber as tendências de investimento dentro da tipologia estudada sem ser afetada pela discrepância dos orçamentos brutos.

O relato de Ferst foi tomado na sede da Okna Produções no dia 04 de setembro de 2018. A gravação da conversa, com o tempo de 1:37:33, foi transcrita e dividida dentro dos tópicos de análise propostos. É importante ressaltar que o longa-metragem *Mulher do Pai* contou com três produtores executivos: Graziella Ferst, Gina O'Donnell e Gabriel Richieri. A opção por entrevistar Ferst considerou a participação de cada um deles durante o processo de realização. Richieri é o representante da coprodutora minoritária uruguaia, Transparente Filma; O'Donnell, que também assina a direção de produção, participou mais ativamente das negociações operacionais e logísticas feitas na Vila de São Sebastião e nas prefeituras das cidades vizinhas; Ferst esteve presente ativamente nos processos de captação e circulação da obra.

O planejamento inicial previa encontros presenciais. No entanto, Wink, representante da Tokyo Filmes, estava fora do Brasil no período da pesquisa. Dessa forma, a conversa foi realizada por chamada de vídeo online. Ainda que algumas falhas na conexão tenham interrompido a comunicação, que precisou ser realizada por meio de dois suportes distintos, quais sejam: o site *appear.in* e o aplicativo multiplataforma *Whatsapp*, a produtora respondeu a todos os questionamentos propostos. A conversa teve duração total de 1:40:34.

Yin aponta, ainda, a possibilidade de expandir a análise, construindo uma generalização teórica. “Nesse sentido, o estudo de caso, como um experimento, não representa uma ‘amostra’ e realizando um estudo de caso, a meta será expandir e generalizar teorias (generalização analítica) e não enumerar frequências

(generalização estatística)”³ (2003, p. 11, tradução nossa). As considerações finais, amparadas pelos estudos de caso realizados, buscam explicitar uma tendência de realização e circulação presente no segmento analisado.

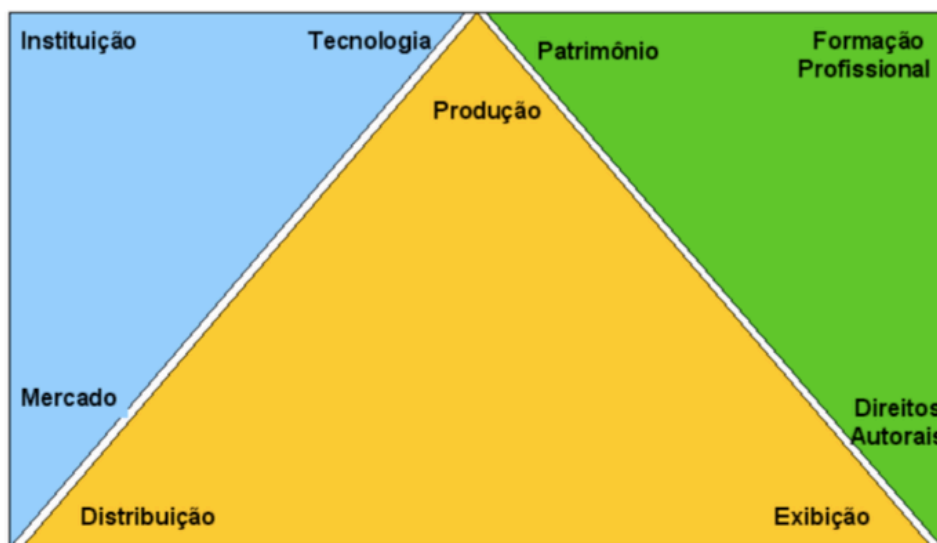
³ “In this sense, the case study, like the experiment, does not represent a ‘sample’, and in doing a case study, your goal will be to expand and generalize theories (analytic generalisation) and not to enumerate frequencies (statistical generalisation)”.

2 CONTEXTO DE REALIZAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE FILMES NO RIO GRANDE DO SUL

O cinema é o amplo processo que tem como produto final o filme. Os filmes se diferenciam uns dos outros por suas características de gênero: ficção ou documentário; pelos sub-gêneros: comédia, drama, horror; ou, ainda, pelas escolhas estéticas, técnicas, temáticas, narrativas ou econômicas que transformam cada filme em um documento único. Metz aponta que “[...] o filme é apenas uma pequena parte do cinema, pois este apresenta um vasto conjunto de fatos, alguns dos quais intervêm antes do filme [...], outros, depois do filme [...], outros, enfim, durante o filme, mas ao lado e fora dele” (1980, p. 11). Essas escolhas que permeiam o processo de realização, desde o surgimento da ideia até a exibição nas janelas pretendidas, que extrapolam a estrutura simbólica e perpassam para os meios técnico e econômico, diferenciam as mais diversas tipologias da realização cinematográfica.

A realização cinematográfica se desenvolve, segundo Barone, através de triangulações entre aspectos que, embora distintos, estão intrinsecamente interligados. A tríade principal, figura 1, corresponde às relações entre a produção, a distribuição e a exibição. Os três processos compreendem, de ponta a ponta, a realização cinematográfica, “[...] da concepção ao consumo final dos produtos” (2009, p.25). Adjacentes aos pontos principais, encontram-se outras duas tríades que apresentam fatores que alteram as relações iniciais, “[...] que atuam como suportes ao seu funcionamento e, simultaneamente, como fatores determinantes no processo de estabelecimento e alterações de padrões” (BARONE, 2009, p. 33). As relações apontadas no triângulo à esquerda sinalizam a relevância das instituições, da tecnologia e do mercado no fazer cinematográfico. A tríade à direita apresenta as relações entre o patrimônio, a formação profissional e os direitos autorais. Embora relevante à atividade cinematográfica, a terceira tríade não integrará as análises pretendidas neste estudo.

Figura 1 - Tríade Audiovisual



Fonte: Barone (2009, p. 2)

Primeiro aspecto da tríade principal, a produção, se organiza em três partes: pré-produção, produção e pós-produção. A pré-produção inclui os processos de “[...] elaboração de argumento e roteiro; levantamento dos recursos técnicos, artísticos, materiais e humanos necessários à realização do filme; elaboração de um plano de trabalho [...] e a busca dos recursos financeiros para a execução do projeto” (BARONE, 2009, p. 25). A produção concentra as tarefas específicas da filmagem:

contratação da equipe técnica e elenco, preparação dos cenários e figurinos, alocação e gestão de todos os recursos necessários à realização do filme [...]. São feitos os registros de imagens e sons previstos no roteiro e que serão posteriormente organizados na montagem. (BARONE, 2009, p. 26).

A pós-produção engloba as “[...] atividades de montagem e edição de sons, dublagens, aplicação de efeitos especiais, trucagens e letreiros” (BARONE, 2009, p. 26). Diz respeito, ainda, “[...] aos procedimentos de acabamento do produto, resultando na sua forma final. Ao término da pós-produção, será obtida a matriz do produto audiovisual a partir da qual serão geradas as cópias” (BARONE, 2009, p. 26).

O segundo aspecto, a distribuição, envolve as atividades voltadas à circulação. Opera “[...] os canais e meios necessários à circulação do produto audiovisual, visando o seu consumo pelo maior número possível de

peças” (BARONE, 2009, p. 26). A exibição, último aspecto da tríade principal, está diretamente ligada aos “[...] meios físicos e aos sistemas necessários ao consumo final do produto audiovisual [...], responsável pela última mediação entre o produto e o público consumidor” (BARONE, 2009, p. 27).

A segunda tríade é representada pela instituição, a tecnologia e o mercado: “A tecnologia define as ferramentas disponíveis para as atividades de produção, distribuição e exibição” (BARONE, 2009, p. 35); as instituições estão ligadas à regulação e ao fomento da indústria, além da organização política entre os agentes de mercado e as entidades reguladoras; “[...] o mercado consiste no conjunto das relações de troca dos produtos resultantes da tecnologia disponível, da estrutura institucional e da legislação existente, podendo ser limitado ou ampliado por essas últimas” (BARONE, 2009, p. 35). Os aspectos da tríade secundária se relacionam com cada um dos pontos presentes na tríade principal, influenciando as formas de produzir, distribuir e exibir os produtos resultantes da atividade cinematográfica.

O caráter empírico deste estudo, que contou com o envolvimento pessoal da pesquisadora não apenas na análise das informações, mas no contexto de realização, permitiu observar as escolhas de produção que apresentaram influência nas estratégias de circulação dos longas-metragens objetos desta pesquisa. Dada a especificidade dos processos a que se quer externar, a classificação proposta por Barone serviu de base para a adaptação de alguns termos para que correspondessem à dimensão e às dinâmicas dos filmes selecionados para este estudo. Interessa em nossas análises pontuar com maior profundidade aqueles quesitos que se mostraram mais significativos na realização e na circulação dos filmes analisados. Desse modo, os termos cunhados por Barone foram desmembrados a fim de destacar os detalhes que têm impacto na elaboração das estratégias de circulação, particularidade que fundamenta o objetivo desta pesquisa.

Durante o procedimento de análise das informações coletadas, como forma de organizar os processos de execução dos longas-metragens estudados, optou-se por desmembrar a etapa de produção proposta por Barone em quatro momentos: desenvolvimento, pré-produção, filmagem e finalização. Nos referiremos ao conjunto do processo como realização, para que não haja dubiedade na definição, dada a particularidade das etapas nas quais o objeto será dividido, uma vez que serão abordadas separadamente a pré-produção, a produção e a pós-produção. Tendo em

vista que o foco está no detalhamento de cada processo, mostrou-se necessário o uso de termos que demarcassem específica e individualmente cada momento analisado. As etapas de distribuição e exibição da classificação de Barone serão abordadas como uma só: circulação. Esse período será subdividido em duas partes como forma de aprofundamento da análise: a colocação dos filmes em festivais e mostras nacionais e internacionais e o processo de comercialização em salas de cinema, televisão aberta e codificada e plataformas de Video on Demand.

A etapa de desenvolvimento foi, nos filmes analisados, a mais longa, tendo duração de cinco anos. O processo foi marcado pela preparação do projeto e pela viabilização das filmagens. Ambos os roteiros foram cuidadosamente trabalhados, havendo ampla pesquisa de referências visuais e de locações para qualificar os projetos. Houve a preparação de um projeto de vendas, que incluiu o cronograma de realização e o orçamento necessário, além das principais janelas e do público alvo pretendidos. A fim de adentrar desde cedo o mercado internacional e criar melhores condições para a exibição dos filmes em festivais de renome, os realizadores buscaram a participação em eventos de mercado e laboratórios de projetos ligados a festivais para fortalecer a rede de contatos no mercado externo. O processo que auferiu mais tempo à etapa foi a captação de recursos financeiros que possibilitassem a realização. A busca por coprodutores de outros países visou a melhor colocação dos filmes no mercado externo e a diversificação dos financiamentos disponíveis. Apesar de ser o processo mais longo, o desenvolvimento foi o período que recebeu o menor aporte financeiro.

A pré-produção, semelhante ao processo descrito por Barone, teve duração média de quatro meses, compreendendo a preparação de todos os fatores necessários para a filmagem, desde a contratação da equipe técnica e elenco até a construção de cenários. Nesta etapa, o roteiro sofreu ajustes a fim de adequar-se à realidade de produção. A pré-produção envolveu a escolha dos equipamentos técnicos que foram contratados para a filmagem, como a câmera, o kit de lentes e os acessórios que se fizeram necessários para a melhor execução do trabalho. Compreendeu, ainda, a preparação das locações para filmagem, os figurinos e as provas de maquiagem e cabelo com o elenco escolhido. Assim como a preparação da estrutura necessária para receber a equipe nas locações.

A etapa de filmagem foi a que apresentou o período mais curto dentro da realização e a que teve o maior investimento orçamentário. Os longas-metragens analisados tiveram quatro semanas dedicadas à captação das imagens. Esse foi o momento em que todos os aspectos preparados durante a etapa de pré-produção foram colocados em prática. A equipe envolvida nessa fase foi a maior de todo o processo.

A finalização teve custos altos, próximos aos custos de pré-produção, porque envolveu processos técnico com valores elevados. Esta etapa incluiu a gravação de efeitos sonoros, a produção da trilha sonora, a aplicação dos efeitos de imagem. O material captado na filmagem foi montado até alcançar o corte final. A partir daí, foram realizados os processos de finalização de imagem e som. O término da fase de finalização está ligado à produção da cópia final do filme, que, nos longas-metragens analisados foi produzida em DCP⁴, formato digital em alta definição.

A circulação dos filmes teve início antes de terminada a finalização. O começo da etapa foi marcado pelas primeiras inscrições em festivais, que puderam ser feitas ainda com cópias não finalizadas do filme. A janela de participação em mostras e festivais teve a duração média de um ano. No caso dos filmes analisados nesta pesquisa, as produtoras contaram com agentes de vendas internacionais que auxiliaram na colocação dos longas-metragens no mercado externo. A comercialização no mercado interno foi feita com o apoio da empresa distribuidora Vitrine Filmes, e compreendeu sua inserção nas salas de cinema, Video on Demand, televisão aberta e televisão por assinatura.

As escolhas feitas pelos produtores durante o processo de realização delinea os diferentes filmes de acordo com suas tipologias, estabelecidas com base nos métodos utilizados para realização e circulação da obra nas janelas pretendidas. Desde o primeiro momento, as definições feitas pelos realizadores marcaram, pouco a pouco, os caminhos que foram trilhados. A escolha por participar de eventos internacionais ainda na etapa de desenvolvimento, a busca por coprodutores estrangeiros e a origem das fontes de financiamento, por exemplo, indicaram a trajetória pretendida e interferiram nas possibilidades de entrada em cada janela do mercado.

⁴ *Digital Cinema Package*. Formato digital de exibição em alta qualidade que segue configurações pré-estabelecidas, padronizando a exibição nas salas de cinema e festivais.

De *blockbusters* a filmes de nicho; de filmes realizados com grandes orçamentos e cachês proeminentes àqueles feitos entre amigos sem que haja qualquer remuneração, são inúmeras as possibilidades de realização. A partir dos relatos de Ferst e Wink, que integraram a coleta de dados desta pesquisa, foi possível perceber que três aspectos se destacam na classificação dos filmes em suas tipologias de realização direcionando os processos adotados, a saber, o perfil narrativo e estético, a janela de exibição pretendida e a captação de recursos. O processo de realização molda-se de acordo com essas três definições. Os dois longas-metragens selecionados para análise se assemelham nesses três quesitos. São filmes com ambientação rural que retratam a vida em pequenas vilas no interior do Rio Grande do Sul. Têm como protagonistas pessoas simples, que nunca viveram fora do ambiente em que são apresentadas e as situações dramáticas estão ligadas à relação dos indivíduos com o lugar em que habitam. O ritmo lento, as paisagens bucólicas e a relação dos protagonistas com o ambiente marcam o perfil das duas obras. Os dois longas-metragens foram pensados para adentrar primeiramente o circuito de festivais nacionais e internacionais e buscaram recursos em editais brasileiros e fundos de investimento do mercado externo com o apoio de uma empresa coprodutora estrangeira.

2.1 O PAPEL DA TECNOLOGIA NA REALIZAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE FILMES

Desde o surgimento da indústria cinematográfica, o desenvolvimento tecnológico mostrou-se responsável pelas formas de produzir e consumir conteúdos audiovisuais, influenciando todos os aspectos do mercado. As necessidades de aumentar o alcance dos filmes e melhorar a qualidade técnica e estética dos produtos apresentaram-se como motivações para o contínuo desenvolvimento tecnológico, refletido na ampliação das possibilidades de realização e circulação dos filmes. Costa estabelece que

A introdução das novas tecnologias de comunicação e informação no cenário mundial alteraram profundamente as práticas de produção, circulação e consumo de produtos midiáticos, especialmente se considerarmos a democratização dos aparatos de captação, transmissão e armazenamento de imagens e sons. (2017, p. 52)

Durante a etapa de realização, influencia diretamente nas escolhas técnicas e estéticas, uma vez que os diferentes suportes e possibilidades de captação e finalização permitem abordagens e resultados cada vez mais elaborados: a introdução do som e da cor, por exemplo, ou a tecnologia para a captação e exibição de filmes em três dimensões, representam alguns dos aspectos que alteraram o fazer cinematográfico. O aprimoramento tecnológico interfere, ainda, nos aspectos econômicos, uma vez que diminui o tempo de realização e o tamanho das equipes necessárias, reduzindo os custos. Na fase de circulação, os novos formatos de exibição melhoraram a qualidade do material a ser assistido e facilitaram o transporte das cópias, que passaram a ter um suporte físico de menor volume. A criação de novas janelas de exibição diversificou as possibilidades de consumo.

A realização e circulação dos filmes demandam um investimento bastante alto e sem parâmetros que possam garantir o sucesso de público e o consequente retorno financeiro. Segundo Ikeda,

[...] a realização de uma obra cinematográfica assume a característica da produção de bens de protótipos, com alto investimento no desenvolvimento de projetos originais, cada novo projeto é um outro projeto, de modo que a experiência anterior da produtora não necessariamente conduz a projetos mais bem sucedidos. (2012, p. 08-09).

Nesse sentido, a diminuição dos custos de produção decorrentes do aprimoramento tecnológico mostra-se bastante importante para o mercado cinematográfico. A redução do montante necessário para a realização e circulação é determinante no crescimento da produção independente. “O barateamento dos equipamentos, o fácil acesso e manuseio, alinhados a outros mecanismos do sistema digital que simplificaram a produção, permitem atualmente a existência de filmes realizados com equipes pequenas num período bastante reduzido” (REQUE, 2017, p. 37).

As tecnologias são responsáveis, dessa forma, não apenas por facilitar a produção das obras, mas pela diversificação dos modelos de circulação. O alcance dos arquivos digitais possibilita novos caminhos de exibição. A simplificação da replicação e da troca de arquivos é determinante para a circulação de filmes com orçamentos reduzidos. Furini e Tietzmann apontam que “[...] as tecnologias digitais trouxeram a possibilidade de copiar o material infinitamente, já que a qualidade do material copiado é a mesma do original” (2013, p. 4). O valor da cópia passa a ser

ínfimo frente ao valor de produção. “Em termos digitais, a reprodução é infinita e não acarreta em custo extra por item”⁵ (UNCTAD, 2008, p. 164, tradução nossa).

Uma questão facilitadora para a circulação é o uso de arquivos DCP em substituição aos rolos de filme. Se antes eram necessários, para a exibição de longas-metragens, um “[...] conjunto de dez ou mais rolos de filmes, com duração média de 20 minutos cada” (BARONE, 2009, p.56), hoje um único HD externo comporta o arquivo do filme em alta resolução. A redução drástica no volume físico de cada cópia representa por si só uma redução bastante significativa nos valores referentes ao transporte das cópias para as salas de cinema e festivais. A principal mudança em termos do valor da cópia, no entanto, está na possibilidade de exibir simultaneamente o filme em um número de salas superior à quantidade de cópias. Se antes a estreia em salas de cinema era medida pela quantidade de cópias produzidas, a tecnologia digital alterou o parâmetro para a quantidade de salas, uma vez que “[...] por mais que tenha dez DCPs, é possível exibir em vinte salas ao mesmo tempo. Tu manda o DCP, eles *encodam*⁶ e tu pode enviar o HD para outro lugar” (FERST, 2018). De um modo geral, o uso de arquivos digitais, além de padronizar a qualidade da exibição, facilita o envio de cópias para festivais nacionais e internacionais: HDs externos são mais leves e mais fáceis de transportar se comparados aos rolos de película usados anteriormente. O envio das cópias para seleção pode ser feito por meio de links em sites de compartilhamento de vídeos, não acarretando em custo extra para os realizadores. Barone complementa que “[...] a tecnologia digital amplia e facilita o acesso ao conteúdo audiovisual” (2009, p. 58).

A tecnologia permitiu, também, o aumento das janelas de exibição por meio da utilização de suportes digitais, considerando aqui suporte como o meio ou plataforma escolhida para a exibição do conteúdo produzido. Howkins aponta que uma das grandes tendências do desenvolvimento da economia criativa é o crescimento da quantidade de pessoas que assistem a filmes em casa. Se antes os espectadores precisavam se enquadrar nos horários das salas de cinema para assistir a um filme, “[...] a banda larga possibilitou ao consumidor a compra ou aluguel de conteúdo audiovisual pelo computador, sem sair de casa” (BRAGA, 2010, p. 89). Desse modo, “[...] a ampliação da circulação de produtos audiovisuais pela

5 “In digital terms, reproduction is infinite and incurs no extra cost per item.”

6 Codificar

via digital produz impactos que alteram os parâmetros culturais (*cultural settings*)” (BARONE, 2009, p. 48).

Um dos setores de consumo pago que mais cresce é o de Video on Demand que, conforme aponta o relatório *Circulação obras brasileiras pelos segmentos do mercado audiovisual* elaborado pela Ancine,

[...] representa um segmento de mercado audiovisual relativamente novo que tem impulsionado e modificado o consumo de conteúdos audiovisuais no mundo. Esse modelo, que emerge como uma alternativa à programação linear, característica dos serviços de TV aberta e TV por assinatura, é reconhecido como a fronteira para a expansão do setor audiovisual em virtude dos impactos atuais e potenciais que vem promovendo. (2017, p. 6).

As plataformas de VOD representam “[...] um mercado importante porque aumentam o alcance do filme. Se não [o filme] fica restrito ao público que vai ao festival, que pode ser bastante gente, mas não é totalmente abrangente. Com o VOD tu alcança o público que não tá indo aos cinemas” (WINK, 2018). Segundo a revista Nielsen, em levantamento publicado em 2016, 81% das pessoas consomem obras audiovisuais por meio de canais VOD em computadores, número que supera os 46% que consomem em televisões. A presença das tecnologias digitais alterou o funcionamento do mercado, reduziu o orçamento necessário e facilitou a troca e a replicação de arquivos.

2.2 BILHETERIA DE FILMES REGIONAIS

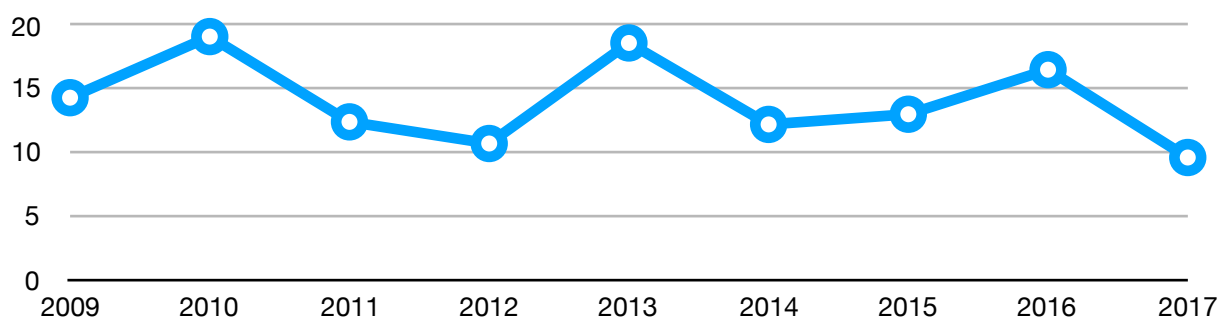
Apesar da diversificação das formas de assistir aos filmes e da popularização das plataformas de VOD, a avaliação de resultados no mercado cinematográfico permanece voltada para o desempenho comercial das obras no circuito de salas de cinema. Os índices de bilheteria figuram nos levantamentos oficiais como principal parâmetro de comparação entre os filmes. É pertinente ressaltar que a entrada no circuito comercial é um processo caro que demanda investimento dos produtores e distribuidores.

Filmes que contam com maiores investimentos em marketing e divulgação, além de uma quantidade maior de salas na semana de estreia, apresentam maior potencial de retorno para a produtora, para a distribuidora e para o exibidor. “A verdade é que nossos filmes não rendem financeiramente. Então é normal que eles

[exibidores] olhem mais para os filmes com maior investimento. Eles são meio presos, eles não são uma ONG” (FERST, 2018).

O amplo crescimento na quantidade de títulos brasileiros lançados, dessa forma, não é refletido na participação de público em filmes nacionais. Os filmes brasileiros, segundo o *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2017*, disponibilizado pela Ancine, representaram 35% dos títulos lançados no ano. Os bilhetes vendidos para consumo da produção nacional, no entanto, conforme o gráfico 1, apresentou valor inferior a 10% dos bilhetes totais.

Gráfico 1 - Percentual de público em filmes nacionais



Fonte: Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2017 (Ancine). Elaboração própria.

