



A difusão do cinema brasileiro e o *Cine Festival Inconfidentes*: o audiovisual verde amarelo conquistando o interior de Minas Gerais

Adriano Medeiros da Rocha

Universidade Federal de Ouro Preto | Brasil
adrianomedeiros.ufop@gmail.com

Emmanuelle Dias Vaccarini

Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil
manuvaccarini@yahoo.com.br

Resumo

A partir deste estudo, busca-se evidenciar fragmentos significativos da história dos festivais de cinema no Brasil, refletindo sobre sua importância, desenvolvimento e ressignificação ao longo dos últimos anos. Nesse sentido, a pesquisa se desdobrará, também, sobre os principais mecanismos de difusão do audiovisual brasileiro contemporâneo. Como estudo de caso, este artigo propõe a análise do *Cine Festival Inconfidentes*, realizado em Mariana e Ouro Preto por três anos consecutivos, entre 2010 e 2012.

Palavras-chave

Difusão cinematográfica; Festivais de cinema; *Cine Festival Inconfidentes*.



1 A difusão do audiovisual brasileiro

Para tratar a respeito da difusão do audiovisual brasileiro e sua exibição em festivais de cinema, com recorte aqui para o *Cine Festival Inconfidentes*, é preciso, primeiramente, entender a produção, distribuição e exibição do cinema nacional. Uma tríade que compõe o cenário mercadológico, que une realizador, Estado e estatais a produzir e levar obras fílmicas até o público em geral.

Na história do cinema brasileiro, é possível perceber que tanto coprodução quanto distribuição estão enraizadas na década de 1950, quando, em parceria com as empresas *Vera Cruz* e *Maristela*, as obras começaram a trilhar caminhos mais abrangentes e com produções mais requintadas, como luzes melhor trabalhadas, movimentos de câmera, figurinos e cenários que incitavam o espectador aos ares europeus. A problemática enfrentada pela *Vera Cruz* foi o plano ambicioso para atingir, primeiramente, o mercado mundial, antes de cuidar do nacional e colocar nas mãos da *Columbia Filmes* o trabalho de distribuição de filmes. Seu sistema era arriscado e glamouroso, mas sem recursos para manter tal proposta.

No período conhecido como Cinema Novo, houve uma tentativa de produzir cinema nacional anti-indústria, ou seja, que abolisse as formas tradicionais para distribuição e exibição. Contudo, os realizadores desses movimentos foram, posteriormente, obrigados a estreitar o laço com o Estado autoritário vigente no período ditatorial.

Até o momento do golpe, os filmes eram classificados pela censura, exclusivamente por faixa etária, como acontece com os filmes *Os cafajestes* e *O assalto ao trem pagador*, liberados para maiores de 18 anos devido à pressão popular, respaldada pela Igreja católica, e devido à boa qualidade do filme, propícia para exibição no exterior.

Com o golpe, a censura foi reestruturada de forma a atender os interesses da política militar e, no período de 1964 a 1988, o Brasil sofreu com a repressão a temas que, de alguma forma, pudessem ferir a imagem do governo. O regime atuou de forma a disseminar a ideologia do governo, investindo em reorganização da censura vinculada à Polícia Federal e regularizando o ofício de censor federal, que passou a exigir formação superior. Apesar de ser motivo de ironia até os dias atuais, devido à limitação intelectual e frequentes argumentos equivocados, os censores foram os pilares que sustentaram a repressão e a estrutura do governo militar, tentando moldar as produções conforme a ideologia do governo, através de cortes e proibições, colocando obras na geladeira sempre que possível. A justificativa era que o processo de avaliação para liberação da obra estava em análise, atando as mãos e os pés dos produtores, que

sequer conseguiam recorrer das decisões e podiam esperar por meses ou anos até obter alguma resposta, criando barreiras para a efetiva circulação da obra no mercado cultural.

Em contrapartida, um importante movimento político em prol da difusão da imagem popular do Brasil é alçado em outros países. Para isso, são estabelecidos o *Instituto Nacional de Cinema* (INC) e a *Empresa Brasileira de Filmes* (Embrafilmes), que, inicialmente, foram responsáveis pela distribuição, incluindo festivais e mostras internacionais e, posteriormente, coprodução de obras audiovisuais. Para os festivais e mostras, os filmes, mesmo censurados por completo dentro do país, eram enviados sem cortes, somente com o carimbo de produto de Boa Qualidade (BQ), que contribuía à carreira internacional do filme, e de Livre para Exportação, como ocorrido com *Terra em Transe* de Glauber Rocha.

Durante o ano de 1965, produtores e realizadores iniciaram um movimento para garantir que as produções obtivessem retorno por meio da distribuição comercial das obras. Para isso, onze sócios - dentre eles Luiz Carlos Barreto, Riva Faria, Roberto Farias, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Roberto Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo Cesar Saraceni, abriram uma empresa independente, nomeada *Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros* (DiFilm), que entrou no mercado de distribuição para competir diretamente com distribuidores multinacionais, colocando filmes para circular no circuito comercial de exibição nacional.

No ano seguinte, no dia 18 de novembro de 1966, o *Instituto Nacional de Cinema*, estabelecido a partir de um decreto militar e Subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, ficou incumbido de regulamentar a produção, distribuição e exibição de filmes nacionais, além de ser responsável pela definição de preço dos ingressos, financiamento e premiação em festivais brasileiros, pela decisão acerca da exibição em festivais estrangeiros, fiscalização do cumprimento das leis em todo o território nacional e regularização na importação de filmes.

