



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS | DALi
CURSO DE CINEMA

FERNANDA TEODORO VIANA

Festivais e a formação de público: uma análise da “Mostra de Cinema Infantil” de Florianópolis e da “Mostra Geração” do Festival do Rio.

Florianópolis

2014

SUMÁRIO

1. Introdução	05
2. Por que festivais de cinema?	09
2.1. Festivais internacionais	09
2.2. Festivais brasileiros	10
2.3. Apoios, patrocínios e parcerias	13
2.4. Troféus e premiações	14
2.5. Festivais de curtas metragens e outros	16
2.6. Código de Ética dos festivais	18
2.7. Público e democratização	19
2.8. Perfil dos festivais	21
3. Por que festivais temáticos?	23
3.1. Perfil e tipos de festivais	23
3.2. Curadoria	26
3.3. Formação de público e identidade	27
3.4. Festivais infantis	30
4. Análise comparativa: Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e Mostra Geração do Festival do Rio	32
4.1. Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis	32
4.1.1. Histórico	31
4.1.2. Patrocínios, apoios e parcerias	34
4.1.3. Curadoria, seleção e premiação	34
4.1.4. Formação de público	36
4.2. Mostra Geração do Festival do Rio	38
4.2.1. Histórico	38
4.2.2. Patrocínios, apoios e parcerias	40
4.2.3. Curadoria, seleção e premiação	41
4.3 Reflexões sobre a análise da Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e Mostra Geração do Festival do Rio	45

5. Conclusão	49
6. Bibliografia	51
Referências da internet	52
Entrevistados	53
7. Anexos	54
Anexo 1	54
Anexo 2	57
Anexo 3	62
Anexo 4	67

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais Trajano de Souza Viana e Lucia Teodoro Viana por sempre me apoiarem e incentivarem em minhas decisões na vida pessoal e profissional. Sem o carinho de vocês eu não teria chegado hoje aonde cheguei.

Agradeço à minha irmã, Renata Teodoro Viana, por desde cedo me acompanhar na paixão pelo Cinema.

Agradeço ao Danilo Dias de Freitas, namorado atencioso que me apoiou e ajudou no processo do TCC. Obrigada pela sua enorme paciência!

Agradeço aos professores, alunos e coordenação do Curso de Cinema da UFSC que, direta ou indiretamente, contribuíram para meu aprendizado na graduação e fizeram meu amor pelo Cinema crescer cada vez mais. Em especial, agradeço ao meu orientador, professor José Claudio Siqueira Castanheira, que desde seu primeiro ano na universidade acreditou em mim e me incentivou a seguir pela área da Produção. Sua orientação e dedicação, mesmo à distância, foram indispensáveis para o trabalho.

Agradeço aos professores Tetê Mattos, Marta Machado e Mauro Pommer por aceitarem fazer parte desta banca, contribuindo e compartilhando seus conhecimentos.

Agradeço especialmente à Camila Casseano Damazio, que me acompanha no curso desde o começo e, além de se tornar uma grande amiga, é companheira na área de trabalho. Obrigada pelo seu apoio, ombro amigo e atenção durante os momentos de dúvida. Agradeço também à Karine Joulie Martins pela grande amizade e companheirismo durante o curso e também em nossa mobilidade acadêmica na UFF. Sua dedicação e motivação foram essenciais para mim. Agradeço à Maria Lorena Caicedo Navas que muito me ensinou sobre Produção e sobre o Equador.

Agradeço aos professores, alunos e coordenação do Curso de Cinema e de Produção Cultural da UFF, que também fizeram parte da minha formação durante o ano que estudei nesta universidade. Agradeço especialmente à professora Tetê Mattos, que muito me ajudou com a recomendação de leituras e questionamentos sobre festivais, sempre com muita dedicação e carinho.

Agradeço aos entrevistados Luiza Lins, Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves e Eduardo Valente pelo tempo e atenção para contribuir com o trabalho.

Agradeço aos companheiros de trabalho nos festivais “Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis”, “Cinefoot” e “Mostra Cinema e Direitos Humanos da

América do Sul” que contribuíram para meu aprendizado e vontade de crescer profissionalmente nesta área.

Agradeço aos familiares e amigos que me apoiaram e souberam entender minha ausência durante os meses de escrita deste trabalho.

1. INTRODUÇÃO

Ao refletir sobre os formatos de exibição independente no Brasil, se percebe grandes problemas desde o início. Assim, pretende-se analisar como os festivais de cinema contribuem para tentar solucionar tais problemas e expandir a circulação das produções nacionais independentes, além de auxiliar na formação de público, principalmente o infantil, e reafirmar a identidade nacional.

O que exatamente é um festival de cinema? Quais são os objetivos dos festivais? De que maneira os festivais contribuem para o audiovisual no Brasil? Que benefícios os festivais trazem para os realizadores? Quais são os aspectos negativos dos festivais? Qual é a relação do público, principalmente infantil, com as obras? Como os filmes infantis exibidos contribuem para a construção da identidade nacional e/ou regional?

Com essas e outras perguntas em mente, procura-se refletir sobre vários aspectos relacionados aos festivais de cinema nacionais e internacionais. Pretende-se analisar alguns casos específicos, como os festivais temáticos, em destaque os festivais infantis e suas contribuições para a formação de seu público alvo.

O papel dos festivais na consolidação do público e na formação de uma identidade nacional está ligado à história do cinema brasileiro. A ideia de cinema como uma indústria nem sempre funcionou como planejada pelo governo ou por setores privados, por ser muito dependente ao filme estrangeiro. É necessário um breve histórico da distribuição brasileira para chegar à situação nos dias de hoje.

Nos anos 20, os Ciclos Regionais tentaram consolidar uma produção de longa-metragem fora do eixo Rio-São Paulo que ajudasse a criar uma identidade de cada região do país. Apesar da produção intensa inicial, os ciclos tiveram pequena duração. As realizações eram precárias, com pouco sucesso local, dificuldades no retorno financeiro dos filmes exibidos causadas pela dominação do produto estrangeiro e, conseqüentemente, terminaram prematuramente.

Com a consolidação do cinema estrangeiro no país, no início do século XX, empresários do Rio de Janeiro e São Paulo tentaram criar indústrias cinematográficas, dentre elas a Cinédia (RJ, 1930), Atlântida (RJ, 1941) e Vera Cruz (SP, 1950), para

contribuir com o desenvolvimento do cinema no Brasil. O modelo de Hollywood foi usado, mesmo sem equipamentos e técnicos equivalentes aos da indústria norte-americana.

Os filmes produzidos pretendiam auxiliar na construção de uma identidade nacional, uma vez que a dominação estrangeira influenciava no gosto do espectador e também nos hábitos e tradições. A princípio, os filmes fizeram sucesso de bilheteria, mas a repetição da mesma fórmula, dentre outros motivos, logo se desgastou, causando desinteresse do público. Além disso, as empresas produtoras encontraram alto preço do filme virgem durante a II Guerra Mundial e as distribuidoras que, mesmo em acordo com as produtoras, priorizavam a compra do cinema norte-americano.

Nos anos 40, o cinema norte-americano passou por uma crise com a forte concorrência após o surgimento da televisão. Os estúdios encontraram uma solução ao licenciar a exibição de seus filmes para os canais de televisão e começar a produzir para este formato. Tal crise foi vivida no Brasil apenas na década de 80, mas como a indústria cinematográfica brasileira não era forte, não houve fôlego suficiente para competir com essa nova janela de exibição e com a publicidade das grandes empresas.

Nos anos 60, a luta contra a ditadura militar no Brasil estende-se ao cinema com o surgimento do Cinema Novo, com as produções independentes e tentativas de quebra das tradições que repetiam a fórmula norte-americana no conteúdo e no modelo de produção. Este modelo era desvinculado de grandes produtores e conseguiu produzir até seis longas metragens em apenas três meses, fato até então inalcançado em outras iniciativas brasileiras. Apesar de não ter grande impacto no cinema nacional, o Cinema Novo obteve reconhecimento estrangeiro, sendo premiado em festivais internacionais de cinema, como foi o caso da longa metragem "Terra em Transe" (1967) de Glauber Rocha, que recebeu o Prêmio da Crítica do Festival de Cannes no mesmo ano.

As tentativas de acabar com a dominação estrangeira no mercado começaram em 1966 com a criação do Instituto Nacional de Cinema (órgão estatal centralizador do cinema). Porém, esse fato causou protestos dos representantes estrangeiros, já que as taxações sobre seus filmes foram mantidas com valores atualizados. Os sindicatos e associações do setor reconheceram que sem a intervenção do Estado não haveria garantia da exibição do filme nacional. Em 1969, a criação da Empresa Brasileira de Filmes S. A. (Embrafilme) contribuiu para o financiamento da produção, distribuição e coprodução de

filmes nacionais e fez o cinema brasileiro atingir um bom resultado competitivo no mercado interno de salas de exibição.

A extinção da Embrafilme em 1990, pelo então presidente Fernando Collor de Mello, fez surgir a maior crise do cinema brasileiro, sendo lançados apenas três longas metragens naquele ano. Após o *impeachment* do ex-presidente em 1992, aos poucos a produção foi sendo retomada, e a partir de 1995 várias distribuidoras independentes começam a surgir, atraindo distribuidoras norte-americanas. A Lei do Audiovisual¹ permite o investimento no cinema brasileiro, e a entrada das *majors*² fez saltar a organização da oferta do produto nacional. Mesmo assim, o lucro da maioria dos filmes ainda não cobria o custo de distribuí-los.

A Agência Nacional do Cinema (Ancine), vinculada ao Ministério da Cultura, foi criada em 2001, retomando algumas ações da extinta Embrafilme, como a cota de tela³ e o monitoramento da arrecadação de impostos gerados pela distribuição de obras audiovisuais estrangeiras no mercado nacional. A criação do programa "Cinema perto de você"⁴ possibilitou a desoneração tributária para a modernização das salas e da linha de crédito para digitalização, que permitiu mais acesso aos produtores nacionais. Segundo informações no site da Ancine⁵, esse programa permite a ampliação do mercado interno e acelera a implantação de salas em nosso país. Também fortalece as empresas do setor e estimula sua atualização tecnológica, facilitando o acesso da população às obras audiovisuais por meio da abertura de salas de cinema. Além disso, amplia o alcance do estrato social dos frequentadores das salas e induz a formação de novos centros regionais consumidores de cinema. Contribui, assim, para fortalecer ainda mais a indústria cinematográfica nacional, que vem demonstrando resultados expressivos.

Essas medidas permitem o aumento da produção, distribuição, e exibição de obras audiovisuais, mas não atendem à demanda das produções independentes tanto quanto as das comerciais. Por isso, as janelas de exibição independente crescem a cada dia, dentre elas os

¹ A Lei do Audiovisual prevê incentivo ao investimento de empresas e pessoas físicas em cotas de projetos cinematográficos, com renúncia integral do valor no Imposto de Renda; assim como incentivo às distribuidoras internacionais para coprodução de filmes brasileiros, com redução de impostos.

² *Majors*: empresas internacionais com filiais no Brasil, como a Warner, Fox, Disney, Columbia Pictures e Paramount.

³ Cota de tela: determinação do número de dias de exibição de filmes brasileiros em salas de cinema.

⁴ Cinema perto de você: linha de investimento para a implantação de salas de cinema.

⁵ Disponível em <http://cinemapertodevoce.ancine.gov.br/node/2>

cinelubes, festivais de cinema, canais de exibição em companhias aéreas e sites da internet.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro concentra-se na pergunta “Por que festivais de cinema?”, no qual é traçado um breve histórico dos festivais no mundo e no Brasil, abordando os apoios, patrocínios e parcerias; os troféus e premiações; dialogando com alguns festivais e suas características peculiares; além de refletir sobre o papel do público e da democratização nos festivais. O capítulo seguinte, norteadado pela questão “Por que festivais temáticos?”, analisa o perfil e tipos de festivais temáticos; permeia questões de identidade e cultura para refletir sobre a formação de público; aborda a importância da curadoria; faz um breve panorama do Cinefoot - festival temático de futebol, como exemplo de festival temático; e introduz festivais infantis para o capítulo seguinte. O último capítulo apresenta uma análise comparativa e reflexiva sobre a Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e a Mostra Geração do Festival do Rio, desenvolvendo o histórico; os patrocínios, apoios e parcerias; a curadoria, seleção e premiação; e a formação de público em ambos.

A metodologia usada foi baseada em entrevistas presenciais com Eduardo Valente (assessor internacional da Ancine), Luiza Lins (diretora da Mostra Infantil de Florianópolis) e Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves (produtora da Mostra Geração), a partir de questões elaboradas com base em bibliografia específica. Porém, a ausência de títulos específicos sobre festivais dificultou um pouco a pesquisa. Por outro lado, a maior parte das referências está relacionada aos dados quantitativos, histórico dos festivais e experiências pessoais de críticos ou diretores, havendo pouca reflexão crítica. O tema em questão ainda é pouco explorado pelos estudos de cinema, apesar de sua importância estratégica para o mercado e para a criação independente.

Assim, pretende-se responder às perguntas feitas inicialmente para demonstrar como os festivais de cinema contribuem para a circulação das produções nacionais independentes e contribuem para a formação do público infantil.

2. Por que festivais de cinema?

2.1. Festivais internacionais

Ao pensar em uma definição para festivais de cinema, percebe-se que há um leque muito grande de possibilidades e desdobramentos. Porém, constata-se que a base e os principais aspectos são iguais em todos os eventos, como a seleção de produção cinematográfica a ser exibida e a periodicidade das exibições. Para alguns, festival de cinema é sinônimo de glamour e para outros é a única possibilidade de ver seu filme na tela grande. Entre várias afirmativas, acredita-se que festivais são uma importante janela de exibição independente, de circulação e divulgação de produções muitas vezes não incluídas no circuito comercial. Como Koehler afirma, “*any festival that matters has only one crucial task, and that is to defend cinema*” (Apud PORTON, 2009, p.82). Certamente, defender o cinema está em primeiro lugar e, por isso, festivais não se constituem somente de exibições de filmes. A discussão, valorização, promoção, divulgação, comercialização, entre outros, também estão presentes em festivais de pequeno, médio ou grande porte.

Os festivais de cinema internacional começaram a ser criados na década de 20 e em 1933 foi criada a Federação Internacional das Associações de Produtores de Filmes (FIAPF), que tem a função de regular os festivais de cinema no mundo, creditando e estabelecendo hierarquias de qualidade de acordo com critérios tecnológicos e organizativos. A FIAPF inicialmente considerou os festivais de Veneza (1932), Cannes (1938), Berlim (1951) e San Sebastian (1953) como os mais representativos e importantes, e classificou-os como Categoria A.

O objetivo do Festival de Veneza é promover vários aspectos do cinema internacional em todas as suas formas: as artes, o entretenimento e a indústria no espírito de diálogo e liberdade. O festival italiano também organiza retrospectivas e tributos a grandes figuras como contribuição para um melhor entendimento da história do cinema.

O Festival de Cannes é citado por ter sido criado com a intenção de ser um evento cultural internacional na França em rivalidade ao Festival de Veneza. Desde o princípio, Cannes foi considerado um grande evento social e quase todos os filmes receberam um prêmio nas primeiras edições. As celebridades que participavam das premiações e a

presença da mídia logo afirmaram sua reputação internacional. Seu foco está no encorajamento do desenvolvimento da arte cinematográfica em todas as suas formas, e no favorecimento do espírito de colaboração entre os países envolvidos.

O Festival de Berlim também apresenta aspectos semelhantes aos anteriores: arte, glamour, festas e negócios. Porém, é uma fonte inspiradora para a comunidade audiovisual mundial e o *European Film Market*, Mercado de Filme Europeu, é um dos locais de encontro mais importante para o fortalecimento das indústrias e negociação de direitos autorais de filmes.

Por último, o Festival de San Sebastian, desde sua criação, apresenta tendências ligadas à liberalização e evita lidar com a censura até os dias de hoje. Seu principal papel é servir como uma vitrine de filmes desinquietadores e inovadores.

Esses festivais influenciaram os que surgiram posteriormente e, a partir dessas características básicas, os festivais temáticos e de gêneros variados, também foram sendo criados. Ao analisar os aspectos fundamentais dos quatro grandes festivais, percebe-se que motivos culturais, turísticos, econômicos e/ou políticos são os maiores motivadores para o surgimento de um festival.

2.2. Festivais brasileiros

A grande influência e domínio do cinema estrangeiro no Brasil, desde o início da distribuição e exibição da produção comercial e independente, contribuíram para o lento processo de desenvolvimento da indústria cinematográfica no país. A qualidade técnica de muitos filmes importados, principalmente os hollywoodianos, também é um fator que até hoje influencia o grande público brasileiro a preferir essas obras e não valorizar e acreditar em nossa produção tanto quanto na estrangeira.

O cinema nacional vem crescendo, ganhando identidade e adquirindo status, principalmente no exterior. Porém, o longo histórico de influência estrangeira ainda está muito enraizado no gosto do espectador brasileiro em geral. Os festivais de cinema no Brasil têm contribuído para diminuir essa distância entre o espectador e o cinema nacional, e também para ajudar na formação do público. Assim, o espectador pode se ver na tela e ver seus valores retratados nos filmes com mais frequência.

Segundo Eduardo Valente⁶, assessor internacional da Ancine, o surgimento dos festivais de cinema no Brasil na década de 50 teve como uma das finalidades ser um local de encontro para o espectador ter contato com novas obras e possibilitar o aumento da circulação e visibilidade dos filmes em todo o mundo. Dessa maneira, o público tem a chance de assistir a filmes selecionados e premiados antes que entrem em circuito comercial. Assim, iniciou-se a ideia de cinefilia, pois espectadores mais assíduos, jornalistas, críticos e cineastas circulavam no mesmo ambiente trocando experiências, vivências, informações, etc. Os festivais também contribuíram para a criação de um mercado de filmes conhecidos como filmes de festival, possibilitando maior divulgação, exibição, distribuição, comercialização e reconhecimento nacional e internacional para todos os tipos de nichos de mercado.