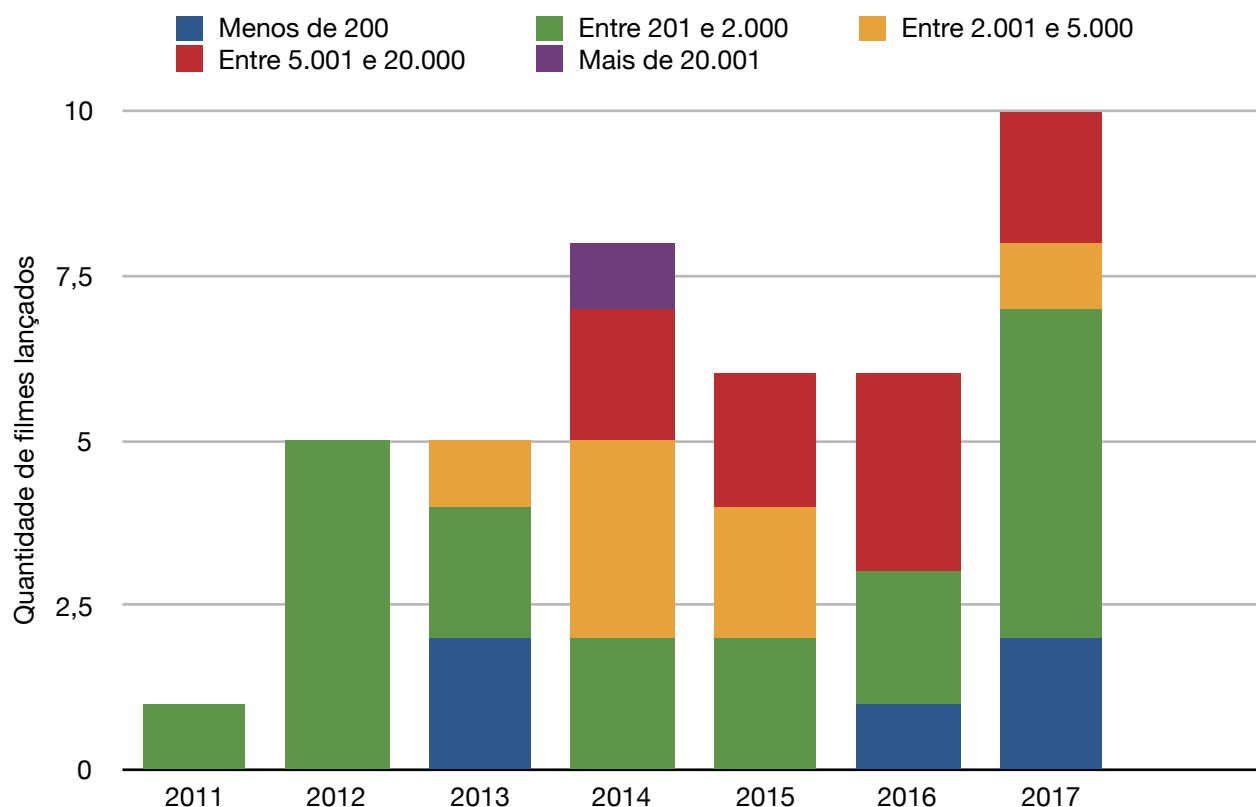
Os títulos brasileiros que fogem da tipologia *blockbuster* contam com a chamada cauda longa para alcançar público em salas de cinema. O conceito da cauda longa estabelece que os filmes de nicho agregam “[...] valor em um ritmo diferente, em uma escala diferente, por meio de uma estrutura diferente e com base em diferentes apelos comparando com o que fazem os textos comerciais de maior bilheteria” (JENKINS et al., 2014, p. 292). Nesse cenário, a perspectiva de gerar lucro de projetos com menor apelo comercial está diretamente ligada à sua capacidade de “[...] se manter em um estoque vasto e diversificado, além de reduzir os custos de distribuição (por meio de redes digitais) e promoção (ao ceder mais controle desse esforço para os intermediários autenticamente populares)” (JENKINS et al., 2014, p. 293).

A baixa procura por filmes nacionais associada ao sistema estabelecido pelos complexos exibidores não favorece o aumento de público de filmes independentes. As estreias, que acontecem nas quintas-feiras, colocam a bilheteria do final de semana como critério para a definição da quantidade de salas de exibição na

semana subsequente. Tais filmes, que geralmente contam com pouco recurso disponível para marketing, dependem da divulgação espontânea dos espectadores, o que implicaria, para um retorno de bilheteria, na permanência em cartaz por um tempo estendido.

A baixa presença de público no cinema brasileiro igualmente reflete na realidade dos filmes produzidos no Rio Grande do Sul. O gráfico 2 divide os filmes gaúchos em cinco categorias de acordo com a quantidade de bilhetes vendidos em salas de cinema: menos de 200 espectadores, entre 201 e 2.000, entre 2.001 e 5.000, entre 5.001 e 20.000 e aqueles que ultrapassaram a marca de 20.001 espectadores. A escolha pela classificação considerou a bilheteria média apresentada pelos filmes do Rio Grande do Sul no período analisado.

Gráfico 2 - Média de público de filmes gaúchos em salas de cinema



Fonte: Ancine. Elaboração própria

No período analisado, dezenove dos 43 filmes, apesar de ultrapassarem a marca de duzentos espectadores, permaneceram abaixo dos 2.000 bilhetes vendidos. Cinco filmes venderam uma quantidade inferior a 200 ingressos em salas de cinema. As duas categorias representam aproximadamente 56% dos filmes

gaúchos lançados entre 2011 e 2017. Nos anos de 2011 e 2012, a totalidade dos longas-metragens lançados em salas de cinema, respectivamente um e cinco, permaneceu na faixa entre 201 e 2.000 espectadores. 2014 foi o único ano em que uma obra ultrapassou a marca de 20.001 bilhetes vendidos com a animação *As aventuras do Avião Vermelho*, de Frederico Pinto e José Maia, produzido pela Okna Produções, que atingiu 21.696 pessoas. Em 2017, ano de lançamento dos filmes analisados, duas obras registraram público entre 5.001 e 20.000 espectadores, incluindo o longa-metragem *Mulher do Pai*. O filme *Rifle* foi o único na faixa entre 2.001 e 5.000 bilhetes vendidos. Cinco longas-metragens apresentaram uma bilheteria entre 201 e 2.001 ingressos e dois filmes obtiveram uma quantidade de bilhetes vendidos inferior a 200. Os dois filmes analisados nesta dissertação mantiveram a terceira e a segunda maiores bilheterias dos filmes gaúchos, respectivamente, no seu ano de estreia.

2.3 O PAPEL DAS INSTITUIÇÕES NA REALIZAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE FILMES

O papel das instituições no fazer cinematográfico, conforme aponta Barone, tem grande influencia no decorrer de toda a cadeia produtiva, possuindo papel regulador, financiador e organizador das relações entre os agentes do mercado e entre estes e o público consumidor. Na indústria cinematográfica brasileira o papel das instituições mostrou-se imprescindível para a continuidade do mercado.

O principal órgão regulador da atividade cinematográfica brasileira é a ANCINE, instituída em 2001. A agência objetiva, segundo seu regulamento geral, legitimar a atividade cinematográfica brasileira por meio do estímulo a todas as etapas: produção, distribuição e exibição, buscando a auto-sustentabilidade do mercado e o fortalecimento da produção independente. Pretende valorizar a qualidade das obras produzidas e estimular a participação dos realizadores e dos filmes no mercado externo, ampliando as janelas de exibição para os produtos nacionais. O desenvolvimento tecnológico que aperfeiçoa a produção e diminui os custos de realização também integra o rol de objetivos desta agência. Consta, ainda, na lista de competências da Ancine, as funções de fiscalizar o cumprimento da legislação, regular as atividades de fomento e proteção da indústria, promover a

participação de obras em festivais internacionais e estabelecer diretrizes para a aplicação do fomento público.

O FSA, criado em 2006 e regulamentado em 2007, tem como parte das suas diretrizes o fomento de todos os segmentos da cadeia produtiva do audiovisual, investindo nas etapas de produção, distribuição, exibição e infraestrutura do setor. Tem como objetivo melhorar o potencial competitivo do audiovisual nacional nos mercados interno e externo. O FSA fomenta a indústria por meio de quatro possibilidades de apoio: investimento, quando o valor desembolsado é retornável, mas não exigível; financiamento, quando os recursos atuam como um empréstimo, com exigibilidade de retorno e do pagamento de encargos financeiros; equalização, trabalhando com a redução do pagamento dos encargos financeiros incidentes das ações de financiamento; e valores não-reembolsáveis, apenas em casos restritos. Tem como fontes de receita a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), devida pelas empresas de telecomunicações e operadoras de televisão por assinatura e o Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (FISTEL). O FSA é alimentado, também, pelo retorno dos investimentos realizados em projetos audiovisuais “[...] por meio da participação nas receitas obtidas com a comercialização da obra” (Manual de cobrança do retorno do FSA). O cálculo do valor devido é realizado a partir dos relatórios de comercialização, disponibilizados pelos produtores e distribuidores, nos quais “[...] declaram as receitas obtidas e as despesas realizadas com a comercialização da obra, em todos os segmentos de mercado, em um determinado período” (Manual de cobrança do retorno do FSA). O percentual e o tempo de retorno são estabelecidos de acordo com o contrato de investimento e com o edital de seleção de cada filme.

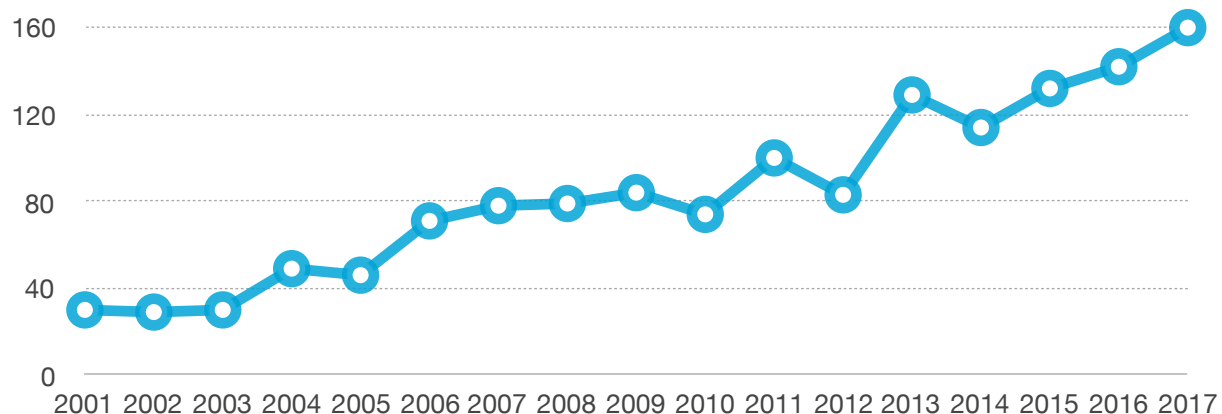
A atividade cinematográfica conta, também com investimento indireto por meio de leis de incentivo. No âmbito nacional, a Lei do Audiovisual representa a maior fonte de apoio. Permite a destinação de parte do imposto de renda devido por pessoas físicas e jurídicas em produtos audiovisuais. Podendo a instituição tornar-se sócia da produção, com direitos patrimoniais e participação nos lucros proporcionais ao capital aportado. A captação por lei de renúncia fiscal, no entanto, caiu gradualmente. O percentual captado em relação ao valor aprovado para captação em 2000 foi em média de 72%, chegando 2013 a média de apenas 35%.

Paralelamente a esta queda, houve um crescimento significativo no financiamento direto. Se considerarmos apenas o FSA, foram contempladas 18 obras em 2008 e, em 2012, 54.

Em termos regionais, o Rio Grande do Sul conta com o Pró-cultura RS, instituído em 2010, que unifica os apoios culturais no estado. A produção cultural conta com duas fontes de investimento: o apoio por meio de incentivos fiscais, com dedução do ICMS devido pelo contribuinte e os recursos do FAC/RS, que são alimentados, também, pelos recursos investidos por meio do incentivo indireto. O FAC/RS tem como principais diretrizes o “[...] apoio a novas iniciativas culturais e o estímulo a projetos que, independente de apelo comercial, sejam detentores de reconhecido mérito cultural” (lei nº 13.490 de 21 de julho de 2010). O FAC/RS, em parceria com o FSA, lançou editais para apoio à produção cinematográfica com investimento compartilhado entre o estado e o governo federal dentro da linha de desenvolvimento regional da instituição nacional.

A relevância da participação das agências estatais no mercado cinematográfico nacional fica bastante evidente ao analisarmos a variação na quantidade de filmes lançados anualmente, conforme o Gráfico 3. Em 2001, ano em que a Ancine foi instituída, mas ainda não teve suas responsabilidades aplicadas na atividade cinematográfica, estrearam apenas trinta filmes nacionais. A partir daí, é possível perceber um gradual aumento na quantidade de obras lançadas. Em 2011, já com forte atuação do FSA, cem filmes brasileiros chegaram ao circuito de exibição. 2012 apresentou uma pequena queda na quantidade de filmes lançados, com 83 obras. A partir de 2013, a cada ano o cinema brasileiro ultrapassa sua própria marca de longas-metragens em salas comerciais, chegando a 142 em 2016 e encerrando 2017 com o recorde de 160 obras brasileiras alcançando o mercado de salas de cinema. Esses filmes, no entanto, permanecem, em sua maioria, sendo provenientes dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, principal eixo de produção.

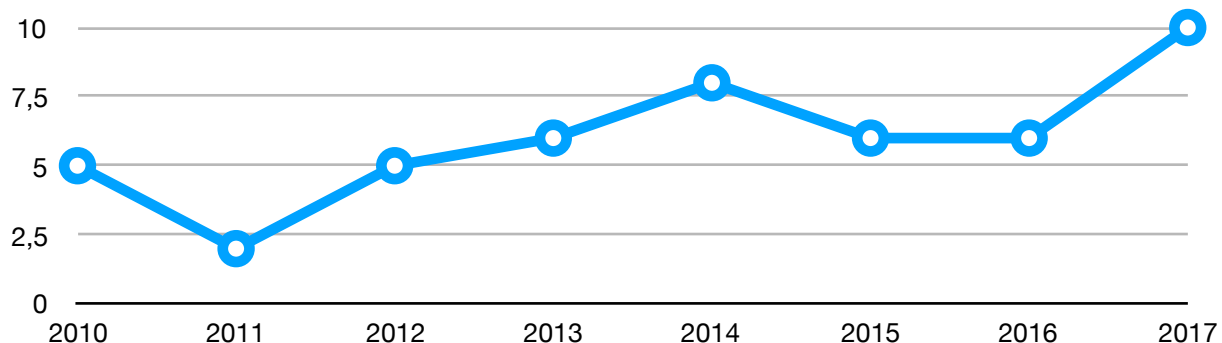
Gráfico 3 - Filmes brasileiros lançados por ano em salas de cinema.



Fonte: Ancine. Elaboração própria

A evolução da produção pode ser percebida, também, no Rio Grande do Sul. Considerando o gráfico 4, é possível observar a quantidade de obras produzidas a partir da instituição do Pro-Cultura RS, em 2010. É pertinente ressaltar que o estado já contava com leis de incentivo anteriores ao Pro-Cultura RS, que unificou os investimentos. A produção média gaúcha alcança seis filmes por ano. Em 2017 o Rio Grande do Sul lançou dez longas-metragens em salas de cinema, incluindo os dois analisados nesta dissertação.

Gráfico 4 - Filmes gaúchos lançados em salas de cinema



Fonte: Ancine. Elaboração própria

O aumento na quantidade de projetos lançados pode estar relacionado com a variedade de etapas que compõe o rol de investimentos do FSA, tabela 1. O amplo investimento na etapa de desenvolvimento de projetos é um facilitador para a captação de recursos para a execução nas mais diversas fases de realização, permitindo às produtoras capitalizar o projeto conforme se faz necessário.

Tabela 1 - Tipos de projetos com investimento feito pelo FSA até 26/03/2018

Tipologia	Quantidade
Produção cinematográfica	857
Produção para TV	901
Curtas e médias	44
Desenvolvimento de projetos	890
Suporte automático	153
Jogos eletrônicos	23
Comercialização	159
Total de projetos que receberam investimento	3027

Fonte: Fundo Setorial do Audiovisual

É pertinente ressaltar, entretanto, que a quantidade de projetos que contaram com investimento na etapa de comercialização é bastante pequena em comparação aos que contaram com auxílio na categoria produção cinematográfica: mais de cinco vezes menor. Este aspecto representa outra dificuldade do cinema nacional: comercializar um filme é um processo caro e não contemplado em grande parte dos editais. Os lançamentos são feitos, devido a isso, em poucas salas com divulgação restrita, prejudicando os resultados de bilheteria.

O Brasil conta com um sistema de financiamento público sofisticado e que se aprimora a cada ano, refletindo no aumento da produção cinematográfica nacional. As agências de fomento diversificam cada vez mais o rol de etapas apoiadas e os critérios para seleção. Editais que priorizam novos realizadores ou o desenvolvimento artístico e de linguagem do setor tornam-se cada vez mais frequentes e importantes para a continuidade de mercado.

O retorno do fomento feito pelo FSA representa um percentual pequeno em relação ao montante investido, tabela 2, de apenas 26,04% do valor total aportado na realização e circulação. A etapa de produção para cinema é a que apresenta maior percentual de retorno. É pertinente ressaltar, no entanto, que parte desses filmes recebe, também, investimento em comercialização.

Tabela 2 - Recuperação do investimento por linha de ação até 31/12/2017

Linha	Projetos analisados	Investimento nos projetos	Recuperação do Investimento (R\$)	Recuperação do investimento (%)
Produção Cinema	88	82.259.078,25	28.698.595,69	34,89%
Produção para TV	18	3.181.865,00	374.223,04	11,76%
Comercialização	67	73.666.602,22	12.356.812,72	16,77%
Total	173	159.107.545,47	41.429.631,45	26,04%

Fonte: Fundo Setorial do Audiovisual

Os dois longas-metragens em estudo contaram com apoio público para o financiamento dos projetos. Na etapa de desenvolvimento, obtiveram apoio do *Prêmio Santander Cultural/Prefeitura Municipal de Porto Alegre/APTC-RS*, que premiou os projetos com R\$ 50.000,00, além de oferecer consultorias especializadas tanto na área de roteiro quanto nas áreas de produção e marketing. Como contrapartida, os realizadores ministraram oficinas explorando o processo de desenvolvimento. O longo período de capitalização dos longas-metragens brasileiros foi prejudicial para a continuidade do edital. Segundo Wink, a demora em lançar os filmes, devido ao tempo para capitalizar a etapa de execução dos projetos foi responsável pelo cancelamento do edital, que teve sua última edição em 2011. “Se tu olhar na lista dos projetos que eles apoiaram, a maioria está sendo filmada agora [2017/2018].” (WINK, 2018). Além do edital de desenvolvimento, *Mulher do Pai* contou com outras três fontes de financiamento e *Rifle* com outras duas.

O longa-metragem *Rifle* teve apoio do edital privado *Rumos Itaú Cultural*, ligado a entidade Itaú Cultural. Parte dos recursos investidos pelo edital conta com fomento indireto por meio da aplicação da Lei Rouanet, que permite dedução de percentual do imposto de renda devido para que seja investido em cultura. A segunda fonte de receita do filme veio da parceria entre o FSA e o FAC/RS, por meio do edital *RS Polo Audiovisual - produção de longa-metragem*. O FSA investiu 150% o valor investido pelo estado na execução dos projetos. Dessa forma, dos R\$ 500.000,00 recebidos pela Tokyo Filmes, R\$ 200.000,00 foram provenientes do FAC/RS e R\$ 300.000,00 do FSA.

O longa-metragem *Mulher do Pai* iniciou a captação com o edital de coprodução Brasil-Uruguai, parceria da Ancine com o *Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual Uruguayo* (ICAU). Cada país contribuiu com parte do valor do prêmio. A

segunda fonte de receita é proveniente do programa Ibermedia, fundo internacional que visa desenvolver o cinema iberoamericano e coproduções entre países da região. O orçamento foi completado com o edital do FSA *Prodecine 05/2013*, que investe em filmes com “[...] propostas de linguagem inovadora e relevância artística” (*Prodecine 05/2013*) voltados para a exibição em salas de cinema.

Ambos os filmes contaram com investimento do FSA na comercialização por meio do *Prodecine 03*. O valor investido pode ser usado em todos os segmentos do mercado exibidor desde que a exibição inicial contemple o circuito de salas de cinema. O FSA, dessa forma, investe em um dos gargalos do processo cinematográfico: a colocação em salas de cinema.

O uso de recursos públicos, no entanto, aufere ao projeto um período ainda maior de realização. Há um tempo bastante grande entre o lançamento do edital, a inscrição dos projetos, a divulgação da seleção dos aprovados e a efetiva liberação do dinheiro, no caso de financiamento direto.

O Fundo Setorial do Audiovisual tem processo de abertura de editais ou disponibilização de recursos anualmente, sendo que seu processo de execução pode variar caso a caso. Após a disponibilização de recursos para investimento nas linhas de produção e distribuição, os projetos são selecionados e contratados. Após a contratação, os recursos são efetivamente liberados, sendo que esses trâmites seguem tempos distintos e podem variar bastante, sendo possível também que parte dos projetos selecionados não tenha recursos liberados. (FUNDAÇÃO DOM CABRAL, 2016, p. 51).

Períodos muito longos de financiamento aumentam os custos do projeto, tendo em vista que é preciso manter profissionais disponíveis às atividades de obtenção de recursos. No caso dos filmes analisados, houve um período de três anos para completar a captação. A demora na contratação e desembolso da verba após a seleção foi de aproximadamente um ano, fazendo com que precisassem iniciar a filmagem sem ter recebido todo o dinheiro.

Além das instituições ligadas à regulação e ao fomento, entidades que visam a internacionalização do cinema nacional representam um papel importante na busca pelo mercado externo. O Cinema do Brasil, parceria do Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP) com a Agência de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil) trabalha com a promoção de encontros de realizadores brasileiros com estrangeiros em eventos internacionais e com apoio operacional e financeiro na promoção dos produtos nacionais nesses eventos. O

Cinema do Brasil trabalha por meio da associação das empresas produtoras, que contribuem com o pagamento de anuidade. A Tokyo Filmes e a Okna Produções são associadas a instituição e utilizaram os benefícios disponíveis para a promoção dos longas-metragens estudados.

2.4 A CIRCULAÇÃO DAS OBRAS NACIONAIS NO MERCADO INTERNACIONAL

Antes de adentrarem o circuito comercial de exibição de salas de cinema, os realizadores buscaram a inserção dos filmes em festivais nacionais e internacionais. A seleção nos principais eventos e premiações confere ao filme um “selo de qualidade” (CHALUPE, 2009, p. 123). “Cada festival e cada prêmio é como se tu ganhasse estrelinhas que fazem diferença na hora de tu conseguir espaço para a exibição” (FERST, 2018). Apesar de apresentarem grande influência para a inserção no mercado interno, a participação em festivais não representa garantia no aumento de bilheteria “o grande público em si eu acho que não é muito ligado nessa questão de prêmios de festivais. A não ser, claro, que tu vá para o Oscar ou para Cannes, talvez” (WINK, 2018).

Os filmes analisados nessa pesquisa são o que Chalupe considera filmes de exportação, ou seja, “[...] planejam atingir inicialmente excelência internacional antes de iniciar sua carreira comercial no mercado nacional” (2009, p. 98). Buscam no reconhecimento pelo mercado externo a diferenciação no mercado interno. Esses filmes não têm a “[...] pretensão de restringir a carreira do filme no mercado nacional” (2009, p. 168), mas a partir da inserção em festivais de renome e da chancela de qualidade conferida “[...] tem o intuito de criar notabilidade para o filme, para que faça boa carreira no mercado brasileiro” (2009, p. 168).

A inserção no mercado externo veio desde o desenvolvimento dos projetos, quando os realizadores buscaram ser selecionados em eventos de mercado, laboratórios de projetos e rodadas de negócio, a fim de criar um ambiente favorável à colocação dos filmes em festivais. Os eventos, além de qualificarem os projetos, auxiliaram na busca por coprodutores e agentes de vendas internacionais. “O espaço dos festivais e mostras servirá também como um espaço de interlocução de investimentos para o filme, com o intuito de estabelecer parcerias de financiamento,

coprodução, pré-vendas para cinemas ou canais de televisão internacional” (CHALUPE, 2009, p. 168).

Os realizadores brasileiros independentes contam com apoio financeiro da Ancine para a participação em eventos de mercado e rodadas de negócio. A agência disponibiliza recursos para a participação em 31 eventos, conforme anexo B, e 38 laboratórios de projetos e *workshops*, conforme anexo C. Além de qualificarem o projeto por meio de consultorias especializadas, abrem possibilidades para o estabelecimento de contato com outros realizadores, com agentes de venda e com curadores de festivais, criando melhores perspectivas de internacionalização para os filmes.

A exibição em grandes eventos, como o Festival de Cannes, na França; o Festival Internacional de Cinema de Berlim, na Alemanha e a Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza, na Itália, por exemplo, valorizam o filme para além da bilheteria em salas de cinema comerciais. O “[...] filme inicia um processo de conquista da crítica especializada, de opiniões de diretores consagrados de outros países e principalmente de conquista do apreço dos jurados do festival” (CHALUPE, 2009, p. 168), dessa forma, alcançando a atenção da crítica, gerando maior publicidade para os filmes.

Os realizadores buscam acumular indicações e premiações ao redor do mundo, valorando a obra e diferenciando-a das demais. *Rifle* e *Mulher do Pai* foram exibidos em festivais, respectivamente, em oito e treze países diferentes, além das exibições no Brasil. Uma boa carreira em festivais de importância reconhecida confere não só aos filmes, mas aos próprios realizadores, às empresas produtoras e ao mercado regional, a chancela de qualidade, representando um fator positivo não apenas para o projeto em questão, mas para a continuidade dos agentes envolvidos. O Festival de Berlim, por exemplo, que após a exibição do curta-metragem *O Branco*, de Ângela Pires e Liliana Sulzbach, em 2001, não havia selecionado outro filme gaúcho. Após exibir *Castanha*, de Davi Pretto, em 2014, selecionou outros quatro filmes realizados em Porto Alegre: *Beira-Mar*, de Felipe Matzembacher e Marcio Reolon, em 2015; *Rifle*, também de Davi Pretto, e *Mulher do Pai*, de Cristiane Oliveira, em 2017 e *Tinta Bruta*, de Felipe Matzembacher e Marcio Reolon, em 2018.

A valorização dessas janelas pela Ancine pode ser vista a partir do apoio à participação das obras e dos realizadores nos eventos. O apoio é estabelecido de

acordo com classificação dos festivais previamente estabelecida pela agência em três grupos: A, B e C conforme o prestígio do festival e da sessão em que o filme foi selecionado para participar, anexo D. Em alguns eventos apenas a mostra competitiva é considerada. Festivais tipo A incluem o Festival Internacional de Cinema de Berlim, a Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza, o Festival de Cannes e as mostras competitivas do BAFICI, Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires. O tipo B compreende as mostras competitivas de festivais como o Festival de Cinema de Tribeca, o Festival Internacional de Cinema de Tóquio e o Festival Internacional de Mar Del Plata. O tipo C é composto, por exemplo, pelas mostras competitivas do Festival Internacional de Cinema de Estocolmo, o Festival Internacional de Cinema da Índia IFFI e o Festival de Cinema de Istambul, conforme o anexo C. Os benefícios são concedidos de acordo com a tabela 3.