Ao longo do ano de 1967, tornam-se crescentes os movimentos de resistência ao golpe de Estado, e a censura sentiu a necessidade de mudar sua estratégia. Os projetos considerados “em análise” passaram a ter resultados como “subversão”, “governo popular” e “revolução”, e filmes acabaram sofrendo severa interdição por parte da ditadura. Ao final de 1968, o AI-5 já estava instaurado, e a militarização da censura passou por uma reorganização para manter a “moralização”, pois qualquer manifestação contra o governo era vista como afronta à segurança nacional. Para o mercado cinematográfico continuar com a circulação de filmes, os realizadores começaram a rodar cenas atraentes para cortes, que, na verdade, não possuíam valor considerável no roteiro e que a censura poderia cortar.

Nos anos 1990, período do governo Collor, a Embrafilme encerrou suas atividades e a indústria do audiovisual teve sua estrutura alterada. As políticas públicas culturais baseadas em

mecanismo de renúncia fiscal,¹ afiançadas pelas leis do Audiovisual e Rouanet, foram adotadas pelo Estado com o intuito de contribuir com o avanço do mercado, inconstante nessa época. Essa alteração na estrutura ficou conhecida como o período de Retomada do cinema nacional, não no sentido estético ou social de um movimento, mas, sim, de retomada da circulação de obras audiovisuais no mercado. Contudo, os processos de distribuição e exibição ainda estavam defasados, necessitando de estratégias que pudessem incentivar, e assim regularizar, esses setores também.

Embora, nesse período, não houvesse um incentivo concreto para a distribuição e exibição, o movimento feito para a retomada das produções permitiu a abertura de uma oportunidade para a produção audiovisual retomar seu curso regular até o público e para que empresas pudessem investir em projetos. O estímulo à produção, ainda que não possa ser comparado com a indústria cinematográfica em geral, aponta para caminhos tangíveis para a produção brasileira, que está em período de ascensão. O cinema é comércio, é indústria, para tanto, necessita de pesquisa quantitativa e qualitativa a respeito do crescimento de mercado, os caminhos possíveis para o avanço, possibilidades de incentivo à produção e difusão, ou seja, é necessário um amadurecimento na estrutura de retomada para alavancar, de forma coesa, a produção, distribuição e exibição, com o intuito de promover a circulação das produções audiovisuais.

Pela distribuição, o filme chega ao exibidor, seja em circuito cultural ou comercial. É justamente a distribuição que permite levar os filmes para as salas de cinema, TVs abertas ou por assinatura e festivais de todo o país e fora dele, em diferentes suportes e formatos, para diferentes públicos. A partir do exibidor, o filme começa sua trajetória comercial e/ou cultural para atingir seu público. Na trajetória comercial, o filme chega ao público por meio de contratos comerciais, de exclusividade ou não, entre realizador, distribuidor e exibidor – embora, atualmente, haja o canal direto entre realizador e exibidor – para segmentos distintos, permitido graças ao avanço tecnológico que possibilita diferentes canais para visualização de um filme, como exibição online, móvel, *on demand*, entre outros, que vão além dos tradicionais.

Na exibição de circuito cultural, estão mostras, festivais e outros eventos que permitem a circulação e avaliação mais criteriosa a respeito de uma produção, como na maioria dos festivais, os quais possuem diferentes premiações para os departamentos responsáveis pela realização de um filme. É, justamente, em festivais que o filme tem a possibilidade de atingir diferentes públicos e de trocar conhecimento e oportunidades para a produção e distribuição audiovisual, pois, nesses espaços, além das exibições, existem oficinas, seminários e outras atividades que contribuem para o avanço da produção cinematográfica.

1.1 Conceituando um festival de cinema

Antes de se aprofundar na história dos festivais de cinema no Brasil, é necessário conhecer um pouco da história desse circuito. Ele teve início com o primeiro festival na cidade de Mônaco, no ano de 1898, embora o registro oficial do primeiro festival regularizado tenha sido o *Festival de Veneza*, que, mais tarde, nos anos de 1930, se associou à propaganda turística, desencadeando uma oposição a essa postura, manifesta através da criação do *Festival de Cannes*, que surgiu como forma de protesto contra o *Festival de Veneza*. No ano de 1968, as manifestações sociais e a *Nouvelle Vague* batiam de frente com *Cannes* e sua ligação com a indústria cinematográfica, que acabou transformando Cannes em um evento para compra e venda do produto filme.

Nas temáticas para realização de festivais, são encontradas algumas que especificam e delimitam os filmes que deles podem participar, como o *Festival do Minuto* e a *Mostra do Filme Livre*, entre outros, que formatam o evento de acordo com a duração, ineditismo e temática. Existem diferentes produções para diferentes festivais. Cada um delimita as regras para os realizadores interessados em inscrever suas obras. No *Festival do Minuto*, por exemplo, são aceitos somente filmes feitos com até um minuto de duração. Já a *Mostra do Filme Livre*, aceita filmes em diferentes formatos e durações, produzidos de forma independente.