Segundo Tetê Mattos e Antônio Leal, os seguintes pontos podem ser considerados cruciais como objetivos de um festival:

ampliar o acesso do público às produções nacionais; formar novas plateias; criar modelos alternativos de exibição; promover a atividade; estimular o surgimento de novos talentos e a produção de novas obras; promover intercâmbio com a cinematografia estrangeira; estimular a discussão nos seminários e *workshops*; abrir espaço para a realização de negócios; garantir a presença dos filmes brasileiros no exterior; inserir, expandir e consolidar o mercado para o produto nacional tanto no Brasil quanto fora do país. (2008, p. 11)

Dessa maneira, os festivais possibilitam reflexão; intercâmbio entre culturas, escolas de cinema e estilos; articulações e negociações políticas; reconhecimento e prestígio artístico e cultural; ações sociais. Sendo assim, além de prestigiar o filme e conquistar novos públicos, os festivais representam uma possibilidade de expansão da economia de serviços, gerando empregos diretos, indiretos e prestadores de serviços. Hoje em dia, além das exibições e da relação do espectador com o filme, a maioria dos festivais cria um segmento de mercado com potencial de negócios e comercialização.

Além das características apresentadas, acrescenta-se o prestígio do governo local, estímulo ao turismo, oportunidades de novos mercados para as empresas produtoras, campanhas publicitárias, prestígio dos atores e chance de obter consagração do cineasta. Consequentemente, cria-se expectativa de visibilidade para a indústria cinematográfica de países com menor histórico de produção de filmes.

⁶ Entrevista concedida à autora em 01 de agosto de 2013, ver ANEXO 1.

O primeiro festival nacional e tradicional, e que funciona de maneira contínua desde 1967, é o Festival de Brasília, que surgiu por iniciativa do professor de cinema da Universidade de Brasília, Paulo Emílio Salles Gomes. Num momento de efervescência cultural e política no Brasil, o festival sofreu com a censura, mas conseguiu enfrentar os problemas e manter-se forte e influente até a atualidade.

Esse festival trouxe para o Brasil, para o cinema Brasileiro e para os festivais nacionais, a lógica dos festivais do mundo. Nessa época, os festivais tinham a característica marcante de ser um modo de exibição de lançamentos. Filmes com perfil comercial e artístico eram lançados na época dos festivais de Gramado e de Brasília para atrair a crítica, imprensa e debatedores, com a intenção de obter mais visibilidade nacional.

De certa maneira, festivais são um tema controverso por seus aspectos positivos e negativos. Há grandes oportunidades de crescimento e valorização da produção cinematográfica pelos motivos citados anteriormente, porém não se pode deixar de apontar que existem interesses pessoais, políticos, empresariais, entre outros, que vão além da promoção dos filmes e dos diretores.

Infelizmente, em alguns festivais, suspeita-se de manipulação da escolha dos filmes premiados. Tal suspeita pode ser causada pela frustração dos não ganhadores, mas também pode ter algum fundo de verdade, pois são muitos interesses políticos e econômicos em jogo. Pode-se especular também sobre critérios não convencionais de distribuição de prêmios e até exclusão de filmes considerados marginais ou que fujam aos interesses dos envolvidos, prejudicando a carreira do filme e do diretor.

Além disso, muitas vezes o júri é composto por pessoas pertencentes ao quadro oficial político da cidade e não necessariamente com um histórico artístico ou ligação com o setor audiovisual, mas com interesse em obter algum benefício pessoal ou profissional.

Outro importante festival que surgiu poucos anos depois do Festival de Brasília é o Festival de Gramado, que sofreu muitas mudanças desde sua criação em 1972. Luiz Carlos Carrion faz uma análise crítica sobre a formação do festival e o desenvolvimento ao longo dos primeiros anos de sua existência. Ele afirma que, no início, o caráter da organização era bastante regionalista, privilegiando as decisões tomadas pelos gaúchos. Havia também conflitos de interesses entre Rio de Janeiro e São Paulo, e entre a Embrafilme e a produção independente brasileira, que ao longo dos anos foram sendo minimizados com o aumento

de filmes inscritos na mostra competitiva. De acordo com Carrion, o festival possui “boa organização sem excesso de burocracia, apelo popular sem cair em exageros populistas, clima de festa sem perder a seriedade e, principalmente, concentração de energias em torno de um objetivo comum, que é o cinema brasileiro.” (1987, p. 539).

No início, os patrocínios para o Festival de Gramado vinham principalmente da Embrafilme, fazendo com que sua cota de participação na comissão de pré-seleção dos filmes e nos juris da premiação fosse garantida. Assim, deixou-se de lado o caráter regionalista e passou a ser um evento nacional, em que a carreira comercial dos filmes estava em jogo, dando mais visibilidade ao festival.

As regras de seleção e premiação mudam a cada ano de acordo com os jurados, preferências e interesses. O voto secreto e a apuração nem sempre são seguidos à risca e o costume de fazer uma reunião do júri para discutir em conjunto e negociar as escolhas de premiação é frequente. As negociações entre os jurados, de acordo com seus interesses pessoais ou comerciais e suas opiniões, são utilizadas para chegar a um consenso sobre o resultado dos premiados.

Por ser um dos primeiros festivais a surgir no Brasil, boa parte dos festivais se assemelha à estrutura do Festival de Gramado. Há debates com realizadores dos filmes, rodadas de negócios, mostras não competitivas paralelas, etc.

2.3. Apoios, patrocínios e parcerias

Editais e seleções públicas voltadas especificamente para o fomento de festivais, como projetos de continuidade (o festival é convidado pela empresa para receber o patrocínio e não precisa se submeter ao edital), ou seleção pública (processo seletivo do edital onde a escolha é feita por uma comissão) são umas das principais fontes de recursos para a realização dos eventos. Com a captação de recursos das empresas estatais através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, (antiga Lei Rouanet, de 1991) a economia local consegue grandes benefícios. Essa lei institui políticas públicas para a cultura nacional, como o PRONAC (Programa Nacional de Apoio à Cultura). O grande destaque é a política de incentivos fiscais que possibilita que as empresas (pessoa jurídica) e cidadãos (pessoa física) apliquem uma parte do Imposto de Renda em ações culturais. Os apoios e

patrocínios privados complementam essa fonte de recurso e fortalecem as demandas dos serviços nas áreas de distribuição, exibição, comunicação, logística e tecnologia.

As parcerias com empresas de infraestrutura audiovisual viabilizam serviços e prêmios aos festivais. Além disso, existem os convênios firmados entre a SAV (Secretaria do Audiovisual) e os festivais, destinando recursos e fortalecendo institucionalmente o Fórum dos Festivais⁷. A Ancine (Agência Nacional do Cinema) também atua na aprovação dos projetos através das leis de incentivo relativos aos festivais brasileiros realizados no exterior. Dessa maneira, mantém-se um bom canal de diálogo entre a Ancine e os organizadores de festivais, cujo objetivo é levar cultura audiovisual brasileira até o público estrangeiro e principais mercados do mundo.

2.4. Troféus e premiações

Grande parte dos festivais conta com mostras competitivas, cuja escolha dos filmes premiados é feita pelo júri oficial, que estabelece critérios de avaliação e premiação de acordo com sua estruturação, organização e perfil. Geralmente, são oferecidos prêmios para obras de ficção nas seguintes categorias: melhor filme, direção, ator, atriz, ator coadjuvante, atriz coadjuvante, roteiro, fotografia, direção de arte, trilha sonora, som e montagem. Para documentários, as premiações podem ser para melhor filme, direção, fotografia, trilha sonora, som e montagem. Muitas vezes existem prêmios de menção honrosa, especial do júri, de instituições ou empresas parceiras, e até mesmo prêmios de canais de televisão para licenciamento da obra.

Muitos festivais também dão voz ao espectador e possibilitam que o público eleja seu filme preferido na premiação denominada júri popular. Esta votação é importante para o espectador, pois representa a grande diferença entre assistir a um filme em uma sala de exibição comercial e em um festival, já que permite a legitimação da participação do público e valorização de sua presença. Assim, o espectador se sente incluído no processo de premiação do festival.

O uso de um troféu de premiação emblemático do local de realização do festival contribui para reafirmar a identidade cultural regional. Esses troféus possuem

⁷ Fórum Nacional dos Organizadores de Eventos Audiovisuais Brasileiros: entidade que concentra os principais eventos audiovisuais brasileiros realizados dentro ou fora do país.

características específicas da cidade ou região e valorizam aspectos tradicionais locais. Essas representações culturais transferidas para a imagem do troféu reforçam a valorização das raízes e permitem a disseminação e divulgação desses atributos para o mundo. O espectador local também tem a oportunidade de se reconhecer e se identificar com a imagem do troféu.

Ao receber um troféu de premiação, o diretor não está levando para sua cidade ou seu país somente o objeto, mas sim a imagem e a representação característica do festival que o premiou. Essa representação simbólica também contribui para a criação de vínculos entre realizadores e os locais de exibição e festivais, mesmo que não haja identificação cultural prévia.

Alguns exemplos de troféus emblemáticos são o “Candango” do Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, em uma homenagem aos operários que trabalharam na construção da cidade; o “Kikito” do Festival de Gramado, primeiramente como símbolo da cidade e depois como prêmio, que é uma figura risonha, o “Deus do bom humor”, como o próprio festival o nomeia; e o “Guarnicê” do Festival Guarnicê de Cinema realizado em São Luís, Maranhão, que é a palavra chave da maior manifestação folclórica da região, o Bumba-meu-boi, tornando-se o símbolo do festival e imagem representativa do troféu.

Todos esses troféus têm significados históricos, culturais e folclóricos. Além disso, os prêmios contribuem para a carreira do cineasta, da equipe técnica e de produção do filme. Eles possibilitam também o aumento da publicidade, bilheteria e interesse de comercialização e exibição do filme em circuito comercial e independente.

Luiz Carlos Carrion (1987, p. 556) afirma que o Kikito ajuda

na hora de negociar com o exibidor, apresentar os recortes de jornais, as críticas elogiosas, a sensação causada no Festival, mas o exibidor não está interessado nestas coisas. Ele vai perguntar: Esse filme vai dar grana? As pessoas vão fazer fila pra assistí-lo? E os Kikitos não respondem a estas questões. Podem ajudar, abrir algumas portas, eliminar alguns preconceitos, mas sozinhos não funcionam.

Acredita-se que hoje em dia grande parte do público brasileiro ainda seja atraído pelo elenco e pela repercussão do filme na mídia. Por outro lado, a repercussão de filmes em festivais, como Gramado ou Festival do Rio, e suas premiações, podem despertar o interesse do público em conhecer filmes de circuito independente. É nesse ponto que o

trabalho de formação de público é importante e deve ser pensado e trabalhado com o espectador desde cedo.

2.5. Festivais de curtas-metragens e outros

A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo surgiu em 1977 com a intenção de abranger filmes estrangeiros, históricos, inéditos e desconhecidos do público brasileiro. Assim, facilitou a vinda de filmes de difícil acesso ao espectador e com pouca ou nenhuma distribuição no mercado brasileiro. Dessa maneira, surgiu a oportunidade única aos cinéfilos e profissionais ligados ao audiovisual de conhecer produções internacionais inéditas no país.

Porém, um momento crucial na história dos festivais brasileiros foi o surgimento do “Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo” em 1990, pois o curta, como formato no cinema, circula basicamente em festivais. Os novos formatos de exibição dos curtas metragens e as novas janelas, como sites da internet, televisão aberta e fechada, canais de exibição em companhias aéreas, cineclubes, etc., não restringem as exibições às salas de exibição comercial. O festival é o lugar onde o curta terá seu espaço de exibição, seu público garantido, sendo essa sua vitrine natural e plataforma indispensável.

Apesar do crescimento da produção de curtas, há carência desses espaços em algumas localidades. Sendo assim, é importante o surgimento de festivais focados em reflexão sobre curtas metragens como um produto cultural brasileiro. Ainda há pouco debate, publicação e pesquisa acadêmica referente a esse formato, mas isso vem mudando ao longo dos anos.

Para reforçar essas premissas, Leonardo Tocantins afirma que

o curta metragem é a melhor escola para a criatividade na arte cinematográfica. O fato fílmico resultante é quase sempre um produto de invenção, de pensamento do realizador, que pressupõem liberdade (com talento, naturalmente) de construir uma obra em que se notem progressos criativos ou uma novidade criativa que podem até resultar na recriação ou no remanejo de conhecimentos, de métodos, de processos. (Apud ALENCAR, 1978, p. 18 e 19)

Nos anos 90 houve um crescimento no surgimento de festivais no país e o Circuito dos Festivais no Brasil se expande para chegar até cidades menores onde havia pouca oportunidade de exibição e pouco investimento na cultura cinematográfica. Muitos desses

festivais se caracterizam como eventos locais que atendem basicamente à população da cidade. No ano 2000, o surgimento do Fórum dos Festivais impulsiona produtores e organizadores a pensar investimentos e políticas para fortalecer e integrar os festivais ao mercado audiovisual do Brasil.

Nesse mesmo período, surgem festivais de filmes brasileiros no exterior, que são organizados por produtores culturais e produtores audiovisuais brasileiros que moram nesses países e que têm iniciativa ou apoio das embaixadas e consulados brasileiros. Foi criado também o “Circuito Inffinito de Festivais” realizado em vários países e organizado pela produtora Inffinito, localizada no Rio de Janeiro. Tal realização de festivais de cultura brasileira no exterior criou uma vitrine para a visibilidade do Brasil. Dessa forma, a cultura tornou-se uma ferramenta de promoção de produtos, serviços, turismo e possibilidade de novos negócios. Grande parte do público é composto por imigrantes brasileiros que sentem a ausência desse conteúdo no exterior, mas também atrai uma pequena porcentagem da população local interessada em conhecer mais sobre a cinematografia brasileira.

Alguns festivais são caracterizados como latino-americanos (“Festival de Cinema Latino Americano de São Paulo”, criado em 2006 e realizado pelo Governo do Estado de São Paulo e a Secretaria da Cultura em parceria com o Memorial da América Latina e apoio da Sabesp), ibero-americanos (“CineSul - Festival Ibero-Americano de Cinema e Vídeo”, com início em 1994 a partir da iniciativa do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro), luso-brasileiros (“Festival de Cinema Luso Brasileiro”, realizado em Santa Maria da Feira em Portugal e criado em 1996 pelo Cineclube da Feira), hispano-americanos (“Festival de Cinema Hispano Brasileiro”, criado em 2003, com exposições no Rio de Janeiro e Valência, Espanha, mas não foi possível obter informações da sua continuidade atualmente), que permitem o estreitamento de laços e promovem a divulgação de co-produções entre os países envolvidos. Tais eventos também valorizam a troca de experiências, vivências e intercâmbio cultural para realizadores e espectadores.

Tetê Mattos e Antônio Leal afirmam que os festivais nacionais realizados no exterior promovem a divulgação

do Brasil como realizador de filmes e destino preferencial para receber locações de produções de todo o mundo. Todo esse movimento resulta num rico processo de intercâmbio para a circulação dos filmes brasileiros pelo mundo, bem como a concretização de negócios e contatos. (2008, p. 33)

De acordo com informações obtidas no site⁸, desde 1999 o Guia Kinoforum de Festivais de Audiovisual acompanha o desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro, aproximando os filmes dos festivais que se propagam pelo mundo. Traçar a estratégia de divulgação de seus filmes nas mostras e festivais mais condizentes com o perfil das obras é uma ferramenta fundamental para diretores e produtores.

A criação dessas instituições que apoiam, incentivam e divulgam contribui para facilitar a diminuição da distância entre os filmes e o espectador. O Guia Kinoforum, o Circuito Infinito de Festivais, dentre outros, aprimoram o trabalho de divulgação, distribuição e exibição da produção brasileira no país e no exterior.

2.6. Código de Ética dos festivais

O Fórum Nacional dos Organizadores de Eventos Audiovisuais Brasileiros – Fórum dos Festivais, reunido em Recife, em 27 de março de 2000, estabelece o seu Código de Ética⁹ a ser seguido e respeitado por todos os membros. As regras são as seguintes:

“1. A finalidade em si de um festival é promover o produto audiovisual, respeitando-o como manifestação artística, formando e informando os seus membros.

2. O festival deve proporcionar a excelência técnica e a infraestrutura necessárias para garantir a integridade física e boa apresentação das obras em qualquer suporte material, bitola, formato ou duração.

3. O festival deve garantir aos autores e/ou detentores de seus direitos a contratação de seguro contra eventuais danos e sinistros que possam vir a ocorrer da chegada da obra até o momento de sua devolução, ou garantir – por meios próprios – a integridade das obras.

4. O festival deve definir o seu perfil específico, estabelecer um regulamento, escrito, torná-lo público e cumpri-lo, respeitando o calendário de festivais existentes e os eventos já estabelecidos. As informações constantes em quaisquer documentos produzidos pela organização do festival serão consideradas oficiais e de responsabilidade dos mesmos, devendo ser encaminhadas à secretaria do Fórum.

⁸ Disponível em <http://www.kinoforum.org.br/guia/2013/sobre-o-guia-apresentacao>

⁹ Disponível em <http://www.kinoforum.org.br/guia/2013/servicos/codigo-de-etica>

5. O festival deve priorizar a participação de artistas e técnicos e outros profissionais diretamente envolvidos na produção e na promoção das obras apresentadas, além de garantir tratamento igualitário aos participantes da mesma categoria.

6. O festival deve assegurar a liberdade de expressão, não aceitando qualquer tipo de censura.

7. O festival deve garantir a transparência na sua seleção, notificando com antecedência – ou seja, antes da divulgação da sua programação oficial – os representantes dos títulos selecionados e não selecionados.

8. O festival deve assegurar em suas publicações dados corretos e completos sobre as obras selecionadas, bem como os contatos e endereços de seus representantes.

9. Os festivais devem envidar esforços para promover a mais ampla cooperação, garantindo a troca de informações entre os eventos, a colaboração técnica e logística.