Tabela 3 - Benefícios concedidos para participação em festivais

Tipo	Quantidade de festivais	Benefícios
A	44	-Concessão e envio de cópia legendada -Apoio financeiro para a promoção do filme
B	36	-Envio de cópia legendada -Apoio financeiro
C	16	-Envio de cópia legendada

Fonte: Ancine. Elaboração própria

A Ancine viabiliza, dessa forma, a partir dos mecanismos de suporte à internacionalização, a participação de membros da equipe nos eventos e a participação do próprio filme, por meio do suporte com tradução, legendagem e o envio de cópias, processos de valor elevado em relação aos baixos orçamentos. "A Okna faz uso dos mecanismos da Ancine de apoio à internacionalização porque é foco da Okna participar do mercado internacional não só do mercado nacional" (FERST, 2018).

O incentivo à participação pelas agências do governo aparece não apenas no apoio direto, mas por meio da premiação dos filmes que obtiveram melhor desempenho artístico por meio do Prodav 07:

“Suporte Financeiro Automático – Desempenho Artístico é o sistema de financiamento público na qual as ações financiadas são selecionadas pelo Beneficiário Indireto, em face de seu desempenho artístico anterior em mostras e festivais cinematográficos, para destinação na produção, no desenvolvimento de projetos e na distribuição de obras audiovisuais” (BRDE, 2017)

A premiação é conferida de acordo com a participação e com os resultados alcançados nos eventos. A pontuação é obtida de acordo com o nível do festival, com a participação em mostras competitivas ou não competitivas e com as premiações obtidas nas categorias melhor filme e melhor diretor, segundo tabela disponibilizada junto ao edital, conforme anexo D. Um montante pré-estabelecido é dividido proporcionalmente entre os vencedores em conformidade com a pontuação obtida. A empresa Tokyo Filmes, responsável pelo longa-metragem *Rifle*, foi premiada com seu longa-metragem de estreia *Castanha*, também de Davi Pretto.

2.5 EMPRESAS PRODUTORAS INDEPENDENTES

A Ancine define como produtoras brasileiras independentes e, portanto, elegíveis para o uso de apoios e financiamentos disponibilizados por agências públicas de fomento, àquelas que não são ligadas a empresas de radiodifusão, empacotadoras ou distribuidoras e que comprovem as seguintes condições:

- a) não ser controladora, controlada ou coligada a programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviço de radiodifusão de sons e imagens;
 - b) não estar vinculada a instrumento que, direta ou indiretamente, confira ou objetive conferir a sócios minoritários, quando estes forem programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviços de radiodifusão de sons e imagens, direito de veto comercial ou qualquer tipo de interferência comercial sobre os conteúdos produzidos;
 - c) não manter vínculo de exclusividade que a impeça de produzir ou comercializar para terceiros os conteúdos audiovisuais por ela produzidos;
- (Ancine)

A listagem de agentes econômicos registrados na Ancine, divulgada pela agência, indica que aproximadamente 74% dos 13.967 agentes econômicos registrados se enquadram na classificação de empresas brasileiras independentes. O estudo *Mapeamento do Setor Audiovisual*, divulgado pela Fundação Dom Cabral, estabelece como perfil recorrente o alto grau de especialização e a composição por sócios com formação acadêmica. O estudo ressalta, ainda, que as empresas contam com “[...] poucos funcionários CLT e/ou autônomos e quatro vezes mais freelancers”

(2016, p. 274). Esse aspecto está ligado ao alto grau de dependência de recursos públicos e a baixa capacidade de retorno financeiro, que leva as empresas a manter o funcionamento, em época em que não há projetos em execução, com poucos profissionais. Não é incomum apenas os sócios trabalharem na etapa de desenvolvimento até a obtenção de financiamento, quando são contratados profissionais freelancers durante o período de duração do projeto como pessoas jurídicas, ou seja, sem vínculo empregatício.

A dificuldade na manutenção da estrutura completa de funcionamento está atrelada ao fato de que “[...] a maioria dos projetos audiovisuais ainda envolve produtos e serviços com baixa penetração nacional, com dificuldades de monetização da capacidade criativa do capital humano que trabalha no setor” (FUNDAÇÃO DOM CABRAL, 2016, p. 275). As empresas dependem, então, de financiamento via editais municipais, estaduais ou federais.

As empresas independentes se adaptaram às limitações geradas pela receita sazonal, ligada a captação para a realização de projetos, e a baixa remuneração dos produtos gerados, montando uma estrutura capaz de resistir ao incerto fluxo de caixa, conseguindo manter-se no mercado. O bom resultado em desempenho artístico, apesar de não gerar lucro, mostrou-se importante na continuidade das atividades da empresa, pois valoriza os profissionais envolvidos e a produtora. A Okna Produções e a Tokyo Filmes, responsáveis pelos filmes analisados nesta pesquisa, se enquadram nas características descritas como representativas do setor.

3 ANÁLISE DO LONGA-METRAGEM *MULHER DO PAI*

3.1 DA EMPRESA PRODUTORA

A Okna Produções, empresa produtora de conteúdos audiovisuais com sede em Porto Alegre, foi fundada em 2006 pela produtora Aletéia Selonk. Em seus doze anos de trajetória, produziu seis longas-metragens, dezesseis médias-metragens, vinte curtas-metragens e três séries para televisão. O filme *Mulher do Pai*, analisado nesta pesquisa, é o sexto longa-metragem da empresa que, além de trabalhar ativamente com a realização de conteúdos audiovisuais, atua também como distribuidora. A equipe fixa da Okna Produções é composta pela sócia Aletéia Selonk e pela produtora executiva Graziella Ferst. Selonk e Ferst trabalharam juntas entre 2004 e 2006 na produtora Panda Filmes⁷ e mantem a parceria na Okna Produções desde o início da empresa.

Os primeiros projetos realizados pela Okna Produções foram iniciados ainda na Panda Filmes. Além de curtas-metragens, o longa-metragem *Argus Montenegro & a Instabilidade do Tempo Forte*, 2012, de Pedro Isaías Lucas, deu início a sua trajetória de realização na Panda Filmes e foi produzido e finalizado na Okna Produções. A primeira experiência da empresa com distribuição ocorreu através da parceria com a produtora Clube Silêncio⁸, responsável pelo longa-metragem *Ainda Orangotangos*, 2007, de Gustavo Spolidoro, ficando a produção de distribuição a cargo da Okna Produções.

A empresa produziu uma grande quantidade de curtas-metragens nos cinco anos que antecederam o lançamento de seus primeiros longas-metragens: o documentário *Walachaj*, 2011, de Rosane Zilles, e a ficção *A última estrada da praia*, 2011, de Fabiano de Souza. Este último inicialmente um projeto para televisão que foi ampliado para o formato de longa-metragem. “Foi um processo de produtora nova. Primeiro as coisas mais curtas, mais rápidas de fazer, enquanto desenvolvíamos os longas” (FERST, 2018). Esse processo deve-se ao extenso tempo de realização de longas-metragens, de em média cinco a seis anos até o lançamento. A produtora foi responsável, ainda, pelos longas-metragens As

⁷ Formada pelos sócios Beto Picasso e Tatiana Sager.

⁸ Formada pelos sócios Fabiano de Souza, Gilson Vargas, Gustavo Spolidoro e Milton do Prado.

Aventuras do Avião Vermelho, 2014, animação, de Frederico Pinto e José Maia; e *Ponto Zero*, 2016, de José Pedro Goulart, em coprodução com a produtora Mínima⁹.

A Okna Produções mantém, ainda, parceria com o Fronteiras do Pensamento, projeto que “[...] promove conferências internacionais e desenvolve conteúdos múltiplos com pensadores, artistas, cientistas e líderes em seus campos de atuação” (Fronteiras do Pensamento). A colaboração gerou, em seis anos, 14 médias-metragens, seis curtas-metragens e duas séries produzidas a partir de entrevistas com os convidados do evento.

A busca pelo mercado internacional está presente desde o surgimento da Okna Produções, cuja trajetória é marcada pela participação em eventos internacionais que oportunizam o surgimento de parcerias de trabalho e a abertura de novos mercados. A empresa é associada às instituições Cinema do Brasil e APL Audiovisual, que têm como principal objetivo favorecer a internacionalização do audiovisual brasileiro, auxiliando nas ações que visam aumentar a exportação do conteúdo e auxiliar na inserção de filmes nacionais no cenário internacional de festivais e mostras. Além da participação nessas instituições, a Okna Produções faz uso dos mecanismos de apoio à internacionalização oferecidos pela Ancine, o que possibilitou a presença da produtora Aletéia Selonk em diversos eventos de mercado ao longo da carreira da empresa.

A relação entre Cristiane Oliveira, diretora do longa-metragem *Mulher do Pai*, e a Okna Produções iniciou com a realização do curta-metragem *Hóspedes*, 2008, uma coprodução com a produtora Clube Silêncio. A parceria entre Oliveira e a empresa é responsável pelos três projetos da diretora subsequentes ao curta-metragem: *Mulher do Pai*, lançado em 2016; *A última morte de Joana*, filmado em 2018; e *Até que a música pare*, em fase de captação.

3.2 SOBRE O FILME

Sinopse:

Ruben e Nalú moram no campo, perto da fronteira Brasil-Uruguaí. Quando ele percebe que a filha, aos 16 anos, já é uma mulher, uma perturbadora proximidade

⁹ Do diretor José Pedro Goulart

surge entre os dois. O estranhamento inicial dá lugar ao ciúmes quando Rosario, uma atraente uruguaia, ganha espaço na vida de ambos. (Okna Produções)

Figura 2 - Mulher do Pai



Fonte: Okna Produções

Ano: 2016

Suporte: Digital

Tempo: 94 min

Ficha Técnica

Roteiro e Direção: Cristiane Oliveira

Produção: Aletéia Selonk, Cristiane Oliveira, Diego Fernández

Produção executiva: Graziella Ferst, Gina O'Donnell, Gabriel Richieri

Produção Associada: Gustavo Galvão

Direção de Fotografia: Heloisa Passos, ABC

Direção de Arte: Adriana Nascimento Borba

Montagem: Tula Anagnostopoulos

Corroteiro e Continuidade: Michele Frantz

Supervisão de Edição de Som: Miriam Biderman, ABC

Desenho de Som: Ricardo Reis

Música Original: Arthur de Faria

Elenco: Maria Galant, Marat Descartes, Verónica Perrotta, Amélia Bittencourt, Áurea Baptista, Fabiana Amorim, Jorge Esmoris, Liane Venturella, Diego Trindad

Distribuição no Brasil: Vitrine Filmes

Agente de vendas internacional: Loco Films (França)

Tabela 4 - Linha do tempo do longa-metragem *Mulher do Pai*

Desenvolvimento	2010	Prêmio APTC/Santander/Prefeitura de Porto Alegre
	2011	Produire au Sud (Festival 3 Continents) - Nantes/França
	2012	Talent Project Market (Festival de Berlim) - Berlim/Alemanha
	2013	Editais de co-produção Brasil-Uruguai - Icau
	2014	Fundo de investimentos - Ibermedia Prodecine 05/2013 - FSA
Filmagem	2015	Gravação
Circulação	2016	Estreia no Festival do Rio
	2017	Estreia internacional no Festival de Berlim Estreia comercial no circuito de salas de cinema

Fonte: Okna Produções. Elaboração Própria

3.3 SOBRE A REALIZAÇÃO

O processo de realização do longa-metragem *Mulher do Pai*, entre o primeiro edital de desenvolvimento e o lançamento no circuito de salas de cinema, segundo a tabela 4, abrangeu um período de sete anos. O caminho para a realização teve início em 2010, quando a diretora e roteirista Cristiane Oliveira apresentou o projeto à empresa para que fosse inscrito no *Prêmio APTC/Santander/Prefeitura de Porto Alegre*. *Mulher do Pai*, uma vez selecionado, recebeu consultorias especializadas e o valor de R\$ 50.000,00 para o desenvolvimento do projeto. A seleção possibilitou à diretora realizar uma ampla pesquisa de locação, viajando pela região da Campanha no interior do Rio Grande do Sul. Durante essa etapa, a Vila de São Sebastião foi escolhida como principal locação de filmagem. O prêmio permitiu, ainda, a reescrita do roteiro e a preparação do projeto de vendas.

As produtoras Ferst e Selonk identificaram um “[...] perfil de projeto e de temática que é bem aceito fora do Brasil, que é bem visto em festival porque é um Brasil diferente” (FERST, 2018). Abrindo a possibilidade para a busca de financiamento em fundos internacionais de investimento. “Como a gente sabia que ele tinha um perfil um pouco internacional, a gente começou a inscrever nesses fundos internacionais” (FERST, 2018). Este aspecto influenciou no caminho para a

internacionalização, que começou com a participação em eventos de mercado e laboratórios ligados a festivais internacionais de cinema, a fim de estabelecer contato com potenciais parceiros e curadores. A produtora Aletéia Selonk e a roteirista e diretora Cristiane Oliveira participaram do *Workshop Produire au Sud*, ligado ao Festival 3 Continents, na França, em 2011. Selonk participou, também, do *Talent Project Market*, ligado ao Festival de Berlim, na Alemanha, em 2012.

O *Produire au Sud*, primeiro evento internacional em que *Mulher do Pai* foi selecionado, tem como principal objetivo a preparação dos projetos participantes para co-produções internacionais. “*Workshop* que foca em esboçar e estruturar co-produções dentro da indústria cinematográfica”¹⁰ (Festival 3 Continents, tradução nossa), visando “[...] familiarizar jovens produtores da África, América Latina e Ásia com uma variedade de ferramentas importantes e técnicas de co-produção internacional pensando individualmente cada projeto em desenvolvimento”¹¹ (Festival 3 Continents, tradução nossa). O longa-metragem contou com consultorias de roteiro e de internacionalização, importantes na elaboração do projeto como produto internacional.

Selonk participou, também, do evento de mercado *Talent Project Market*, “uma colaboração entre o Berlinale Co-Production Market e o Berlinale Talents que oferece aos produtores participantes uma introdução ao mercado internacional e acesso a possíveis financiadores e valiosa expertise para ajudar a fazer seus filmes”¹² (Berlinale Talents, tradução nossa). O evento, que integra a programação do Festival de Berlim, é apoiado pelos mecanismos de internacionalização da Ancine. Durante o evento, o longa-metragem *Mulher do Pai* ganhou o prêmio *Talent Highlight Pitch Award* de melhor *pitching*¹³, recebendo como premiação o valor de três mil euros. Também objetivando a internacionalização dos projetos, o evento ofereceu consultorias com especialistas no mercado internacional para auxiliar na montagem do projeto de vendas e no mapeamento de mercados com perfil compatível ao da obra. A partir do contato realizado durante o festival de Berlim e do

¹⁰ “It is a workshop focusing on the outline and structure of coproduction within the film industry.”

¹¹ “[...] familiarize young producers based in Africa, Latin America, and Asia with a variety of important tools and international coproduction techniques by coaching individual projects in development.”

¹² “[...] a collaboration between the Berlinale Co-Production Market and Berlinale Talents, offers participating producers an introduction to the international market, access to selected financiers and valuable expertise to help make their films.”

¹³ Discurso de venda do projeto.

Talent Project Market, tornou-se possível um contrato de coprodução com a Transparente Filma, sediada em Montevideo/Uruguai. Ainda que *Mulher do Pai* seja o sexto longa-metragem da Okna Produções, foi a primeira experiência de coprodução internacional da empresa.

A etapa de desenvolvimento do projeto, a partir da seleção no prêmio *APTC/Santander/Prefeitura de Porto Alegre*, que deu início ao processo de viabilização da realização da obra, durou cinco anos: de 2010 a 2014, segundo a tabela 4. A capitalização para a filmagem teve seu início em 2012 a partir do estabelecimento do acordo de coprodução, quando o filme foi inscrito pela primeira vez no *edital de coprodução Brasil-Uruguai*, parceria entre a Ancine e o ICAU, mas não foi selecionado. As duas empresas inscreveram o projeto no mesmo edital no ano seguinte, resultando na seleção do projeto para recebimento do prêmio de coprodução com o valor total de US\$ 200.000,00. Desses, US\$ 150.000,00 foram destinados à Transparente Filma, coprodutora minoritária, e US\$ 50.000,00 para a Okna Produções, coprodutora majoritária. O *edital de coprodução Brasil-Uruguai* garantiu a primeira verba para realização do filme. O montante foi pago em três parcelas: a primeira, representando 50% do valor total, foi recebida no início da filmagem; a segunda, correspondente a 30% do valor, no início da montagem; e a terceira, com os 20% restantes do valor total, ainda estava pendente em setembro de 2018. Como pré-requisito para o recebimento estão o envio da cópia final para a Cinemateca Brasileira, o registro do CPB¹⁴ da obra e a prestação de contas final do projeto.

A produtora seguiu o processo de captação buscando fontes de investimento nos mercados nacional e internacional. A partir da obtenção do primeiro recurso, foi possível inscrever o projeto no fundo Ibermedia, que não permite a solicitação de apoio para filmes que ainda não apresentem nenhum aporte financeiro, sendo selecionado em 2014. O Fundo Ibermedia, que investiu 72 mil dólares, realiza o pagamento, também, em três parcelas: a primeira, correspondente a 50% do valor devido, é recebida no início da filmagem; a segunda, que representa 40% do valor, é depositada no final da etapa; e a última, com os 10% restantes, só é recebida após a finalização e a aprovação da prestação de contas.

¹⁴ Certificado de Produto Brasileiro emitido pela Ancine.

A captação do orçamento total para a realização da obra foi finalizada com a chamada pública FSA/BRDE Prodecine 05/2013, que premiou o filme com R\$ 1.021.701,48, completando o valor previsto para a realização até a primeira cópia, de aproximadamente R\$ 1.700.000,00. A distribuição contou com a captação de um valor adicional de R\$ 200.000,000 por meio de edital de comercialização do FSA. Esse valor foi captado pela Vitrine Filmes, distribuidora do longa-metragem.

Como parte da política do FSA de fomentar todas as pontas da cadeia do audiovisual, os editais de comercialização auxiliam a levar o produto finalizado até o público. O processo de distribuição em salas de cinema aufere custos altos ao projeto, incluindo processos como a copiagem, o investimento em marketing e divulgação e sessões de pré-estreia. O valor captado para a comercialização em salas de cinema do longa-metragem *Mulher do Pai* correspondeu, segundo a tabela B, a 13,75% do orçamento global da obra. A captação do valor foi feita pela distribuidora em decorrência de sua ampla experiência na distribuição de filmes independentes. O longo prazo para capitalizar o projeto fez com que, após a seleção no *Edital de coprodução Brasil-Uruguai* e no Fundo Ibermedia, fosse debatida a possibilidade de reduzir o orçamento inicial a fim de filmar apenas com o montante já captado. A maior preocupação era perder o tempo do projeto, pois “[...] como projeto ele começa a ficar velho” (FERST, 2018).

Apesar de ter conseguido captar o orçamento previsto para realização, a demora para contratação e desembolso do valor devido pelo FSA fez com que a Okna Produções optasse por iniciar a pré-produção e as filmagens antes do recebimento do valor devido pelo edital. A decisão de começar o processo sem o montante total disponível considerou a escolha do período de filmagem, que estava atrelada a questões climáticas. Do ponto de vista estético, dependia da luz e da vegetação de outono ou primavera. Dessa forma, precisaria ser realizado entre os meses de abril e maio ou apenas entre os meses de setembro e outubro. Em termos de produção, era essencial filmar na época de seca da região, pois as chuvas intensas dificultariam a filmagem das cenas externas, maioria no filme, e tornariam instável o transporte por meio das estradas de terra que circundam o local. O planejamento de circulação, que previa a estreia internacional no Festival de Berlim, dependia da filmagem entre os meses de abril e maio para que pudesse estar finalizado na janela de inscrição do festival.

A utilização de dinheiro internacional para completar o orçamento do filme auferiu custos extras à produção. Durante o período de captação, fez-se necessário traduzir o material de vendas e o roteiro, além dos contratos já existentes. Durante a execução, houve custos jurídicos e contábeis referentes à conversão do valor recebido em dólares para reais e ao processo de transmissão do valor do exterior para o Brasil (imposto de transmissão de remessas). Buscando minimizar os gastos referentes à transferência do valor, a Okna Produções optou por utilizar o dinheiro proveniente do Uruguai a partir do edital de coprodução para quitar os gastos naquele país. Duas diárias de longa-metragem foram filmadas em Aceguá/Uruguai, fronteira com Aceguá/Brasil. A equipe ficou hospedada por uma noite no país vizinho, tendo gastos com alimentação e hospedagem. Parte do montante foi utilizado para cobrir os custos de transporte e alimentação da parte uruguaia da equipe no próprio país durante o deslocamento entre a capital Montevideo e Aceguá, ponto de encontro da equipe estrangeira com a equipe brasileira. O acordo binacional previa a presença de profissionais uruguaios que foram indicados pela Transparente Filma.

O valor proveniente do fundo Ibermedia, de origem espanhola, sofreu com o desconto dos impostos de transmissão de remessas sobre o valor integral do prêmio. Além disso, a variação cambial no recebimento de cada uma das três parcelas e no momento da prestação de contas mostrou-se um problema para o encerramento do projeto.

O Ibermedia queria que eu comprovasse a movimentação em dólar. Só que a minha movimentação era em real. O que eu ganhei de dinheiro em dólares transformado em reais na época não batia mais com o que eu gastei em reais e tinha que comprovar para eles em dólar. (FERST, 2018).

A longa duração do projeto deixou-o suscetível às variações de câmbio. A cotação do dólar era diferente nas três parcelas recebidas e nas datas de prestação de contas. Ainda que o valor tenha sido recebido em dólares e a prestação de contas seja cobrada, também, em dólares, a movimentação foi realizada em reais. A dificuldade na comprovação dos valores gastos aos fundos internacionais atrasou o fechamento do projeto, que ainda não havia recebido, em setembro de 2018, a última parcela do valor devido pelo edital de co-produção. O valor só poderá ser

depositado após a prestação final de contas, que ainda não pode ser fechada devido as variações cambiais que estão sendo discutidas com o Ibermedia.

A Okna Produções conseguiu captar integralmente o valor do orçamento previsto: R\$ 1.700.000,00 para a realização e R\$ 200.000,00 para comercialização. O orçamento global da obra, de R\$ 1.900.000,00, foi investido, segundo a tabela 5, 7,55% em desenvolvimento, 14,28% em pré-produção, 41,7% na filmagem, 18,79% em finalização, 3,44% em despesas administrativas, 0,49% em impostos e 13,75% em comercialização.

Tabela 5 - Investimento por etapa de realização no longa-metragem *Mulher do Pai*

ETAPA	%
Desenvolvimento	7,55
Pré-produção	14,28
Filmagem	41,7
Finalização	18,79
Despesas administrativas	3,44
Impostos	0,49
Circulação	13,75

Fonte: Okna Produções. Elaboração própria.

Os cinco anos de duração da fase de desenvolvimento, cujo investimento foi o menor dentre todas as etapas, foram utilizados para estruturar o roteiro, capitalizar o projeto e criar os meios necessários para a internacionalização da obra. Durante todo o período o roteiro foi retrabalhado, melhorando a qualidade da narrativa de acordo com as consultorias recebidas. A pesquisa de novas referências de direção qualificaram o projeto, aumentando o potencial do filme e, assim, facilitando novas parcerias. A ampla pesquisa de locação realizada pela diretora nesse período “[...] deu cara ao filme” (FERST, 2018), expressando já com imagens o cenário e a estética que estavam sendo buscados. A participação em laboratórios de projetos e eventos de mercado ligados a festivais internacionais trouxeram maiores perspectivas de estreia no mercado externo, além de proporcionarem a assinatura do contrato de co-produção internacional e do contrato com a empresa Loco Films, agente de vendas internacional. O contato com a Vitrine Filmes, distribuidora do

longa-metragem é, também, decorrente das parcerias firmadas nas participações em eventos. O processo de financiamento do filme por meio de editais e fundos de investimento integra, também, o rol de atividades exercidas pela Okna Produções durante a etapa de desenvolvimento.

A pré-produção, com duração aproximada de quatro meses, comportou os esforços necessários para viabilizar a estada da equipe na Vila de São Sebastião e para montar a estrutura necessária para as filmagens no local. Além da contratação da equipe, o período foi marcado pela busca de apoio das prefeituras da região. As atividades incluíram não apenas a busca pela infraestrutura básica necessária às atividades diretamente ligadas às filmagens, mas também mostrou-se importante efetuar melhorias na região para viabilizar a permanência da equipe. Durante o período foram construídos os cenários necessários para as filmagens. A equipe de arte utilizou o tempo para pesquisar referências visuais no local e para buscar apoio com os moradores da Vila para o empréstimo de objetos característicos.

A filmagem, com 24 diárias, teve a maior parcela de investimento dentre todos os estágios da realização. Durante a etapa, a equipe de 51 pessoas ficou hospedada na Vila de São Sebastião.