São muitos os festivais nacionais e internacionais realizados no Brasil, assim como aqueles realizados na América do Norte e Europa, que compõem ambientes de exibição para os filmes brasileiros no exterior, como ocorreu no ano de 2005, no Ano do Brasil na França, quando se ampliou o número de exhibições de filmes brasileiros no panorama europeu, ao longo do evento. No panorama atual, percebemos que alguns festivais são incentivados por empresas interessadas em investir no mercado cultural, como o *Festival Varilux de Cinema Francês*, impulsionado desde 2010, por diferentes empresas brasileiras, francesas e de outros países.

A produção cinematográfica brasileira tem aumentado diariamente desde a Retomada e agora encontra espaço para fazer com que a obra circule no campo mercadológico e cultural, através de festivais, espaços que permitem a aproximação entre as pessoas, a troca de experiências e culturas, conceitos e linguagens, cada vez mais amparadas pelo avanço tecnológico. Um movimento que tece identidades, com a criação de eventos que passam a fazer parte do calendário cultural das regiões onde ocorrem.

Os festivais permitem, em via de mão dupla, um olhar específico e um olhar abrangente. Específico no que tange à produção cinematográfica, e abrangente, pois, a partir daí, são possíveis as trocas, os diferentes olhares para a produção, a variação de temas, a riqueza cultural que o cinema consegue alcançar, permitindo ao público um grande número de informações e

percepções para amplas possibilidades, característica de uma arte e também de entretenimentos. E é, justamente, nessa perspectiva que se pode entender a proposta dos festivais de serem plurais, ao propor a troca de informações e possibilidades, ao levarem diferentes formas e temáticas para se pensar, viver e realizar cinema.

Exibir um filme em festivais é permitir que ele e o cinema, de um modo geral, tenham vida longa e consigam chegar até o público para transmitir sua mensagem, para formar plateias, para possibilitar discussões, rodadas de negócios e novos modelos de exibição, bem como para gerar qualificação profissional por meio de seminários e *workshops*, consolidando o cinema como produto para o mercado interno e externo, para amplo consumo. Esses eventos funcionam como mostruários para a difusão eficiente de obras audiovisuais, sejam elas quais forem, e no Brasil, a história dos festivais vem possibilitando a circulação de diferentes produções, ao longo do território nacional e fora dele.

1.2 Os festivais de cinema no Brasil

Historicamente, o primeiro festival de cinema ocorrido no Brasil e do qual se tem registros é o *Festival Internacional de Cinema do Brasil*, realizado sem caráter competitivo, na cidade de São Paulo, no ano de 1954. A proposta do evento era a promoção de cursos de formação e de mostras para movimentar as discussões acerca do mercado audiovisual.

Nos anos de 1960, alguns festivais foram criados com o intuito de incentivar as discussões acerca da produção cinematográfica brasileira, como o *Festival Brasileiro de Cinema Amador* – JB/Mesbla (com realização de seis edições) e o *Festival do Cinema Brasileiro* em Brasília (nomeado *Semana do Cinema Brasileiro* nas duas primeiras edições).

Na década de 1970, surgiram outros cinco festivais em diferentes regiões brasileiras, consolidando os eventos acerca da produção audiovisual. Dentre eles, estão a *I Jornada Brasileira de Curta-Metragem* (BA, 1972); *I Festival de Cinema Brasileiro de Gramado* (RS, 1973); *Festival SESC dos Melhores Filmes* (SP, 1974); *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* (SP, 1977); e *I Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo* (MA, 1978). Na década seguinte, encontramos registros das primeiras edições do *Rio Cine Festival* (RJ, 1985), da *Mostra Internacional de Cinema do Rio de Janeiro* (que, no final dos anos de 1990, passou a se chamar *Festival do Rio*) e da *Mostra Audiovisual Paulista*.

Nos anos decorrentes da década de 1990, encontra-se um panorama de festivais de cinema em crescimento, com o *Festival de Cinema de Natal* (RN); o *Cine Ceará* (Fortaleza); *Cine PE – Feira do Audiovisual* (Recife) e *Festival de Vídeo de Teresina* (PI); *Vitória Cine Vídeo* (ES); *Cinesul* (RJ); *FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul* (SC); *Gramado Cine Vídeo* (RS); *Festival de*

Cinema e Vídeo de Cuiabá (MT); *Mostra de Cinema de Tiradentes* (MG); *Mostra Londrina de Cinema* (PR); *Búzios Cine Festival* (RJ). Festivais esses que, hoje compõem o cenário tradicional de eventos voltados para o mercado cinematográfico.

Nessa mesma época, foram criados diversos festivais, com o intuito de desenvolver temáticas específicas, como animação (*Anima Mundi*); produção universitária (*Festival Brasileiro de Cinema Universitário*); documentários (*É tudo verdade, Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, Curta Cinema e Festival Internacional de Curtas-Metragens de Belo Horizonte*); etnográfico (*forumdoc.bh* e *Mostra Internacional do Filme Etnográfico*); diversidade sexual (*Mix Brasil – Festival da Diversidade Sexual*) e vídeo ambiental (*FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental*).

No mesmo período, também aconteceram os primeiros festivais brasileiros realizados no exterior, como o *Festival de Cinema Brasileiro de Miami*, o *Festival de Cinema Brasileiro de Paris* e, ainda, o *Brasil Plural*, que ocorre na Alemanha, Suíça e Áustria, consolidando o mercado exibidor de festivais de cinema brasileiro.