10. Os festivais membros devem promover e fortalecer as posições assumidas pelo Fórum dos Festivais.”

O respeito e cumprimento deste código de ética auxiliam os festivais em sua organização, curadoria, exibição, seleção e premiação dos filmes, atividades paralelas e no bom relacionamento entre organizadores, realizadores, curadores, júri e público.

2.7. Público e democratização

A democratização das exibições é um dos fatores marcantes dos festivais, pois, segundo dados retirados do livro *Festivais Audiovisuais - Diagnóstico Setorial. Indicadores 2006*, 84,85% dos festivais concedem gratuidade. Além disso, a variedade de locais de exibição possibilita maior participação e facilidade de acesso do público. Exibições ao ar livre, em lonas culturais, escolas, clubes, etc. propiciam opção para a comunidade em locais que possuem menor oferta, mas com espaços para debates e interação com o público. Pode-se destacar a dimensão social dos festivais através das iniciativas de projetos sociais desenvolvidos nesses locais, como transporte e alimentação para crianças nas comunidades e escolas.

Um grande exemplo de festival que desenvolve projetos sociais é o “Curta-SE Festival Ibero-americano de Cinema de Sergipe”, criado em 2001 inicialmente para o

público universitário, mas que foi mudando sua organização e estruturação, e conseguiu ampliar seu alcance e programação. O festival possui parceria com o ponto de cultura "Figuras em Trânsito", que organiza um cineclube e realiza oficinas de vídeo para jovens, principalmente das escolas públicas de Aracaju. Além disso, trabalha com a população em situação de risco e vulnerabilidade social, promovendo exposições, produção e edição de vídeos.

A afirmação da democratização também é feita pela contratação de jovens moradores de comunidades carentes para trabalhar na produção do festival. O "Festival Cine Favela" foi criado em São Paulo pela Associação Cultural Artística Cine Favela em 2004 e é considerado o maior evento dedicado ao cinema periférico do mundo. O festival reforça que o cinema é uma ferramenta de inclusão, e por isso dá voz às comunidades carentes, propondo meios para que os jovens de comunidades carentes se integrem melhor à sociedade, com emprego e cultura.

A realização de oficinas e *workshops* valoriza a formação e prática audiovisual, e reforça a reflexão gerada por essas iniciativas. Ressalta-se também a coleta de alimentos não perecíveis em troca de ingressos para as exposições.

Além das questões abordadas, os festivais audiovisuais provocam a reflexão sobre a questão financeira e econômica do país, e sobre o acesso do brasileiro ao filme nacional. Segundo dados do IBGE, encontrados na pesquisa feita pelo Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual da Ancine (ANEXO 4), com base no ano de 2012, o Brasil possui 5565 municípios, mas apenas 8% dos municípios possuem salas comerciais de exibição. Segundo os dados mencionados, ainda baseados em dados de 2012, o número de habitantes no Brasil é 193.976.530, o número de salas de exibição é 2517 e o número de habitantes por sala é 77.067. Tendo em vista o Salário Mínimo Nacional de R\$ 622,00 e o preço médio do ingresso de R\$ 11,01, encontra-se nos festivais de cinema uma alternativa gratuita ou mais barata, e que facilita o acesso do espectador às produções audiovisuais. Sendo assim, percebe-se a grande importância dos festivais na democratização e circulação da produção audiovisual brasileira por todo o país e a necessidade de se fazer crescer esse circuito de exibição e distribuição independente.

2.8. Perfil dos festivais

Segundo o site Fórum dos Festivais, atualmente, existem no Brasil mais de 240 eventos audiovisuais, desde iniciativas independentes, regulares e consistentes de exibição até os festivais tradicionais plenamente consolidados. É um circuito de ampla cobertura nacional que atrai quase três milhões de espectadores/ano.

Tetê Mattos e Antônio Leal afirmam que durante um período “os festivais desempenharam um papel de resistência cultural” (2008, p. 59), pois alguns investiam na discussão de temas políticos e reivindicatórios e outros sediavam encontros de entidades ligadas ao audiovisual. Instituições como o CBC (Congresso Brasileiro de Cinema), ABD&C (Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas), APCNN (Associação dos Produtores e Cineastas do Norte e Nordeste), Fórum dos Festivais, CPCB (Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro), ABCA (Associação Brasileira de Cinema de Animação) são alguns exemplos de associações presentes nesses encontros. Tais discussões e debates contribuem para a reflexão sobre o papel dos festivais, a situação do cinema nacional, as políticas vigentes para a produção no Brasil e temas de cunho político e cultural de grande importância.

Alguns festivais estão bem consolidados e definidos, pois têm suas edições produzidas com regularidade, com características específicas e identidade própria. Porém, alguns ainda buscam afirmar e fortalecer seu perfil e manter a frequência e constância do público. Segundo Mattos e Leal, algumas estratégias que podem ser usadas para conseguir maior estabilidade e consolidação nos festivais resumem-se à

inclusão de atividades paralelas às exibições nos festivais que ainda não possuem tais características; criação de uma Certificação de Qualidade para melhor qualificação dos festivais; promover a itinerância das exibições para melhor aproveitar os recursos e expandir as atividades ao público; repensar as datas de realização dos festivais para evitar a concentração de muitos em alguns meses do ano específicos. (2008, p. 80)

Apesar das dificuldades na captação de recursos para a realização dos festivais, entre outras, percebe-se o aumento do número de eventos anualmente no Brasil. Após a análise de todos os motivos citados ao longo deste capítulo, percebe-se que alguns aspectos se destacam na importância dos festivais. É importante ressaltar que realizadores e produtores estão cientes da importância dos festivais para a constante divulgação,

crescimento e fortalecimento cultural e da produção cinematográfica no país e no exterior. Esses aspectos possibilitam e reforçam a formação de público e reflexão sobre o cinema brasileiro independente. Acrescenta-se a troca de informações e experiências entre profissionais da área do audiovisual, fortalecimento dos debates entre entidades da área, grandes possibilidades de rodadas de negócios e democratização das exibições de curtas e longas metragens.

3. Por que festivais temáticos?

3.1. Perfil e tipos de festivais

A partir do surgimento de vários festivais no mundo e do reconhecimento de sua importância pelos aspectos citados no capítulo anterior, festivais que abordam temáticas específicas ou gêneros cinematográficos também começaram a ser organizados e pensados para atender a um público distinto. Muitos festivais são estruturados a partir da realidade do local de realização e/ou do interesse que seu recorte do tema gera no espectador. Os festivais temáticos buscam públicos específicos como primeiro público e, conseqüentemente, debates, encontros, local de troca de informação, como nos festivais universitários.

Outros eventos não são restritos a um público específico, mas ao longo dos anos, vão mantendo a frequência e constância do espectador e descobrem que, no geral, existe uma grande parcela que possui maior interesse no assunto. Como exemplo, podem ser citados os festivais de cinema de animação (“Anima Mundi” no Rio de Janeiro, RJ, e São Paulo, SP), documentário (“Festival de Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte” em Belo Horizonte, MG), diversidade sexual (“Close - Festival Nacional de Cinema da Diversidade Sexual” em Porto Alegre, RS), ambiental (“FICA - Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental” na cidade de Goiás, GO), aventura (“FATU - Festival Brasileiro de Filmes de Aventura, Turismo e Sustentabilidade” em Paraty, RJ), esporte (“Festival Internacional de Filmes de Esporte” no Rio de Janeiro, RJ), infantil / infante-juvenil (“Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis”, em Florianópolis, SC), internet (“FLUXUS - Festival Internacional de Cinema na Internet” em Belo Horizonte, MG, e São Paulo, SP), novas mídias (“FestCine Maracanaú - Festival de Cinema Digital e Novas Mídias” em Maracanaú, CE), cinema feminino (“FEMINA - Festival Internacional de Cinema Feminino” no Rio de Janeiro, RJ), cinema de arquivo (“RECine - Festival Internacional de Cinema de Arquivo” no Rio de Janeiro, RJ), TV (“Festival Internacional de Televisão” no Rio de Janeiro, RJ), arte eletrônica (“CONTATO - Festival Multimídia de Rádio, TV, Cinema e Arte Eletrônica” em São Carlos, SP), e étnica e etnográfica (“Mostra

Internacional do Filme Etnográfico” no Rio de Janeiro, RJ). Estes festivais possuem foco na seleção e curadoria dos filmes, mas com público não tão específico e restrito.

Apesar de possíveis generalizações e heterogeneidade, Tetê Mattos classificou os festivais em quatro categorias visando sua melhor compreensão e sistematização:

a) Festivais de Estética, cuja seleção de filmes se preocupa e privilegia a experiência artística, que acontece mais pela forma e o conteúdo do que pela obra. Tais festivais possuem características relacionadas à arte, e seus organizadores estão ligados à crítica e cinefilia. Possuem público formado e contam com a presença de cinéfilos, cineastas autorais e acadêmicos, como exemplo, “É Tudo Verdade” (SP e RJ) e “Mostra de Cinema de Tiradentes” (MG).

b) Festivais de Política estão relacionados à coletividade e algum tipo de militância e a serviço de uma causa, que pode estar relacionada à sexualidade, etnia, classe social, etc. Seus organizadores se preocupam com questões culturais e com a temática abordada, e seu público é segmentado, como no caso do “Femina” (RJ) e da “Mostra Infantil de Florianópolis” (SC).

c) Festivais de Mercado, cujo foco está na comercialização, possuem forte diálogo com o público, que é visto como cliente. Os frequentadores também buscam os produtos comercializados com a marca do evento. Os organizadores privilegiam o tapete vermelho, símbolo de um tipo de cinema baseado no *star system*, e a presença de celebridades, com grande apelo de marketing e divulgação na mídia. Como exemplo, cita-se o “Cine Pe” (PE) e “Festival de Gramado” (RS).

d) Festivais de Região privilegiam a produção local e diversificada, afirmando a descentralização da produção dos grandes centros. Os organizadores são focados na área cultural, mas não necessariamente audiovisual, e o público é majoritariamente local, podendo ser citados “Vitória Cine e Vídeo” (ES) e o “Goiânia Mostra Curtas” (GO) como exemplos.

Estes perfis definidos pela autora ajudam a formar um panorama e refletir sobre a situação e estruturação atual dos festivais no Brasil. Porém, como ela própria afirma, não se pode restringir alguns festivais somente às características de um perfil, pois podem apresentar aspectos que ultrapassam os limites e transitam entre mais de um perfil. Isso não desqualifica a classificação, nem diminui a importância do festival, pois sabe-se que a

diversidade e a heterogeneidade estão presentes em muitos eventos e afirmam sua riqueza e pluralidade diante da grande variedade de obras audiovisuais existentes.

O exemplo citado por Tetê Mattos é do festival Anima Mundi, pois esse não se identifica somente com aspectos relativos a um perfil, mas transita entre alguns perfis por ter seu foco em animação, preocupação estética das obras, relação de marketing e comercialização de seus produtos.

O Festival Internacional de Hong Kong, HKIFF, também possui características que demonstram que a transitoriedade entre os perfis é encontrada não só em eventos no Brasil. Desde sua criação em 1977, o festival pretendia oferecer um evento dedicado ao cinema como arte e cultura, sem os interesses comerciais das indústrias cinematográficas. Hong Kong, umas das maiores cidades chinesas, foi a primeira a organizar um festival internacional de grande porte, cuja missão era estreitar os laços da apreciação global da produção audiovisual chinesa e promover filmes internacionais que enriqueçam a vida cultural de Hong Kong. O festival acredita no poder dos filmes de unir culturas e gerações, e foi organizado por cinéfilos e para cinéfilos. Aos poucos, foi sendo reconhecido mundialmente por ser uma plataforma para filmes asiáticos e contribuir com a divulgação, reconhecimento e exibição de cineastas chineses. Além de promover cineastas e obras locais, apresentou produções europeias à Ásia e estreitou laços entre os diretores da China.

Com essas características, o HKIFF contribuiu para o fortalecimento da cultura e produção audiovisual chinesa, antes pouco divulgada e favorecida, além de impulsionar a produção de filmes independentes e voltados para o público interessado em arte e cultura. Stephen Teo declara que *"just as HKIFF found an identity through its focus on Asian cinemas, I too found an identity through the images of the new generations of directors in Hong Kong, China, Taiwan and other East Asian and Southeast Asian countries"* (2009, p. 111). Dessa maneira é reforçada a ideia de reconhecimento e afirmação da identidade nacional através do cinema, pois as obras, o espectador e o crítico fazem parte desse processo e se reconhecem nesse festival.

Durante os anos 90 o governo chinês criou uma política de censura no festival retirando várias obras que haviam sido selecionadas para exibição. Vários filmes produzidos em Hong Kong também não podem ser exibidos em outras cidades da China de acordo com seu conteúdo. O festival conseguiu lutar para ser um festival independente do

governo e a partir de 1997 foi privatizado, ganhando mais liberdade na curadoria e seleção de seus filmes.

Assim, o HKIFF transita entre os perfis de festival de estética, por ser feito por e para cinéfilos, contando com grande presença de críticos e cineastas autorais; e apresenta também aspectos de festivais de região, por desde o princípio valorizar a produção asiática e estimular a divulgação de suas obras cinematográfica para o mundo. Este festival não se encaixa exatamente no perfil de festival de política segundo as características citadas por Tetê Mattos, mas aproxima-se desse estilo pelo fato de ter sofrido com repressão e censura do governo e ter conseguido lutar por sua independência e liberdade. Assim, sua resistência política e persistência nos ideais e princípios do festival podem ser considerados como luta e engajamento em uma causa.

3.2. Curadoria

A curadoria em festivais temáticos vai além da seleção de filmes de acordo com critérios estéticos, narrativos e técnicos. Geralmente são aceitas curtas, médias e longas-metragens que tenham como foco principal o tema que caracteriza o festival. A organização restringe a seleção a abordagens conceitual e curatorial exclusivas que tratam da temática em questão. Assim, o festival contribui para a promoção, a difusão, a reflexão e a valorização da cinematografia do tema proposto.

Cherchi, Francis, Horwarth e Loebenstein, após longas conversas sobre a definição mais precisa de curadoria, chegaram à conclusão de que é “*the art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations*” (2008, p. 231).

A partir dessa definição pode-se perceber a grande preocupação com aspectos estéticos, narrativos e recursos técnicos na análise de um filme. Porém, outros pontos são levantados, como a coleção, preservação e documentação de acervos para as exibições, que muitas vezes não são tão reconhecidos ou abordados. A atenção com esses pontos nos faz refletir também sobre o filme não só como produto cultural, mas também como um bem material. Essa preocupação é fundamental, pois só através da preservação é que o conteúdo

da obra poderá ser mantido e possibilitará o resgate da memória, cultura e identidade através dos filmes.

3.3. Formação de público e identidade

O espectador tem papel essencial nos festivais, pois Umberto Eco, citado por Lipovetsky e Serroy, alega que o filme é uma “obra aberta”, que se caracteriza pela “ambiguidade, pela indeterminação e pela polivalência – obras em movimento que convidam o público a uma intervenção ativa, a um ‘trabalho’ de apropriação pelos mecanismos de associações pessoais” (2009, p. 47). Consequentemente, toda obra pode ser interpretada de diferentes maneiras de acordo com a visão, vivência, experiência e relação estabelecida com o espectador. Assim, cada filme é um filme para cada pessoa. Apesar das diferentes possibilidades de leitura de um filme, os organizadores e curadores de festivais temáticos prestam especial atenção ao seu público-alvo justamente por focarem em temas específicos e, muitas vezes, delicados ou polêmicos.

Bill Nichols, citado por Goldsmith, afirma que os festivais são “um espaço ideal de interação transcultural, em que o encontro do participante do festival com o filme estrangeiro pode criar novos significados e uma nova vida para o filme e seu realizador fora de seu contexto local-nacional” (2010, p. 285). Nichols também reforça, novamente citado por Goldsmith, que a “experiência de recepção do frequentador de festival” e que “críticos de culturas diferentes podem revelar significados não encontrados por críticos da mesma cultura” (2010, p. 288).

Essa ideia se aplica ao Brasil não somente pela questão local-nacional, mas também estadual ou regional, devido à grande extensão territorial, variedade e diversidade cultural do país. Pode-se considerar que brasileiros nascidos em estados ou cidades diferentes convivem com ambientes culturais distintos, apesar de terem a mesma nacionalidade. Independentemente da questão geográfica ou espacial, percebe-se que determinados festivais temáticos atraem o público por se identificarem ou buscarem tal identificação com as representações apresentadas nos filmes. A motivação do espectador está no conteúdo apresentado nos filmes brasileiros que possuem características regionais. Percebe-se que é

no cinema que muitas vezes o espectador tem a possibilidade de se ver e se reconhecer na tela. Sendo assim, aponta-se para a questão de identidade, seja nacional ou local.

Stuart Hall afirma que a sociedade está fragmentada na pós-modernidade e conseqüentemente é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (2001, p. 13). Dessa maneira, entende-se que o cinema, assim como a literatura, a música, a arte e a cultura em geral, contribuem para essa formação e transformação contínua da sociedade. Cada atividade cultural vivenciada pelo indivíduo permite que sua identidade seja moldada a partir de sua vivência e relação com o objeto. Assim, o indivíduo identifica-se com a sociedade e com o meio em que vive. No caso do cinema, a identidade e a diferença em relação ao outro estão presentes no campo das representações, e as construções nos filmes ajudam a criar identificação pela representação do indivíduo na tela.

As representações do sujeito nos filmes são variadas e o espectador está em busca de uma identificação e ao frequentar um festival com exibição de filmes que tratam de uma determinada temática, ou recorte social, sexual, político, étnico, etc., ele está buscando reconhecer sua representação na tela, assim como sua identificação com o personagem e/ou com a narrativa, direta ou indiretamente.