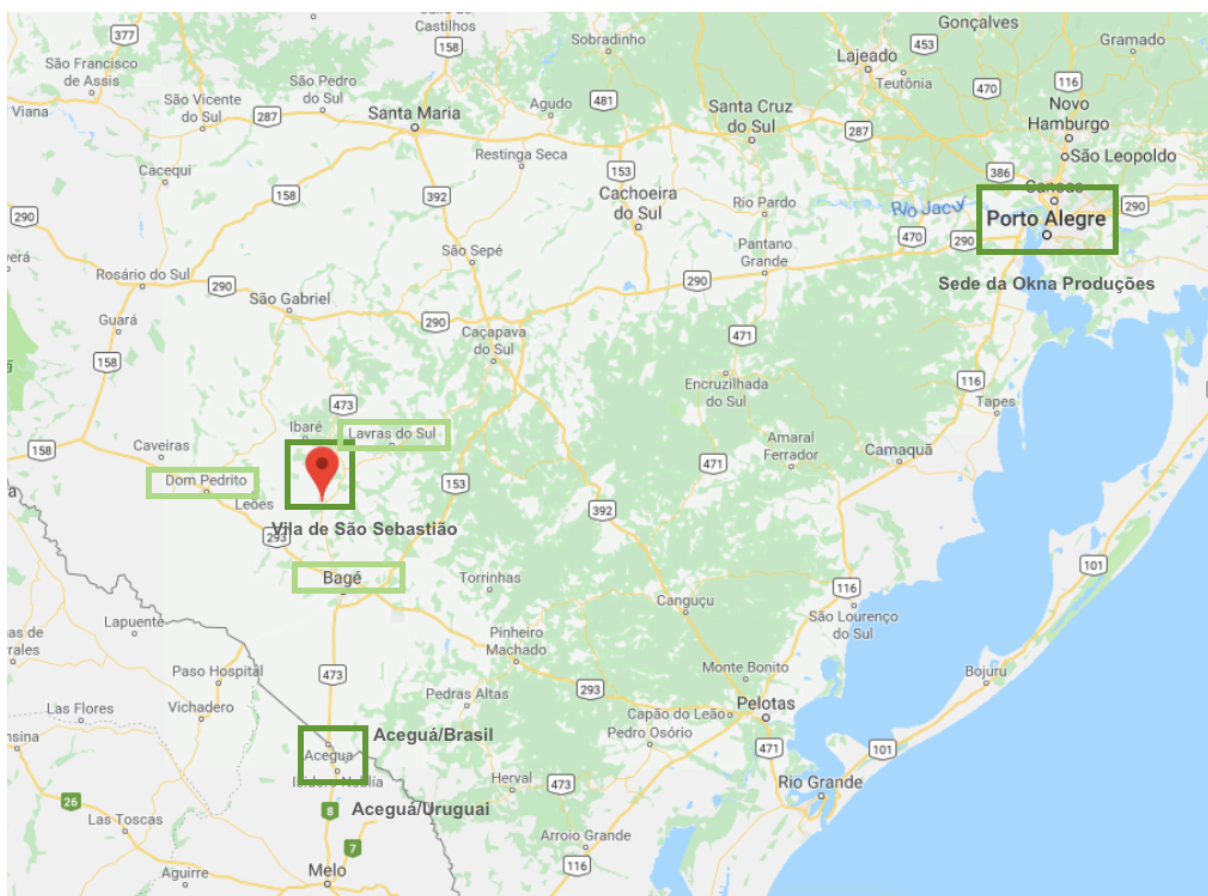
A finalização contou com, em média, 15 profissionais trabalhando não simultaneamente. A etapa compreendeu o processo de edição de som e de imagem, a gravação de efeitos sonoros e a mixagem de som, além da produção da trilha sonora e da finalização de cor. O término da finalização foi marcado pela gravação da primeira cópia do filme em DCP. Até esse momento, todas as despesas do filme foram custeadas com o orçamento previsto de R\$ 1.700.000,00.

O processo de circulação iniciou ainda antes da cópia final do filme, com a inscrição do corte final no Festival de Berlim, Festival do Rio e Festival de San Sebastian. A primeira exibição, no festival do Rio, marca a estreia do filme, que foi seguida pela estreia internacional no festival de Berlim. O longa-metragem teve sua estreia comercial nos cinemas em junho de 2017, oito anos após o início do desenvolvimento. A carreira comercial do filme teve sequência com a venda para o Canal Brasil e para canais de VOD, além da presença do filme no catálogo da rede aérea holandesa KLM. A estreia comercial do filme foi marcada pela presença do edital do FSA de comercialização de R\$ 200.000,00.

3.4 SOBRE A ESTRUTURA DE FILMAGEM

A Vila de São Sebastião, distrito do município de Dom Pedrito que abriga grandes fazendas de plantação de soja e criação de gado, está localizado entre os municípios de Bagé, Dom Pedrito e Lavras, conforme figura 3. As três cidades e Porto Alegre, sede da Okna Produções, estão distantes, aproximadamente, sete horas. O caminho entre a Vila de São Sebastião e essas cidades necessita de uma hora para ser percorrido por estradas de terra com pouca manutenção. Além da Vila de São Sebastião, duas diárias do longa-metragem foram filmadas nas cidades de Aceguá/Brasil e Aceguá/Uruguai, cerca de duas horas de viagem a partir da locação principal.

Figura 3 - Localização das locações do longa-metragem *Mulher do Pai*.



Fonte: Elaboração própria.

As condições de deslocamento para alcançar a locação escolhida, cujo acesso se dá exclusivamente por estradas de terra, tornou necessário criar

condições de acomodação para a equipe no local, uma vez que a intensidade das chuvas e o tráfego de caminhões, bastante acentuado na época de colheita de soja, contribuíam para o desgaste excessivo das estradas, acentuando a instabilidade das condições de transporte. Devido às condições do local, a etapa de pré-produção abrigou um amplo esforço em criar condições capazes de hospedar a equipe no local e suprir todas as necessidades de produção sem a necessidade de sair Vila de São Sebastião.

A estrutura já existente na localidade era bastante deficitária, contando apenas com um minimercado, cuja variedade de produtos e o reabastecimento irregular impediam que se tornasse um suporte para a produção, um bar, um restaurante com apenas 4 mesas, uma agropecuária e uma pousada, distante cerca de 20 minutos do centro da Vila, onde a base de produção e o refeitório estavam localizados, com poucos quartos e 2 banheiros compartilhados.

A opção de hospedagem para a equipe de 41 pessoas e o elenco composto por 10 atores, que em sua grande maioria iam e vinham de acordo com as necessidades do cronograma de filmagem, foi o aluguel de casas desocupadas da região e da pousada, que comportava 18 pessoas. Parte dos moradores locais trabalha nas fazendas da região com folgas quinzenais, ocupando suas casas em finais de semana alternados. Durante as filmagens, período em que as casas estavam sendo ocupadas pela equipe, os trabalhadores permaneceram nas fazendas nos finais de semana de folga. Outras eram casas de final de semana: os proprietários moravam nas cidades da região e não ocupavam a propriedade com frequência. A casa ocupada pela diretora e pela protagonista era a casa de hóspedes de uma das fazendas da região, mais bem equipada que as demais. As seis casas locadas eram bastante simples, demandando esforços de produção para que pudessem acomodar com conforto os membros da equipe.

Os moradores locais auxiliaram a equipe de produção na montagem das casas, emprestando camas, colchões e cobertores que estavam sem uso para os imóveis locados. Providenciou-se, durante o período de pré-produção, apoio de empresas têxteis e hotéis para a doação de roupas de cama e toalhas de banho para as 50 pessoas hospedadas na Vila de São Sebastião. Montou-se, em cada casa, uma estrutura básica para que a equipe pudesse ter algum conforto: as cozinhas foram equipadas com pratos, talheres, copos e um ebulidor para aquecer

água, além de café solúvel e materiais de higiene. As casas eram abastecidas regularmente, também, com lenha para o acendimento das lareiras, uma vez que o filme foi gravado no inverno e as temperaturas no local eram bastante baixas. Para a organização e limpeza foram contratadas moradoras da região, responsáveis pelo reabastecimento do material de higiene e pela lavagem das roupas. Muitas dessas mulheres tiveram no longa-metragem a sua primeira oportunidade de emprego.

A opção por locar as casas da própria comunidade auferiu um custo menor, em termos financeiros, se comparada à hospedagem em hotéis, consumindo apenas 1,91% do orçamento de realização do filme, segundo a tabela 6. Exigiu, no entanto, maior esforço da equipe de produção para proporcionar uma estada confortável. Além da busca por apoios durante a pré produção, na etapa de filmagem fez-se necessária a contratação de uma secretaria de produção que se ocupou exclusivamente de gerenciar o funcionamento das casas e o abastecimento de produtos.

Tabela 6 - Investimento por rubrica no longa-metragem *Mulher do Pai*

Rubrica	Percentual do orçamento de realização
Equipe	38,66
Transporte	9,79
Hospedagem	1,91
Alimentação	8,6
Arte	1,27
Produção	0,85
Elenco	3,13
Equipamento	9,11
Seguros	1,44
Finalização	11,75
Custos administrativos	3,44
Gerenciamento	9,47
Tributos	0,49

Fonte: Okna Produções. Elaboração própria.

A alimentação e o transporte, diferentemente da estrutura de hospedagem, representaram custos altos à produção, de acordo com a tabela 6. As longas

distâncias a serem frequentemente percorridas, não apenas entre a Vila e as cidades mais próximas, mas com o traslado de elenco e materiais entre a locação e a sede da empresa, representou um investimento de 9,79% do orçamento de realização da obra em transporte. A baixa estrutura do local criou a necessidade de contratação de *catering*¹⁵ para além das refeições inerentes às diárias de filmagem, uma vez que havia a necessidade de fornecer todas as refeições do dia, inclusive na folga, gerando um custo de alimentação de 8,6% do orçamento. “A gente teve que sustentar as pessoas que estavam lá por quatro semanas” (FERST, 2018). As duas rubricas refletiram em gastos superiores aos previstos inicialmente, sendo preciso remanejar verba de outras áreas para arcar com os custos. “Alimentação e transporte foi bastante a mais do que a gente tinha previsto. Foram as coisas que passaram do que a gente tinha imaginado” (FERST, 2018).

O departamento de arte teve como maior custo a preparação do cenário principal: a casa de Nalú, protagonista do longa-metragem. Fez-se necessário construir um galpão de tecelagem e reformar a casa para que atendesse às necessidades de direção. A mobília e os objetos foram, em grande maioria, locados ou emprestados de moradores da Vila de São Sebastião. A maquiagem consumiu uma parcela importante do valor, uma vez que, para evitar variações no tom da pele do elenco durante as diárias em decorrência da exposição ao sol, as atrizes Maria Galant (Nalú) e Fabiana Amorim (Elisa) tiveram a pele tonalizada para manter a unidade. Os gastos do departamento de arte representaram 1,27% do orçamento do projeto.

A base de produção foi montada no segundo andar da casa sede da Brigada Militar, cedida para o uso da equipe durante o período de pré-produção e filmagem. O local serviu, também, como hospedagem da diretora de produção e da produtora executiva. Das adversidades na infra-estrutura disponível, a comunicação representou outro obstáculo. Um único provedor de internet oferecia serviços na localidade, com sinal a rádio e velocidade bastante baixa. Apenas a base de produção contava com acesso a internet, que tinha seu funcionamento prejudicado em dias de chuva ou com ventos muito fortes. O restrito sinal de telefone tornou necessária a contratação, pela Okna Produções, de dez linhas de celular que foram distribuídas estrategicamente entre a equipe para que cada casa tivesse uma

¹⁵ Serviço de alimentação

acesso a comunicação por telefone. A rede elétrica com baixa estabilidade e pouca capacidade não viabilizava seu uso para alimentar os refletores necessários às atividades de filmagem. Fez-se, então, o uso de um gerador durante todo o período de filmagem para que os equipamentos pudessem ser utilizados sem riscos. O computador utilizado no *set* para transferir os arquivos filmados dos cartões de memória da câmera para os HDs de transporte, montagem e backup era, também, alimentado pelo gerador, para evitar que quedas de luz corrompessem os arquivos e danificassem o material captado.

As gravações ocorreram entre os dias 20 de maio e 15 de junho de 2015, totalizando 24 diárias. Destas, apenas duas não se passaram na Vila de São Sebastião: foram filmadas nas cidades de Aceguá/Brasil e Aceguá/Uruguai.

3.5 SOBRE A EQUIPE

A equipe do longa-metragem *Mulher do Pai* contou com 18 profissionais durante a pré-produção, 55 durante a etapa de filmagem e em média 15 durante a finalização, representando um investimento, segundo a tabela 6, de aproximadamente 38,66% do orçamento total de realização. Durante a pré-produção, a equipe se dividiu entre o trabalho na Vila de São Sebastião e na sede da produtora em Porto Alegre. Na etapa de filmagem, a equipe estava quase integralmente hospedada na locação no interior do estado. A finalização contou com toda a equipe em Porto Alegre.

A equipe, durante a pré-produção, foi composta majoritariamente por integrantes do núcleo de produção, formada por sete pessoas: produtora, produtora executiva, assistente de produção executiva, Diretora de produção, dois assistentes de produção e uma produtora de base. Compunham esse núcleo, ainda, dois produtores locais. Durante a etapa, a equipe de produção dividiu os esforços entre as necessidades intrínsecas ao processo de filmagem e as questões relativas à viabilização das hospedagem no local escolhido.

A equipe de arte contou com a respectiva diretora, duas assistentes e produtoras de objetos, uma maquiadora e uma figurinista. O núcleo preparou os cenários necessários e realizou uma ampla pesquisa de objetos no local. Uma das assistentes de arte permaneceu na Vila de São Sebastião durante todo o período,

buscando apoio dos moradores para montar os cenários o mais fielmente possível aos costumes locais. A outra assistente pesquisou em Porto Alegre os itens que não eram encontrados na Vila ou nas cidades da região. A maquiadora realizou testes de maquiagem com o elenco.

A diretora e a segunda assistente de direção, brasileira, trabalharam durante todo o período em Porto Alegre, preparando o cronograma de filmagem e realizando ensaios com o elenco. O primeiro assistente de direção, uruguaio, foi o primeiro representante da equipe estrangeira a chegar ao Brasil, iniciando seus trabalhos em Porto Alegre semanas antes da gravação.

Durante a etapa de produção, a equipe foi composta por 55 profissionais, segundo a tabela 7. Destes, três permaneceram na sede da empresa em Porto Alegre: a produtora, a assistente de produção executiva e a produtora de base; e o produtor executivo uruguaio em Montevideo, estando presente apenas nas duas diárias filmadas no país. Dentre os 51 integrantes da equipe que estiveram na Vila de São Sebastião, três motoristas, três cozinheiras e um produtor local eram moradores. Maria Galant, protagonista, permaneceu no local no decorrer de todo o período de filmagem. Os outros nove integrantes do elenco estiveram presentes de acordo com o cronograma. Foram contratados esporadicamente, ao longo da filmagem e da pré-produção, moradores da Vila para suprir necessidades específicas, como as funções de carregador e caseiro para a locação principal.

A participação dos moradores, nas diversas funções que ocuparam, trouxeram benefícios para a produção: “[...] a mão de obra é menos qualificada, mas é mais envolvida. Eles nos ajudaram com o que eles podiam” (FERST, 2018). Se no início do processo a equipe era vista com desconfiança pela população, a proximidade criada com a equipe de produção, que permaneceu hospedada na localidade por quatro meses, e o envolvimento da população local com as etapas de preparação do filme facilitaram a montagem da estrutura necessária para abrigar a equipe de filmagem, uma vez que, acostumados a lidar com as condições restritas, conhecem os caminhos para resolver as situações que se apresentam. “Passamos menos dificuldade do que poderíamos passar porque eles se envolveram. Fez muita diferença ter essas pessoas parceiras. Uma pessoa lá tem muitas habilidades que a gente pode usar. E isso barateia e facilita” (FERST, 2018).

Tabela 7 - Quantidade de profissionais por núcleo na etapa de filmagem do longa-metragem *Mulher do Pai*

Núcleo	Quantidade de profissionais
Direção	4
Produção	11
Arte	6
Foto	4
Elétrica/Maquinária	5
Som	1
Alimentação	6
Transporte	7
Elenco	10
Making of	1

Fonte: documentos de produção do filme. Elaboração própria.

A equipe de produção foi composta por sete pessoas trabalhando na Vila: a diretora de produção, dois assistentes, um produtor de set, um produtor local, uma secretária de produção e a produtora executiva, além de três pessoas trabalhando na sede da empresa em Porto Alegre e o produtor executivo uruguaio em Montevideo. A equipe na Vila se dividia entre organizar as filmagens e a hospedagem da equipe e planejar os deslocamentos de elenco e materiais entre a locação e a Okna Produções.

A equipe de direção contava, além da diretora, com dois assistentes de direção e uma continuísta. A equipe de arte era composta pela diretora de arte, duas assistentes e produtoras de objetos, um contrarregra, uma figurinista e uma maquiadora. O núcleo de fotografia foi formado pela diretora de fotografia, dois assistentes e uma *logger*¹⁶, além de dois maquinistas, dois eletricitas e um assistente de elétrica e maquinaria.

¹⁶ Profissional responsável por passar o material captado dos cartões de memória da câmera para o HD de armazenamento.

O elenco que atuava em um grande número de cenas ou nas cenas consideradas “opção chuva”¹⁷ permaneceu na Vila de São Sebastião por quase todo o tempo de filmagem, para que fosse possível reorganizar o cronograma quando necessário. Foi esse o caso de Maria Galant (Nalú), Marat Descartes (Rubem), Verónica Perrotta (Rosário), Fabiana Amorim (Elisa) e Jorge Esmoris (Antônio). O restante do elenco ficou hospedado apenas alguns dias, período em que suas cenas foram gravadas. A necessidade de manter parte do elenco permanentemente na Vila deveu-se à distância entre a locação e a cidade sede da produtora, impossibilitando alterações de cronograma se o elenco já não estivesse na Vila de São Sebastião.

Um dos requisitos para o acordo de coprodução entre Brasil e Uruguai é a composição de uma equipe binacional. Os técnicos uruguaios ocuparam as funções de: 1º assistente de direção, 2º assistente de câmera, *logger* e técnico de som. Além de um coprodutor executivo e três atores: Verónica Perrotta, Jorge Esmoris e Diego Trindad (Juan).

Além das funções relativas ao *set* de filmagem, a equipe de montagem, composta pela montadora e uma assistente, trabalhou desde a etapa de produção, organizando o material bruto que era enviado em HDs para Porto Alegre em intervalos de, em média, dois a três dias.

3.6 SOBRE A CIRCULAÇÃO

A circulação do longa-metragem *Mulher do Pai* foi planejada desde as etapas iniciais do processo de realização, sendo a elaboração da estratégia de colocação nos circuitos de festival e exibidor uma atividade presente já na fase de desenvolvimento do projeto. “O filme nasce já com uma linha estratégica de onde queremos chegar com ele” (FERST, 2018). Ferst explicita a necessidade de entender, ainda nas etapas iniciais, quem é o público alvo e como ele é parte importante para organização da circulação. O planejamento de colocação no mercado influencia em todas as etapas de realização: da busca por coprodutores, à participação em eventos internacionais, ao cronograma de realização.

Como ponto de partida para a colocação em festivais internacionais, as realizadoras optaram em participar de eventos com o potencial de colocá-las em

¹⁷ Cenas internas programadas para serem filmadas em caso de chuva nas diárias com planejamento para filmagem externa.

contato com agentes do mercado externo. Selonk, Ferst e Oliveira buscaram a seleção em laboratórios e *workshops* de desenvolvimento de projetos e eventos de mercado que possibilitassem atingir este objetivo, estando presentes em diversos festivais. Estabelecer novos contatos e apresentar o filme em seus estágios de desenvolvimento e realização para o mercado abrem caminhos para uma melhor recepção do produto no circuito de festivais, uma vez que constrói “[...] uma relação, eles te conhecem, conhecem o projeto, veem a evolução do projeto. A cada ano que a Aletéia participava [do Festival de Berlim], o projeto tinha avançado” (FERST, 2018). Os contatos com realizadores, curadores e agentes de vendas mostraram-se bastante importantes no caminho percorrido pelo filme no exterior.

A opção por tentar a estreia no Festival de Berlim foi tomada ainda antes do filme ser produzido, motivada pela importância do festival e pela relação construída com o evento por meio da presença da equipe em edições anteriores. Ainda que o planejamento de participação em festivais não represente nenhuma garantia da seleção do filme, tem grande influência sobre o planejamento de realização. O objetivo de realizar a estreia internacional no Festival de Berlim balizou o cronograma de realização do filme. A filmagem e a finalização foram organizadas de forma a permitir a inscrição no festival. “Estrategicamente a pós-produção foi pensada de uma maneira que a gente tivesse um bom corte de filme para mandar para a inscrição de Berlim. E isso foi uma escolha” (FERST, 2018). A decisão por iniciar as filmagens antes de receber o valor total devido pelos editais foi tomada como forma de manter o cronograma preestabelecido que permitia a concretização do objetivo. Nas etapas iniciais de realização o cronograma não é detalhado, apresentando apenas os objetivos principais e datas aproximadas para a execução. Durante a finalização, momento mais avançado em que já é possível compreender as reais possibilidades de término do processo o planejamento é detalhado de acordo com as perspectivas de colocação do filme no mercado. “No plano geral, desde o começo pensamos para onde a gente quer que ele [o filme] vá. E vai se especificando [o planejamento] na finalização e com a distribuidora. Vai ficando mais detalhado” (FERST, 2018).

A escolha por realizar a estréia no Brasil e seguir posteriormente para a exibição internacional foi tomada em conjunto com a Vitrine Filmes, distribuidora do longa-metragem. O período de finalização da obra colocou-a em um cenário em que

a espera pelo resultado da seleção do Festival de Berlim para iniciar as inscrições no Brasil ocasionaria na perda do prazo para a colocação em festivais relevantes no circuito interno. “O Festival do Rio, não era um pensamento inicial, mas a gente não podia ficar esperando saber se Berlim ia funcionar ou não. Estrategicamente era melhor começar aqui” (FERST, 2018). A estreia foi realizada na *Première Brasil: Competição longa ficção* do Festival do Rio, que premiou o longa-metragem em três categorias segundo a tabela 8: Melhor Direção, para Cristiane Oliveira, Melhor Fotografia, para Heloísa Passos, e Melhor Atriz Coadjuvante, para Verónica Perrota. No circuito brasileiro de festivais e mostras, o filme foi selecionado em nove eventos, recebendo quatorze prêmios. Na 40ª Mostra Internacional de São Paulo, recebeu o Prêmio Abraccine de Melhor Filme de Diretor Estreante. Na Bienal Internacional de Cinema Sonoro foi premiado nas categorias Melhor Edição de Som e Melhor Mixagem, além de ser selecionado Melhor Filme pelo júri popular. O 10º Festival de Cinema de Triunfo, conferiu ao filme sete prêmios, incluindo Melhor Filme pelos júris oficial e popular.

Tabela 8 - Participação e prêmios em festivais e mostras nacionais do longa-metragem *Mulher do Pai*

Festival	Premiação
Festival do Rio 2016 - <i>Première Brasil: competição de longa de ficção</i> (2016)	Melhor Direção Melhor Fotografia Melhor Atriz Coadjuvante
40ª Mostra Internacional de São Paulo (2016)	Prêmio Abraccine de Melhor Filme de Diretor Estreante
Bienal Internacional do Cinema Sonoro – BIS (2017)	Melhor edição de Som Melhor mixagem Melhor filme pelo júri popular
10º Festival de Cinema de Triunfo/PE (2017)	Melhor Filme Júri Oficial Melhor Filme Júri Popular Melhor Som Melhor Atriz Melhor Roteiro Melhor Direção de Arte Melhor fotografia
20ª Mostra de Cinema de Tiradentes (2017)	
21º Festival do Audiovisual do Mercosul (2017)	
Festival Primeiro Plano (2017)	
Festival Cine 14 BIS - <i>Mostra de filmes nacionais premiados internacionalmente</i> (2017)	

Festival	Premiação
Mostra Cine Itaipava de Cinema Nacional (2017)	
9 mostras e festivais	14 prêmios

fonte: Okna Produções. Elaboração própria.

Mulher do Pai foi selecionado para participar da Mostra *Generation* do 67º Festival de Berlim, na Alemanha, onde realizou sua estreia internacional, concretizando o planejamento traçado ainda na etapa de desenvolvimento. De acordo com a tabela 9 o filme participou, no mercado internacional, de quatorze festivais em treze países diferentes, sendo premiado em três dos eventos. No 35º Festival Internacional de Cinema do Uruguay, recebeu o prêmio da Crítica FIPRESCI. Durante o 32º Festival Internacional de Valência - Cinema Jove, na Espanha, foi premiado na categoria melhor roteiro. O 9º FESTin, Festival de Cinema Itinerante de Língua Portuguesa, premiou o longa-metragem na categoria Melhor Ator, para Marat Descartes, e conferiu ao filme a Menção da Crítica.

Tabela 9 - Participação e prêmios em festivais e mostras internacionais do longa-metragem *Mulher do Pai*

Festival	País	Premiação
67º Festival de Berlim (2017)	Alemanha	
35º Festival Internacional de Cinema do Uruguay (2017)	Uruguai	Prêmio de Crítica FIPRESCI
32º Festival Internacional de Valência - Cinema Jove (2017)	Espanha	Melhor Roteiro
9º FESTin, Festival de Cinema Itinerante de Língua Portuguesa (2018)	Portugal	Melhor Ator Menção da crítica
32º Festival Internacional de Guadalajara (2017)	México	
39º Festival des 3 Continents (2017)	França	
31º Cineuropa (2017)	Galícia	
20º Flying Broom Women's International Film Festival (2017)	Turquia	
12º Festival Tucumán Cine (2017)	Argentina	
24º Women Make Waves Film Festival (2017)	Taiwan	
11º Cairo International Women's Film Festival (2018)	Egito	
Dortmund International Women's Film Festival	Alemanha	

Festival	País	Premiação
10º Bengaluru International Film Festival (2018)	Índia	
Mostra de Cinema Gaúcho em Havana (2017)	Cuba	
Mostra Día del Brasil em Barcelona	Espanha	
14 festivais	13 países	5 prêmios

fonte: Okna Produções. Elaboração própria.

A participação no mercado internacional contou com o apoio da empresa francesa Loco Films como agente de vendas do longa-metragem. O contato foi estabelecido com Florência Gil, representante da empresa, durante a participação de Selonk e Ferst em eventos internacionais durante o desenvolvimento do projeto. “Conhecemos ela [Gil] em Locarno” (FERST, 2018). Florência Gil, brasileira, é responsável pelas vendas e aquisições da empresa Loco Films. A parceria foi estabelecida ainda antes das gravações, durante o 65º Festival de Berlim, 2015.

A empresa Loco Films, fundada por Laurent Danielou e Enrique Gonzalez Kuhn, é especializada em vendas internacionais de filmes independentes no mercado global. Ela trabalha como agente de vendas de filmes brasileiros como Bingo, 2017, de Daniel Rezende e Mãe só há uma, 2016, de Anna Muylaert. Ser parte do catálogo da empresa fundada por Danielou foi um dos fatores que atraiu as produtoras Selonk e Ferst. “Eles nos ajudaram com [o Festival de] Berlim. É legal dizer que tu tem um agente de vendas, é legal dizer que teu agente de vendas é o Danielou” (FERST, 2018). A Loco Films trabalhou com a colocação do filme no mercado de festivais internacionais e com a venda para o mercado externo. Ainda que o mercado internacional tenha sido coberto pela empresa, foram realizadas poucas vendas do filme para esse mercado. “Não teve muita venda do Mulher do Pai pro mercado internacional. Não por falta de trabalho deles” (FERST, 2018).