A partir dessa alavancada na realização de festivais, existe a necessidade de melhorar, cada vez mais, a estrutura que comporta todo esse espaço para discussão e desenvolvimento acerca da produção audiovisual brasileira. Os 132 festivais que existiam em 2006/2007, de acordo com pesquisa realizada pela ANCINE e pelo *Fórum de Festivais*², cederam espaço para mais de 300 que ocorrem atualmente, espalhados por diferentes municípios.

Até aqui, se percebe que os festivais estão cada vez mais interessados em melhorar o todo que gira em torno da produção cinematográfica nacional. A preocupação não está somente na exibição, em chegar até o público. Em festivais, percebemos o movimento completo de produção, com qualificação profissional por meio de workshops e oficinas; o movimento do mercado distribuidor, com rodadas de negócios, desenvolvimento de mercado e pesquisas sobre investimentos para esse setor; e, por fim, o movimento dos exibidores, que se reinventam e, cada vez mais, atingem públicos de formas alternativas, seja pelas TV's, aparatos tecnológicos, praças públicas, salas devidamente equipadas ou escolas adaptadas para exibição, por um curto período.

A cada edição, suas estruturas são aprimoradas com seriedade e seus profissionais são devidamente qualificados para manter a tradição cultural de troca de conhecimento, necessidade de melhorias, produções, linguagens e pesquisas acerca do mercado audiovisual. Para realizar um festival, não há um modelo fechado em si, há alternativas, há opções para levar a exibição e o debate ao público. Atualmente, porém, há um melhor incentivo para a difusão desse tipo de evento, como o patrocínio que ocorre anualmente por parte da Petrobrás, do Itaú *Cultural* e de Instituições Federais de Ensino Superior, como a Universidade Federal Fluminense,

com o *Festival Brasileiro de Cinema Universitário*, e a Universidade Federal de Ouro Preto, com o *Cine Festival Inconfidentes*, o qual é o recorte temático deste artigo.

2 O *Cine Festival Inconfidentes*

Compartilhar conhecimento e experiência é o objetivo de parcela expressiva das políticas culturais adotadas em todo o país, em especial, nas regiões interioranas. Bom exemplo desse tipo de compartilhamento pode ser visto em *Inconfidentes – Festival Nacional de Cinema e Vídeo*, implementado pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), no ano de 2010, com o apoio de alguns órgãos, como a Prefeitura Municipal de Mariana e empresas privadas. A ideia era desenvolver, anualmente, um festival nacional de cinema fundamentado nos valores concernentes à divulgação de produtos culturais brasileiros, à troca de experiências e conceitos, compreendendo temas artísticos livres e de experimentação universitária e comunitária. A programação, constituída de mostras de filmes brasileiros, debates, palestras e oficinas sobre a produção audiovisual brasileira, foi sempre gratuita e aberta a todos os interessados.

A equipe que coordenou, durante as três edições anuais e seguidas o *Cine Festival Inconfidentes*³, pretendia, a partir da iniciativa, expandir a área de diálogo dos produtores de filmes de curta, média e longa metragem com o público, bem como proporcionar uma nova alternativa cultural para a região, que compreende Mariana, Ouro Preto e seus respectivos distritos. Os gestores envolvidos no festival acreditavam que o evento poderia se transformar numa rica fonte de conhecimento e/ou aprimoramento para estudantes (universitários e secundaristas), assim como servir de instrumento catalisador da cultura e de entretenimento diferencial para grande parcela da sociedade carente de iniciativas que conjuguem elementos lúdicos, artísticos e críticos. Almejavam a construção de um espaço dedicado ao exercício da cidadania e buscavam fomentar, junto a este público interno e externo à UFOP, um momento de reflexão a respeito de aspectos de seu cotidiano.

Quando a proposta foi idealizada, em 2010, com o ingresso deste professor à UFOP, houve grande euforia por parte de muitas pessoas da área artística das duas cidades. Afinal, normalmente, um festival de cinema como esse envolve ou agrega em si diversos outros fenômenos e mecanismos artísticos além do audiovisual. Esse também foi um dos pontos positivos do *Cine Festival Inconfidentes*.

O setor de projetos da Universidade Federal de Ouro Preto se mostrou aberto e receptivo a promover o moroso processo de captação de verbas. Contudo, a Universidade já possuía outros grandes, importantes e já tradicionais eventos, como o *Fórum das Letras* e o *Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana*, que têm sua captação a partir do mesmo setor. Essa experiência que,



aparentemente parecia muito boa, em outra medida, dificultava a disponibilidade desse setor para se dedicar a fundo a novos projetos, como o *Cine Festival Inconfidentes*. Com um número de funcionários bem reduzido, o setor precisava priorizar os projetos que já eram desenvolvidos pela instituição e com os quais os públicos interno e externo já contavam anualmente. Nesse sentido, o caminho da busca de patrocínios para o *Cine Festival Inconfidentes* se tornou mais sinuoso e complicado.