Esta busca pela identificação está ligada à revalidação de valores e sentimento de pertencimento a um grupo específico. Pelo fato da sociedade ser fragmentada e dividida em grupos, o ser humano procura o(s) grupo(s) cujas características, sejam relacionadas aos hábitos, vestuário, linguagem, orientação sexual, etc., que se assemelhem às suas. Esta busca na sociedade é incessante e está em constante mudança, mas o público procura satisfazer-se ao encontrar esses sentimentos em um filme, pois está reafirmando quem ele é na sociedade.

O público é um dos elementos mais importantes nos festivais - temáticos ou não - e por isso não é tratado meramente como espectador passivo assistindo a filmes. Além de refletir, debater e fazer parte da recepção dos filmes, o público é a principal razão de um filme existir. Sem o público, não há filme. Assim, percebe-se o foco específico em um determinado nicho, gênero, preferências pessoais, etc., quando analisamos as estratégias e campanhas de divulgação e marketing de muitos festivais. Essas abordagens variam de

acordo com o tema e o público alvo, mas todas são direcionadas e pensadas para um grupo específico.

O público geralmente é composto por cinéfilos, cineastas, profissionais ligados ao audiovisual e pessoas interessadas em conhecer novas obras, pensar e debater o cinema. Mas, ao se tratar de festivais temáticos, percebe-se que o público também está interessado em debater o tema abordado nos filmes exibidos e participar de atividades paralelas relacionadas à temática. Como afirma Tetê Matos sobre o festival Araribóia Cine,

a escolha da organização temática cria, a nosso ver, um diferencial entre os outros eventos audiovisuais e possibilita uma melhor reflexão estética dos filmes, ao comparar obras com a mesma temática, muitas vezes produzidas em décadas diferentes, e também apresentando abordagens diferenciadas. Debatermos a temática do filme a partir de suas escolhas estéticas e suas estratégias diferenciadas. (2008, p. 54)

Assim, percebe-se mais evidentemente a intenção de formação de um público crítico e posicionamento político em relação à temática.

Muitos brasileiros são apaixonados por futebol e esse amor incondicional remete ao sentimento de pertencimento, seja a um time, um grupo social, uma comunidade, uma cidade ou um país. O futebol pode ser o elemento que ajuda a construir ou fortalecer a identidade de um determinado grupo. E, os filmes documentários ou de ficção sobre futebol, tendem a abordar questões culturais brasileiras e que remetem às ideias de pertencimento, memória e identidade. O Cinefoot é um exemplo de festival temático sobre futebol cuja exibição de filmes nacionais e internacionais aponta para estas questões culturais e identitárias.

O festival acontece desde 2010 nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo e, em 2013, ano da Copa das Confederações no Brasil, estendeu suas exibições para as cidades sedes dos jogos: Belo Horizonte, Brasília, Fortaleza, Recife e Salvador. O festival exhibe longas e curtas metragens documentais e de ficção, promove debates, presta homenagens a diretores e celebridades futebolísticas e oferece oficinas e atividades paralelas, com o intuito de destacar os sentimentos e envolvimento das pessoas com o esporte.

Conforme informação obtida no site¹⁰, o festival tem o intuito de inserir no cotidiano dos debates em torno da realização da Copa do Mundo do Brasil o legado cultural e social do evento. A organização acredita no papel transformador do futebol e na

¹⁰ Disponível em <http://www.cinefoot.org/>

diversidade cultural e tem como característica marcante levar para as telas filmes com potencial de imprimir estes conceitos no imaginário dos espectadores. Com o lema “praticamos o futebol arte em todos os sentidos”, o Cinefoot afirma que o futebol, reinventado pelos brasileiros, avançou pelo país impregnando uma atmosfera repleta de magia, encanto e paixão. Adentrou a grande área do cinema já nos idos de 1908 com a produção dos primeiros registros documentais sobre o tema.

Estas expressões artísticas – cinema e futebol – caminham juntas há mais de um século trilhando trajetórias de encantamento junto ao povo brasileiro. Vários ciclos se passaram, marcaram época, promoveram talentos, emocionaram multidões e projetaram uma nação. Assim, a relação do filme com o público torna-se mais intensa e pessoal, e a identificação do espectador com o filme é emotiva e o sentimento de pertencimento local ou nacional é permeado pela memória e experiência do espectador.

3.4. Festivais infantis

Até os anos 80 o cinema brasileiro infantil comercial era bem expressivo e tinha bastante aceitação do público, como nos longas metragens de “Os Trapalhões”, adaptações literárias de Monteiro Lobato, entre outros. Porém, com o fortalecimento das animações do cinema hollywoodiano a partir dos anos 90 / 2000, houve um declínio na produção brasileira. Com o fechamento da Embrafilme, o fim das políticas de produção audiovisual e o aumento do consumo dos filmes americanos, os festivais perceberam a necessidade de suprir essa carência de exibição e atenção ao público infantil com conteúdo nacional. A partir de então, surgiram alguns festivais que visavam valorizar e promover a produção voltada para crianças e também abrir espaço para reflexão e produção para esse público alvo. Houve um aumento de debates e encontros dentro dos festivais voltados para educadores e profissionais do audiovisual que trabalham com essa faixa etária e estão preocupados não só com o entretenimento, mas também com o conteúdo e os questionamentos que surgem a partir dos filmes infantis.

Aumentou-se também o interesse do uso do audiovisual como ferramenta educativa para fornecer o conteúdo que o circuito exibidor comercial internacional não estava viabilizando.

No Brasil os festivais que focam no público infantil são: “Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis” em Florianópolis (SC); “Mostra Geração” do Festival do Rio, no Rio de Janeiro (RJ); “Festival Internacional de Cinema Infantil” com exhibições em Natal (RN), Aracaju (SE), Salvador (BA), Rio de Janeiro (RJ) e Niterói (RJ); “Comkids” em São Paulo (SP); e “Festival Internacional Pequeno Cineasta” no Rio de Janeiro (RJ).

Serão analisados os dois primeiros festivais citados e depois serão traçados paralelos para perceber as similaridades e diferenças e pensar como tais festivais contribuem para o processo de formação de público, estímulo do interesse cultural, consolidação de aspectos de identidade nacional e regional no público infantil através do cinema.

4. Análise comparativa: Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e Mostra Geração do Festival do Rio

4.1. Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis

4.1.1. Histórico

A Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis foi criada por Luiza Lins em 2002, pois havia percebido a grande carência de atividades culturais voltadas para o público infantil na cidade e iniciou o projeto para desenvolver o conceito e a estrutura da Mostra. Ao iniciarem contato com distribuidores, educadores e diretores, estabeleceram características que permanecem na Mostra até hoje. Luiza é produtora, trabalhou como atriz no teatro, apresentadora na TV e também é diretora de filmes de ficção e documentário e criou a empresa Lume Produções Culturais.

Segundo Luiza Lins¹¹, ao definir as características da mostra e pensar nos filmes a serem exibidos, pensou-se também nos aspectos abordados nos encontros e debates e na questão da educação infantil através do cinema e de ser algo além de somente uma mostra de exibição. O objetivo sempre foi trabalhar inclusão social, pensar a produção de filmes brasileiros para crianças e levar alunos das escolas públicas até os filmes, com apoio e ajuda de psicólogos, pedagogos e professores.

A primeira edição em 2002 contou com a exibição de curtas, médias e longas metragens. Houve debates, sorteio de livros infantis e sessões de cinema gratuitas para crianças da rede pública de ensino. Desde o início, a Mostra se preocupa com a exibição gratuita para possibilitar o acesso de todos de regiões menos favorecidas e permitir que muitos frequentem o cinema pela primeira vez, além de oferecer sala de leitura, videoteca e brinquedoteca para as crianças.

Os debates da 1ª edição propuseram os temas “O cinema e a criança cidadã” e “Cinema e Imaginário Infantil” e contaram com a participação de cineastas, educadores e profissionais envolvidos com a formação da criança, proporcionando análises sobre assuntos que envolvem a criança e o cinema feito para ela. A preocupação com a reflexão

¹¹ Entrevista concedida à autora em 25 de julho de 2013 (ANEXO 2)

sobre a criança é frequente no Seminário Educação e Audiovisual para professores e público em geral e também no Encontro Nacional de Cinema Infantil.

Com o início do projeto “Curta Criança”, idealizado pelo Ministério da Cultura e a TVE em 2004, houve aumento na produção audiovisual para crianças, incentivando a produção focada no público infantil no Brasil. Esse fato contribuiu para o processo de formação de público, pois com maior número de filmes exibidos, pode-se elaborar uma programação com mais qualidade e quantidade. Possibilitou-se assim mais compreensão sobre o cinema para criança e a formação de plateia também constituída de pais e professores.

As oficinas oferecidas são pensadas de acordo com a pesquisa feita por Luiza quando participa de outros festivais infantis nacionais e internacionais. Esse intercâmbio de informações entre festivais sempre contribui para o enriquecimento e crescimento da Mostra, pois sempre há novas ideias e tendências que podem ser utilizadas e adaptadas para a realidade de Florianópolis.

Em 2011, em comemoração à décima edição da Mostra, 33 curtas que participaram das exibições nos anos anteriores foram incluídos em uma caixa com três DVDs, que foi distribuída para escolas e associações culturais do estado de Santa Catarina. Esse caixa tem o intuito de incentivar a exibição da produção nacional de cinema infantil e promover o cinema como ferramenta educacional.

Conforme informações obtidas no site da Mostra, em 2012 foi lançado o segundo DVD com 11 curtas metragens que fizeram parte da 10ª edição. Foi oferecido um curso de capacitação incluindo a entrega de um kit com cartazes para divulgação, camisetas e DVDs para os gestores culturais, que são responsáveis pelas exibições. A expectativa foi de atingir 200 mil crianças em 177 dos 295 municípios de Santa Catarina.

Em 2013 a Mostra prestou homenagem ao poeta Manoel de Barros, que escreve sobre a criança e a natureza, as brincadeiras de pés descalços, as frutas tiradas fresquinhas das árvores e os animais. A frase do próprio escritor “Tudo o que a gente é mais tarde vem da infância” sintetiza que todas as experiências da infância são determinantes para formar o adulto, como a Mostra também acredita.

4.1.2. Patrocínios, apoios e parcerias

Desde o início a Mostra acredita no potencial do desenvolvimento do cinema para criança e por isso, vem trabalhando uma questão política que inclui potencializar a circulação dos filmes, difundir o Projeto Escola que promove a inclusão social interligando o trabalho com professores e com as famílias. Mas, Luiza enfatiza que deveria haver sessões específicas para crianças em festivais não infantis para contribuir com o processo de formação de público cada vez mais. A Mostra tem intenção de ser uma obrigatoriedade do Ministério da Cultura e de se tornar uma política cultural que não dependa de uma pessoa ou de uma organização para acontecer anualmente.

A parceria com o festival “Anima Mundi” e “Festival Internacional de Cinema Infantil” (FICI), entre outros, auxilia na produção de mostras paralelas focando no público infantil, onde a diretora contribui com a curadoria para esses eventos. O site “Filmes que voam” também é outro parceiro na exibição dos filmes, pois há um acervo de curtas metragens disponível no site gratuitamente.

Há um crescimento anual em parcerias e em público, que possibilita novas ideias como projetos de alfabetização audiovisual oferecido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Esse projeto estimula e proporciona formar novos públicos, ampliar o alcance da Mostra e contribuir para a cidadania.

As principais fontes de recursos para a Mostra são oriundas da Lei de Incentivo à Cultura, antiga Lei Rouanet, com patrocínio da Tractebel Energia, e de editais da Petrobras e Eletrobras, além do Fundo Nacional de Cultura. Porém, nenhum deles é garantido e anualmente é necessário batalhar por esses patrocínios e apoios.

4.1.3. Curadoria, seleção e premiação

A curadoria é feita por Luiza Lins, diretora da Mostra, Melina Curi, produtora e diretora, e Ana Lucia Fernandes, responsável pelo Projeto Escola e ligada à área pedagógica. Essa curadoria torna-se cada dia mais rígida, pois é possível ter a resposta instantânea e espontânea do público infantil durante as exibições e pode-se perceber a sinceridade da recepção e diálogo da criança com os filmes. A prioridade sempre é

qualidade técnica e conteúdo, para alcançar o ideal de contribuir para a formação da criança como um ser humano mais engajado, crítico, com mais acesso à diversidade cultural e com o intuito de ajudar a construir um mundo melhor. Além da preocupação com a classificação indicativa aferida pelo Ministério da Justiça, há preocupação em selecionar filmes que não exponham as crianças a situações que possam influenciá-las negativamente, como o tabagismo, ou filmes com foco meramente comercial. Uma grande preocupação é também selecionar filmes divertidos e criativos para que o aspecto educativo e cultural seja apresentado de forma natural e com qualidade, sem ser didático ou desinteressante.

A programação oferecida durante a semana é focada somente nas crianças em função do Projeto Escola, que oferece transporte para levar alunos das escolas públicas e particulares até as exibições e a classificação indicativa é livre. Nos finais de semana o foco volta-se para a família, pois os pais também estão presentes nas exibições e os filmes são classificados a partir de 10 ou 12 anos na Sessão Jovem. Além disso, há o filme convidado que é exibido no Seminário Cinema e Educação, que suscita a discussão de temas relevantes, como obesidade infantil, consumismo, educação, entre outros.

A diretora da Mostra sempre valoriza a criança em todos os aspectos e a votação para escolher o melhor filme é uma maneira de mostrar que sua opinião é válida e importante para a premiação da Mostra Competitiva.

Em 2012 a Mostra ofereceu a primeira Sessão Muito Especial com programação de filmes adaptados com Audiodescrição e interpretação de Libras. A sessão foi produzida para pessoas com necessidades especiais, mas também estava aberta ao público em geral, que recebeu faixas de tecido preto para vendar os olhos e acompanhar o filme somente pela audiodescrição. Os deficientes auditivos foram beneficiados pela Linguagem Brasileira de Sinais, com a narração de um intérprete de Libras. Essa exibição é complexa e demanda grandes esforços, e por questões financeiras infelizmente não é possível ser realizada periodicamente.

A iniciativa de exibição de filmes para o público portador de deficiência auditiva e visual contribui para a democratização da exibição dos filmes e possibilita que deficientes auditivos e visuais frequentem uma sessão de cinema. Além disso, permite que o público tenha a experiência de colocar-se no lugar do outro ao usar as vendas nos olhos e somente ouvir a trilha sonora e musical do filme junto com a audiodescrição e vivenciar um pouco

da realidade dos portadores de deficiência visual. Essa experiência contribui com o processo de formação da criança e sua visão de mundo, pois pode, mesmo que momentaneamente, fazer com que ela perceba e experimente as dificuldades e necessidades do outro. A intenção de contribuir com valores ligados à cidadania, inclusão social, engajamento e diversidade auxiliam na percepção das diferenças entre as pessoas e o respeito ao próximo.

4.1.4. Formação de público

Luiza afirma que a Mostra contribuiu para uma geração muito bem formada não somente para o cinema, mas em relação à cidadania, pois se tornam pessoas mais críticas e ativas na sociedade. Esse processo hoje é bem consolidado e relevante, pois existe também a Mostra Itinerante em vários municípios catarinenses com exposições anuais em escolas, cineclubes e centros culturais. Dessa maneira, permite-se que essas cidades se desenvolvam culturalmente e haja um aumento de acesso aos filmes fora do circuito da capital. A itinerância permite que a Mostra aconteça o ano inteiro e não somente durante as duas semanas de exibição em Florianópolis.

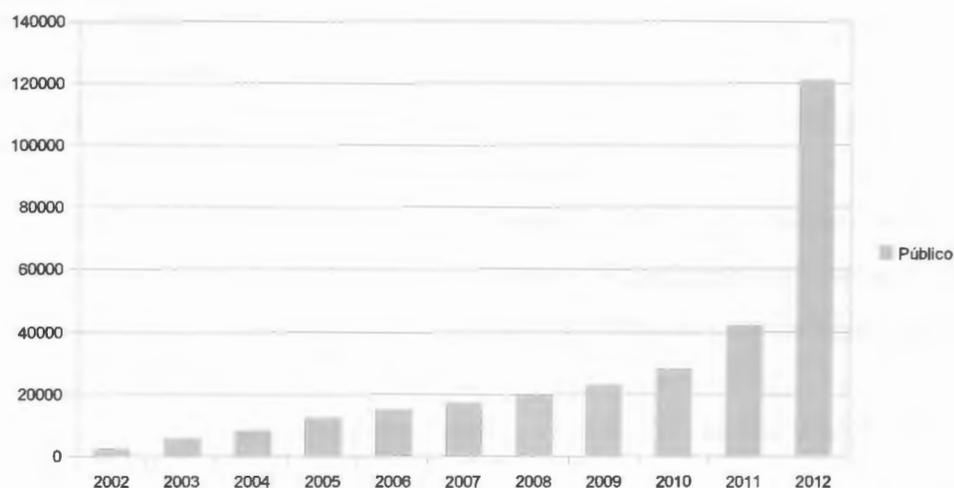
A diretora percebe que os festivais são fundamentais para contribuir com a divulgação da produção audiovisual brasileira mostrando ao público que no país há conteúdo voltado para crianças e também faz refletir no adulto sua posição sobre o cinema nacional fora do circuito comercial. Dessa maneira reforça-se a questão da identidade nacional onde o espectador vê sua cultura, tradições, valores, idioma, sotaque local, e outras características típicas projetadas na tela. Essa identificação com o que se vê é mais reforçada quando se refere à identidade regional, onde existem características folclóricas ou específicas de um estado, cidade, região ou até mesmo bairro com peculiaridades próprias. Dessa maneira, o espectador sente-se compreendido, pois se reconhece no outro que está na tela.