A Vitrine Filmes foi a empresa distribuidora escolhida para ser responsável pela colocação no mercado brasileiro. A relação com a Vitrine Filmes existe desde a etapa de captação da obra, uma vez que a distribuidora estava presente no edital Prodecine 05/2013, do FSA, que completou o orçamento necessário para a realização do filme. A presença da distribuidora já nessa etapa inicial auxiliou na captação de recursos. O “aval do distribuidor” (FERST, 2018) mostra-se um fator

importante como comprovador da qualidade do filme e como uma garantia de exibição quando pronto.

A opção pela distribuidora fundamentou-se em sua posição no mercado de distribuição de filmes independentes brasileiros. "A Vitrine, na época, era a melhor distribuidora de filmes independentes que o Brasil tinha, que era o perfil do *Mulher do Pai*" (FERST, 2018). A experiência com a circulação de obras com perfil semelhante ao do longa-metragem no circuito de exibição nacional agregou o conhecimento prévio da empresa com o público alvo e a maior abertura das salas de cinema para a colocação do filme, uma vez que a distribuidora tem fortes parcerias com salas que procuram exibir filmes independentes. O domínio da distribuidora sobre as estratégias de lançamento mais eficazes e sobre o aproveitamento do marketing gerado pela participação em festivais e mostras qualificaram o lançamento da obra, explorando a presença e premiação do filme em eventos nacionais e internacionais. A aproximação da distribuidora e da produtora foi, também, fruto da participação em eventos internacionais com foco no mercado externo e na exibição em festivais. "A gente sempre procurou coisas que nos envolvessem com o mercado internacional e isso acabou nos colocando ao lado das pessoas do mercado nacional também" (FERST, 2018). Por ser o primeiro longa-metragem da diretora Cristiane Oliveira, existia uma dificuldade maior para fechar contrato com distribuidoras antes da etapa de filmagem. O estabelecimento de contrato com distribuidoras para filmes com perfil autoral e de um diretor estreante "[...] é mais difícil de fechar com muita antecedência" (FERST, 2018), antes do primeiro corte, "[...] porque ter uma boa história não é garantia de nada até o filme pronto. Quando o filme está pronto tu consegues dizer 'é um bom filme'" (FERST, 2018).

A distribuição do filme em salas de cinema foi custeada com o montante captado no edital para comercialização do FSA, no valor de R\$ 200.000,00, cerca de 13,75% do orçamento, segundo a tabela 5. O edital estabelece a recuperação prioritária de receita até retornar ao Fundo todo o valor investido. A baixa bilheteria torna-se um impeditivo à remuneração da produtora e da distribuidora, uma vez que, para cobrir o investimento do FSA, a bilheteria precisa ser bastante expressiva. A renda bruta alcançada pelo longa-metragem em salas de cinema foi de R\$ 80.240,87 (Tabela 10). "É difícil a gente se remunerar no final. A produtora acaba se

remunerando no andamento da produção” (FERST, 2018). A baixa perspectiva de retorno financeiro através da renda de bilheteria faz com que a remuneração de todos os agentes da cadeia produtiva, inclusive a empresa distribuidora, seja prioritariamente via cachê e não participação em receita. A Vitrine Filmes foi a responsável pela venda do longa-metragem nas três janelas de exibição nacionais: televisão aberta e codificada, salas de cinema e Video on Demand.

O trabalho de lançamento em salas de cinema foi um conjunto entre os esforços da Vitrine Filmes e da Okna Produções. A parte operacional e logística do processo e a assessoria de marketing foram parte do trabalho da distribuidora. A produtora ocupou-se de propor à Vitrine Filmes ações de lançamento que valorizassem o filme na tentativa de aumentar a bilheteria.

O longa-metragem *Mulher do Pai* teve sua estréia nos cinemas nacionais no dia 22 de junho de 2017, em 26 salas espalhadas pelo Brasil, segundo a Tabela 10, permanecendo 11 semanas consecutivas em cartaz. A tabela contabiliza o número de salas de exibição, o público e a renda do filme por semana, considerando para a classificação as 52 semanas anuais para que seja possível observar as semanas consecutivas e as não consecutivas de exibição. Na semana de estréia o longa-metragem alcançou 3.257 espectadores, aproximadamente metade da quantidade total. O filme contou com duas sessões de pré-estréia, a primeira em 2016, com 264 espectadores em três salas de cinema e uma sessão duas semanas antes da estréia oficial, com 171 espectadores em uma única sala. Já na segunda semana de exibição o número de salas caiu para apenas cinco, mas atingiu 1.255 espectadores, dobrando a quantidade de salas na semana seguinte, passando para dez. Nas duas semanas subsequentes caiu lentamente para oito e sete salas, respectivamente. Durante as 18 semanas em que esteve em cartaz, em oito delas foi exibido em apenas uma sala.

Tabela 10 - Número de salas de exibição, público e renda por semana de exibição do longa-metragem *Mulher do Pai*

Ano de exibição	Semana de exibição	Número de Salas	Público	Renda (R\$)
2016	semana 41	3	264	3.342,59
2017	semana 23	1	171	2.000,70
2017	semana 25	26	3.257	41.420,93

Ano de exibição	Semana de exibição	Número de Salas	Público	Renda (R\$)
2017	semana 26	5	1.255	16.403,68
2017	semana 27	10	689	7.965,77
2017	semana 28	8	294	2.898,89
2017	semana 29	7	316	3.023,46
2017	semana 30	3	82	544,85
2017	semana 31	2	112	940,00
2017	semana 32	1	11	30,00
2017	semana 33	1	46	722,00
2017	semana 34	1	35	148,00
2017	semana 35	2	53	336,00
2017	semana 39	1	4	20,00
2017	semana 43	1	7	84,00
2017	semana 48	2	21	95,00
2017	semana 49	1	14	90,00
2017	semana 50	1	29	175,00
TOTAL	18 semanas		6660	80.240,87

Fonte: Listagem de Filmes Brasileiros e Estrangeiros Exibidos – informações por semana 2009 a 2017 (Ancine). Elaboração própria

A participação em festivais nacionais e internacionais, apesar de não representar nenhuma garantia de bilheteria, agrega valor ao filme. Para o público que procura longas-metragens com perfil autoral, a seleção e premiação em festivais é um indicativo da qualidade do produto. Para a crítica e para os jornalistas, é um atrativo para que assistam e escrevam a respeito da obra, gerando publicidade sem custos para a produtora. Um filme com maior participação em festivais tem perspectivas melhores para conseguir ser exibido em salas de cinema fora do circuito de arte.

Na hora de exhibir, sim [a participação em festivais é um diferencial]. De garantia de público, não. Cada festival e cada prêmio é como se tu fosse ganhando estrelinhas que fazem diferença na hora de conseguir espaço para a exibição. Faz diferença na hora de vender o filme, porque muda o valor dele; e na hora de ir para a sala de cinema para conseguir espaço na sala, para os jornalistas assistirem ao teu filme. (FERST, 2018).

O valor de venda do filme para canais de exibição, como o Canal Brasil, no caso do longa-metragem *Mulher do Pai*, aumenta de acordo com a participação e premiação em festivais importantes, pois é um diferencial para o público que consome esse tipo de produto. Por sua vez, a participação e premiação em festivais não traz garantias em relação ao público nas salas de cinema.

4 ANÁLISE DO LONGA-METRAGEM *RIFLE*

4.1 DA EMPRESA PRODUTORA

A Tokyo Filmes foi fundada em 2009 pelos realizadores Bruno Carboni, Davi Pretto e Richard Tavares quando ainda eram estudantes de cinema. A produtora Paola Wink trabalha em projetos da empresa desde o seu surgimento, mas tornou-se sócia em 2011, dois anos após sua fundação. Os quatro sócios cursaram juntos o Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual (Teccine), da PUCRS. A abertura da empresa foi planejada de forma que o curta-metragem de conclusão de curso, *Quarto de Espera*, 2009, Bruno Carboni e Davi Pretto, pudesse ter seu CPB registrado no CNPJ da Tokyo Filmes. “A empresa já nasceu com uma obra audiovisual realizada” (WINK, 2018). O primeiro curta-metragem da produtora circulou em festivais e mostras nacionais e internacionais, iniciando a trajetória dos realizadores nesse circuito de exibição. A experiência foi bastante importante para que conhecessem e fossem conhecidos por agentes do mercado de fora do Rio Grande do Sul e para que entrassem em contato com curadores de diversos festivais. “Foi lá que a gente fez os primeiros contatos com curadores, com outros realizadores de outros estados e começou a entender como é que funcionava esse mundo” (WINK, 2018).

A empresa, a partir daí, investiu na produção de curtas-metragens feitos com dinheiro próprio, em “[...] um modelo de grupo de amigos fazendo filmes” (WINK, 2018). Alguns desses filmes estabeleceram boa trajetória no circuito nacional e internacional de festivais, aumentando a experiência e a rede de contatos dos realizadores. Além da importância para a abertura do mercado, os curtas-metragens serviram como teste para o modelo de produção: uma equipe pequena formada por profissionais parceiros da empresa.

Durante o período inicial da Tokyo Filmes, dois projetos de longas-metragens surgiram: *Rifle*, 2016, e *Castanha*, 2014, ambos de Davi Pretto. O planejamento era filmá-los nessa ordem. A Tokyo Filmes, então, começou a empregar seus esforços para financiar o longa-metragem *Rifle*, objeto desta pesquisa. A opção por alterar a ordem para filmar primeiro o longa-metragem *Castanha* deveu-se às questões de financiamento: o orçamento previsto era significativamente mais baixo e foi

alcançado primeiro. Enquanto *Rifle* necessitava de R\$ 1.000.000,00 para a realização, *Castanha* estava orçado em aproximadamente R\$ 60.000,00.

Castanha, que contava com um orçamento bastante reduzido, foi realizado no modelo de equipe proposto pela empresa em seus curtas-metragens iniciais. O filme foi a primeira experiência da empresa com a realização de longas-metragens, servindo como uma espécie de laboratório para os realizadores. Apesar do orçamento restrito, *Castanha* teve uma trajetória bastante importante no circuito de festivais, estreando na mostra Fórum do Festival de Berlim de 2014. Antes dele, o último filme do Rio Grande do Sul a ser exibido no festival foi o curta-metragem *O Branco*, de Ângela Pires e Liliana Sulzbach, em 2001. O curta-metragem *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado, foi premiado com o Urso de Prata no 40º Festival de Berlim, em 1990, abrindo o mercado para as produções subsequentes. A carreira do longa-metragem trouxe visibilidade para os realizadores e para a empresa, revelando-se um fator essencial para a realização de *Rifle: Castanha* “[...] alavancou muito a nossa carreira. Teve um destaque muito grande e nos colocou em outro patamar” (WINK, 2018).

A publicidade gerada em torno da participação do filme no Festival de Berlim em 2014 e a carreira premiada em festivais internacionais trouxeram à produtora reconhecimento no mercado nacional, facilitando a captação de recursos para os próximos projetos da empresa. A partir da seleção no festival, a Tokyo Filmes buscou participar da associação Cinema do Brasil, que apoia a internacionalização do cinema nacional. O suporte da instituição nas exibições internacionais do longa-metragem e dos curtas-metragens subsequentes foi bastante importante para aumentar a rede de contatos da empresa. O principal apoio dado foi na impressão de material de divulgação para os festivais em que foram selecionados, aumentando o alcance dos filmes nos eventos.

O reflexo da trajetória de *Castanha* pode ser sentido diretamente na captação de recursos do *Rifle*. “A gente nunca conseguia ganhar ou passar para a final [da seleção de editais]. Depois do *Castanha* as pessoas da indústria começaram a saber quem a gente era” (WINK, 2018). Após a estreia no festival de Berlim, a Tokyo Filmes ganhou dois editais que financiaram a realização de seu segundo longa-metragem. O sucesso do primeiro filme chamou a atenção da Vitrine Filmes, que

distribuiu o filme no Brasil. A distribuição do longa-metragem *Rifle* foi feita também pela empresa, que tinha interesse em seguir trabalhando com os filmes do diretor.

4.2 SOBRE O FILME

Sinopse:

Dione é um jovem misterioso que vive com uma família em uma região rural e remota. A tranquilidade da região é afetada quando um rico fazendeiro tenta comprar a pequena propriedade que Dione e a família vivem (Tokyo Filmes).

Figura 4 - Rifle



Fonte: Tokyo Filmes

Ano: 2016

Suporte: Digital

Tempo: 88 min

Ficha Técnica

Direção: Davi Pretto

Roteiro: Davi Pretto e Richard Tavares

Produção e Produção Executiva: Paola Wink

Direção de Fotografia: Glauco Firpo

Direção de Arte: Richard Tavares

Montagem: Bruno Carboni

Desenho de Som: Tiago Bello

Elenco: Dione Avila de Oliveira, Evaristo Goularte, Andressa Goularte, Elizabete Nogueira, Livia Goularte, Francisco Fabrício Dutra dos Santos e Sofia Ferreira

Distribuição no Brasil: Vitrine Filmes

Agente de vendas internacional: Patra Spanou Film Marketing & Consulting (Alemanha)

Tabela 11 - Linha do tempo do longa-metragem *Rifle*

Desenvolvimento	2012	Prêmio APTC/Santander/Prefeitura de Porto Alegre 3º Brasil CineMundi – International Co-production Meeting (Mostra CineBH) - Belo Horizonte/Brasil
	2014	3º Europe-Latin America Co-production Forum (62º Festival de San Sebastián) - San Sebastián/Espanha 3º BrLab - São Paulo/Brasil
	2014	Rumos Itaú Cultural
	2015	Chamada Arranjos Regionais - RS Polo Audiovisual Talent Project Market (65ª Berlinale) - Berlim/Alemanha
Produção	2015	Filmagem
Circulação	2016	Estreia no Festival de Brasília
	2017	Estreia internacional no Festival de Berlim Estreia comercial no circuito de salas de cinema

Fonte: Tokyo Filmes. Elaboração Própria

4.3 SOBRE A REALIZAÇÃO

O longa-metragem *Rifle* teve um longo período de realização: foram seis anos entre o início do desenvolvimento e o lançamento do filme em salas de cinema, de acordo com a tabela 11. O projeto, até então intitulado *Até o Caminho*, foi criado em 2010 e, em 2012, foi selecionado para receber recursos do *Prêmio APTC/Santander/Prefeitura de Porto Alegre* para desenvolvimento de projetos. Com o prêmio no valor de R\$ 50.000,00, os roteiristas escreveram “[...] as primeiras versões do roteiro” (WINK, 2018), elaboraram o projeto de vendas e produziram um teaser para auxiliar na captação de recursos. No ano seguinte à premiação do edital, houve um hiato na realização por conta da produção do longa-metragem *Castanha*.

A etapa de desenvolvimento compreendeu, também, a aplicação do projeto em laboratórios e eventos de mercado nacionais e internacionais. A primeira seleção ocorreu em 2012, no *3º Brasil CineMundi – International Co-production Meeting*

CineMundi, evento de mercado ligado à mostra CineBH, em Belo Horizonte. A produtora Paola Wink e o diretor Davi Pretto representaram o longa-metragem no evento. O projeto ainda estava em uma etapa bastante inicial, sem planejamento de produção ou referências estéticas amadurecidos. Dessa forma, ainda que não tenha gerado parcerias diretas para a realização, Wink e Pretto aumentaram suas redes de contatos internacionais. A participação foi importante para que pudessem entender o mercado de longas-metragens, visto que tratava-se do primeiro filme da empresa. Apesar da experiência em festivais de curtas-metragens, o CineBH foi a primeira participação dos realizadores em um evento voltado para longas-metragens. “Experenciemos pela primeira vez como se dá o processo de um longa-metragem, da produção até depois. Pensar na distribuição, em festivais, em como vender o filme. Naquela época não tínhamos muito claro ainda” (WINK, 2018).

Em 2014 *Rifle* foi selecionado para seu segundo evento de mercado: *3º Europe-Latin America Co-production Forum*, ligado ao *62º Festival de San Sebastián*, na Espanha. Como parte da programação do evento, voltado para a qualificação dos projetos, Wink participou de capacitação para *pitching*, recebendo instruções para melhorar apresentação de vendas do projeto. A atividade foi concluída com *pitching* para, em média, 200 pessoas que integram o mercado internacional, na busca por parcerias. O evento tem como objetivo ajudar realizadores a encontrar parceiros para coprodução ou distribuição internacional. A participação proporcionou, ainda, reuniões individuais com potenciais parceiros. A Tokyo Filmes objetivava coproduzir o longa-metragem com empresas de dois países diferentes: um europeu e um latino-americano. Durante o *Europe-Latin America Co-production Forum*, a produtora retomou o contato estabelecido em outros eventos com o produtor Paulo de Carvalho, da Autentika Films, fechando acordo de coprodução com a empresa alemã.

Ainda em 2014, o projeto foi selecionado para seu terceiro evento, *3º BrLab*, laboratório de desenvolvimento de projetos audiovisuais que acontece no Brasil, que seleciona filmes da América Latina e da Península Ibérica. Durante sete dias a produtora e o diretor acompanharam programações específicas para cada uma das funções: Wink recebeu consultorias voltadas aos aspectos de produção e financiamento enquanto Pretto recebeu consultorias de direção. A Tokyo Filmes tinha o objetivo de buscar um coprodutor latino-americano para, a partir da coprodução,

facilitar a entrada do longa-metragem no mercado internacional. As consultorias com produtores experientes foram determinantes para que a empresa desistisse de buscar um parceiro. Um acordo de coprodução geraria custos jurídicos e contábeis inerentes à realização internacional do projeto e implicaria alterações de roteiro para atender às demandas dos editais internacionais. Seriam necessários ajustes narrativos para comportar a coprodução.

A participação nos eventos “foi fundamental” (WINK, 2018) para a realização do longa-metragem. O *CineMundi*, que marca a primeira participação da Tokyo Filmes em eventos voltados para longas-metragens, apesar de não ter apresentado grande influencia sobre o projeto, que ainda estava em etapa inicial, inseriu a empresa no mercado de longas-metragens, explicitando as questões básicas de realização e circulação do segmento. Os dois eventos seguintes, no entanto, afetaram diretamente a produção do filme: “em um a gente conseguiu o co-produtor [*San Sebastian*] e no outro a gente desistiu de fazer uma co-produção suicida [*BrLab*]. Sem contar os contatos que abrimos e a experiência de entender o mercado cada vez mais” (WINK, 2018).

A longa etapa de desenvolvimento do projeto permitiu a participação em diversos eventos nacionais e internacionais. “Foi uma longa jornada. Desde 2010, a gente foi completar o financiamento em 2015” (WINK, 2018). Os contatos estabelecidos nos eventos internacionais beneficiaram a circulação do longa-metragem *Castanha*, que abriu caminho para a realização de *Rifle*.

O período de captação de recursos para a realização foi bastante longo. Entre o início do desenvolvimento do projeto e a captação da primeira parte do orçamento previsto para a realização se passaram quatro anos. A falta de longas-metragens no currículo da empresa acrescentou uma dificuldade extra ao já complicado processo de financiamento. A realização de *Castanha* e sua carreira internacional alteraram esse fator, favorecendo a seleção da empresa em editais para o financiamento do segundo filme.

O edital *Rumos Itaú Cultural*, que premia iniciativas de todas as ordens culturais, foi responsável pela primeira seleção em editais para captação de recursos para a execução do projeto. O edital, com histórico em apoiar longas-metragens em fase de desenvolvimento, selecionou *Rifle* como primeiro projeto para receber apoio na etapa de produção. Aproximadamente 40% do orçamento total necessário é

proveniente desta premiação. A seleção no *Rumos Itaú Cultural* auxiliou na obtenção de novos recursos, uma vez que o projeto já apresentava condições para filmagem.

O programa de parcerias entre o FSA e os governos estaduais para favorecer o desenvolvimento do setor audiovisual fora do eixo principal de produção Rio de Janeiro-São Paulo, foi responsável pelo edital que completou o financiamento do longa-metragem. A *Chamada Arranjos Regionais - RS Polo Audiovisual* foi resultado da parceria que aplicou recursos do FAC/Procultura e do FSA. De acordo com o regulamento, o FSA investiu 150% o valor investido pelo estado do Rio Grande do Sul. A avaliação das propostas contou, ainda, com a presença de um júri local responsável. Wink atribui a seleção, também, ao impacto causado pela carreira de seu primeiro longa-metragem: “era um júri local e a gente tinha feito uma grande movimentação, um grande ‘boom’ no Rio Grande do Sul, indo pra Berlim. Acredito que deve ter contribuído para a gente aprovar também no FAC” (WINK, 2018). O edital foi responsável por 50% do orçamento previsto para a realização de *Rifle*. Os três editais, *Prêmio APTC/Santander/Prefeitura de Porto Alegre*, *FAC/FSA* e *Itaú Rumos* somaram o orçamento total captado para a execução do filme de R\$ 910.000,00.

Em 2015, após a captação dos recursos para a execução do projeto, Wink e Pretto participaram do *Talent Project Market*, ligado ao Festival de Berlim. Durante o evento, receberam consultorias de produção e circulação e fizeram novos contatos com agentes de vendas internacionais. Apesar da tentativa de captar o restante do orçamento previsto, para totalizar um milhão de reais, valor inicialmente planejado, o percentual faltante era baixo para interessar aos realizadores internacionais.

Quando nos inscrevemos nesse mercado faltava 60% do orçamento. No tempo em que esperamos a decisão, fomos selecionados, e compramos as passagens nós ganhamos o FAC, que nos deu 50% do orçamento, e ficou faltando só 10%. Era muito pouco em um orçamento bem pequeno. (WINK, 2018).

É importante ressaltar que o edital do Procultura/FAC em parceria com o FSA limitava o orçamento total permitido para a realização das obras selecionadas. O regulamento estipulava o valor limite de R\$ 1.000.000,00. para o processo de execução até a primeira cópia. “Dependendo do edital tu acaba limitando as escolhas de produção no futuro. A gente só não tentou captar mais dinheiro em outro

fundo internacional porque tínhamos essa limitação de orçamento imposta pelo edital” (WINK, 2018).

Em parceria com a coprodutora alemã Autentika Films, a Tokyo Filmes tentou integralizar o orçamento previsto com a captação de recursos do *World Cinema Fund*, fundo de investimentos alemão que busca “[...] desenvolver e apoiar o cinema em regiões com pouca infraestrutura, enquanto fomenta a diversidade cultural nos cinemas alemães.”¹⁸ (World Cinema Fund, tradução nossa). O fundo “[...] apoia filmes que não poderiam ser feitos sem financiamento adicional, que se destaquem por sua abordagem estética não convencional, com histórias fortes e que transmitam uma imagem autêntica das raízes culturais”¹⁹ (World Cinema Fund, tradução nossa). O fundo, que se propõe a desenvolver o cinema em regiões que não contam com alto investimento no setor, apesar de visar o apoio a filmes com perfil compatível ao perfil do longa-metragem *Rifle*, é bastante concorrido. O longa-metragem foi inscrito no *World Cinema Fund* três vezes, nas etapas de desenvolvimento, de filmagem e de finalização, mas não foi selecionado para receber os recursos.

A distribuição foi financiada com o edital de comercialização do FSA, por meio do qual a Vitrine Filmes captou R\$ 144.000,00. O valor foi investido no pagamento do cachê da distribuidora, na copiagem do filme e em materiais de divulgação, por exemplo. A Vitrine Filmes foi responsável pela colocação do filme em todas as plataformas de comercialização no Brasil: salas de cinema, VOD e televisão por assinatura.

O orçamento total do filme foi composto por aproximadamente R\$ 920.000,00 até a primeira cópia, provenientes dos três editais ganhos: *Prêmio APTC/Santander/Prefeitura de Porto Alegre, Rumos Itaú Cultural e FAC/Procultura/FSA* e R\$ 144.000,00 para comercialização, somando o total aproximado de R\$ 1.064.000,00. O orçamento foi investido, por etapa, de acordo com a tabela 12.

18 “[...] develop and support cinema in regions with a weak film infrastructure, while fostering cultural diversity in German cinemas.”

19 “[...] supports films that could not be made without additional funding: films that stand out with an unconventional aesthetic approach, that tell powerful stories and transmit an authentic image of their cultural roots.”

Tabela 12 - Investimento por etapa no longa-metragem *Rifle*

ETAPA	%
Desenvolvimento	4,7
Pré-produção	19,34
Filmagem	40,88
Finalização	18,55
Impostos e taxas administrativas	3,03
Circulação	13,53

Fonte: Tokyo Filmes. Elaboração própria.

O desenvolvimento da obra foi financiado apenas com o valor proveniente do prêmio *APTC/Santander/Prefeitura de Porto Alegre*, que representou 4,7% do orçamento global do filme. Período mais extenso da realização, teve duração de quatro anos, interrompidos pela filmagem do longa-metragem *Castanha*. A ampla duração da etapa possibilitou a participação em três eventos de mercado e um laboratório de projetos, iniciando a inserção do filme no mercado internacional. As consultorias oferecidas qualificaram o projeto, auxiliando na obtenção de recursos para a realização. Durante a etapa o contrato de coprodução com a Autentika Films, da Alemanha, foi firmado.

A pré-produção contou com o investimento de 19,34% do orçamento total. A etapa compreendeu os esforços para encontrar locações e para viabilizar a permanência da equipe em Vacaiquá, locação principal, no interior do estado. Foram necessárias diversas viagens para o local escolhido, a fim de organizar a estada da equipe. Durante a pré-produção a equipe permaneceu hospedada em Dom Pedrito, cidade mais próxima a Vacaiquá, quando trabalhavam na locação. Santa Maria foi, também, destino das visitas de locação, uma vez que a cachoeira escolhida estava localizada em Silveira Martins, cidade próxima a Santa Maria. O diretor realizou os ajustes de roteiro, os ensaios e a decupagem na casa cenário principal do filme, enquanto permaneceu hospedado com a família de não-atores. A etapa contou, ainda, com a preparação dos efeitos especiais, que incluíram um vidro sendo quebrado com um tiro, um pneu estourando, uma capotagem e um carro pegando fogo.