Objetivando estreitar o evento ainda em 2010, mesmo sem um grande patrocínio, a equipe coordenadora optou por apresentar o projeto para a Pró-Reitoria de Extensão da UFOP e por verificar as possibilidades advindas dessa instância. Assim, após a aprovação da proposta como projeto de extensão da Universidade, o *Cine Festival Inconfidentes* ganhou alguns bolsistas e o material gráfico de divulgação. Tudo mais deveria ser conseguido a partir de outras parcerias. O agravante era que, após essa aprovação, o evento teria de acontecer. Depois de intermináveis reuniões com diversos outros órgãos públicos e empresas da região, foi obtido o mínimo necessário para a primeira edição do *Cine Festival Inconfidentes*. Muito do que se conseguiu nas parcerias não era dinheiro em espécie, mas algum tipo de serviço, como transporte, hospedagem e alimentação para convidados e para equipe envolvida diretamente com o evento. Tais parcerias se mantiveram também nas edições posteriores.

Nessa primeira edição, realizada somente na cidade de Mariana, o nível de engajamento de alunos dos diversos períodos do curso de Jornalismo foi considerado bom, uma vez que não houve liberação formal para que os mesmos pudessem acompanhar o evento durante o horário das aulas noturnas. Alunos de outros cursos, como de História e Educação, também se apresentaram em bom número. A comunidade externa à universidade se mostrou evasiva àquela nova opção cultural.

Em termos de programação, logo no primeiro ano, o evento já contemplava uma gama bem variada, contendo mostras de filmes (de curta e média metragens), debates, palestras, oficinas e um significativo cortejo cultural, embalado pelos grandes bonecos do Zé Pereira, que movimentaram a cidade. É importante ressaltar que toda essa programação foi gratuita e aberta a qualquer pessoa interessada. Essa medida também foi aplicada nos anos seguintes.

Embora a equipe tenha enfrentado muitos obstáculos, um grande facilitador para o desenvolvimento dessa extensa programação foi a experiência e os contatos que o professor coordenador já possuía de outros eventos por ele desenvolvidos anteriormente, como o *Olhares: Festival Nacional de Cinema e Vídeo de Viçosa* (2006), realizado pela Universidade Federal de Viçosa, o *Percepções: Festival Nacional de Cinema e Vídeo de Muriaé* (2006 a 2009), realizado pela Faculdade de Minas (FAMINAS).

Desde o início dos trabalhos, todas as principais informações sobre infraestrutura, processo de seleção de filmes e vídeos, atrações de destaque e programação como um todo, foram sendo agregadas e difundidas a partir do site www.festivalinconfidentes.ufop.br. Além desse instrumento, a base da divulgação aconteceu também com a utilização de material impresso, como *flyers* e cartazes, e da mídia espontânea, principalmente da imprensa escrita de Mariana e Ouro Preto, cidades que têm a maior parte dos seus produtos distribuídos gratuitamente nas suas ruas. Mesmo, praticamente, sem qualquer arrecadação financeira de sustentação, o evento foi realizado de uma maneira embrionária, na expectativa de crescimento para o próximo ano.

Logo após as reuniões de avaliação da edição 2010, entre os membros da equipe organizadora, os trabalhos de planejamento e preparativos iniciais da próxima edição já foram encaminhados. A equipe coordenadora, que antes contava com apenas três professores, foi ampliada para o número de seis. Além dos bolsistas, já havia muitos voluntários desejando trabalhar no projeto, que teve uma boa repercussão interna. Assim, vários diferenciais foram adotados.

Apesar de a equipe coordenadora ter conseguido a aprovação do projeto em edital de Lei de Incentivo à Cultura, o período de captação, após o resultado oficial do mesmo edital, se mostrou absolutamente insuficiente para todos os trâmites necessários com as possíveis empresas apoiadoras. Nessa medida, mais uma vez, o evento não obteve um patrocínio mais forte, que pudesse alavancar alguns mecanismos mais custosos desejados.

Contudo, em termos de programação, além de todas as ações que tiveram resultado positivo na edição anterior, foram colocadas em prática algumas oficinas nos distritos de Mariana, voltadas para a comunidade daqueles pequenos povoados. Também, nas sessões de filmes foram agregados alguns longas-metragens mais conhecidos do público. Outra mudança foi concentrar as exposições no espaço cultural Sesi Mariana, bem no centro da cidade, facilitando, assim, o acesso das pessoas em geral, uma vez que, em 2010, as exposições tinham acontecido em mais de um espaço dentro da cidade.

Do ponto de vista da divulgação, toda a arte foi revisada e remodelada no intuito de ficar mais atrativa aos olhos daquele público externo. Além dos cartazes e *flyers* usados anteriormente, foi feita uma ampla divulgação do evento através da internet e das duas emissoras de TV regionais. O grande objetivo era aproximar o evento da comunidade externa à UFOP. Apesar dos vários esforços, o quantitativo de público não alterou muito em relação ao ano anterior.

A terceira e última edição (até este momento) do *Cine Festival Inconfidentes*, em 2012, foi a mais trabalhosa. Havia um forte desejo de toda a equipe de minimizar os erros identificados



nas edições anteriores e de fazer um grande evento. Mais uma vez, os trabalhos começaram vários meses antes da realização do festival. Inicialmente, o próprio conceito do evento foi reformulado e ganhou força poética e experimental:

Liberdade...
Valores dos Inconfidentes...
Ultrapassar os limites impostos,
Propor diálogos, encontros, falas,
Saltar com a inspiração nas asas de Hermes,
Voar para mundos fluídos e ainda muito desconhecidos,
Ingressar na matemática para fazer pura poesia,
Despertar sensações e sentidos,
Fruir e gozar como leigo, ruminar como crítico,
Sentir, desejar, tocar a arte...
Fazer cinema!!!⁴