Pode-se citar como exemplos os curtas metragens “O mistério do Boi de Mamão” (2006) dirigido por Luiza Lins, “Campeonato de pescaria” (2009), dirigido por Luiza Lins e Marco Martins, e “Sumiço da coroa” (2013) dirigido por Luiza Lins. Os três curtas são inspirados na cultura do litoral, abordam a infância e têm crianças como personagens

principais. O primeiro curta metragem é sobre o dia a dia das crianças nativas de Florianópolis, que brincam na rua, pescam e se divertem em meio à natureza. O filme narra uma aventura que acontece no litoral catarinense, quando a comunidade organiza um torneio de pesca para que as crianças se divirtam durante as férias. O segundo curta conta a história do menino Deni, torcedor do Avaí (time de futebol de Florianópolis), que vive uma grande aventura ao tentar desvendar o sumiço do boneco do Boi de Mamão, figura típica e folclórica de Florianópolis. O último curta apresenta a coroa, o principal símbolo da festa do Divino Espírito Santo, que desaparece da Igreja da Lagoa da Conceição, em Florianópolis. Duas crianças começam a investigação para tentar recuperá-la, senão a festa pode não acontecer. Mistura de realidade com ficção, o filme une cultura brasileira e aventura.

Luiza Lins afirma que dirigiu os curtas por causa da Mostra, pois queria trazer diversidade cultural para as crianças, pois elas não tinham oportunidade de ver sua cultura na tela. Assim, a diretora começou a trabalhar também com produção para crianças e de inclusão das crianças na escrita e desenvolvimento do roteiro. Assim pôde-se permitir que elas fizessem parte do processo, podendo contribuir com suas vivências, ideias e características, além de se verem e se reconhecerem nas telas.

Em relação ao crescimento de público em números, segundo o gráfico abaixo fornecido por Luiza Lins, em 2002 o alcance foi de 2.500 pessoas. Em 2013, esse número chegou a 121.000 até julho, pois se soma o público participante da Mostra Infantil e também da Mostra Itinerante que acontece em 111 municípios do estado de Santa Catarina.



Ano	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Público	2500	5500	8000	12000	15000	17000	20000	22500	28000	42000	121000

4.2. Mostra Geração do Festival do Rio

4.2.1. Histórico

A Mostra Geração é o segmento infanto-juvenil do Festival do Rio, um dos maiores eventos audiovisuais da América Latina. A Mostra teve início com a ONG Cineduc - Cinema e Educação - que segundo o site é resultante de uma experiência da central católica de Cinema da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. É uma entidade provida de personalidade jurídica, de duração ilimitada, de caráter filantrópico e sem fins lucrativos no Rio de Janeiro. O Cineduc foi fundado em 1970 e iniciou seu trabalho dentro das escolas particulares, depois se estendeu às escolas públicas, com ofertas de cursos e posteriormente participando de mostras, festivais, mesas redondas nacionais e internacionais. O projeto colabora ativamente para a formulação de pontos de vista teóricos sobre imagem/educação e sobre a criança e os meios de comunicação.

Desde o seu início, o Cineduc teve como parceiros entidades como Riofilme, SESC-RJ, Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Casa de Rui Barbosa, Fundação Banco do

Brasil, Casa França-Brasil, Instituto Goethe e Secretarias de Educação de vários estados e municípios. O Cineduc organiza a Mostra Cineducando, que é voltada para professores e profissionais da área de educação com reflexões sobre as relações entre cinema e educação por intermédio de filmes, livros, oficinas, encontros e palestras.

Quando o Cineduc iniciou sua atividade havia preocupação de oferecer às crianças e jovens a possibilidade de conhecer os elementos da linguagem cinematográfica, usados pelos cineastas. Desta maneira, criavam-se plateias críticas, que não recebiam passivamente os valores difundidos pelo cinema e pela televisão.

Nos 40 anos de existência do Cineduc, vê-se o crescimento enorme do volume de mensagens visuais, o advento do vídeo e da informática. Os meios de comunicação adquiriram grande poder e são hoje os verdadeiros construtores de visões de mundo e do gosto estético, em grande parte elaborados a partir de interesses de mercado.

Para executar seu trabalho, o Cineduc desenvolve uma metodologia de ensino, baseada em estudos teóricos e pensamento filosófico, criando técnicas de dinamização e materiais didáticos. Neste momento o projeto está empenhado na capacitação de professores para trabalhar com as linguagens audiovisuais nas escolas, já que este é o melhor meio de difundir e multiplicar esse conhecimento.

Elisabete Bullara e Felícia Krumholz são as idealizadoras, organizadoras e curadoras da Mostra Geração e participam ativamente de sua produção desde a criação em 1999. Bete é cineasta, jornalista e fotógrafa, faz parte da equipe do CINEDUC desde 1975, onde participa de cursos e oficinas para professores, crianças e adolescentes, mesas redondas e palestras no Brasil e no exterior. Felícia é educadora, atua na área de educação e audiovisual desde 1978. No Grupo Estação de Cinema, idealizou e coordenou a Oficina Cine Escola, programa educativo da rede que utiliza filmes como ferramenta pedagógica para professores.

A Mostra Geração teve início em 1999 seguindo o formato da mostra gratuita organizada pelo Cineduc com júri e seleção do melhor filme. A criação do Vídeo Fórum permitiu a produção de vídeos que promove o intercâmbio entre alunos e produtores de cinema, onde as crianças aprendem sobre linguagem cinematográfica, recursos técnicos, estilos, ao invés de somente pensar sobre o conteúdo dos filmes. Além disso, abriu-se espaço para reflexão sobre o processo criativo, estimulando a expressão, dando voz aos

alunos e invertendo a lógica tradicional e hierárquica de ensino da maioria das escolas no Brasil.

A estrutura da Mostra se mantém basicamente a mesma desde o início, com a organização do Encontro de Educadores, Programa Internacional e Vídeo Fórum. As oficinas não acontecem regularmente por questões estruturais, financeiras e de duração, mas já houve terceirização de oficinas para tentar atingir melhores resultados para o Festival do Rio e para os patrocinadores.

4.2.2. Patrocínios, apoios e parcerias

Existem patrocinadores constantes, como a Prefeitura do Rio de Janeiro, mas outros são esporádicos e necessitam ser negociados ano a ano, como a Petrobrás. Há parceiros frequentes tanto para produtos quanto para serviços, com permuta de divulgação como contrapartida.

Atualmente a parceria com o Projeto Megafone do Instituto Desiderata oferece cursos para professores da rede municipal e auxilia no Encontro de Educadores promovido pela Mostra Geração. Esses encontros e cursos são oferecidos antes do início da Mostra para que os educadores possam se organizar e receber informação sobre os filmes e estrutura do festival. A Mostra disponibiliza um questionário sobre a organização do encontro para que os professores possam analisar o conteúdo do encontro e dar sugestões. Esse diálogo é sempre aberto e proveitoso para poder aprimorar e atingir os objetivos de parcerias e troca de experiências.

Outra grande parceria é com professores da PUC RJ e UFRJ com a participação e colaboração de profissionais ligados à área de educação. A Rede Kino também está presente, pois se preocupa com a preservação do cinema nacional e promove diálogo entre educadores e pesquisadores envolvidos com atividades de pesquisa, ensino e extensão de cinema e audiovisual. Bete e Felícia, organizadoras da Mostra Geração, participam frequentemente de eventos com debates a respeito do tema cinema e educação da Rede Kino e de outras mostras e festivais nacionais e internacionais.

Com o passar dos anos, a parceria com o Canal Futura possibilitou maior participação de jovens que trabalham com projetos educativos. Também há preocupação

em trabalhar com os professores da rede pública para dar continuidade ao trabalho de formação de público proposto pela Mostra.

4.2.3. Curadoria, seleção e premiação

Não há preconceito na seleção dos filmes ou tampouco evita-se escolher filmes com determinada temática, pois a Mostra está aberta às abordagens distintas. Muitas vezes os filmes para crianças exibidos nos festivais europeus são considerados filmes para adultos no Brasil. Essa diferença cultural e temática é vista de maneira positiva e agregadora e a curadoria não restringe a exibição de filmes com tais características. Isso contribui para o crescimento e amadurecimento cultural, criativo e intelectual das crianças e também para expandir sua visão de mundo. Dessa maneira, também se amplia o repertório filmico e investe-se na formação de público, pois elas estão sendo vistas e reconhecidas como público hoje, e não como público em potencial ou público no futuro. Os filmes assistidos na infância fazem parte da formação do ser humano enquanto indivíduo.

A curadoria é feita por Bete e Felícia, que estão sempre atentando para a questão da diversidade temática, cultural, de estilos, de estéticas e de valores. Preza-se tanto pela forma quanto pelo conteúdo na hora da seleção e escolha de filmes internacionais de difícil acesso ou que não tenham cópias com legendas ou dublagem em português para permitir que essas obras também sejam conhecidas pelas crianças. Porém, a pré-seleção do filme não garante que ele seja exibido, pois há vários fatores que podem fazer com que o filme fique de fora da lista de selecionados e da programação. Um dos motivos é a disponibilidade técnica do filme, pois às vezes há questões de ineditismo exigido por alguns festivais, que não permite que o filme seja exibido por um período de tempo. Outro fator é a questão de transporte das latas de película que pode dificultar o deslocamento e atrasar ou cancelar exibições. Além disso, por não haver *screening fees* (pagamentos pelas exibições) algumas distribuidoras se recusem a enviar o filme, automaticamente eliminando-o da lista dos selecionados. O fato dos filmes ganhadores na Mostra Geração não receberem prêmio em dinheiro, e sim uma placa, diminui o prestígio da Mostra para alguns realizadores e pode acarretar na perda de filmes selecionados e conseqüentemente dificultar a organização da programação.

A curadoria também é pensada através da temática de defesa dos direitos humanos e direitos das crianças, dando preferência a filmes que prezem pelos bons valores, pois o Cineduc possui base na igreja católica e desde o início essas questões foram levadas em consideração. Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves¹², uma das produtoras da Mostra e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-Rio, ressalva que se houvesse debate após a sessão, facilitaria a inclusão de filmes considerados polêmicos, pois haveria espaço para reflexão e conversa sobre a abordagem que o filme faz de determinado tema, possivelmente polêmico. Um exemplo citado por Beatriz é de um longa metragem internacional que conta a história de uma mãe que tomava remédios para depressão, trabalhando assim com o tema do suicídio. Porém, como não há essa possibilidade, a curadoria e a organização preocupam-se com a seleção dos filmes, pois é necessário ter cuidado com o assunto abordado, como o consumismo. Questões polêmicas, como a homossexualidade, não são excluídas, mas são exibidas para uma faixa etária maior. Há grande preocupação em informar aos professores sobre o conteúdo a ser exibido e falar sobre o debate que o tema pode gerar na sala de aula, pois cada professor conhece a realidade de seus alunos e sabe se é possível exibir tal filme para aquela turma.

A Mostra aposta na exibição e no debate de temas polêmicos em sala de aula, pois acredita que possa contribuir para a construção de uma sociedade mais tolerante, menos preconceituosa, que aprenda, valorize e respeite as diferenças, percebendo a riqueza de se conviver com as diferenças.

Como a opinião da criança é muito importante, existe uma votação ao final de cada sessão do Programa Internacional, onde cada um recebe uma cédula e, em alguns casos, mesmo sem saber ler, eles podem votar dizendo se gostaram ou não do filme exibido. Assim, o Júri Popular elege o melhor filme ao final da Mostra.

Segundo Beatriz, ao longo dos anos percebe-se que há crianças que frequentam a Mostra desde cedo, sendo levadas pela escola. Esses alunos crescem e continuam frequentando e apreciando a programação, e tendo interesse em participar da Mostra como voluntários. A maior incidência de jovens interessados em se voluntariar para trabalhar na Mostra é oriunda dos participantes do Vídeo Fórum. Eles se sentem parte do processo e têm

¹² Entrevista concedida à autora em 12 nov 2013 (ANEXO 3)

mais contato com a produção audiovisual, aumentando o interesse pela área, deixando de ser somente um hobby ou entretenimento.

Não há um registro formal do crescimento do número do público infanto-juvenil ao longo dos anos, mas a cada edição algumas escolas novas vão aderindo à programação e estima-se que o aumento seja em média 10% por ano. Apesar dessa previsão, em virtude da longa greve de professores em 2013, algumas atividades não puderam ser realizadas e a frequência dos alunos nas sessões caiu significativamente. Como esse tipo de imprevisto não tem como ser evitado e foge do controle da equipe de produção, há interesse de realizar a Mostra Geração durante todo o ano, pois se pode mobilizar um número maior de espectadores e evitar a falta de público.

Acredita-se que com um número maior de exhibições, atinge-se um resultado melhor e pode-se suprir a carência que existe no mercado exibidor brasileiro para esse público específico. Os filmes infantis internacionais que são selecionados para a Mostra, também podem ser exibidos mais vezes, ao invés de somente uma ou duas vezes e assim aumentar sua circulação no país.

Hoje em dia sabe-se que as crianças brasileiras assistem um grande número de horas de televisão diariamente, há pouca oferta de filmes brasileiros para esse público e o grande monopólio de mercado de filmes de animação ou ficção importados de Hollywood influenciam as crianças em vários aspectos. Alguns filmes têm mera intenção de ser entretenimento, ao invés de educativo e agregador de valores e conhecimento. Assim, as organizadoras estão conscientes de que para contribuir com a melhor formação do seu repertório cultural é necessário investir mais constantemente em produção e exibição de filmes infantis brasileiros.

A estratégia encontrada para atrair público específico foi trabalhar basicamente com as escolas e não há muita divulgação para atrair público espontâneo. Isso pode ser considerado uma boa opção, pois o público alvo é atingido e com o trabalho feito com os professores, consegue-se um grande número de crianças. Com a greve dos professores citada anteriormente, não houve público suficiente e não se conseguiu atrair crianças além das escolas. É necessário investir e pensar em novas ações de marketing para atingir o público fora das escolas. Assim, pode-se oferecer acesso democrático aos filmes e trabalhar a formação de público em um número maior de crianças, não somente ligado à escola e que

possa surtir efeito da ida espontânea à Mostra. Essas ações demandam muito mais trabalho e investimento financeiro, pois é preciso atingir principalmente os pais que levam as crianças à Mostra, mas é importante trabalhar com esse objetivo também para não depender somente das escolas.

As sessões durante o final de semana foram excluídas da programação, pois não havia público suficiente e hoje são mantidas somente as sessões durante a semana para atender aos alunos no horário escolar. Nesse caso, é necessário repensar essas decisões, pois o final de semana é o horário livre que os pais têm para levar os filhos. As crianças que geralmente frequentam as sessões fora do grupo das escolas são os filhos dos professores que trazem os alunos e dos frequentadores do Festival do Rio. Por outro lado, os pontos de exibição nas arenas culturais nas comunidades conseguem melhor resultado com o público espontâneo nas exibições nos finais de semana.

A maioria dos filmes aponta para um universo diferente daquele conhecido do espectador e assim ele pode perceber as diferenças e semelhanças culturais, sociais, econômicas, semânticas, etc.

Quando o filme é produzido pelo próprio espectador, como as crianças fazem na oficina Vídeo Fórum, elas retratam seu universo de maneira mais próxima. Assim, por comparação, é possível identificar e espelhar sua identidade ou trabalhar as diferenças. O Vídeo Fórum trabalha mais especificamente a questão de construção de identidade de maneira mais mediada pela tecnologia e pela mídia. Isso acontece entre grupos através do resgate cultural que é proposto nas oficinas, pois os temas abordados são a história da escola ou do local, as raízes da comunidade, questões culturais e outros aspectos que despertam nas crianças e nos adolescentes valores antes não muito conhecidos ou valorizados. Apesar da duração das oficinas ser relativamente curta e não poder avaliar esse processo continuamente, os professores que trabalham essas questões em sala de aula têm a possibilidade de perceber como se dá o processo de construção de identidade e formação de público mais de perto e com mais frequência.

4.3 Reflexões sobre a análise da Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e Mostra Geração do Festival do Rio

Após analisar a Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e a Mostra Geração do Festival do Rio foram encontradas muitas semelhanças, principalmente em relação à preocupação com a educação infantil e a valorização da produção cinematográfica brasileira.

Percebe-se também o empenho e dedicação das organizadoras de ambas as mostras na curadoria ao selecionar filmes que apresentem qualidade técnica; variedade estética, estilística e temática; criatividade; e cujo conteúdo esteja relacionado com questões que permitam a reflexão e desenvolvam o pensamento crítico da criança.

Além disso, as mostras valorizam o estímulo do lado intelectual, cultural e criativo infantil, incentivando temas relacionados à inclusão social, cidadania, valores, visão crítica, engajamento, diversidade, diferenças, questões polêmicas, respeito, tolerância, aprendizado, tradições, raízes, cultura brasileira e identidade nacional e regional.

A preocupação com a não inclusão de filmes que visem somente o entretenimento e o aspecto comercial é relevante e contribui para a divulgação e circulação da produção brasileira. Ao cuidar para que o formato televisivo e as produções ligadas ao consumismo, tanto em seu conteúdo, quanto em seu modo de exibição e distribuição, priorizam a característica importante da curadoria para poder manter o objetivo de contribuir com a educação e formação da criança. Além disso, ao oferecer oficinas que ensinem linguagem cinematográfica às crianças, amplia-se o conhecimento, o pensamento crítico e a relação da criança com o cinema, deixando de ser somente um espectador passivo.

Por outro lado, em relação à quantidade de crianças que são levadas às sessões, percebo que a Mostra Infantil de Florianópolis consegue atingir um número maior de espectadores, apesar de não termos números precisos que comprovem o fato. Suas estratégias de divulgação, programação e atividades paralelas para os finais de semana permite grande presença de público infantil, juvenil e adulto. Esse fato não é alcançado pela Mostra Geração por apostarem nas exibições somente durante a semana para as escolas e por não conseguirem atingir seu público alvo durante os finais de semana. Talvez o fato da Mostra Geração acontecer dentro do Festival do Rio, que é um festival de mercado, diminui

sua autonomia e restringe a possibilidade de exibições e divulgação das sessões nos finais de semana, que poderiam atrair mais público.