O maior percentual investido foi na etapa de filmagem, que ocorreu entre os dias 12 de novembro e 07 de dezembro de 2018. As 24 diárias consumiram 40,88%

do montante total. Durante essa etapa a equipe ficou hospedada no interior, próxima às locações de filmagem, em Vacaiquá, Dom Pedrito e Silveira Martins. Como forma de minimizar os gastos com transporte, optou-se por locar carros que foram dirigidos pelos próprios integrantes da equipe, evitando a contratação de motoristas. A etapa contou, ainda, com a vinda de dois dublês de São Paulo para realizar cena de capotagem de carro e incendiar a carcaça de outro veículo. O montador e a assistente de montagem trabalharam desde a etapa de filmagem.

A finalização, que incluiu os processos de edição de som e de imagem, gravação de efeitos sonoros e mixagem de som, aquisição de direitos autorais de músicas para a trilha sonora, finalização de cor e aplicação de efeitos, consumiu 18,55% do orçamento total.

O montante captado pelo edital de comercialização do FSA para financiar a distribuição correspondeu a 13,53% do orçamento. Após a estreia nas salas de cinema em agosto de 2017, a Vitrine Filmes seguiu a carreira comercial com a venda para o Canal Brasil e plataformas de Video On Demand.

O início da filmagem foi feito sem o recebimento do valor integral do orçamento. O Edital do FAC/Procultura em parceria com o FSA, demorou cerca de um ano para realizar a contratação e o desembolso e, devido a fatores artísticos, de produção e de equipe, não era possível atrasar a gravação para aguardar o depósito do valor devido. O edital contava com parte dos investimentos provenientes do governo do estado do Rio Grande do Sul e parte do FSA. A troca do governo do estado, em janeiro de 2015, alterou o calendário de desembolsos, ocasionando atraso no pagamento do prêmio. O desconto do ISSQN²⁰, previsto pelo estado do Rio Grande do Sul para ser descontado sobre sua parcela do valor investido, representou um valor alto em comparação aos gastos do projeto. Somado aos outros impostos e taxas decorrentes da realização, auferiu um custo de aproximadamente 3,03% do orçamento total.

Apesar na demora no desembolso, a equipe não pode esperar o recebimento do valor total para iniciar a produção. Em termos de produção, era essencial filmar na época de seca. Além de o roteiro contar com a maioria das cenas externas, a região é cercada por estradas de terra que não recebem manutenção com frequência, prejudicando o deslocamento. Ademais, a equipe já estava trabalhando

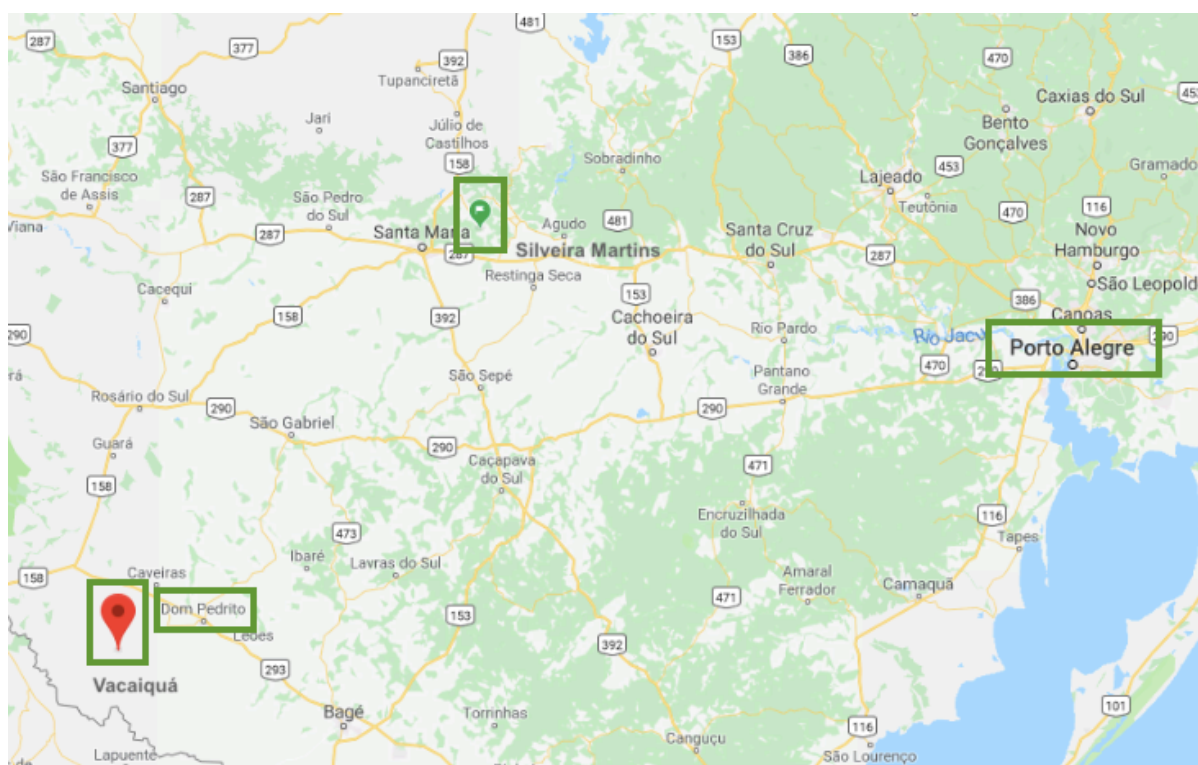
²⁰ Imposto Sobre Serviço de Qualquer Natureza

na pré-produção do filme quando os empecilhos para o desembolso da verba apareceram. Parar a pré-produção e recomeçá-la após o recebimento acarretaria em custos extras ao filme, que já contava com um orçamento restrito. Uma questão determinante para a opção de iniciar a gravação antes do recebimento da verba eram os não-atores que protagonizaram o filme, que deixariam a casa em que moravam, em Vacaiquá, logo após o período de filmagem e, por questões narrativas, era essencial a permanência do elenco no local.

4.4 SOBRE A ESTRUTURA DE FILMAGEM

O longa-metragem *Rifle* foi gravado em Vacaiquá, região da campanha do Rio Grande do Sul, nos arredores da cidade de Dom Pedrito. A localidade fica distante de Dom Pedrito cerca de uma hora por estradas de terra mal conservadas e oito horas de Porto Alegre, sede da Produtora. Vacaiquá é uma região pequena e praticamente desabitada. “Tinham cinco ou seis casas com pessoas morando ali perto” (WINK, 2018). Além da locação principal, foram filmadas cenas em Dom Pedrito e em Silveira Martins.

Figura 5 - Localização das locações do longa-metragem *Rifle*



Fonte: Elaboração própria.

Vacaiquá não possuía estrutura de hospedagem ou alimentação capazes de atender às necessidades da equipe, uma vez que não abriga estabelecimentos comerciais. A distância e a precariedade das estradas entre a locação e Dom Pedrito, cidade mais próxima, não permitia a estada na cidade próxima. Optou-se, então por alugar duas casas desocupadas próximas à locação para hospedar os quatorze integrantes da pequena equipe que eram necessários no *set* diariamente. Apenas a assistente de produção e os dois motoristas responsáveis pelo traslado de materiais entre o interior e a capital ficaram hospedados em um hotel em Dom Pedrito. A comunicação deficitária na região, sem sinal de internet e com telefonia instável contribuíram para a decisão de manter a assistente de produção na cidade próxima, com acesso aos meios de comunicação, para que pudesse resolver as pendências originárias na etapa de filmagem.

Durante a diária realizada na cachoeira de Silveira Martins, a equipe ficou hospedada em uma pousada na própria cidade. Durante as poucas diárias com locações em Dom Pedrito a opção foi por permanecer em um hotel simples da cidade. A hospedagem em Vacaiquá representou um impacto reduzido no orçamento, se comparado ao desembolso nas diárias com estada em hotéis.

O longa-metragem previa, em seu roteiro, a realização de cenas que demandavam a presença de dublês e efeitistas para a filmagem. Houve, então, a contratação de profissionais vindos de São Paulo para trabalhar nas duas diárias em que foram filmadas as cenas com um veículo capotando e com a carcaça de um carro incendiando. O custo desse processo, segundo a tabela 13, representou 2,55% do orçamento total. Esse valor incluiu o pagamento do cachê pelos serviços e a aquisição de dois veículos. O veículo para a cena de capotagem sofreu alterações de segurança para que pudesse ser utilizado para realizar a cena sem oferecer riscos.

O departamento de arte do filme contou com um percentual bastante baixo do orçamento. Os objetos e figurinos representaram apenas 0,29% do investimento feito. Os carros locados para a filmagem de cenas com veículos em movimento custou aproximadamente 0,1%. O maior aporte de capital foi feito na locação do Rifle cênico, que necessitou de cerca de 0,65% do montante, totalizando um investimento total no departamento de arte de 1,04%. A equipe de arte contou, de acordo com a tabela 14, com três pessoas: um diretor e um assistente de arte

durante todo o período de filmagem e uma maquiadora apenas nas diárias gravadas em Dom Pedrito com a personagem Vitória (Sofia Ferreira).

Tabela 13 - Investimento por rubrica no longa-metragem *Rifle*

Rubrica	%
Equipe	69,44
Objetos e figurino	0,29
Carros de cena	0,1
Arma de cena	0,65
Efeitos	2,55
Equipamentos de câmera	6,48
Seguro	0,75
Taxas administrativas e tributos	2,99

Fonte: Tokyo Filmes. Elaboração própria.

O maior investimento foi realizado para a contratação da equipe, composta por 22 pessoas e oito atores. De acordo com a tabela 13, consumiu aproximadamente 69,44% do valor total investido. A equipe, na etapa de produção, conforme a tabela 14, contou com 22 profissionais. Destes, quatorze estavam hospedados em Vacaiquá. Em Porto Alegre permaneceram a assistente de produção executiva, fazendo o intercâmbio dos materiais necessários entre a capital e o interior, o montador e a assistente de montagem, que recebiam, a cada três dias, HDs com os arquivos filmados. Trabalharam, ainda, um produtor local e motorista em Vacaiquá e uma produtora local em Dom Pedrito. A equipe contou com dois motoristas no trânsito de materiais e pessoas entre Porto Alegre e as locações e dois cozinheiros em Vacaiquá. O elenco foi composto por oito pessoas: cinco integrantes da família de não-atores, e três atores que trabalharam em poucas diárias.

Tabela 14 - Quantidade de profissionais por núcleo na etapa de filmagem do longa-metragem *Rifle*

Núcleo	Quantidade de profissionais
Direção	2

Núcleo	Quantidade de profissionais
Produção	6 (4 Vacaiquá, 1 Dom Pedrito, 1 Porto Alegre)
Arte	3 (2 Vacaiquá, 1 apenas na diária de Dom Pedrito)
Foto	3
Elétrica/Maquinária	1
Som	2
Transporte	3
Elenco	8 (5 Família em Vacaiquá, 3 atores contratados)
Montagem	2 (em Porto Alegre)

Fonte: documentos de produção do filme. Elaboração própria.

A relação com a família de cinco integrantes que protagonizou o filme foi essencial. Estiveram presentes não apenas enquanto atores, mas também emprestaram ao roteiro um pouco de sua própria história. “O envolvimento deles [a família] é o cerne do filme. O mais importante de tudo. Eles entraram de cabeça na produção, desde a pré-produção. O Davi fazia o roteiro na casa deles” (WINK, 2018).

4.5 SOBRE A CIRCULAÇÃO

A circulação do longa-metragem *Rifle* começou a ser pensada desde os primeiros tratamentos do roteiro, quando Wink buscou entender o público alvo do projeto que estava desenvolvendo, “eu costumo pensar já no roteiro qual é o perfil do filme que eu to fazendo” (WINK, 2018). A participação em eventos de mercado e laboratórios de projetos permitiu conhecer o perfil de filme buscado por cada festival e pelos agentes de venda, favorecendo a montagem de uma estratégia de realização que beneficiasse a colocação nos festivais pretendidos.

Quando o filme participa desse tipo de evento que seleciona o projeto no meio de tantos outros, ele já nasce com destaque internacional. Quando tu tem o corte do filme, tu já tem esses contatos mapeados, as pessoas já

sabem que o filme existe, então é muito mais fácil contatar um festival ou até mesmo achar um *sales agent*²¹. (WINK, 2018).

A estratégia de colocação em festivais foi traçada a partir de dois aspectos, “[...] entender qual é o filme que tu tá fazendo e entender qual a janela que tu vai ter teu filme pronto” (WINK, 2018). O cronograma de finalização, em relação aos prazos para inscrição dos filmes em festivais, mostrou-se propício para que o filme estreasse primeiramente no Brasil antes de seguir carreira em festivais internacionais. Conforme aponta a tabela 15, a estreia do longa-metragem ocorreu na *competição de longas* do 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que conferiu ao filme três prêmios: Melhor Filme pelo júri da crítica, Melhor Roteiro, para Davi Pretto e Richard Tavares, e Melhor Desenho de Som, para Tiago Bello. A carreira nacional de *Rifle* contou ainda com a exibição em outros cinco eventos, recebendo premiação em dois deles. Na *Mostra Competição Brasil*, do Cine Esquema Novo de 2016, recebeu o prêmio destaque por sua exibição. Foi premiado, ainda, como Melhor Filme na *competição nacional de longas* do 12º Panorama Internacional Coisa de Cinema, recebendo um total de cinco prêmios em festivais e mostras brasileiras.

Tabela 15 - Participação e premiação em festivais e mostras nacionais do longa-metragem Rifle

Festival	Premiação
49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro - Competição de Longas (2016)	Melhor Filme, júri da crítica Melhor Roteiro Melhor Desenho de Som
10a Mostra CineBH - Mostra Contemporânea (2016)	
Cine Esquema Novo 2016 - Mostra Competição Brasil (2016)	Prêmio Destaque
12º Panorama Internacional Coisa de Cinema - Competição Nacional de Longas (2016)	Melhor Filme
8ª Semana dos Realizadores - Mostra Competitiva (2016)	
8º Festival Internacional de Cinema de Fronteira, Bagé (2016)	
6 mostras e festivais	5 prêmios

fonte: Tokyo Filmes. Elaboração própria

²¹ Agente de vendas internacional

Assim como o primeiro longa-metragem da Tokyo Filmes, *Rifle* teve como palco para sua estreia internacional Festival de Berlim, sendo exibido na mostra *Fórum*, de acordo com a tabela 16. O filme percorreu nove festivais em oito países além do Brasil. O 18º Jeonju Film Festival, na Coreia do Sul, premiou o longa-metragem, exibido na competição internacional, com o Grand Prize.

Tabela 16 - Participação e premiação em festivais e mostras internacionais do longa-metragem *Rifle*

Festival	País	Premiação
67ª Berlinale - Forum (2017)	Alemanha	
13º Lucca Film Festival - Competição Internacional (2017)	Itália	
18º Jeonju Film Festival - Competição Internacional (2017)	Coreia do Sul	Grand Prize
Fid Marseille (2017)	França	
Festival de Filmes Brasileiros da Coreia (2017)	Coreia do Sul	
Cairo Internacional Film Festival (2017)	Egito	
Bosporus Internacional Film Festival (2017)	Turquia	
Latin American Film Days Denmark (2017)	Dinamarca	
Inquietudo (2018)	Áustria	
9 festivais	8 países	1 prêmio

fonte: Tokyo Filmes. Elaboração própria

A participação em eventos de mercado e laboratórios internacionais colocou a produtora em contato com diversos realizadores e agentes de vendas internacionais, mas, por se tratar de um “[...] projeto artístico, de risco, autoral” (WINK, 2018), fechar acordos com agentes de vendas antes do filme ser realizado é um processo mais complicado, uma vez que apenas o roteiro não explicita as principais características do filme: “o agente de vendas vai entrar quando assistir ao corte. Quando ele conseguir ver de fato a execução do filme” (WINK, 2018).

Após a estreia no 49º Festival de Brasília, *Rifle* foi selecionado para participar da sessão *Cópia Cero* do festival *Ventana Sur*, que exhibe filmes para possíveis agentes de vendas e curadores de festivais. Apesar de ainda não ter realizado sua estreia internacional, o filme já havia sido selecionado para o Festival de Berlim. A sessão possibilitou que Wink retomasse contatos estabelecido ainda na etapa de

desenvolvimento, fechando contrato com a agente de vendas alemã Patra Spanou, especializada na distribuição internacional de filmes independentes, cuja empresa tem como principal objetivo a colocação de filmes no mercado de festivais. “Eu tinha consciência que a gente tinha um filme de festival, mais artístico. Um pouco mais difícil de conectar com o público. Eu sabia que o foco internacional ia ser a carreira de festivais” (WINK, 2018).

O envolvimento de Spanou esteve concentrando nas formas de “[...] apresentar o filme internacionalmente. Que tipo de arte, de material gráfico, quais frases, quais sinopses. Como esse filme vai aparecer” (WINK, 2018). Spanou trabalhou, junto com a Tokyo Filmes, na “[...] estratégia de onde aplicar [o filme] e como, em quais festivais, quais países” (WINK, 2018). Ainda que tenha iniciado o trabalho após a seleção no Festival de Berlim, Spanou participou ativamente da divulgação durante o festival. Ela contou com o suporte financeiro do Cinema do Brasil para investimento em divulgação. “Ela conseguiu ter publicista, matérias em revistas, imprimir material gráfico” (WINK, 2018).

A presença de um agente de vendas é bastante importante na colocação dos filmes no mercado de festivais, principalmente em empresas independentes que não conseguem manter um profissional dedicado a essa função. “Empresas pequenas como a Tokyo não têm estrutura suficiente para ter uma pessoa que fique encarregada de fazer essa parte internacional. Por isso é fundamental tu ter a distribuição e tu ter o *sales agent*” (WINK, 2018). A representação adequada para a circulação dos filmes no circuito internacional é significativa, uma vez que o processo de colocação dos filmes exige um amplo trabalho de pesquisa e de inscrição que demandam um profissional que invista um grande período de tempo para a realização da tarefa. Em empresas independentes com a Tokyo Filmes, que tem apenas os sócios trabalhando em período integral, o processo impediria a dedicação na viabilização de novos projetos.

A Vitrine Filmes esteve envolvida com o projeto desde a etapa de desenvolvimento. Responsável pela distribuição de *Castanha*, a empresa apresentou “[...] interesse em continuar fazendo os filmes do Davi. A gente contatou ela quando tinha o roteiro e ela topou entrar desde o início” (WINK, 2018). Ainda que a distribuidora tenha estado presente no projeto desde a etapa inicial, não houve envolvimento nas decisões artísticas. “Eles sabiam que era um projeto de risco, um

projeto autoral, um projeto em que o roteiro seria muito descoberto na pesquisa” (WINK, 2018). A atuação da Vitrine Filmes teve início a partir do primeiro corte. “A gente mandou o primeiro corte e eles opinaram” (WINK, 2018).

As ações da distribuidora são voltadas para as decisões que influenciem na circulação do filme, relacionadas à forma com a qual o longa-metragem será recebido pelo público e pela crítica em vias de melhorar a inserção do produto no mercado. A escolha do título do filme, anteriormente chamado *Até o Caminho*, foi um processo conjunto entre a distribuidora e a Tokyo Filmes. A distribuidora entrevistou, também, na concepção do material gráfico e de divulgação do filme: cartazes, *trailer*, *teaser*, vídeos promocionais. Trabalham, ainda, na presença do filme nos diversos canais de mídia, procurando as inserções na imprensa que fossem mais adequadas ao perfil do filme em cada etapa da circulação. Ainda que o trabalho da distribuidora seja voltado para a colocação do filme no circuito comercial, desde a etapa de festivais a empresa buscou a divulgação do longa-metragem como forma de valorizá-lo para a entrada no mercado.

A escolha por estreiar inicialmente no Brasil foi tomada em conjunto entre as duas empresas. A decisão considerou aproveitar a exibição no Festival de Berlim, que gera grande publicidade gratuita para o filme, como forma de impulsionar o lançamento comercial em salas de cinema. Esperar a estreia no Festival de Berlim para só então buscar exposições nacionais ocasionaria na perda da janela de inscrições para o Festival de Brasília e atrasariam a estreia em salas de cinema “tu aproveita a maior janela de divulgação, que é o Festival de Berlim, pra lançar o filme nos cinemas imediatamente” (WINK, 2018).

O Festival de Brasília, além de marcar a estreia do filme, marcava a primeira participação do elenco de não atores em um festival. “Era a primeira vez que ele [Dione Oliveira] estava indo em um festival e a primeira vez que ia dar entrevista” (WINK, 2018). A distribuidora disponibilizou uma assessora de imprensa para preparar o ator, como forma de aproveitar a publicidade decorrente da participação.

Deram suporte na questão de imprensa, matérias, entrevistas. Controlar que tipo de matérias gostariam que fossem veiculadas, que tipo de veículos iriam fazer crítica nesse momento. Quais iriam fazer crítica no momento da estreia nos cinemas. (WINK, 2018).

Em conjunto com a distribuidora, a Tokyo Filmes decidiu não esperar completar o circuito de festivais, que dura em média um ano, para lançar o filme nas salas de cinema, para aproveitar a divulgação da participação no Festival de Berlim, maior festival em que o filme foi exibido, para atrair mais público aos cinemas. “A gente apareceu muito na mídia, teve muita divulgação espontânea do filme. Não precisou comprar espaço na mídia pra ter crítica, pra ter matéria em jornal, pra ter capa” (WINK, 2018). Wink enfatiza que “[...] ter o recorrido de festivais, ganhar prêmios, ajuda a divulgar” (2018). Ainda que não seja um fator determinante para o grande público, a participação em festivais e mostras “[...] chama a atenção de um público de nicho” (WINK, 2018), é um diferencial “[...] para a imprensa e para a crítica” (WINK, 2018).

A estreia comercial do filme foi parte da Sessão Vitrine Petrobras: sessão organizada pela Vitrine Filmes para a exibição de longas-metragens com perfil autoral. A sessão, que acontece não apenas no circuito de arte, mas em complexos multiplex, oferece ingressos por um valor abaixo do cobrado pelas salas de cinema. Os filmes são lançados em vinte cidades na semana de estreia, “[...] que foi um bom número para um filme do tamanho do *Rifle* [...] um filme um pouco mais difícil para o público, um pouco mais arriscado” (WINK, 2018). A experiência foi boa, segundo Wink, por contar, também, com “[...] divulgação e investimento de mídia” (2018) da própria sessão. A mostra realizou, ainda, uma sessão retrospectiva, em que quatro filmes foram escolhidos por votação do público e retornaram aos cinemas para novas exibições. *Rifle* compôs a seleção que retornou às salas.

Rifle contou com o investimento de R\$ 144.000,00, aproximadamente 13,53% de seu orçamento total para sua comercialização, provenientes do edital do FSA voltado para o financiamento dessa etapa. A receita do filme foi, no entanto, de apenas R\$ 14.593,57, cerca de 10% do valor investido pelo fundo. Se comparado ao orçamento global da obra, representou um retorno de 1,37%.

Conforme apresentado anteriormente, esta tabela contabiliza o número de salas de exibição, o público e a renda do filme por semana, considerando para a classificação as 52 semanas anuais para que seja possível observar as semanas consecutivas e as não consecutivas de exibição.

Tabela 17 - Número de salas de exibição, público e renda por semana de exibição do longa-metragem *Rifle*

Ano de exibição	Semana de exibição	Número de Salas	Público	Renda (R\$)
2017	semana 31	25	1.106	7.694,97
2017	semana 32	24	588	4.323,95
2017	semana 33	4	133	923,00
2017	semana 34	1	25	242,00
2017	semana 35	2	28	204,00
2017	semana 39	1	5	25,00
2017	semana 40	1	25	180,00
2017	semana 41	6	50	447,45
2017	semana 42	6	53	399,00
2017	semana 43	2	15	113,00
2017	semana 50	2	3	41,00
TOTAL	11sem		2031	14593,37

Fonte: Listagem de Filmes Brasileiros e Estrangeiros Exibidos – informações por semana 2009 a 2017 (Ancine). Elaboração própria

O longa-metragem *Rifle* teve sua estreia na Sessão Vitrine Petrobrás dia 03 de agosto de 2017 em 25 salas de cinema, segundo a tabela 17. Sua primeira semana representou o maior índice de espectadores: 1.106, mais da metade do público total que assistiu ao filme no circuito comercial. Conseguiu manter, dessa forma, um alto número de salas de exibição, em sua segunda semana, 24, mas teve grande queda no número de espectadores. Da segunda para a terceira semana, as 24 salas caíram para apenas quatro. Após cinco semanas consecutivas de exibição, *Rifle* saiu de cartaz, retornando na reprise da Sessão Vitrine Petrobrás. *Rifle* conseguiu atingir 2.031 espectadores em salas de cinema no decorrer das onze semanas em que foi exibido.

Além de ser responsável pela colocação do longa-metragem em salas de cinema, a Vitrine Filmes é responsável pela distribuição brasileira nos três segmentos de mercado: cinema, televisão aberta e codificada e plataformas de Video on Demand. *Rifle* foi vendido para o Canal Brasil, parte da grade da televisão por assinatura, e para as janelas de VOD da NET, da GVT, da OiTV e Vivo Play.