Mantendo-se como projeto de extensão da UFOP, o *Cine Festival Inconfidentes* também foi aprovado em um edital da Reitoria da mesma Universidade, podendo contar com um subsídio um pouco maior. Seu número de bolsistas foi ampliado para dez, o que estimulou muito, também, a ampliação de algumas ações e o teste de outras. Nesse sentido, essa edição buscou inovar, homenageando um cineasta conhecido nacionalmente: Helvécio Ratton. Ele participou ativamente, tanto debatendo seu filme *Batismo de Sangue*, como também lançando uma exposição temática sobre seus anos de dedicação ao cinema. Tal exposição incluía fotografias, figurinos, objetos de cena, fragmentos de roteiros e de filmes, bem como trilhas musicais de algumas de suas obras. Além das duas ações, vários outros filmes do cineasta também foram exibidos em uma programação especial.

Outro diferencial da edição 2013 foi a ampliação de atividades voltadas para as crianças. Anteriormente, já havia uma mostra dedicada a elas, porém, nesse ano, elas ganharam atividades lúdicas e recreativas, animadas por palhaços e personagens fílmicos, antes e depois da exibição dos filmes que foram assistir. Essa atividade foi um grande sucesso entre os participantes.

Com um número maior de bolsistas, houve o desejo de ampliar o festival também para Ouro Preto. Assim, o tradicional Cine Vila Rica também recebeu sessões do evento durante vários dias. Em termos de divulgação, além do site, do material gráfico, dos jornais impressos e TVs regionais, foi desenvolvido um programa de rádio semanal que trabalhava diversas manifestações culturais da região e, ao mesmo tempo, contribuía para uma divulgação gradativa do evento. O mesmo programa foi difundido pela rádio Mariana FM por, aproximadamente, quatro meses antes do evento. Além disso, foi idealizada e desenvolvida uma *divulgação de guerrilha* nas escolas públicas das duas cidades. Nessas instituições, além da programação, se



divulgou também um concurso de argumentos para roteiros, na tentativa de estimular os jovens alunos a participarem de algumas das atividades do evento.

Talvez um dos maiores problemas ocorridos durante os preparativos dessa edição tenha sido a enorme duração da greve dos professores das universidades públicas federais, entre as quais estava a UFOP. Dessa maneira, o período programado para o evento coincidiu com o primeiro mês do período pós volta às aulas, no qual alunos e professores ainda estavam se encontrando e revisando toda a programação semestral. Para piorar a situação, exatamente no final de semana que abarcava o evento, houve o segundo turno das eleições municipais. A equipe tomou todo o cuidado com o primeiro turno, mas não contava com este segundo turno nas disputas locais. Em cidades do interior, ainda é tradição que boa parte dos moradores se mobilize para acompanhar de perto as eleições, em uma torcida muito aguerrida por seu candidato. Como muitos compromissos já haviam sido acertados entre diversas instituições, empresas e pessoas, o calendário do evento não pôde ser alterado, prejudicando significativamente o quantitativo de público, já que, mais uma vez, o público externo não respondeu de maneira tão aberta a este chamamento audiovisual. Além disso, o desdobramento para Ouro Preto se mostrou, no final das contas, uma ação demasiadamente trabalhosa.

Das três edições, a realizada em 2013 foi a que apresentou a programação mais ampla, variada e, ao mesmo tempo, aprofundada do evento. Foram oferecidas diversas oficinas, tanto práticas como teóricas, várias palestras e debates com temas inovadores e instigantes, além de dezenas de curtas e médias metragens de realizadores de todo país (vários destes presentes e debatendo suas obras), da mostra referente ao cineasta homenageado e da exposição temática sobre Helvécio Ratton. Pelo terceiro ano consecutivo, o evento foi lançado com um animado cortejo cultural, que contou com duas bandas locais. Contudo, apesar dos esforços da equipe, mais uma vez, o público se manteve em uma média bem próxima à das edições anteriores.

3 Pensando e repensando os caminhos do *Cine Festival Inconfidentes*

Como descrito anteriormente, as dificuldades enfrentadas na realização desse evento não foram poucas e, algumas delas, se mostraram praticamente inerentes ao campo das políticas sociais e culturais. Aqui, é preciso salientar que a área social – e, dentro dela, a cultural – envolve situações complexas, que abrigam conceitos muitas vezes subjetivos, além de interações intrincadas que marcam o cenário de disputa em torno das demandas colocadas para o poder público.

É certo que, de uma maneira ou de outra, cada ator possui seus recursos de poder, seja o da influência, o da persuasão, do voto ou, mesmo, a capacidade de afetar o funcionamento do



sistema, entre tantos outros utilizados para fazer valer a preferência de cada um. Nesse sentido, qualquer esforço para, por exemplo, reabrir um cinema numa cidade interiorana vai por água abaixo caso o poder público não vislumbre uma série de vantagens decorrentes desse tipo de ação. Como observa Rua (1998a), a melhor alternativa apresentada por cada ator para a solução de um problema é aquela que o beneficia do ponto de vista do cálculo do custo/benefício, isto é, o que orienta as preferências dos atores é o cálculo das vantagens e desvantagens que cada um deles estima ter em relação a cada alternativa proposta para amenizar ou solucionar um problema. O detalhe é que esse cálculo não se limita a custos econômicos ou financeiros, até porque há inúmeros outros elementos simbólicos e/ou políticos que fazem parte desse jogo. Rua (1998a, 1998b) destaca pelo menos três deles: poder, prestígio, ganhos ou perdas eleitorais.