Outro fato que contribui para a maior divulgação e ampliação de exibições da Mostra Infantil é a Mostra Itinerante que acontece no estado de Santa Catarina. Essa itinerância permite que vários municípios exibam os filmes da Mostra e contribuam com a disseminação dos objetivos atingidos por Luiza em Florianópolis. Essa ação permite muito mais que a formação de público e a valorização da cultura e cinematografia brasileira, pois algumas cidades não possuem acesso a quase nenhum tipo de filme para crianças. Dessa maneira, toda a população pode se beneficiar com as exibições, pois apesar do público alvo ser infantil, muitos filmes são para toda a família. Porém, a Mostra Geração também tem a intenção de acontecer durante todo o ano.

Outras diferenças encontradas são as ações que estimulam e procuram alavancar a produção de filmes infantis proporcionadas pela Mostra Infantil de Florianópolis, enquanto que a Mostra Geração tem uma cobrança e necessidade de resultados, por fazer parte do Festival do Rio. Pelo fato da Luiza Lins ser engajada com o cinema, ser presidente da ABD de Florianópolis, ter comprometimento com a classe do audiovisual, ter visibilidade de produtora cultural, promover ações de circulação, trabalhar um viés social e de inclusão, e dirigir filmes infantis aponta para pequenas diferenças da Mostra Geração, que é mais voltada para questões de educação infantil e do trabalho do professor na utilização do audiovisual como recurso complementar.

A Comissão de Constituição e Justiça da Câmara aprovou em 2013 o Projeto de Lei 7.507/10, de autoria do Senador Cristovam Buarque, que estabelecem diretrizes e bases da educação nacional que obriga a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Para o relator do PL, deputado Vicente Cândido, a exibição dos filmes nacionais têm como principal objetivo formular conteúdo preparatório da disciplina Arte.

Em entrevista¹³, o senador Cristovam Buarque afirma que

diversas razões ressaltam a importância do projeto. Primeiro: fazer a escola mais alegre. As escolas atualmente são chatas, desagradáveis, desinteressantes... as crianças aguentam a escola, elas não curtem a escola. O cinema, nesse caso, daria uma ajuda para trazer a curtição para dentro da escola. Segundo: empreender o gosto nas crianças brasileiras com a linguagem do cinema brasileiro, pois, geralmente elas só vêm na televisão o cinema norte-americano. Terceira vantagem:

¹³ Disponível em http://vicentecandido.com.br/noticias/1119_camara-aprova-preferencia-a-filmes-nacionais-em-aulas-de-arte-nas-escolas.html

criar o gosto e ter público para a produção nacional daqui a alguns anos, na medida em que forem crescendo. (...) De acordo com o projeto aprovado, além de exibição de filmes nacionais, as aulas de arte deverão prever o estudo de música, artes cênicas, visuais e audiovisuais, além de patrimônio artístico, arquitetônico e cultural. Atualmente, apenas o ensino de música é obrigatório.

Beatriz apresenta uma crítica a esse projeto, pois acredita que a criança já é um espectador, e não o espectador de amanhã, e tem que ser tratada como espectador desde já. A questão da obrigatoriedade dessas exposições pode não ser tão proveitosa e eficiente quanto se imagina. Alguns professores sem muita motivação para realizar essas atividades podem simplesmente cumprir a carga horária das exposições sem fazer um trabalho complementar com os alunos sobre o filme e a interdisciplinaridade que ele pode conter.

Por outro lado, Luiza Lins e a Mostra de Cinema Infantil apoiam a aprovação dessa lei, pois acreditam que foi uma “uma luta de anos de todos os que trabalham para o cinema brasileiro. Investir na formação é fundamental!” Todavia, a diretora está plenamente consciente de que é necessário capacitar os professores para esse tipo de atividade. Preocupar-se com o interesse e desempenho é essencial para que tal iniciativa seja realmente válida e produtiva.

Acredita-se que a lei em questão tem seus méritos por oferecer a possibilidade de usar o cinema como complemento à educação escolar e também contribuir para a formação de público com olhar crítico sobre o cinema dentro das escolas. Porém, primeiramente deve haver um trabalho com os professores para mostrar os benefícios dessas exposições e muní-los com opções de atividades paralelas para trabalhar o conteúdo dos filmes. É importante refletir sobre os filmes antes de exibí-los, pensar nos possíveis debates que podem gerar com os alunos e interligá-los com o conteúdo escolar de maneira lúdica e/ou criativa.

Quando Cristóvão Buarque afirma que as escolas são chatas e que isso justifica a criação da lei, percebe-se que essa obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros é uma medida que serve somente para amenizar a situação. Acredita-se que seria mais eficiente atacar a raiz do problema e trabalhar em questões que possam fazer com que a escola deixe de ser “chata”, e não somente “dar uma ajuda para trazer a curtição para dentro da escola”. Investir em melhores condições de trabalho para os professores contribuirá para seu melhor desempenho e conseqüentemente melhor aproveitamento e interesse nas aulas também para os alunos. Acredita-se também que se todas as escolas tivessem infra estrutura adequada,

como bibliotecas, quadras de esportes, cafeteria e outras facilidades, tornaria o dia a dia mais saudável, agradável e lúdico.

Outra justificativa do senador de que as crianças “só vêm na televisão o cinema norte-americano” também poderia ter outra solução, como estipular um limite para a entrada de produtos e filmes importados no Brasil para que essa influência não seja tão grande. Outra opção seria repensar a cota de tela e propor mudanças nos número de dias e a diversidade mínima de títulos brasileiros a serem exibidos nas salas de cinema do país.

Buarque também provoca o questionamento sobre sua afirmação de que essa lei ajudará a “criar o gosto e ter público para a produção nacional daqui a alguns anos, na medida em que forem crescendo”. Considera-se que dessa maneira ele não reconhece a criança como espectador hoje e diminui sua importância, pois acredita que a criança ainda não é um espectador e só o será no futuro. Assim, ele está desvalorizando a criança e generalizando a situação, pois considera que ela não possui visão crítica e é desinteressada em cinema nacional.

A partir dessa justificativa e visão distorcida, pergunta-se: Qual é o público alvo dos filmes produzidos para crianças? Quem são as pessoas que frequentam as salas de cinema nas exibições de filmes infantis e as sessões das mostras de cinema infantil? Se as crianças que assistem a esses filmes e frequentam esses festivais não são consideradas espectadores, o que são consideradas exatamente? Com certeza o senador não está pensando nesse ponto de vista quando faz sua afirmativa. Parece bem claro que o público alvo dos filmes produzidos para crianças é a criança. Por isso, hoje ela já é um espectador consciente e ativo.

Apesar das pequenas diferenças, a Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis e a Mostra Geração do Festival do Rio cumprem o papel a qual se propõem de maneira eficiente, criativa e construtiva. Percebe-se que o sucesso é fruto do empenho, dedicação e carinho das organizadoras para com as crianças e seu futuro. Acredita-se que mais festivais deveriam incluir sessões de filmes infantis em sua programação e que organizadores poderiam atentar mais para o conteúdo e o aspecto educativo. Assim, haveria mais engajamento em relação à formação de público infantil e maior disseminação e aumento das produções brasileiras para crianças.

5. Conclusão

A reflexão sobre os formatos de exibição independente e o foco em festivais de cinema infantil, possibilitou a análise de sua contribuição para a circulação das produções independentes nacionais, para a formação de público e reafirmação da identidade nacional/regional.

A utilização das perguntas feitas na introdução, “O que exatamente é um festival de cinema?”, “Quais são os objetivos dos festivais?”, “De que maneira os festivais contribuem para o audiovisual no Brasil?”, “Que benefícios os festivais trazem para os realizadores?”, “Quais são os aspectos negativos dos festivais?”, “Qual é a relação do público, principalmente infantil, com as obras?”, “Como os filmes infantis exibidos contribuem para a construção de identidade nacional e/ou regional?”, auxiliou no norteio da pesquisa e na busca por outros questionamentos.

Após analisar o histórico dos festivais nacionais e internacionais; apoios, patrocínios e parcerias; curadoria, seleção e premiação; perfis e estruturação; pontos positivos e negativos; questões de democratização do público; questões culturais e identitárias, foi possível responder às perguntas mencionadas anteriormente. As entrevistas feitas com as organizadoras das duas mostras em foco na pesquisa e do assessor internacional da Ancine, contribuíram com as respostas, mas também ajudaram a criar novos questionamentos.

Foi constatado que alguns festivais passam por dificuldades ano após ano para conseguir patrocínios e apoios diretos ou indiretos e que a Ancine tem papel importante no apoio aos festivais, mas não tão abrangente quanto poderia. Assim, acredita-se que seja necessário repensar as políticas públicas, pois a partir do momento em que as leis de incentivo, editais e fundos de investimento abranger igualmente a produção, a distribuição e a exibição, os filmes chegarão ao público mais rápido e facilmente. Há bons resultados em projetos financiados pelo governo estadual de Santa Catarina, como os da Mostra de Cinema Infantil, mas esses incentivos podem ser oferecidos regularmente e com menos burocracia, e serem vistos como um modo de ampliar a circulação dos filmes.

O Brasil carece de políticas que não sejam provisórias, mas que fomentem a criação de uma indústria, protegendo o produto nacional e confrontando o norte-americano.

Contudo, a maior dificuldade pode ser a conquista de um público acostumado ao cinema hegemônico norte-americano.

Por outro lado, os festivais comprovaram que é possível formar público, principalmente o infantil, participando de todo o processo, desde a produção, passando pela distribuição, exibição e até a crítica. Além disso, aproximam o espectador da obra, fazendo com que ele se sinta parte do festival participando dos debates, das oficinas e da votação no júri popular.

Porém, as reflexões também levaram a novas perguntas: “Como diminuir a distância entre o aluno e os filmes em sala de aula?” e “Como estreitar os laços entre os professores e os filmes de modo a tornar as atividades relacionadas ao cinema em sala de aula parte do dia a dia de maneira prazerosa e satisfatória?”. Com a aprovação da lei que obriga a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica, cria-se uma nova janela de exibição independente dentro das escolas, também fez com que estes questionamentos também viessem à tona. Percebe-se que há um trabalho paralelo a ser feito com os professores, pois a aprovação da lei não garante sua eficácia e muito menos seu cumprimento.

Mesmo com estes novos questionamentos em mente, conclui-se que o processo de formação de público infantil está ainda começando no Brasil, mas existem boas ferramentas e iniciativas para contribuir com este trabalho e para fortalecer a identidade e cultura nacional e local.

6. BIBLIOGRAFIA

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

ANDERSON, Chris. *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*. New York: Hyperion, 2006.

AUTRAN, Arthur. "A noção de 'ciclo regional' na historiografia do cinema brasileiro". *Revista Alceu (PUCRJ)*, v. 20, 2010, p. 116-125.

CARRION, Luiz Carlos. *Festival do Cinema Brasileiro de Gramado. Levantamento dos seus 14 primeiros anos*. Rio Grande do Sul: Editora Tchê, 1987.

GOLDSMITH, Leo. *História, tragédia e farsa: The President's last bang nos circuitos de festivais de cinema*. In: FRANÇA e LOPES, Andréa e Denilson. *Cinema, Globalização e interculturalidade*. Chapecó: Ed. Argos, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* In.: *Suplemento Literário Vol 1*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.

LEAL, Antônio & MATTOS, Tetê. *Festivais Audiovisuais - Diagnóstico Setorial. Indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *Tela Global. Mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Sulina, 2009.

MATTOS, Tetê. *Araribóia Cine – Festival de Niterói: desafios e estratégias de criação de uma rede de articulações a partir de um evento cultural*. In: CALABRE, Lia (org.) *Políticas culturais: diálogo indispensável – vol. II*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

MATTOS, Tetê. *Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros*. In: BAMBA, Mahomed. (org.) *A recepção cinematográfica - Teoria e estudos de casos*. Salvador: Edufba, 2013.

PORTON, Richard (guest editor). *Dekalog 3. On Film Festivals*. London & New York: Wallflower, 2009.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Raízes do cinema brasileiro*. In: *Revista Alceu*. Rio de Janeiro: n 15, p. 20-37, jul/dez 2007.

USAI, Paolo Cherchi, FRANCIS, David, HORWATH, Alexander & LOEBENSTEIN, Michael (edited by). *Film Curatorship*. Archives, Museums, and the Digital Marketplace. Vienna: Remaprint. 2008.

REFERÊNCIAS DA INTERNET

Associação Cultural Kinoforum, disponível em <http://www.kinoforum.org.br/guia/2013/servicos/codigo-de-etica>, acessado em 07 de dezembro 2013

Cineduc, disponível em <http://www.cineduc.org.br/>, acessado em 20 novembro de 2013

Cinefoot, disponível em <http://www.cinefoot.org/>, acessado em 09 novembro de 2013

Cinema perto de você, disponível em <http://cinemapertodevoce.ancine.gov.br/node/2>, acessado em 26 de dezembro de 2013

Festival de Berlim, disponível em <http://www.berlinale.de/en/HomePage.html>, acessado em 25 de dezembro de 2013

Festival de Brasília, disponível em <http://www.festbrasil.com.br/>, acessado em 20 outubro de 2013

Festival de Cannes, disponível em <http://www.festival-cannes.com/>, acessado em 25 de dezembro de 2013

Festival de Gramado, disponível em <http://www.festivaldegramado.net/>, acessado em 20 de outubro de 2013

Festival de San Sebastian, disponível em <http://www.sansebastianfestival.com/index2.html>, acessado em 25 de dezembro de 2013

Festival de Veneza, disponível em <http://www.labiennale.org/en/cinema/>, acessado em 25 de dezembro de 2013

Fórum dos festivais, disponível em <http://www.forumdosfestivais.com.br/index.php>, acessado em 18 de agosto de 2013

Guia Kinoforum, disponível em <http://www.kinoforum.org.br/guia/2013/>, acessado em 18 de agosto de 2013

Hong Kong International Film Festival, disponível em <http://www.hkiff.org.hk/en/index.php>, acessado em 15 de dezembro de 2013.

Inffinito - Brazilian Film Festival, disponível em <http://www.brazilianfilmfestival.com/>, acessado em 18 de agosto de 2013

Mostra de Cinema Infantil, disponível em <http://www.mostradecinemainfantil.com.br/>, acessado em 1o de setembro de 2013

Mostra Geração, disponível em <http://mostrageracao.blogspot.com.br/>, acessado em 1o de novembro de 2013

Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA, disponível em http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/dados_gerais_do_mercado_audiovisua_l_brasileiro_2012.pdf, acessado em 18 de agosto de 2013

Participation and Learning Trajectories on the Rio Int'l Film Festival's Section for Children and Young People, disponível em http://www.idunn.no/ts/dk/2012/04/participation_and_learning_trajectories_on_the_rio_intl_fi, acessado em 01 de novembro de 2013

Rede kino, disponível em <http://redekino.com.br/>, acessado em 24 de novembro de 2013

Vicente Cândido - Deputado Federal, disponível em http://vicentecandido.com.br/noticias/1119_camara-aprova-preferencia-a-filmes-nacionais-em-aulas-de-arte-nas-escolas.html, acessado em 28 de novembro de 2013

ENTREVISTADOS

GONÇALVES, B. Entrevista concedida à Fernanda Teodoro Viana. RJ, RJ, 12 nov 2013.

LINS, L. Entrevista concedida à Fernanda Teodoro Viana. Florianópolis, SC, 26 jul 2013.

VALENTE, E. Entrevista concedida à Fernanda Teodoro Viana. RJ, RJ, 01 ago 2013.

ANEXO 1 – ENTREVISTA COM EDUARDO VALENTE – ASSESSOR INTERNACIONAL DA ANCINE.

Fernanda Viana: Como foi o surgimento dos festivais no Brasil e no mundo?

Eduardo Valente: Eu não tenho dados certos, mas os festivais começaram a surgir no mundo lá pela década de 30 quando o cinema começou a se espalhar pelo mundo e as pessoas começaram a entender um pouco mais, tanto como uma forma de criar um ambiente onde as pessoas de lugares diferentes pudessem se encontrar e conhecer novas obras e fazer com que elas fossem mais conhecidas e pudessem circular pelo mundo. Então, por um lado aumenta-se a circulação e visibilidade das obras, e por outro lado inicia-se da ideia de cinefilia, desde o espectador que gosta muito de cinema, os jornalistas que gostam muito de cinema, os cineastas, os produtores, num ambiente em que eles circulassem em comum. O festival que está há mais tempo funcionando de maneira contínua e ainda com o papel importante e decisivo no Brasil é o Festival de Brasília, que vem nos anos 60, no meio de uma efervescência cultural e política do momento e que sofre vários problemas a partir disso. No ano passado o próprio festival publicou um livro sobre a sua história. E era um ponto de trazer pra dentro do Brasil e do cinema brasileiro a lógica do surgimento dos festivais no mundo pra uma lógica nacional e dentro do Brasil. Como o Brasil tem a característica continental, com muitas realidades diferentes, ele consegue ter uma necessidade de informação. E num primeiro momento, nos anos 60, 70, os festivais que foram surgindo, tinham um pouco essa característica, e logo depois do de Brasília, veio o de Gramado, que durante um tempo são os dois principais festivais no Brasil e todos os filmes que tinham um perfil eventualmente comercial, mas artístico, tentavam focar o lançamento nessa época, tinha muita cobertura de imprensa, de crítica, de debate, de discussão, então os filmes tentavam ser exibidos nesses festivais pra ganhar um pouco de visibilidade, pra se tornarem mais conhecidos, para depois terem um lançamento, etc. no âmbito nacional. Depois começou a ter uma evolução de festivais diferentes. No final dos anos 70 surge a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, cujo interesse não é voltado pra filmes brasileiros, mas sim trazer para o Brasil filmes internacionais que não tinham distribuição, não eram conhecidos, ou filmes históricos. Em suma, fazendo que se percebesse que existia um número de filmes no mundo maior do que o circuito de cinema que fazia os lançamentos de filmes permitia ver e que era interessante trazê-los para um universo de cinefilia, para conhecer esses filmes quase como que em uma oportunidade única nessa Mostra. Nos anos 80 no Rio de Janeiro teve o Rio Cine, que depois se juntou com a Mostra Banco Nacional e virou o Festival do Rio na virada dos anos 90, 2000. Os festivais foram surgindo com perfis diferentes, para trazer filmes estrangeiros para o Brasil que já é diferente desses festivais que tentam juntar o cinema brasileiro. Também surgem os festivais de curta metragem, uma especialidade muito forte no mundo inteiro, porque o curta como formato só circula em termos de cinema nos festivais, até hoje em dia circula em televisão, you tube, internet, canais de TV a cabo, mas no cinema eles raramente em alguns países passam fora de festivais. Assim os festivais de curta são uma tradição e ficaram muito forte no mundo e no Brasil com o Festival de São Paulo no início dos anos 90. Nessa época, acontece um boom no número de festivais no Brasil e começa a se expandir o Circuito de Festivais no Brasil nos anos 90 e 2000 e aí hoje com o Fórum dos Festivais, uma entidade pra juntar os produtores e organizadores de festival pra discutir política. Hoje em dia os números são mais de 200, 300 festivais no Brasil, mas a maioria tem o viés de ser eventos locais, pensados para aquela cidade ou aquele estado, que tem

pouco acesso ao cinema brasileiro e estrangeiro. Também foram surgindo no mundo e no Brasil, os festivais que têm temáticas ou gêneros. Existem também os festivais de filmes de esporte, o Cinefoot é uma especialização dentro disso com o futebol. Tem os festivais de gênero e de tipos de cinema, temáticas como o festival de cinema ambiental, entre outros. Cada festival se encaixa, tenta fazer sentido conjugando a realidade do lugar onde ele acontece, ou interesse que aquele tema ou recorte de produção gera nos espectadores. Existem festivais que têm interesse nacional, mundial ou local, e alguns por nicho de mercado.