Para a distribuição internacional, o longa-metragem foi vendido para a distribuidora Arsenal, com sede na Alemanha. “Na internet com o VOD tu consegue alcançar o público que não vai a festival, mas que vai poder assistir teu filme. Se não tu fica restrito ao público que vai ao festival, que pode ser bastante gente, mas não é totalmente abrangente” (WINK, 2018). Ainda que reconheçam a importância do mercado de Video on Demand, até setembro de 2018 *Rifle* não havia sido vendido para nenhuma plataforma, uma vez que esse mercado para a exibição de filmes autorais ainda está em desenvolvimento. A empresa planeja disponibilizar o filme em plataformas VOD internacionais, mas ainda busca uma que não seja experimental. “Por enquanto o mercado [VOD] para filme autoral não compra os direitos [de exibição]. Tu tem que disponibilizar o filme e tu ganha conforme os teus acessos” (WINK, 2018).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação partiu da observação de longas-metragens que, apesar das bilheterias pouco expressivas em salas de cinema, percorreram festivais internacionais em países distintos. Esta pesquisa se propôs a entender as estratégias de circulação e os processos de realização adotados para concretizá-las. Foram consideradas durante as análises apenas as escolhas de produção, uma vez que as estratégias são traçadas de acordo com o perfil de cada obra, não cabendo, aqui, efetuar julgamento sobre suas qualidades artísticas. Interessa-nos especificamente os processos de execução desenhados.

O papel das instituições governamentais na constituição do espaço cinematográfico e na continuidade do mercado aparece a partir da atuação da Ancine e do FSA, em âmbito nacional; e do Pro-Cultura RS e do FAC RS, no espaço regional. Tais instituições e seus mecanismos atuam tanto na área de regulamentação quanto no financiamento da realização e da circulação das obras, desempenhando um papel primordial no fortalecimento da produção nacional. Em decorrência das atividades dessas entidades, foi possível perceber, por meio da base de dados da OCA, um crescimento significativo na quantidade de longas-metragens brasileiros lançados em salas de cinema proporcional ao aumento do apoio das instituições ligadas ao fomento, assim como à diversificação no rol de etapas passíveis de receber investimento.

A ampliação da quantidade de filmes que alcança o circuito de salas de cinema, no entanto, não se reflete na remuneração das produtoras a partir do retorno de bilheteria, que permanece aquém do orçamento aplicado. Ainda que o desempenho comercial não pague os investimentos feitos, a presença dos filmes no circuito de festivais nacionais e internacionais confere outros benefícios à obra, aos realizadores e à indústria brasileira, tais como a valorização do produto nacional, à potencialização de novos contatos com realizadores de outros países e o investimento externo. Importância essa reconhecida por meio das políticas de internacionalização do governo.

Após estabelecermos o contexto em que os filmes objetos dessa pesquisa estiveram inseridos, partimos para a análise dos dois longas-metragens que são o corpus deste estudo. A partir dela foi possível identificar, nos dois filmes, um padrão

envolvendo os processos de realização desde o desenvolvimento até a circulação, passando pela captação e aplicação percentual do orçamento. Ficou evidente a valorização da etapa de desenvolvimento e a busca por internacionalização desde a fase inicial do projeto. O objetivo de participar de eventos de mercado e laboratórios de roteiros como plataforma para qualificar o filme e estabelecer contato com festivais e agentes do mercado mostrou-se fundamental no corpus pesquisado.

Ainda que os longas-metragens apresentem duas faixas distintas de orçamento, enquanto *Mulher do Pai* investiu R\$ 1.900.000,00 para realização e circulação, *Rifle* tinha um orçamento de apenas R\$ 1.054.000,00, o percentual investido em cada etapa foi bastante semelhante, conforme a tabela 18.

Tabela 18 - Comparação entre o investimento por etapa nos longas-metragens *Mulher do Pai* e *Rifle*

ETAPA	Mulher do Pai	Rifle
Desenvolvimento	7,55	4,7
Pré-produção	14,28	19,34
Filmagem	41,7	40,88
Finalização	18,79	18,55
Impostos e despesas administrativas	3,93	3,03
Circulação	13,75	13,53

Fonte: Okna Produções e Tokyo Filmes. Elaboração própria.

A divisão do orçamento por etapa de realização, apesar da diferença no valor bruto, foi equiparada entre os dois filmes. A etapa de filmagem recebeu o investimento de 41,7% no longa-metragem *Mulher do Pai* e 40,88% no longa-metragem *Rifle*. A finalização foi, também, bastante equilibrada: *Mulher do Pai* aportou 18,79%, e *Rifle* 18,55%. A circulação contou com 13,75% do orçamento no primeiro filme e 13,53%, no segundo. O percentual investido em despesas administrativas e impostos por parte da Okna Produções consumiu 3,93%, e 3,03% no projeto da Tokyo Filmes. As etapas de desenvolvimento e pré-produção, dentre todas as fases analisadas, contaram com os percentuais mais destoantes: *Mulher do Pai* investiu 7,55% do orçamento total na etapa de desenvolvimento e 14,28% na

etapa de pré-produção; *Rifle* aportou 4,7% no desenvolvimento e 19,34% na pré-produção.

A etapa de filmagem, que compreende o curto período de captação de imagem e som, foi o momento mais caro da realização. No longa-metragem *Mulher do Pai* esse estágio consumiu 41,7% do orçamento total e no longa-metragem *Rifle* o investimento foi de 40,88%. Ambos os filmes realizaram a filmagem em 24 diárias. Os custos elevados dessa etapa estão atrelados à quantidade de equipamentos de iluminação, refletores; som e fotografia, locação de câmera, lentes e seus acessórios; além de ser o momento em que o maior número de profissionais trabalha simultaneamente. O valor despendido com a remuneração da equipe foi semelhante nas duas produções. As semelhanças entre os dois filmes estiveram presentes nas escolhas de produção para reduzir os custos conforme as dificuldades que surgiram. Os dois longas-metragens tiveram como locações principais localidades no interior do Rio Grande do Sul afastadas de cidades com maiores estruturas e sem capacidade para hospedagem da equipe em hotéis. A opção para a estada dos profissionais foi análoga nas duas produções: foram locadas casas de moradores locais para receber a equipe de filmagem. Essa escolha auferiu um valor reduzido em comparação ao custo de hospedagem convencional. Ambas as produtoras incorporaram moradores locais às equipes de filmagem para suprir funções que não exigiam conhecimento técnico, representando custos menores em comparação à contratação e hospedagem de profissionais de Porto Alegre.

A finalização dos dois longas-metragens contou, também, com investimentos similares em termos percentuais: 18,79% em *Mulher do Pai* e 18,55% em *Rifle*. A etapa compreendeu os esforços de montagem e finalização de imagem e som. Os valores desembolsados com impostos e taxas administrativas foi proporcional nos dois casos analisados. Ainda que *Mulher do Pai* tenha apresentado gastos com impostos de transmissão de remessas dos valores advindos do exterior, *Rifle* sofreu o desconto do ISSQN sobre parcela paga pelo governo do estado do Rio Grande do Sul. O primeiro filme desembolsou 3,93% nessa rubrica e o segundo 3,03%.

Quanto a estrutura de circulação, ambos contaram com a distribuição da Vitrine Filmes no Brasil, sendo que a Tokyo Filmes optou por estrear o longa-metragem na Sessão Vitrine Petrobras, que exhibe filmes nacionais com perfil autoral

em sessões com valor reduzido dos ingressos. A Okna Produções optou pela estreia tradicional nas salas de exibição. Os dois filmes utilizaram recursos recebidos por meio do edital de comercialização do FSA, que aportou 13,53% no primeiro filme e 13,75% no segundo. Ainda que tenham apresentado bilheterias pequenas, *Mulher do Pai* alcançou o segundo lugar dentre as bilheterias gaúchas naquele ano e *Rifle*, o terceiro. No mercado internacional, contaram com agentes de vendas que auxiliaram na divulgação durante as exibições em festivais.

Foi possível constatar, a partir dos relatos das produtoras, a importância da participação no mercado internacional desde o início do projeto. Foram essas ações que viabilizaram sua inserção no circuito de festivais e o estabelecimento de parcerias para futuras distribuições e coproduções. Ferst e Wink demonstraram grande preocupação com a seleção em eventos de mercado e laboratórios de projetos ligados a grandes festivais. Além da seleção nos eventos qualificar o projeto e auxiliar na busca por financiamento no Brasil e em fundos internacionais, a presença dos realizadores nesses espaços permite o estabelecimento de contatos com outros agentes do mercado interno e externo, curadores de grandes festivais e agentes de vendas internacionais. As duas empresas encontraram coprodutores internacionais a partir da participação nesses eventos.

Outra semelhança na estratégia de internacionalização dos filmes esteve na opção por estrear inicialmente no circuito de festivais do Brasil. A escolha fundamentou-se no cronograma de finalização. Os realizadores, em parceria com a distribuidora, consideraram que a melhor janela para o lançamento comercial da obra estaria ligada à estreia no Festival de Berlim, que geraria divulgação espontânea e sem custos. Atrasar a inscrição em festivais nacionais acarretaria na perda do marketing gerado a partir da exibição em Berlim, em virtude de os grandes festivais não recebem filmes que já tenham sido exibidos nas salas de cinema comerciais. Por tanto, fez-se, nos dois casos, a opção por estrear inicialmente no Brasil para aproveitar a janela dos festivais nacionais compatível com o cronograma de finalização. O orçamento restrito, uma vez que limita a capacidade de investimento em publicidade, tem nessa uma opção viável de divulgação. Foi possível perceber, então a valorização também do circuito nacional de festivais como janela de exibição, que não foi desprezado em relação ao internacional.

Ainda que seja possível perceber muitas semelhanças entre as duas obras, as etapas de desenvolvimento e pré-produção apresentaram os percentuais de investimento mais destoantes de toda a realização. *Mulher do pai* investiu 7,55% e 14,28%, respectivamente; e *Rifle* 4,7% e 19,34%. A diferença no aporte de capital pode ter diferentes causas, considerando que as ações realizadas em cada um dos filmes durante as etapas foram bastante similares. Como hipóteses, podem ser citadas as diferenças na composição das equipes na etapa de desenvolvimento e nas estruturas de produção na etapa de pré-produção. Na primeira, a principal assimetria está na relação entre os roteiristas e diretores com a empresa produtora: enquanto os roteiristas e o diretor de *Rifle* são sócios da Tokyo Filmes, a roteirista e diretora de *Mulher do Pai*, além de não ser sócia da empresa, residia em São Paulo. A discrepância na etapa de pré-produção pode ser reflexo das opções feitas no estabelecimento das sedes de trabalho da equipe de produção. No longa-metragem *Mulher do Pai*, a equipe de produção ficou hospedada na sede da Brigada Militar na Vila de São Sebastião, que foi cedida para a Okna Produções. O único gasto relativo a permanência no local foi a alimentação, que era preparada pela própria equipe. Dessa forma, foram eliminados os custos de transporte entre Porto Alegre e o interior. A equipe de *Rifle* permaneceu em Porto Alegre, deslocando-se para a locação sempre que se fez necessário, auferindo um custo significativamente maior com transporte.

As análises elaboradas nesta dissertação permitiram a observação minuciosa dos filmes selecionados e de seus esforços de realização e circulação. Os processos adotados para viabilizar a execução dos longas-metragens e as estratégias de colocação no mercado refletem com muita clareza o espaço em que estão inseridos. O estabelecimento da estratégia de circulação, ainda na etapa de desenvolvimento, e os esforços empregados para adentrar o mercado internacional, desde as fases iniciais, mostraram-se imprescindíveis para a concretização de sua internacionalização. Os relatos acerca dos processos de financiamento expuseram a complexidade da etapa, que demandou um longo período e fontes distintas de investimento. Foi possível perceber que as escolhas de produção estão amarradas umas nas outras, formando um processo de realização complexo capaz de viabilizar a colocação do filme no mercado cinematográfico.

Apesar de não pertencerem à indústria tradicional com altos investimentos visando o retorno de público, os longas-metragens estudados não representam uma produção tão pequena que se restrinja aos conceitos de cinema pós-industrial, realizado às margens da indústria (MIGLIORIN, 2011), ou de garagem (LIMA; IKEDA, 2011), que preveem filmes feitos por coletivos ou produtoras pequenas com orçamentos significativamente baixos e equipes reduzidas em que “[...] há pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam” (MIGLIORIN, 2011, p. 5). Os filmes que compuseram esta pesquisa, ainda que não apresentem como objetivo principal o retorno financeiro advindo das salas de cinema, fazem parte da indústria cinematográfica, ocupando um espaço distinto se comparados aos filmes que priorizam grandes bilheterias. Trata-se, então, de uma tipologia de realização que tem na valorização da internacionalização sua principal meta, demandando orçamentos mais baixos se comparados aos filmes da indústria tradicional. A relevância da tipologia analisada extrapola a busca por lucros, mostrando-se presente no desenvolvimento da linguagem e da indústria cinematográfica brasileira no mercado externo.

Para sobreviverem, esses filmes precisam ser locais e globais. Assim, filmes independentes, mundializados, são centrais quando comparados às outras obras da cinematografia de seus países originários, e frequentam um circuito de privilégios que outros filmes não alcançam. (Costa, 2017, p. 55-56).

As assimetrias entre o resultado de público em salas comerciais e a carreira dos filmes em festivais é, talvez, a principal marca dessa tipologia de produção, que valoriza a internacionalização dos filmes e de seus realizadores, promovendo a produção brasileira no circuito internacional. O aprofundamento da análise voltada para o fato cinematográfico nos permitiu visualizar uma série de movimentos empregados durante o processo de realização que, apesar de diretamente responsável pelo resultado apresentado no filme propriamente dito, não pode ser percebido sem que haja o conhecimento do contexto geral de realização.

6 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ANCINE. Agência Nacional do Cinema. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br>> Múltiplos acessos

APEX Brasil. Disponível em: <<https://portal.apexbrasil.com.br>>. Múltiplos acessos.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AUTRAN, Arthur A. de Sá Neto. A Questão industrial nos congressos de cinema. In **Estudos Socine de Cinema**: ano IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

_____. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2004.

AVANTE Filmes. Disponível em: <<http://avantefilmes.com>>. Acesso em: 15fev19

BARONE, João Guilherme B. Reis e Silva. **Cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. Tensões e transformações tecnológicas. A gênese industrial do cinema revisitada. In: GERBASE, Carlos; GUTFREIND, Cristiane Freitas. **Cinema em Choque**: diálogos e rupturas. Porto Alegre: Sulina, 2013.

_____. Projeto Consumo em Rede: Uma proposta de plataforma de distribuição digital para o audiovisual gaúcho. In GUTFREIND, Cristiane Freitas. **Mídia e Tecnologia**: relatos críticos de pesquisa. Porto Alegre: Sulina, 2016.

_____. Cinema Gaúcho: uma panorâmica institucional. In GERBASE, Carlos; GUTFREIND, Cristiane Freitas. **Cinema Gaúcho: diversidade e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

Berlinale. Disponível em: <https://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html>. Acesso em 24nov2018

Berlinale Talents. Disponível em: <<https://www.berlinale-talents.de/story/18/talent-projekt-market.html>> Acesso em 19out18.

BRAGA, Rodrigo Saturnino; BRITZ, Iafa; LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **Film Business: o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

BRASIL. **Lei do Audiovisual 8.685**, 20 de julho de 1993.

BRASIL. **Lei da Condecine 11.437**, 28 de dezembro de 2006.

BRDE. Disponível em: <<http://www.brde.com.br/fsa/>>. Múltiplos acessos.

BRUNA Paulin - Assessoria de Flor em Flor. Disponível em :<<https://brunapaulin.com/2018/01/29/okna-producoes-comemora-onze-anos-de-atividade-no-mercado-audiovisual/>> Acesso em: 18out18.

CALIL, Carlos Augusto. Cinema e Indústria. In: XAVIER, Ismail. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CHALUPE, Hadija C. Silva. **A distribuição do filme nacional**: considerações acerca de cinco filmes lançados em 2005. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, UFF, Niterói, 2009.

CASA de Cinema de Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produção/curtas/ilha-das-flores>>. Múltiplos acessos.

CINEMA do Brasil. Disponível em: <<http://www.cinemadobrasil.org.br>>. Múltiplos acessos.

COSTA, Mannuela Ramos da. **Cinema brasileiro independente no contexto contemporâneo**: entre a ficção e a realidade. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, UFRJ, 2017.

_____. Cinema independente do Brasil no contexto da globalização: práticas estéticas, performances políticas, condições econômicas. In XXV Encontro anual da Compós: trabalho apresentado no GT Estudos de cinema, fotografia e audiovisual, 2016, Goiânia. **Anais 2016 - XXV Compós**: Goiânia/GO. p. 1-28. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/cinema_independente_brazil_completo_3363.pdf>. Acesso em: 10out17.

Festival 3 Continents. Disponível em: <<http://www.3continents.com/en/produire-ausud/le-projet/>>. Acesso em: 19out18.

FERST, Graziella Calvano. **Sobre a realização e a circulação do longa-metragem *Mulher do Pai***. Relato concedido à Victória Godolfim Swirsky. Porto Alegre, 04 de setembro de 2019.

FRONTEIRAS do Pensamento. Disponível em: <<https://www.fronteras.com>>. Acesso em: 19out18.

FSA. Fundo Setorial do Audiovisual. Disponível em <<http://fsa.ancine.gov.br>> Múltiplos acessos.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O Filme e a representação do real. In XV Encontro anual da Compós: trabalho apresentado no GT Comunicação e Cultura, 2006, Bauru. **Anais 2006 - XV Compós**: Bauru/SP. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_430.pdf> Acesso em: 27nov17.

HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2015.

HOWKINS, John. **Economia Criativa - como ganhar dinheiro com ideias criativas**. Tradução de Ariovaldo Griesi. São Paulo: M. Books do Brasil Editora LTDA, 2013.

IKEDA, Marcelo. O “novíssimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação. **Cinémas d’Amérique latine**, v. 20, p. 136-149. 2012. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cinelatino/597>> Acesso em: 05 nov 2017.

_____. Uma análise das leis de incentivo fiscal para o cinema brasileiro sob a ótica da captação de recursos incentivados. In: Anais do III Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2012, Rio de Janeiro. **Anais**. p. 1-15. Disponível em:<<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Marcelo-Ikeda.pdf>> Acesso em 17 abr 2018.

_____; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: um inventário afetivo do jovem cinema brasileiro do século XXI. WSET Multimídia: Rio de Janeiro, 2011.

INNIS, Harold A. **Bias of communication**. Toronto: University of Toronto Press, 1951.

ITAÚ Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Múltiplos Acessos.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio de mídia propagável**. Tradução Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

MALDONADO, Alberto Efendy. Práxis teórico/metodológica na pesquisa em comunicação: fundamentos, trilhas e saberes. In **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1980.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial. **Ensaio Revista Cinética**. fev2011.

OCA: Observatório do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br>>. Múltiplos acessos.

OKNA Produções. Disponível em: <<http://www.okna.com.br/>>. Múltiplos acessos.

REQUE, Cristiane Scheffer. **Novos processos de realização e circulação no longa-metragem brasileiro Castanha**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2017.

RIO GRANDE DO SUL. **Lei nº 13.490, Procultura-RS**, 21 de julho de 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza; OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de; NILSSON, Bibiana; ALMEIDA, Guilherme Fumeo. Tendências do Cinema Brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 21, n. 35, p. 2-11, 2016. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/24689>> Acesso em: 18 jun 2018.

RUMOS Itaú Cultural. Disponível em: <<https://www.rumositaucultural.org.br>>. Múltiplos Acessos.

RUY, Karine dos Santos. **Um longa na cabeça e (bem) menos de R\$ 1 milhão na conta**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2016.

SALA PF Gastal. Disponível em <<http://salapfgastal.blogspot.com/2009/08/vi-premio-santander-cultural-pmpa-aptc.html>> Acesso em 2dez18.

SECRETARIA Especial da Cultura. Disponível em: <<http://cultura.gov.br>> Múltiplos acessos.

SCOMAZZON, Carlos. **APTC, 25 anos**: eles só queriam fazer seu próximo filme. Porto Alegre: Casa Verde, 2011.

SILVA, Vitáli Marques Corrêa da Silva. **A produção contemporânea de longas-metragens no Rio Grande do Sul**: um olhar antropológico sobre a relação entre cineastas, Estado e mercado. 2017. Dissertação (Mestrado em antropologia social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre, 2017.

TATSCH, Ana Lúcia; CAVALCANTE, Diego; SPAT, Marilise Dorneles. **Arranjos e sistemas produtivos e inovativos locais em áreas intensivas em cultura**: o caso do arranjo de cinema em Porto Alegre. Disponível em: <<http://aplicativos.fipe.org.br/enaber/pdf/92.pdf>> Acesso em: 24dez18.

TOKYO Filmes. Disponível em: <<https://tokyofilmes.wordpress.com>> Múltiplos acessos.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Os estudos de cinema no Rio Grande do Sul: trajetórias e desafios. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 18, n. 1, p. 55- 71, 2011.

VALIATI, Leandro. **Economia da cultura e cinema**: notas empíricas sobre o Rio Grande do Sul. São Paulo: Ecofalante, 2010.

VALIATI, Vanessa Amália Dalpizol. **Crowdfunding no cinema brasileiro**: um estudo sobre o uso do financiamento coletivo em obras audiovisuais brasileiras de baixo orçamento. 2013. Dissertação. (Mestrado em Comunica o Social) – Faculdade de Comunica o Social, PUCRS, Porto Alegre, 2013.

VENTANA Sur. Disponível em: <<https://ventana-sur.com/en/>>. Múltiplos acessos.

WINK, Paola. **Sobre a realização e a circulação do longa-metragem Rifle**. Relato concedido à Victória Godolfim Swirsky. Porto Alegre, 21 de setembro de 2019.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

YIN, Robert, K. **Case study research: design and methods**. 3. ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2003.

Estudos e relatórios

Anuário estatístico do cinema brasileiro - 2017. Agência Nacional do Cinema (ANCINE). 2018.

Circulação de obras brasileiras pelos segmentos do mercado audiovisual (2012 a 2016). Agência Nacional do Cinema (ANCINE). 2017

Chamada Pública BRDE/FSA de suporte automático - desempenho artístico. FSA; BRDE. 2018.

Creative Economy Report 2008. UNCTAD. Múltiplos acessos. Disponível em: <<http://unctad.org/en/Pages/DITC/CreativeEconomy/Creative-Economy-Programme.aspx>> Acesso em: 20 jun 2017.

Distribuição em Salas de Exibição SADIS Detalhado – Informe Anual 2016. Agência Nacional do Cinema (ANCINE). 2016.

Distribuição em Salas de Exibição SADIS Detalhado – Informe Anual 2017. Agência Nacional do Cinema (ANCINE). 2017.

Documento de diretrizes. Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Hábitos de ver TV estão mudando na América Latina e no Brasil. Revista Nielsen. Disponível em: <<http://www.nielsen.com/br/pt/insights/news/2016/Habitos-de-ver-Tv-estao-mudando-na-America-Latina-e-no-Brasil.html>> Acesso em 2 jul 2017.

Lista de apoio a participação em eventos de mercado e rodadas de negócios internacionais. Ancine. Disponível em: <https://ancine.gov.br/sites/default/files/A_n_e_x_o_%20-

%20EVENTOS%20DE%20MERCADO%20E%20RODADAS%20DE%20NEGÓCIOS%20INTERNACIONAIS.pdf>. Acesso em 18fev19.

Lista de apoio a participação em laboratórios e *workshops* internacionais. Ancine. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/Lista%20dos%20Festivais%2C%20Laboratorios%20e%20Workshops%20contempla%20pelo%20Programa.pdf>> Acesso em 18fev19.

Listagem de Filmes Brasileiros e Estrangeiros Exibidos – informações por semana 2009 a 2017. Agência Nacional do Cinema (Ancine). 2018

Manual de cobrança do retorno do FSA. FSA. Disponível em:<https://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/Manual_de_Cobranca_do_Retorno_do_FSA.pdf> Acesso em: 20jan19

Mapeamento e impacto econômico do setor audiovisual. Fundação Dom Cabral. 2016.

Mapeamento e impacto econômico do setor audiovisual - Resumo executivo. Fundação Dom Cabral. 2016.

On-demand Demographics: VOD Viewing across generations. Disponível em: <<http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2016/on-demand-demographics-vod-viewing-across-generations.html>> Acesso em 2 jul 2017.

Relatório de análises de impacto, nº 01/2017. Agência Nacional do Cinema (ANCINE) 2017.

Valor Adicionado pelo setor audiovisual. Agência Nacional do Cinema (ANCINE). 2015.

7 ANEXOS

ANEXO A - Sinopse e ficha técnicas dos filmes citados no texto

O BRANCO

22 minutos, 2000, ficção

Zeppelin Produções de Cinema e Televisão

Direção: Ângela Pires e Liliana Sulzbach

Sinopse:

Um garoto cego especula continuamente sobre as cores das coisas e manifesta uma predileção pela cor branca, síntese de tudo o que para ele é inatingível.

ILHA DAS FLORES

12 minutos, 1989

Casa de Cinema de Porto Alegre

Direção: Jorge Furtado

Sinopse:

Um tomate é plantado, colhido, transportado e vendido num supermercado, mas apodrece e acaba no lixo. Acaba? Não. ILHA DAS FLORES segue-o até seu verdadeiro final, entre animais, lixo, mulheres e crianças. E então fica clara a diferença que existe entre tomates, porcos e seres humanos.

CASTANHA

95 minutos, 2014, ficção

Tokyo Filmes

Distribuidora: Vitrine Filmes

Agente de vendas: FiGa Films

Roteiro e Direção: Davi Pretto

Sinopse:

João Carlos Castanha tem 52 anos e é ator. Também trabalha na noite como transformista em baladas gays. Solitário, doente e confuso, aos poucos ele deixa de discernir realidade e ficção.

BEIRA-MAR

85 minutos, 2015, ficção

Avante Filmes

Distribuidora: Vitrine Filmes

Agente de vendas: FiGa Films

Roteiro e direção: Filipe Matzembacher e Marcio Reolon

Sinopse:

Martin e Tomaz passam um fim de semana imersos em um universo próprio. Alternando entre distrações corriqueiras e reflexões sobre suas vidas e sua amizade, os garotos se abrigam em uma casa de vidro, à beira de um mar frio e revoltoso.

TINTA BRUTA

117 minutos, 2018, ficção

Avante Filmes e Besouro Filmes

Distribuidora: Vitrine Filmes

Agente de vendas: M-Appeal

Roteiro e Direção: Filipe Matzembacher e Marcio Reolon

Sinopse:

Enquanto responde a um processo criminal, Pedro é forçado a lidar com a mudança da irmã para o outro lado do país. Sozinho no escuro do seu quarto, ele dança coberto de tinta neon, enquanto milhares de estranhos o assistem pela webcam.