Essas não são, no entanto, as únicas dificuldades comumente observadas em grande parte dos programas e projetos culturais, bem como dos sociais. Outro ponto delicado é a busca de objetivos múltiplos, o que ocorre exatamente em função da complexidade que marca os problemas socioculturais. A agravante é que, também não raras vezes, esses objetivos múltiplos podem se revelar inconsistentes, com metas definidas de maneira ambígua, seja em função de diagnósticos equivocados ou de problemas técnicos no interior da máquina administrativa, ou, ainda, de táticas estabelecidas pelos proponentes para assegurar a aprovação da política em meio à gama diversa de interesses envolvidos (SULBRANDT, 1984). Não por acaso, é comum verificar, em grande parte dos programas socioculturais, a redefinição de metas durante o período de implementação das ações propostas, embora também exista, aqui, outra razão para isso, embutida no processo de aprendizagem social que as organizações experimentam durante o desenvolvimento de uma política. As dificuldades encontradas pelos gerentes dos programas, paralelamente às críticas que eles recebem no decorrer da sua implementação, acabam induzindo-os a identificar novos ângulos do problema enfrentado e a introduzir, gradualmente, alterações que podem produzir significativas mudanças em relação à proposta original.

Esses são aspectos que evidenciam com muita clareza a importância do processo de implementação/execução das ações propostas. Como acentua Rua (1998a), essa “fase” traduz o momento em que a política sai do papel (e do discurso político) e passa a funcionar efetivamente. Uma vez posta em prática, exige acompanhamento constante, e por um motivo simples, senão óbvio: sem monitoramento, não é possível identificar com segurança os motivos pelos quais algumas ações dão resultado e outras não. Além disso, essa fase demanda uma série de cuidados, na medida em que pode se tornar bastante problemática quando as ações implementadas envolvem negociações entre diferentes níveis de governo (federal, estadual e municipal) ou, mesmo, regiões com diferentes características, pois, nesses casos, o controle do processo é muito mais complexo. Programas culturais concebidos no plano nacional, no âmbito



do Ministério da Educação e Cultura, por exemplo, são de difícil acompanhamento pelo poder central, nos municípios. Uma política pode envolver, por exemplo, diferentes organizações, agências públicas, entidades sociais e Organizações Não Governamentais (ONGs). Quanto maior for o número de elos numa cadeia de implementação, maior será o grau necessário de cooperação entre as organizações (para que as ações produzam os resultados esperados) e maior deverá ser o acompanhamento desse processo (MAY E WINTER, 2007; RUA, 1998a).

Outro fator capaz de comprometer essa “fase” é a ausência de compreensão e consenso, por parte dos atores envolvidos, em relação aos objetivos a serem atingidos e à inexistência de um processo claro de delegação de funções e de procedimentos necessários ao desenvolvimento da política proposta. Muitas vezes, são fatores relacionados a outros tipos de deficiência, como aqueles observados nos processos de comunicação e coordenação das instituições, e às relações que podem ser frágeis e conturbadas entre aqueles que exercem posições de comando e os comandados (REIN, 2006). Outros três elementos observados com frequência são o desvirtuamento dos objetivos da política cultural implementada, em função de circunstâncias externas à agência implementadora (crises econômicas, interesses políticos etc.), da insuficiência e/ou indisponibilidade de recursos orçamentários e, não raras vezes, de tempo hábil para a implementação das ações propostas (RUA, 1998a; SULBRANDT, 1994).

Evidentemente, todos esses fatores estão diretamente ligados aos contextos socioeconômico e institucional nos quais a política proposta está sendo implementada. No município mineiro de Mariana, por exemplo, o *Cine Festival Inconfidentes* dependia, em larga escala, de parcerias dentro e fora da instituição realizadora, a Universidade Federal de Ouro Preto. Não por mero acaso. Afinal, o festival pretendia contribuir efetivamente para a difusão da cultura, do cinema e vídeo nacionais (o que o vinculava a interesses no âmbito federal) e, ao mesmo tempo, esperava proporcionar opções culturais para as cidades de Mariana, Ouro Preto e outras da região, o que acabou por vincular o êxito do programa à capacidade de fixar parcerias com as forças locais. É da maior ou menor fragilidade dessas parcerias que resultam a maior ou menor distância entre aquilo que o projeto pretendia e aquilo que foi efetivamente realizado.

No entanto, também é bastante provável que, por trás dos problemas relacionados ao espaço entre aquilo que se decide fazer e aquilo que concretamente se faz, esteja uma dificuldade anterior e maior: a produção de um diagnóstico preciso da realidade que se pretende alterar. Não são poucos os estudos que alertam para a dificuldade de se chegar a essa precisão, nesse tipo de diagnóstico relativo ao campo das políticas culturais e sociais, até porque a identificação de um problema, a caracterização desse problema e as causas atribuídas a ele são fundamentais ao desenho das propostas que definem os projetos desenvolvidos nesses campos (DYE, 1981; SULBRANDT, 1994). Dito de outra forma, descobrir por que um *problema* é um



problema já se revelou, segundo os estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento, em especial das políticas públicas, o único caminho para resolvê-lo.