F.V. Como tem sido a mudança na estrutura, público, frequência, ao longo dos anos nos festivais?

E.V. Cada festival tem uma história e um encaminhamento, mas de maneira geral, a partir dos anos 90 e 2000 os festivais passaram a contar com o modelo da lei de incentivo pra se viabilizar. Assim passam a ter um orçamento maior e contar com patrocinadores, não necessariamente do governo, como por exemplo o Festival de Brasília e o Festival de Gramado, que são os mais tradicionais, estão ligados ao governo local, sempre foram e continuam sendo. Surgem festivais mais adiante, que são festivais geridos totalmente pela iniciativa privada, às vezes têm patrocínio ou apoio local ou não, mas a maioria vem de empresa locais ou nacionais através da lei de incentivo. Em geral eles crescem de tamanho e de orçamento em torno disso, mas cada festival lida com o orçamento à sua maneira.

F.V. Como você vê o processo de formação de público nos festivais temáticos?

E.V. Depende de cada festival porque tem festivais temáticos que buscam públicos específicos como primeiro público, é o caso dos festivais universitários, no mundo todo e no Brasil. Esse é um festival que se volta também para um público universitário, ou seja, ele quer servir ao mesmo tempo como um festival de exibição de filmes, mas também como ponto de encontro universitário pra discutir questões e ter troca com os alunos. Assim eles são seu próprio público e há muita divulgação e campanhas para trazer esse público. Outro caso são os festivais de documentário, festival de animação, de filmes femininos, etc. Em princípio, qualquer um pode frequentar esses festivais, eles não trabalham com nicho, por exemplo: tal tipo de pessoa só vê documentário. Não, mas com o tempo ele ai tentando fidelizar o seu público porque ele descobre que em um público geral, aquelas pessoas sejam as mais interessadas. Tem essa diferença de festivais que já têm um público bem específico, e festivais que têm um foco específico na seleção dos filmes, mas que o público pode ser geral.

F. V. Qual é o papel da Ancine nos festivais nacionais e estrangeiros?

E.V. As produtoras dos festivais estrangeiros perceberam que existia um público interessado que era em geral esse público brasileiro, em determinados lugares espalhados pelo mundo, um público eminentemente emigrante, que tenha uma relação de ausência de conteúdo brasileiro. Claro que esse não é o único público, os realizadores tentam chamar a atenção também do público local daquele lugar, mas são festivais como no próprio Brasil, como no Rio ou SP, festivais de cinema de outros países ou de outra região do mundo. Encontramos uma afluência muito grande daquela comunidade, por exemplo o festival de cinema judaico.

A Ancine, de uma maneira geral, apoia os filmes brasileiros que vão aos festivais internacionais sem serem os festivais específicos de cinema brasileiro, ou seja de Berlim,

Cannes, Veneza, San Sebastian, Toronto. São os grandes festivais do mundo, apoiando financeiramente com cópia, legendagem, viagem dos realizadores, etc. A Ancine criou um programa de apoio que tem uma listagem com os quase 80 festivais no mundo considerados os festivais estratégicos para inserção internacional. Isso acontece porque nossa percepção é que quando um filme brasileiro entra num desses festivais, aumenta o espaço de penetração do cinema brasileiro no cinema internacional. Esses festivais de cinema brasileiro no mundo têm importância, mas é mais ligada à questão cultural, diplomática, de afirmação de um determinado olhar, mas não tem uma penetração no circuito internacional tanto quanto o outro caso. Então esses festivais são mais apoiados, na parte do governo brasileiro, pelas embaixadas e consulados nos seus locais, que dão suporte, eventualmente com pagamento de passagens, e criamos a possibilidade desses festivais poderem captar recursos no Brasil através das leis de incentivo. Por exemplo, o Circuito Inffinito, o Festival de Paris são patrocinados pela Petrobras, a Riofilme atualmente patrocinam o Festival do Rio, etc. O governo brasileiro nesses festivais apoia esses festivais. Mas, a Ancine não apoia a realização de um festival, mas sim a participação de um filme brasileiro num festival internacional.

F.V. Que tipo de trabalho, campanha, estratégia existem em relação à motivação de levar o público aos festivais?

E.V. Varia de cada festival, do patrocinador, mas vários festivais hoje, seja através do apoio do governo do estado ou do município, têm ações de contrapartida, de circulação das obras, de realização de sessão, de oficinas, de levar as pessoas, mas isso varia. Os festivais menores, de nicho, nem tanto. Os festivais que têm um tamanho maior, uma gama de patrocinadores maior e que inclui geralmente o poder público, por exemplo o Festival do Rio, que é patrocinado em grande parte pela Riofilme, que é da Prefeitura do Rio, uma das exigências que a prefeitura faz é que o festival tenha penetração na cidade toda. Então existem sessões nas lonas culturais, nos cinemas como Ponto Cine, em lugares mais distantes. Quando o governo estadual apoia, geralmente há sessões em outras cidades do estado, como em Brasília que o festival oferece sessões na Ceilândia e em outras cidades satélites. Em geral tem algumas ações nesse sentido, mas varia de acordo com a especificidade.

F.V. Como você vê a diferença entre filmes de festivais e filmes comerciais?

E.V. O cinema tem essa duplicidade de nascença mesmo, que é entre as suas intenções e potências artísticas e culturais e uma potência industrial e econômica. É difícil estabelecer onde termina um e começa outro, mas os filmes que têm um viés mais marcadamente industrial e econômico de interesse na sua base, também podem ter valores culturais e artísticos, e os filmes culturais e artísticos também podem encontrar espaço econômico pra sua circulação. Os festivais ajudaram a criar um mercado em si para filmes que talvez em circuito comercial, tivessem mais dificuldade, e a partir dos festivais, esses filmes atraem atenções, permitindo que eles apareçam em outros lugares, seja no circuito de festivais, seja no público que vem depois disso, público de nicho como pra vendas internacionais para televisão, para VOD, na internet, todo tipo de nicho. Então os festivais criam um mercado também, não se opõem ao mercado. Hoje em dia, nos principais festivais do mundo, existe uma parte do festival dedicado às exposições, às mostras e à relação do espectador com o filme, e uma parte voltada pra mercado. O festival de Cannes é um grande exemplo, mas também acontece em vários outros lugares, como o Festival do Rio, que tem um evento só de mercado, e em Gramado também. Então, essas características se misturam um pouco.

ANEXO 2 - EXCERTOS DA ENTREVISTA COM LUIZA LINS – DIRETORA DA MOSTRA DE CINEMA INFANTIL DE FLORIANÓPOLIS

Fernanda Viana: Como surgiu a Mostra?

Luiza Lins: A Mostra surgiu porque eu já trabalhava com cinema. Eu era produtora executiva do Chico, meu marido, que é cineasta. Só que eu sempre quis trabalhar com criança. Eu trabalhei como atriz em um programa infantil da TV cultura; e uma amiga surgiu com dois projetos. Um era uma mostra de cinema e literatura, e o outro era uma mostra de cinema para criança. Nessa época eu estava com uma filha pequena, e como eu tinha sido criada no Rio numa época que tinha muita cultura para criança, eu não conseguia imaginar criar minha filha sem ter acesso à cultura. Eu não acredito em uma formação que não tenha cultura. Então, juntei as duas coisas e quando começamos a pensar e organizar a Mostra o grande problema eram os filmes. Que filmes passar em uma mostra para crianças? Que mostra para crianças? Filmes brasileiros? Não vamos exibir filmes comerciais para crianças? Mas, não tinha muitos filmes brasileiros. Então, por isso, desde a primeira Mostra, nós tivemos que promover encontros para falar da importância do cinema infantil. Na primeira mostra nós chamamos o Cao Hamburger e a Patrícia Durães que trabalha no Cine-espço e que trouxe e distribuiu o Quick Cookie, filme do francês Michel Celau. Ela tinha uma distribuidora e trazia muitos filmes bons e europeus para criança. Sabíamos que teríamos que provocar esse mercado. Além dos filmes, também pensamos, mas que crianças? Então tivemos que nos organizar para trazer crianças de escolas públicas e pagar o transporte. Porque não era só uma mostra de cinema para crianças, e desde o primeiro momento teve que ser muito mais, e não se sustentaria se fosse só uma mostra de exibição. Assim, trabalhamos com a questão da inclusão social, da produção de filmes brasileiros para crianças, com os professores. É por isso que a Mostra é tão longa, pois abrange tanta coisa e batalha por uma política.

F.V: Desde o começo ela tem parceria com educadores, psicólogos e pedagogos?

L.L: Desde o começo. Nessa edição teve uma psicóloga que esteve na 1ª Mostra.

F.V: Sempre teve os debates?

L.L: Sempre houve debates. Porque, na verdade, são poucas pessoas que trabalham com cinema para criança no Brasil. Então, desde o primeiro momento nós tivemos que nos cercar de todo esse ambiente que trabalha com a criança.

F.V: Que diferença você percebe desde 2002? O que foi melhorando? O que foi mudando?

L.L: A Mostra começou em 2002, e em 2004 veio edital o Curta-Criança. Algumas ações foram acontecendo no Brasil e nós obtivemos alguns resultados. Em relação ao curta-metragem, o edital Curta-Criança foi idealizado pelo Ministério da Cultura e pela TVE, e uma das pessoas que idealizou o Curta-Criança foi a Bete Carmona. Assim, ajudou a aumentar a produção de curtas, além de ser uma política barata. Foram cerca de vinte projetos de curta-metragem selecionados em várias regiões do Brasil e tinha a obrigatoriedade de ser produção por regiões. Passamos dois anos sem ter o Curta-criança, mas a produção dos curtas continuou. A produção de curta-metragem hoje no Brasil é muito grande e nos últimos quatro anos, nós selecionamos algo em torno de 70 curtas-metragens para a nossa mostra competitiva. Os longas ainda são problemáticos porque

avançou, mas muito pouco. Em termos de porcentagem, em dez anos foram 2% o aumento de produção de longas, ou seja, quase nada. Quando começamos, se produzia longa-metragem para crianças em torno de 2% da produção total. Hoje, essa produção é de 4%. Mas, em relação à produção para TV, aumentou muito a produção brasileira para criança. O cenário mudou e a aprovação da lei que obriga a ter produção brasileira nas TVs ajudou também, pois incentivou a produção para crianças. Hoje, temos na televisão o "Peixonauta", o "Amigãozão", e outros. Mas, o longa tá começando a aparecer. Eu acredito que fazendo um trabalho de formação com os curtas, nos cineclubes, nas escolas, vai ajudar ao público a exigir o longa. Mas, isso é um processo e ainda estamos nesse processo ainda. Mas, qualidade dos curtas melhorou e o entendimento da importância do cinema para criança melhorou.

F.V: Como tem sido a resposta das crianças? Você viu alguma mudança na frequência?

L.L: Eu vejo que aqui em Florianópolis nós formamos um público, mesmo a Mostra acontecendo só uma vez por ano. Isso é relativo porque nós distribuimos depois todos os filmes. Eu tenho certeza que a Mostra já contribui para uma geração inteira muito mais bem formada. Não só para o cinema, para a cidadania como um todo, para a educação. Eu vejo vários jovens que se formaram na Mostra e são jovens muito mais críticos, mais ativos na sociedade. A Mostra é importante não só para a formação do cinema, mas para a formação do ser.

F.V: Comparando com outros festivais de cinema infantil no Brasil, você vê diferença nos focos dos outros festivais?

L.L: No Brasil, há três festivais exclusivos para crianças. Tem o Festival Internacional de Cinema Infantil, no Rio, o ComKids, que é festival, mas também é workshop. E tem a Mostra Infantil de Florianópolis, que tem papel fundamental porque trabalha com uma questão política. Então, trabalhamos no desenvolvimento de uma política desde o primeiro momento. Acreditamos no potencial do cinema brasileiro para criança, e além disso, hoje em dia, trabalhamos com a circulação dos filmes que chegam à Mostra. Então, a Mostra, desde o primeiro momento, foi idealizada com projeto de escola, inclusão social, trabalho com professor, com a família. Mas ela adquiriu uma questão política e hoje a Mostra é considerado um evento importante politicamente no cinema nacional. Trabalhamos com a circulação, mas outros festivais não. Temos o Circuito, que acontece não só aqui em Florianópolis, mas também no Ceará. O festival de Brasília também faz parceria há quatro anos, pois eu faço a curadoria e eles fazem circuitos pelas cidades satélites. Eu faço curadoria para vários festivais que fazem mostras paralelas infantis. Então a Mostra de Florianópolis, hoje, é um centro que irradia, porque anualmente nós recolhíamos a produção de curtas metragens para crianças no Brasil e nós disponibilizamos no site também.

F.V: E fora do país?

L.L: Fora do Brasil temos algumas parcerias, como em Estocolmo. Tínhamos no sul da Suécia, mas são mais pontuais, ainda não é forte. Temos algumas parcerias na Irlanda, Inglaterra, nos Estados Unidos, mas está começando. Estão pedindo porque o Brasil está muito na moda, e as embaixadas querem fazer mostras para as crianças, pois há muitos brasileiros morando fora do país.

F.V: E já tem projetos futuros? Ideias novas para as próximas mostras?

L.L: Na verdade a mostra cresce anualmente. Todo ano ela cresce em público, em parcerias. Esse ano a gente fez um encontro com a prefeitura de Porto Alegre em um projeto de alfabetização audiovisual. Esse ano queremos trazer esse projeto para cá, pois sempre queremos ampliar o alcance da Mostra para torná-la cada vez mais parte da cidade, do estado e do país. Queremos que seja algo que não dependa de uma moda, tem que ser uma obrigatoriedade no Ministério da Cultura proporcionar isso. Queremos que a Mostra seja uma política cultural que não dependa de uma pessoa, ou de uma organização. Que dependa do Ministério da Cultura.

F.V: Quais são os principais patrocinadores, apoiadores?

L.L: Temos o patrocínio da Lei Rouanet com a empresa Tractebel, que apoia a Mostra desde o primeiro momento. Temos a Petrobrás e a Eletrobrás através de editais. Porém, a Eletrobrás teve uma queda de lucro e abriu edital, mas não selecionou quase ninguém, e nós ficamos de suplente. A Petrobrás também não abriu edital e foi escolha direta, e assim diminuí o valor. O fundo nacional de cultura, pela primeira vez, entrou com uma verba maior e o fundo cultural que entra com a mesma verba nos últimos anos. Todo ano se tem que partir do zero, tornando-se um processo muito cansativo, apesar de ser um evento que tem o apoio do ministério da cultura, do governo do estado e ter o reconhecimento de sua importância.

F.V: Voltando um pouco à questão da curadoria. A curadoria é feita só por você?

L.L: Quem faz a curadoria hoje em dia é a Melina Curi, que mora em Londres e faz pela internet, eu e a Ana Lúcia Fernandes, que trabalha com o projeto escola. No ano passado uma professora de educação infantil também participou. Geralmente alternamos, mas eu e a Melina sempre estamos na curadoria. Acho que eu tenho mais conhecimento para fazer a curadoria porque eu estou lá e vejo a reação das crianças. Alguns filmes foram selecionados esse ano que eu achei que não deveriam ter entrado, mas as outras curadoras insistiram e concordamos em aceitar. Porém, a curadoria, a cada ano, vai se tornar mais rígida.

F.V: E que tipo de preocupação existe, além dessa questão de inclusão social?

L.L: Nós nos preocupamos com a qualidade técnica, pois queremos que as pessoas façam cinema para criança de maneira profissional, com conteúdo e qualidade profissional. A seleção passa por um crivo técnico de qualidade e de conteúdo, pois a Mostra tem um ideal. Queremos que as crianças sejam adultos mais críticos, que tenham acesso à diversidade cultural para poder fazer escolhas no futuro. Então, queremos que eles ajudem a construir um mundo melhor. Temos que ter cuidado, pois não exibimos filmes com pessoas fumando demais, nem filmes muito comerciais. Mas, ao mesmo tempo queremos que sejam filmes para divertir o espectador, mas também fazê-lo pensar. Não precisa ser chato nem careta pra ter conteúdo. É igual quando se trata de filmes para adultos, que também têm que ter qualidade. Mas, quando fazemos curadoria para festival adulto, algumas coisas são permitidas. Para criança, temos que tomar mais cuidado exatamente porque é um ser em formação.

F.V: E como é feita essa escolha pra sessão de filmes para público adulto?