ARGUS MONTENEGRO & A INSTABILIDADE DO TEMPO FORTE

76 minutos, 2012, documentário

Okna Produções

Distribuidora: Okna Produções

Roteiro e Direção: Pedro Isaías Lucas

Sinopse:

Um mito da bateria enfrenta o anonimato na velhice e narra 50 anos da música brasileira. Ele resiste à passagem do tempo vivendo intensamente os dias que lhe restam. Para seguir tocando bateria ele precisará tomar decisões radicais. Sem temer a instabilidade.

AINDA ORANGOTANGOS

81 minutos, 2007, ficção

Clube Silêncio

Distribuidora: Pandora Filmes

Direção: Gustavo Spolidoro

Sinopse:

Porto Alegre, no dia mais quente do verão. Um casal de imigrantes chineses cruza a cidade em um vagão de metrô. Doentes e cansados, eles tentam ajudar um ao outro, ao mesmo tempo em que enfrentam a desconfiança dos demais passageiros e a incompreensão de sua língua. O chinês vagueia pelos corredores da estação de metrô e pelo mercado público da cidade, em busca de ajuda. É o início de uma série de situações-limite vividas por diversos habitantes da cidade.

WALACHAI

84 minutos, 2011, documentário

Okna Produções e Zilles Produções

Distribuidora: Ciclorama

Roteiro e Direção: Rosane Zilles

Sinopse:

Walachai em alemão antigo significa lugar longínquo, perdido no tempo. Outros povoados de nomes singulares como Jamerthal, Batataenthal, Padre Eterno e Frankenthal, são comunidades rurais de origem alemã no Sul do Brasil que tem uma dinâmica própria e ainda vivem distantes do mundo globalizado. Muitos de seus habitantes nunca aprenderam a falar português, comunicam-se num dialeto alemão transmitido pelas gerações de descendentes e no entanto nada sabem de sua Alemanha de origem. São todos brasileiros e se identificam como tal. Walachai não é um filme sobre uma comunidade alemã. É antes de tudo sobre o inusitado e raro que habita este lugar parado no tempo. Conecta o público do Brasil urbano contemporâneo a uma forma diferente de viver, revelando um pedaço de Brasil ainda desconhecido.

A ÚLTIMA ESTRADA DA PRAIA

93 minutos, 2011, ficção

Okna Produções e Rainer

Distribuidora: Okna Produções

Direção: Fabiano de Souza

Sinopse:

Leo, Norberto e Paula são muito mais que amigos. No início de uma viagem para o litoral, conhecem um estranho que não fala. Os quatro partem num périplo em que o sabor do percurso é vivenciado sem pressa. Enquanto o amigo silencioso se defronta com seus temores, Leo, Norberto e Paula mergulham nas fronteiras de um relacionamento triangular. Nas areias intermináveis das praias gaúchas, eles descobrem que é impossível ser alegre o tempo inteiro.

AS AVENTURAS DO AVIÃO VERMELHO

73 minutos, 2014, animação

Okna Produções e Armazém de Imagens

Distribuidora: Imagem Filmes

Agente de vendas: Expression Entertainment

Roteiro e Direção: Frederico Pinto e José Maia

Sinopse:

O filme conta a história de Fernandinho, um menino de 8 anos, que perdeu a mãe há pouco tempo, tornando-se um garoto solitário, sem amigos e com problemas de relacionamento com o pai e na escola. Sem saber como lidar com a situação, o pai tenta conquistá-lo com presentes. Nada funciona até que ele dá para o filho um livro de sua infância. Encantado com a história, Fernandinho decide que precisa de um avião para salvar o Capitão Tormenta – aviador personagem do livro, que está preso no Kamchatka. A bordo do Avião Vermelho e junto com seus brinquedos favoritos, Ursinho e Chocolate, que ganham a vida com sua imaginação, Fernandinho visita lugares inusitados, como a Lua e o fundo do mar, e percorre diferentes territórios – África, China, Índia, Rússia. Ao longo dessa jornada, Fernandinho descobre o prazer da leitura, a importância de ter amigos e o amor do pai.

PONTO ZERO

94 minutos, 2016, ficção

Minima, Okna Produções, Teleimage e CiaRio

Distribuidora: Pandora Filmes

Agente de vendas: FilmRepublic

Roteiro e Direção: José Pedro Goulart

Sinopse:

Ao tentar escapar de uma claustrofóbica cena familiar, Enio, um menino de 14 anos, desafia uma noite tempestuosa que o levará a um choque brutal com o destino.

HÓSPEDES

15 minutos, 2018, ficção

Clube Silêncio e Okna Produções

Roteiro e Direção: Cristiane Oliveira

Sinopse:

Lara acorda numa casa desconhecida. Seu pé engessado e um bilhete são os primeiros indícios de que alguém a salvou.

QUARTO DE ESPERA

12 minutos, 2009, ficção

Tokyo Filmes

Direção: Bruno Carboni e Davi Pretto

Sinopse:

Um homem com uma máscara de gás caminha em uma cidade cinza e vazia.

ANEXO B - Apoio a participação em eventos de mercado e rodadas de negócios internacionais

Evento	País
European Film Market / Festival de Berlim	Alemanha
Kidscreen Summit	EUA
Guadalajara Film Market/Festival de Guadalajara	México
South by Southwest	EUA
Game Connection America	EUA
MIPTV	França
Marché du Film/Festival de Cannes	França
International Animation Film Market/Festival de Annecy	França
Sunny Side of the Doc	França
MeetMarket/Sheffield Doc Fest	Reino Unido
Moscow Business Square/Festival de Moscou	Rússia
BAM - Bogotá Audiovisual Market	Colômbia
Durban Filmart/Festival Internacional de Durban	África do Sul
China Joy, China Digital Entertainment Expo and Conference	China
Festival de Cinema de Locarno	Suíça
Gamescom	Alemanha
Festival Internacional de Cinema de Toronto	Canadá
The Industry Club/ Festival de San Sebastian	Espanha
External Development Summit - XDS	Canadá
Asian Film Market/ Festival de Pusan	Coréia do Sul
MIPCOM	França
Cinekid for Professionals	Holanda
MIA - Mercato Internazionale Dell'Audiovisivo/Festival de Roma	Itália
DISCOP	África do Sul
AFM/American Film Market	EUA
DOCS For Sale/IDFA	Holanda

Evento	País
Game Connection Europe	França
Ventana Sur	Argentina
Asia TV Forum	Singapura
GDC Game Developers Conference / Independent Games Festival	EUA
MAFF: Málaga Festival Fund & Coproduction Event	Espanha

Fonte: Ancine. Elaboração própria

ANEXO C - Apoio a participação em laboratórios e *workshops* internacionais

Laboratório/workshop	País
Co-Production Forum – When East Meets West	Itália
Cinemart – seleção oficial	Holanda
Co-Production Market e Project Labs do Berlinale Talents: Doc Station, Script Station, ShortFilm Station e Talent Project Market	Alemanha
EAVE Producers Workshop – primeira sessão	Luxemburgo
EAVE Producers Workshop – segunda sessão	Sérvia
EAVE Producers Workshop – terceira sessão	Alemanha
Cinéma en Developpement e Cine en Construcción	França
Torino Film Lab – Script Lab, Feature Lab e Series Lab	Itália
Doculab e Guadalajara Construye	México
CPH:LAB Copenhagen	Dinamarca
BAL - Buenos Aires Lab	Argentina
Riviera LAB	México
Pitching du Réel, Docs in Progress e Rough Cut Lab – Visions du Réel	Suíça
Pitch-and-Catch and Individual Meetings of Sino-foreign Co-production Projects – Festival de Pequim	China
Fabrique des Cinémas du Monde e L'Atelier	França
DOK Incubator – Rough Cut, Fine Cut e Near Picture Lock	Eslováquia, República Tcheca e Suécia
Bolivia Lab	Bolívia
Paris CoProduction Village	França
FID Lab	França
IDFAcademy Summer School	Holanda
Sam Spiegel International Film Lab Closing Events	Israel
Doc Montevideo – Pitchings, Meetings, Rough Cut Lab e Primeiro Corte	Uruguai
Cine en Construcción e Forum de Coprodução Europa/América Latina	Espanha
Fantastic Market Mercado Fantástico	EUA
Biennale College	Itália
Australab	Chile

Laboratório/workshop	País
Sorfond Pitching Forum	Noruega
Dok Leipzig CoProduction Meeting e DOK Incubator	Alemanha
Morelia Lab	México
Curso de Desenvolvimentos de Roteiros – Fundação Carolina/Ibermedia	Espanha
Pixel Market Meetings – Power to the Pixel	Inglaterra
Encontro de Coprodução Internacional LoboLab	Argentina
Forum de CoProdução DocBuenos Aires	Argentina
EAVE Puentes – primeira sessão	Itália
EAVE Puentes – segunda sessão	Uruguai
GUIÕES: Festival do Roteiro de Língua Portuguesa	Portugal
Miradas Doc Market	Tenerife
Málaga Work in Progress (Málaga WIP – Lab, Málaga WIP – Doc, Málaga WIP Spanish, Málaga WIP - LATAM)	Espanha

Fonte: Ancine. Elaboração própria

ANEXO D - Classificação dos festivais para recebimento de apoio à participação

Categoria A

Festival	Mostra apoiada
BFI – Festival de Cinema de Londres (Inglaterra)	Todas as mostras
Chicago Children - Festival de Cinema Infantil de Chicago (EUA)	Todas as mostras
Donostia - Festival Internacional de Cinema de San Sebastián (Espanha)	Todas as mostras
Festival de Cannes (França)	Todas as mostras
Festival de Cinema de Locarno (Suíça)	Todas as mostras
Festival de Cinema Mundial de Montreal (Canadá)	Todas as mostras
Festival Internacional de Cinema de Berlim (Alemanha)	Todas as mostras
Festival Internacional de Cinema de Nova York (EUA)	Todas as mostras
Festival Internacional de Cinema de Pusan (Coreia)	Todas as mostras
Festival Internacional de Cinema de Roterdã (Holanda)	Todas as mostras
Festival Internacional de Cinema de Toronto (Canadá)	Todas as mostras
Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza (Itália)	Todas as mostras
Sundance Film Festival (EUA)	Todas as mostras
BAFICI - Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (Argentina)	Mostras competitivas
Cinekid (Holanda)	Mostras competitivas
Cinéma du Réel (França)	Mostras competitivas
CPH:DOX – Festival Internacional de Cinema Documentário de Copenhagen (Dinamarca)	Mostras competitivas
de Edimburgo (Escócia)	Mostras competitivas
Encontros de Cinema da América Latina de Toulouse (França)	Mostras competitivas
Festival de Cinema de Cartagena (Colômbia)	Mostras competitivas
Festival de Cinema de Roma (Itália)	Mostras competitivas
Festival de Cinema de Tampere (Finlândia)	Mostras competitivas
Festival de Cinema e Cultura da América Latina de Biarritz (França)	Mostras competitivas
Festival de Filmes de Curta- metragem de Clermont- Ferrand (França)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Animação (França)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cine Político (Buenos Aires, Argentina)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Durban (África do Sul)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Guadalajara (México)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Miami (EUA)	Mostras competitivas

Festival Internacional de Cinema do Uruguai (Uruguai)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Curtas- metragens de Oberhausen (Alemanha)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Documentários e Animação de Leipzig (Alemanha)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Filmes de Curta-metragem de Hamburgo (Alemanha)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Turim (Itália)	Mostras competitivas
Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano (Cuba)	Mostras competitivas
Festival Trois Continents (França)	Mostras competitivas
FICUNAM (México)	Mostras competitivas
FID Marseille - Festival Internacional de Documentários de Marselha (França)	Mostras competitivas
IDFA –Festival Internacional de Documentários de Amsterdam (Holanda)	Mostras competitivas
Internacional Entrevues Belfort (França)	Mostras competitivas
New Directors New Films (EUA)	Mostras competitivas
The Golden Elephant – Festival Internacional de Cinema Infantil da Índia (Índia)	Mostras competitivas
Visions du Réel (Suíça)	Mostras competitivas
Art of the Real (EUA)	Não Competitivo
Festival Internacional de Cinema de Guadalajara (México)	Não Competitivo

Fonte: Ancine. Elaboração Própria

Categoria B

Festival	Mostra apoiada
ATLANTIDOC – Festival Internacional de Cinema Documentário do Uruguai	Mostras competitivas
Black Nights Film Festival (Estônia)	Mostras competitivas
Curtas Vila do Conde - Festival Internacional de Cinema (Portugal)	Mostras competitivas
DOCLISBOA – Festival Internacional de Cinema (Portugal)	Mostras competitivas
Docs MX - Festival Internacional de Documentário da Cidade do México(México)	Mostras competitivas
FESPACO – Festival Panafricano de Cinema (Burkina Faso)	Mostras competitivas
FESTin LISBOA – Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa (Portugal)	Mostras competitivas
Festival de Cinema de Bogotá (Colômbia)	Mostras competitivas
Festival de Cinema de Huesca (Espanha)	Mostras competitivas
Festival de Cinema de Tribeca (EUA)	Mostras competitivas
Festival de Cinema Iberoamericano de Huelva (Espanha)	Mostras competitivas
Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira (Portugal)	Mostras competitivas

Festival Dei Popoli – Festival Internacional de Documentário (Itália)	Mostras competitivas
Festival du Nouveau Cinéma(Canadá)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cine de Gijón (Espanha)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Chicago (EUA)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Moscou (Rússia)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Munique (Alemanha)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Punta Del Este (Uruguai)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de São Francisco (EUA)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Tóquio (Japão)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Valdivia (Chile)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar (Chile)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema Latino de Los Angeles (EUA)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Filmes de Curta- metragem Brief Encounters (Inglaterra)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Mar Del Plata (Argentina)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Programas Audiovisuais (França)	Mostras competitivas
Festival Internacional do Filme Ambiental FIFE (França)	Mostras competitivas
Festival Internacional Mannheim- Heidelberg (Alemanha)	Mostras competitivas
Festival Internacional Nueva Mirada para a Infância e Juventude (Argentina)	Mostras competitivas
INDIELISBOA – Festival Internacional de Cinema Independente (Portugal)	Mostras competitivas
Queer Lisboa – Festival Internacional de Cinema Queer (Portugal)	Mostras competitivas
Sheffield Doc Fest (Reino Unido)	Mostras competitivas
Sitges – Festival Internacional de Cinema Fantástico da Catalunha (Espanha)	Mostras competitivas
Zinebi – Festival Internacional de Documentários e Filmes de Curta- metragem de Bilbao (Espanha)	Mostras competitivas
Viennale – Festival Internacional de Cinema de Viena (Áustria)	Não Competitivo

Fonte: Ancine. Elaboração Própria

Categoria C

Festival	Mostra apoiada
Frameline - Festival Internacional de Cinema LGBT de São Francisco(EUA)	Todas as mostras
South by Southwest – Festival de Cinema e Música de Austin (EUA)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Documentários Hot Docs (Canadá)	Mostras competitivas
Festival de Cinema de Istambul (Turquia)	Mostras competitivas

Festival de Trento (Itália)	Mostras competitivas
Festival de Cinema de Shangai (China)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Melbourne (Austrália)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary (República Tcheca)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Filmes de Curta-metragem de Drama (Grécia)	Mostras competitivas
Festival de Cinema de Varsóvia (Polônia)	Mostras competitivas
Molodist - Festival Internacional de Cinema de Kiev (Ucrânia)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Morelia (México)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Estocolmo (Suécia)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema do Cairo (Egito)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema de Amiens (França)	Mostras competitivas
Festival Internacional de Cinema da Índia IFFI (Índia)	Mostras competitivas

Fonte: Ancine. Elaboração Própria

ANEXO E - Classificação dos festivais para premiação no Prodav 07

Classificação	Festival
Especial	Festival Internacional de Cinema de Berlim
Especial	Festival de Cannes
Especial	Oscar
Especial	Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza
AA	FIPRESCI - Melhor Filme do Ano
AA	Festival Internacional de Cinema de Toronto
AA	Donostia - Festival Internacional de Cinema de San Sebastián
AA	Sundance Film Festival
AA	Festival Internacional de Animação - Annecy
AA	Festival Internacional de Cinema de Roterdã
AA	IDFA - Festival Internacional de Documentários de Amsterdam
AA	Festival de Cinema de Locarno
A	Festival Internacional de Cinema de Durban
A	BAFICI
A	Festival Internacional de Mar Del Plata
A	Anima Mundi
A	Festival de Brasília
A	É Tudo Verdade
A	Festival de Gramado
A	Mostra Internacional de Cinema de São Paulo
A	Festival do Rio
A	Festival de Cinema Mundial de Montreal
A	Ottawa International Animation Festival
A	Festival Internacional de Cinema de Pusan
A	Zagreb World Festival of Animated Films - Animafest Zagreb
A	Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano (Festival de Havana)
A	CPH:DOX - Festival Internacional de Cinema Documentário de Copenhagen
A	Festival Internacional de Cinema de Miami
A	Festival Internacional de Cinema de Nova York
A	Los Angeles AFI Fest
A	Cinéma du Réel

A	Encontros de Cinema da Amércia Latina de Toulouse
A	Festival de Cinema e Cultura da América Latina de Biarritz
A	Festival Internacional de Documentários de Marselha
A	BFI - Festival de Cinema de Londres
A	Festival de Cinema de Roma
A	Festival Internacional de Turim
A	Festival Internacional de Cinema de Guadalajara
A	Visions du Réel (Nyon)
B	Festival Internacional Mannheim Heidelberg
B	Festival Internacional de Documentários e Animação de Leipzig
B	Festival Internacional de Cinema de Munique (Filmfest München)
B	SFF - Sydney Film Festival
B	Festival Internacional de Cinema de Viena
B	Cine PE - Fetival Audiovisual do Recife
B	Mostra de Cinema de Tiradentes (Minas Gerais)
B	Cine Ceará
B	Vancouver International Film Festival
B	Festival de Nouveau Cinéma
B	Festival Internacional de Cinema de Valdivia
B	Festival Internacional de Viña del Mar
B	Festival de Cinema de Bogotá
B	Festival de Cinema de Cartagena
B	Festival Internacional de Cinema de Edimburgo
B	Festival de Cinema Ibero-americano de Huelva
B	Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci)
B	Sitges - Festival Internacional de Cinema Fantástico da Catalunha
B	Zinebi - Festival internacional de cinema Documentário e Curtas-Metragens de Bilbao
B	Art of the Real
B	Festival Internacional de Cinema de Chicago
B	Festival Internacional de Cinema Latino de Los Angeles
B	Festival Internacional de Cinema de São Francisco
B	Festival de Cinema de Tribeca (Nova York)
B	New Directors New Films
B	Palm Springs

B	South by Southwest - Festival de Cinema e Música de Austin
B	SIFF - Seattle International Film Festival
B	Festival Trois Continents (Nantes)
B	Sheffield Doc Fest
B	LIDF - London International Documentary Festival
B	Festival Dei Popoli - Festival Internacional de Documentário
B	Festival Internacional de Cinema de Tóquio
B	Marrakech International Film Festival
B	Docs DF - Festival Internacional de Documentário da Cidade do México
B	FESPACO - Festival Panafricano de Cinema
B	Festival de Cinema de Cracóvia
B	DOCLISBOA - Festival Internatcional de Cinema
B	INDIELISBOA - Festival Internacional de Cinema Independente
B	Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira
B	Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary
B	Festival Internacional de Cinema de Moscou
B	Festival Internacional de Cinema de Punta Del Este
B	Festival Internacional de Cinema do Uruguai
C	LAKINO Berlim
C	LUCAS Internationales KinderFilmFestival
C	Festival Internacional de Cine "Nueva Mirada" para Infancia e la Juventud (Argentina)
C	Festival Internacional de Cine Político
C	Festival Internacional de Melbourne
C	Film Festival Ghent
C	BIFFF - Brussels International Fantastic Film Festival
C	Sarajevo Film Festival
C	Cine Esquema Novo - Festival de Cinema de Porto Alegre
C	FEMINA - Festival Internacional de Cinema Feminino
C	Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental - FICA
C	Forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico
C	Janela Internacional do Cinema
C	Olhar de Cinema - Festival Internacional de Curitiba
C	Mostra do Filme Livre
C	Panorama Internacional Coisa de Cinema

C	Festival Paulínia de Cinema
C	RECINE - Festival Internacional de Cinema de Arquivo
C	Semana dos Realizadores
C	Sofia International Film Festival
C	Festival du Film Brésilien de Montreal
C	Festival Internacional de Documentários Hot Docs
C	ALUCINE - Toronto Latin Media Festival
C	Vancouver Queer Film Festival
C	Festival de Cinema de Shangai
C	Hong Kong International Film Festival
C	Jeonju Internacional Film Festival
C	Festival Internacional de Cinema do Cairo
C	Cinema Jove - Festival Internacional de Cine
C	Festival Internacional de Cinema de Gijon
C	Ann Arbor Film Festival
C	Chicago Latino Film Festival
C	Cine Las Americas International Film Festival
C	Frameline - Festival Internacional de Cinema LGBT de São Francisco
C	Full Frame Documentary Film Festival
C	Hamptons International Film Festival
C	Nashville Film Festival
C	New York International Children's Film Festival
C	Rhode Island International Film Festival
C	RiverRun International Film Festival
C	Festival de Cinema Brasileiro de Nova York
C	Festival de Cinema Brasileiro de Miami
C	Chicago Children - Festival de Cinema Infantil de Chicago
C	Black Nights Film Festival
C	Festival Internacional de Cinema de Amiens
C	Festival de Cinema Brésilien de Paris
C	Festival Internacional Entrevues Belfort
C	Festival Internacional de Film de Femmes
C	Athens International Film Festival
C	Thessaloniki International Film Festival
C	CINEKID

C	IFFI - Festival Internacional de cinema da Índia
C	IFFK - International Film Festival of Kerala
C	IDSFFK - International Documentary & Short Film Festival of Kerala
C	KIFF - Kolkata International Film Festival
C	The Golden Elephant - Festival Internacional de Cinema Infantil da Índia
C	Mumbai International Film Festival
C	Courmayeur Noir in Festival
C	Festival de Trento
C	Giffoni Film Festival
C	FICUNAM
C	Festival Internacional de Cinema de Morelia
C	Festival de Cinema de Varsóvia
C	CINANIMA
C	FANTASPORTO - Festival Internacional de Cinema do Porto
C	FESTIN Lisboa
C	Queer Lisboa - Festival Internacional de Cinema Queer
C	Festroia - Troia International Film Festival
C	Transilvania International Film Festival
C	St Petersburg International Film Festival
C	Festival Internacional de Cinema de Estocolmo
C	FIFF - Festival Internacional de Films de Fribourg
C	Zurich Film Festival
C	Festival de Cinema de Istambul
C	Molodist - Festival Internacional de Cinema de Kiev
C	ATLANTIDOC - Festival Internacional de Cinema Documentário
C	Llamale H - Festival Internacional de Cine Sobre Diversidad Sexual y de Género

Fonte: BRDE

ANEXO F - TERMOS DE CONSENTIMENTO PARA PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado para participar, como voluntário, em uma pesquisa. Após ser esclarecido sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine no final deste documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é dos pesquisadores.

Título do projeto: "Cinema brasileiro, estratégias e resultados. Um estudo sobre a realização e a circulação de filmes de nicho no Rio Grande do Sul. (título provisório)

Pesquisadora: Victória Godolfim Swirsky (PPGCOM/PUCRS)

Professor orientador: Dr. João Guilherme Barone (PPGCOM/PUCRS)

Telefone para contato: [REDACTED]

O objetivo desta pesquisa é conhecer os modelos de produção e de circulação de filmes de longa-metragem realizados no Rio Grande do Sul.

A sua participação na pesquisa consiste em entrevista, a ser gravada em áudio. Os procedimentos aplicados por esta pesquisa não oferecem risco a sua integridade moral, física, mental ou efeitos colaterais. As informações obtidas através da coleta de dados serão utilizadas para o desenvolvimento do projeto de pesquisa e possíveis desdobramentos do mesmo.

Eu, GRAZIELLA CAUANO FERST,
abaixo assinado, concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa podem ser publicados em relatório de pesquisa, aulas, congressos, eventos científicos, palestras, periódicos científicos, livros ou quaisquer outros meios. Fui devidamente informado e esclarecido pelo pesquisador sobre a pesquisa e os procedimentos nela envolvidos. Foi garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento.

Porto Alegre, 04 de Setembro de 2018.

Graziella L. Ferst

Assinatura do entrevistado

PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado para participar, como voluntário, em uma pesquisa. Após ser esclarecido sobre as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine no final deste documento, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é dos pesquisadores.

Título do projeto: "Cinema brasileiro, estratégias e resultados. Um estudo sobre a realização e a circulação de filmes de nicho no Rio Grande do Sul. (título provisório)

Pesquisadora: Victória Godolfim Swirsky (PPGCOM/PUCRS)

Professor orientador: Dr. João Guilherme Barone (PPGCOM/PUCRS)


Telefone para contato: [REDACTED]

O objetivo desta pesquisa é conhecer os modelos de produção e de circulação de filmes de longa-metragem realizados no Rio Grande do Sul.

A sua participação na pesquisa consiste em entrevista, a ser gravada em áudio. Os procedimentos aplicados por esta pesquisa não oferecem risco a sua integridade moral, física, mental ou efeitos colaterais. As informações obtidas através da coleta de dados serão utilizadas para o desenvolvimento do projeto de pesquisa e possíveis desdobramentos do mesmo.

Eu, Paola Wink Tedesco, abaixo assinado, concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa podem ser publicados em relatório de pesquisa, aulas, congressos, eventos científicos, palestras, periódicos científicos, livros ou quaisquer outros meios. Fui devidamente informado e esclarecido pelo pesquisador sobre a pesquisa e os procedimentos nela envolvidos. Foi garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento.

Porto Alegre, 21 de setembro de 2018.



Assinatura do entrevistado



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br