Referências

AGUIAR, João Henrique Catraio Monteiro. A inserção internacional do cinema brasileiro e interfaces com temporadas culturais e festivais. In: III Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2012. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Jo%C3%A3o-Henrique-Catraio-Monteiro-Aguiar.pdf>>.

ALENCAR, Miriam. **O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

AZULAY, Jom Tob. Política cinematográfica brasileira na virada do século. **Revista Diplomacia, Estratégia, Política**, Brasília, DF, Ancine, fev. 2005. Disponível em: <http://ancinet/palavra/politica_cinematografica.asp>. Acesso em: 3 mar. 2005.

BOTELHO, Izaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 3 mar. 2005.

LEAL, Antônio. Festivais audiovisuais: **Diagnóstico audiovisual 2007**: indicadores 2006. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

MAY, Peter J.; WINTER, Søren C. Politicians, managers, and street-level bureaucrats: influences on policy implementation. **Journal of Public Administration Research and Theory Advance Access**, out. 2007.

MOISÉS, José Álvaro. Os efeitos das leis de incentivo. In: SOUZA, Márcio; WEFFORT, Francisco (orgs.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Associação de amigos da FUNARTE, 1998, p. 421-444.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. **O Olho da História**. n. 1. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

OTTONE, Giovanni. O Renascimento do Cinema Brasileiro nos anos de 1990. **ALCEU**, v. 8, n. 15, p. 271-296, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Ottone.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2015.

PINTO, Leonor Souza. O cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. 2006. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2015.

RECORDAR PRODUÇÕES ARTÍSTICAS (Rio de Janeiro). **Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964/1988**. Disponível em: <www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 3 mar. 2015.



RUA, Maria das Graças. Análise de políticas públicas: conceitos básicos. In: RUA, Maria das Graças; CARVALHO, Maria I. V. de. **O estudo da política: tópicos selecionados**. Brasília: Paralelo 15, 1998a. p. 231-260.

RUA, Maria das Graças. As políticas públicas e a juventude dos anos 90. In: CNPD. **Jovens acontecendo na trilha das políticas públicas**. Brasília, 1998b. 2 v.

SILVA, Hadija Chalupe da. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional**. v. 5. São Paulo: Terceiro Nome, 2010.

SULBRANDT, José. A avaliação dos programas sociais: uma perspectiva crítica dos modelos usuais. In: KLIKSBURG, Bernardo (Org.). **Pobreza: uma questão inadiável – novas propostas a nível mundial**. Brasília: ENAP, 1994. p. 365-408.

¹ Esse é um mecanismo no qual o investidor (seja pessoa física ou jurídica) reverte parte do imposto (que seria destinado à União), para investir na produção de filmes nacionais.

² O *Fórum dos Festivais* foi criado em 27 de abril de 2000, com objetivo de fortalecer o circuito brasileiro de eventos audiovisuais, estimulando ações de divulgação que apontam a relevância dos festivais. Disponível em: <http://www.kinoforum.org.br/guia/circuito-de-festivais>.

³ A equipe, constituída por professores, técnicos e estudantes bolsistas e voluntários da Universidade Federal de Ouro Preto, em Minas Gerais, foi coordenada pelo professor e pesquisador Adriano Medeiros da Rocha, idealizador do projeto.

⁴ Disponível em: <<http://www.audiovisual.ufop.br>>.

The spread of Brazilian cinema and the *Cine Festival Inconfidentes*: yellow green audiovisual conquering the interior of Minas Gerais

Abstract

This study focus on significant fragments of the history of film festivals in Brazil, reflecting on its importance, development and re-significance over the past years. In this way, this research also explores the main diffusion mechanisms of contemporary Brazilian audiovisual. As a case study, this paper proposes an analysis of the *Cine Festival Inconfidentes* held in Mariana and Ouro Preto for three consecutive years between 2010 and 2012.

Keywords

Film distribution; Film festivals; *Cine Festival Inconfidentes*.

La difusión del cine brasileño y el *Cine Festival Inconfidentes*: el audiovisual verde amarillo conquistando el interior de Minas Gerais

Resumen

Este estudio pretende dar a conocer fragmentos significativos de la historia de los festivales de cine en Brasil, al reflexionar sobre su importancia, el desarrollo y re-significación en los últimos años. En este sentido, la investigación también se despliega sobre los principales mecanismos de difusión del audiovisual brasileño contemporáneo. Como estudio de caso, este artículo propone el análisis del *Cine Festival Inconfidentes*, celebrado en Mariana y Ouro Preto durante tres años consecutivos entre 2010 y 2012.

Palabras clave

Distribución de películas; Festivales de cine; *Cine Festival Inconfidentes*.

Original submetido em: 12 maio 2015

Aceito para publicação em: 23 jun. 2015

Sobre os autores:

Adriano Medeiros da Rocha

Cineasta. Professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutorando em Artes – Cinema pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, está desenvolvendo estágio de investigação (doutorado sanduíche) na Universitat Autònoma de Barcelona, na Espanha, a partir de bolsa da CAPES (Processo nº 9431-14-4). Idealizador e coordenador geral do *Cine Festival Inconfidentes*.

Emmanuelle Dias Vaccarini

Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRJ. Cineasta. Diretora de Arte, produtora cultural e educadora. Atualmente, é responsável pelo gerenciamento comercial da empresa Curta o Curta e pela organização e produção do evento *Mostra de Curtas Arte na Escola*.