L.L: A criança que vai para a Mostra não vai sozinha, então nosso público não é só infantil, é de família. Durante o final de semana temos um público de famílias, e durante a semana,

as crianças vão com a escola. Nós sempre fazemos uma Sessão Jovem e agora abrimos a sessão das seis horas para filmes a partir de dez anos. Organizamos também e convidamos filmes para participar do Seminário de Cinema e Educação. Não abrimos seleção, edital, para qualquer filme se inscrever para os filmes adultos. Nós selecionamos e convidamos. Nesse ano exibimos “Sementes no nosso quintal”, que foi vencedor de público na Mostra de cinema de São Paulo. E também exibimos “Educação proibida”, que fez muito sucesso na internet. Convidamos esses filmes e os diretores, para exibirmos para os professores e para o público em geral, assim como para o bate-papo.

F.V: E a escolha das oficinas é feita por vocês?

L.L: Toda a programação passa por mim. A Melina e a Ana ajudam na curadoria dos curtas-metragens. A sessão de longas é feita por mim, porque eu viajo pelos festivais e vejo o que está sendo exibido. Eu faço parceria com o Anima Mundi, com o FIF e com o ComKids e nós vemos o que foi exibido de bom e trazemos para cá. Em relação às oficinas, é o que está sendo mais divulgado no momento e nós vemos a demanda. A Mostra é resultado de um ano de trabalho, pois eu faço viagens internacionais, participo de encontros, seminários e vejo o que acontece no mundo e trago pra cá.

F.V: Como você vê a importância dos festivais no Brasil para a distribuição e exibição?

L.L: Eu acho fundamental, pois o festival é um circuito alternativo de exibição. Temos tão poucas salas no Brasil, acho que mais ou menos duas mil, e os festivais possibilitam ver a produção brasileira e internacional que não entra no mercado comercial. Acho super importante e quanto mais, melhor. Eu só acho que os festivais tinham de ter uma sessão para crianças, porque nós estamos formando também e exibindo toda a produção que é feita. Quem faz para criança também gosta de mostrar.

F.V: E a importância dos festivais temáticos especificamente?

L.L: Eu acho interessante, pois a sociedade é formada por diversos estilos e pessoas diferentes. Alguém me falou nessa mostra: “Quem sabe não se faz um festival sobre cinema e educação”? Eu achei ótimo! Porque o audiovisual possibilita o debate sobre todos os temas e acho muito rico.

F.V: Esse ano teve a sessão para deficientes auditivos?

L.L: Não, mas fizemos um DVD especial. Não fizemos a sessão porque é complexa. Foi muito bom em 2012 e pode voltar no ano que vem. O que eu percebi, é que no ano passado, por ser no final de semana, dificultou muitos projetos. Tivemos que buscar crianças em casa e se não ligássemos, não dássemos o transporte, não fôssemos em casa buscar, eles não teriam vindo.

F.V: Mas também é a questão da formação de público. Se fazemos isso ano após ano, ajuda a surgir um patrocinador, um apoiador.

L.L: Exatamente! A cada ano temos que ter esse jogo de cintura com a programação. Então eu acho que ano que vem pode voltar. Lançamos o DVD e estamos distribuindo para esses centros e projetos especiais. Esse ano a questão financeira foi super difícil. Nós organizamos a Mostra de acordo com a questão financeira e a sessão para pessoas especiais é uma sessão cara. Temos que sentir o que está acontecendo no momento também para organizar a programação.

F.V: E como surgiu a ideia do circuito?

L.L: Fazemos um esforço tão grande, com tanta verba, tantos filmes, que seria um desperdício não ampliar a exibição. Estamos retomando o circuito e já temos quarenta e cinco cidades. Além de trabalhar com cinema brasileiro, trabalhamos para que essas cidades se desenvolvam culturalmente e se organizem. Algumas exibições são no auditório de uma prefeitura, na escola, numa casa de cultura, num clube recreativo. Então isso vai fazer com que eles desenvolvam cineclubes, atividades audiovisuais no município. Hoje a Mostra não acontece só uma vez por ano. Ela acontece o ano todo. Agora que eu estou com todo o material e vamos começar a distribuir.

F.V: O crescimento dos festivais infantis tem influenciado a produção de filmes infantis?

L.L: Sem sombras de dúvidas. Tem o edital curta-criança, mas não tem aumentado muito, nem aqui em Santa Catarina. Eu tentei inscrever um projeto, mas não consegui. Eu acho que o cinema brasileiro vive um bom momento. O que segurou a bilheteria do cinema, em geral, foi o cinema brasileiro. Mas também temos que investir na formação. Tivemos um bom público para o filme "Elena", que é um filme super "cabeça". Os dois filmes da Legião Urbana, do Renato Russo também tiveram boa exibição. Então temos muita coisa da nossa cultura, da literatura infantil para ser explorada ainda. Mas, é devagar e sempre. Eu acho que os 2% de longa passou pra quatro. Daqui a pouco vai pra oito, etc.

F.V: Porque você dirigiu "O sumiço da coroa", o "Campeonato de pescaria"...

L.L: Isso eu comecei a dirigir por causa da Mostra, porque eu queria trazer diversidade cultural para as crianças, só que elas nunca viam sua própria cultura na tela. Então, além de trabalhar com a circulação eu comecei a trabalhar com produção para crianças. Eu comecei como diretora, mas não é meu foco. Não gosto de dirigir, eu gosto de ser produtora. No "Sumiço da coroa" eu cheguei a um formato quase ideal. Eu fiz o roteiro com as crianças e com o Chico, e depois o Chico e o Marcos dirigiram. Eu fiz a produção, consegui a verba. Meu caminho é esse.

ANEXO 3 - EXCERTOS DA ENTREVISTA COM BEATRIZ MOREIRA DE AZEVEDO PORTO GONÇALVES – PRODUTORA DA MOSTRA GERAÇÃO

Fernanda Viana: Como surgiu a mostra? Como foi a ideia e a necessidade do surgimento?

Beatriz Gonçalves: A Mostra Geração começou antes do Festival do Rio. É uma mostra dentro do Festival do Rio, mas a origem é na ONG chamada Cineduc, que já existe há 40 anos. O Cineduc já organizava um festival de cinema para crianças, porque trabalha com cinema e educação. E quando o Festival do Rio começou a se formular enquanto festival, em que o modelo de inspiração foi o festival de Berlim, chamou o Cineduc para organizar o festival infantil. Essa é a continuidade do trabalho de uma instituição que estava propondo um trabalho com cinema e educação. É uma instituição pioneira, um dos primeiros trabalhos na América Latina.

F.V: Que mudanças aconteceram na Mostra ao longo dos anos?

B. G.: Eu estou desde 2002. Em 1999 aconteceu a primeira edição do festival do Rio. O primeiro festival era muito parecido com o formato do festival realizado pelo Cineduc. O festival era chamado Cinema-Criança, acontecia no CCBB e era um festival de longas-metragens para crianças. Havia um júri infanto-juvenil formado por crianças que tinham algumas aulas de Linguagem Cinematográfica e algumas noções de crítica, e assim eles elegiam o melhor filme. No ano 2000, o festival fez uma parceria com o canal Futura e abriu uma outra frente. Era um cenário no Rio de Janeiro, principalmente de jovens trabalhando com projetos educativos voltados para o audiovisual, com ênfase em formação da cidadania, e foi uma explosão de ONGs. Surgiram muitos trabalhos com jovens e sentimos a necessidade de abrir espaço pra discussão. O festival ampliou, e foi além da mostra internacional e dos longas metragens profissionais para os jovens e crianças. Assim, exibimos o que os jovens estavam fazendo, mas havia poucas escolas trabalhando com audiovisual.

F.V: Como é a organização de debates?

B.G: Dentro do Festival do Rio nunca teve espaço para fazer um debate sobre os filmes internacionais. Sempre é uma sessão atrás da outra, então nunca houve tempo para debates. Mas, quando se propôs fazer o Vídeo Fórum, que é uma sessão de vídeos feitos pelas crianças, abriu-se espaço para discussão desse trabalho. Nós queremos investir, apoiar, incentivar essas atividades, pois é uma boa troca de experiência. Não temos a intenção de chamar um especialista para dizer como eles deveriam fazer, mas sim promover um intercâmbio entre os jovens e os grupos produtores, e refletir sobre isso. O contexto de muitos desses projetos é a comunicação para a cidadania, que estimula a expressão das crianças, dos debates, mas, a gente sempre achou que, pelo fato de os grupos produzirem coisas muito diferentes, em condições muito diferentes, todo mundo ganha quando há uma troca de experiências. Nós nunca trabalhamos em uma perspectiva de competição, qual é o melhor filme, etc. Não precisa fazer uma comparação porque não dá pra comparar. Sempre houve a preocupação de promover, pois achamos que as escolas no Brasil funcionam sempre com uma lógica do professor como autoridade, então nossa proposta foi dar voz aos jovens, “proibindo” os professores de falar. Embora a gente reconheça a importância da figura dos professores, achamos que deveria haver uma diferença. Nós queríamos saber como o jovem estava lidando com a linguagem, pois muitos professores fazem o trabalho e colocam as crianças só para atuar. Queríamos abrir espaço para eles protagonizarem esse

processo. E também existe um trabalho com os professores, pois são eles que dão continuidade ao nosso trabalho. O nosso trabalho é de formação de público, e, como só acontece durante o festival, quem vai continuar com a vontade e estímulo, é o professor. Sempre tivemos esse viés no Cineduc, para trabalhar com os professores que tradicionalmente sempre trabalharam com o conteúdo dos filmes quando se aproximava da disciplina deles, mas pra eles, era preciso conhecer um pouco de linguagem, conhecer um pouco mais dos recursos, dos estilos. A gente acha que é fundamental trabalhar com eles.

F.V: E mudou algo mais na organização, na estrutura como um todo?

B.G.: De 99 para 2000, com a parceria com o canal Futura, começamos a fazer oficinas pra também ter uma experiência prática, pra ter um contato com os jovens durante o a produção, que é uma questão que também interessava à curadoria, para enriquecer a experiência deles. Na verdade, a estrutura pouco mudou e continuamos com um programa internacional, o encontro de educadores e as oficinas, que são um pouco mais irregulares. Organizar o festival já é muito complicado e a oficina requer muito planejamento, parte pedagógica muito bem fundamentada. Nós tivemos algumas experiências que não muito boas, que foram na base da tentativa e erro. Os alunos também não dispõem de tanto tempo para fazer oficina porque, apesar de terem mais tempo livre, eles têm outras atividades. Terceirizamos as oficinas na maioria das vezes, chamando outros grupos para produzir as oficinas. Alguns deram mais certo que outros, mas sempre deu muito trabalho porque há uma cobrança do festival e há necessidade de mostrar resultados. Quando há patrocínio, temos que atender um número grande de crianças, e para fazer uma oficina para criança não é possível oferecer para muitas. Pode-se exibir um filme para muitas crianças, mas não se consegue organizar uma boa oficina para tal público no tempo curto do festival. Então, sempre é um orçamento muito maior do que o que os patrocinadores esperam como resultado. Os patrocinadores pensam que com aquela verba, poderemos fazer algo grandioso. Conseguimos bons resultados, mas não é o suficiente. É sempre difícil e cansativo. Esse ano não oferecemos oficinas, mas sempre há uma possibilidade.

F.V: Quem são os patrocinadores e apoiadores?

B.G.: Tem os incentivos da lei Rouanet e a Prefeitura é o patrocinador máximo. Esses são patrocínios constantes. Já tivemos a Petrobrás como principal patrocinador do Festival do Rio. Eles têm uma certa regularidade. A prefeitura é muito interessada em ter um evento desse porte, pois é uma cidade que tem uma relação com o cinema, uma prefeitura que tem uma distribuidora de filmes, uma prefeitura que tem, mau ou bem, um canal de televisão que trabalha com audiovisual com as crianças e os professores. Então tem uma certa regularidade, mas todo ano tem que se renegociar e a cada ano temos menos dinheiro.

F.V: O patrocínio vem para o Festival e depois é distribuído para a Mostra Geração?

B. G: O departamento de marketing e a captação de recursos do Festival é quem faz a negociação dos patrocínios. Mas temos umas particularidades e necessidades que outras mostras não têm. Sempre trabalhamos com jovens de baixa renda, que vem de muito longe, acordam muito cedo e precisamos dar um lanche para eles. O festival nos dá liberdade, muito pouca na verdade. Gostamos também de dar brinde nas sessões e às vezes conseguimos fazer parceria com editoras de livros. Há dois anos temos parceria com a empresa "Forno de Minas", que nos fornece lanche. No encontro de educadores também gostamos de receber os professores com café da manhã, porque o horário que eles têm

disponível é o fim de semana. Como o fim de semana é faixa nobre dos cinemas, então, não podemos fazer sessão gratuita no final de semana à tarde. Por isso, temos que fazer na parte da manhã e tem que ter um café. Também buscamos parcerias para transporte. Para as oficinas, temos parceria com a Macinrio desde 2007, que é uma empresa que vende produtos de informática. Eles nos emprestam os computadores para fazer a edição das oficinas, e fazemos uma permuta, cedendo espaço para eles, como uma mídia de divulgação na nossa vinheta. Fazemos trailers, making of, etc, pois sempre tem muita produção audiovisual durante o festival. Esses parceiros foram sendo conseguidos pelas nossas vias e sempre com uma atenção da equipe geral do festival e o pessoal da captação. Eles têm que analisar se a parceira é mais interessante para o festival como um todo, e às vezes, quando tudo está funcionando muito bem com os nossos parceiros, o Festival decide captar para o festival inteiro. Seria melhor se pudéssemos negociar diretamente em nome da Mostra Geração. Mas, nós levamos o selo do Festival do Rio, que é muito bom, pois não queremos ficar isolados. Nosso público não é segmentado, queremos pessoas que gostem do cinema, que tenham intenção de pesquisar sobre os filmes, a programação, os diretores. Tem um trecho do projeto de lei do Cristovão Buarque que diz que as crianças são os espectadores de amanhã. Elas já são espectadores hoje. Então elas têm que ser tratadas como espectadores desde já. Esse é um projeto de lei que obriga as escolas a exibir uma cota semanal ou mensal de filme nacional. Essa obrigação às vezes não dá certo. Tem professor que gosta de cinema, e vai fazer isso com prazer. Mas tem gente que só vai cumprir a formalidade. Tem professor que nem assiste ao filme, exibe para os alunos e não tá interessado no resultado, só em cumprir a carga horária.

F.V: Houve alguma mudança na recepção dos filmes pelas crianças?

B: Eu acho que não. As crianças vão crescendo e chegam outras crianças à Mostra. Então é sempre uma primeira vez pra muitas delas. Tem muitas crianças que crescem e continuam vindo ao festival e querem ser nosso voluntário, principalmente o pessoal que participa do Vídeo Fórum. Eles têm uma relação com a Mostra e experiência de ter produzido um vídeo e são mais interessados no assunto. Alguns seguem a carreira do audiovisual, entram no mercado de trabalho. Sempre que é possível, trazemos alguém que participou do Vídeo Fórum pra falar sobre sua experiência para as crianças.

F.V: Como é a questão da curadoria? Quem seleciona os filmes?

B.G: É feita pela Felicia e a Bete e elas têm grande preocupação com a diversidade. Alguns países têm cinematografias mais raras, sempre apresentando um olhar muito diferente. Então é importante colocar as crianças em contato com esse outro olhar, com essa outra sociedade, outras formas de viver. Os filmes apresentam valores que às vezes não são diferentes dos nossos, mas que são vividos de outra forma. É importante ressaltar a criatividade dos filmes e a forma como eles lidam com o tema. Muitas vezes temos que prestar atenção para as questões de disponibilidade dos filmes, das cópias digitais, mas antigamente era mais difícil, pois era só em película. Além disso, o festival não paga nada para exibir o filme. Então, algumas distribuidoras simplesmente se recusam a exibi-lo. E a Mostra Geração tem um prêmio de júri popular, mas é só uma plaquinha. Não é um prêmio em dinheiro, é de prestígio. Assim, se o filme entra em uma outra competição, a Mostra fica prejudicada, porque os festivais têm a lógica de mercado, de tapete vermelho, ineditismo. Hoje, com as novas tecnologias, as fronteiras do cinema estão sendo quebradas. Hoje temos

filmes em cartaz que já são exibidos na TV a cabo. Competir é muito difícil porque os filmes ficam disponíveis muito rapidamente na internet.

F.V: Quais são as atividades paralelas organizadas?

B.G.: Temos uma parceria com o projeto Megafone, que é uma realização do Instituto Desiderata, trabalha com professores da rede municipal para oferecer sessões a eles. Esse ano, começamos a fazer mais vezes o Encontro de Educadores, que sempre era feito uma vez antes do festival, com um mês de antecedência mais ou menos, para preparar as escolas sobre a vinda do festival, e uma ou duas vezes durante o festival.

F.V: Tem algum projeto para o futuro?

B. G: Queremos fazer a Mostra Geração o ano todo. Achamos que o trabalho em escola, quanto mais constante, ajuda na melhora do resultado. O Brasil é um país carente, pois nossas crianças assistem muita televisão, e a oferta de filmes para eles é muito pequena. Então, os filmes seguem os padrões da TV, ou eles estão vendo filmes da Disney. Esses filmes têm qualidades, mas acreditamos que não devam ser as únicas opções disponíveis para as crianças. Exibir filmes nas escolas ao longo do ano seria ideal.

F.V: Qual é o perfil do público que vem com o pai? Existe diferença de classe?

B: Por uma questão estratégica, trabalhamos muito pouco com público espontâneo, mas estamos revendo isso, porque no período em que as escolas ficaram de greve, as sessões ficaram vazias. Essa reformulação dá trabalho, porque para o público espontâneo precisamos ter um marketing pesado, ações de marketing que não temos recursos para fazer. Com as escolas, fazemos o contato diretamente e atingimos 40 crianças de uma só vez. Mas também temos o público espontâneo, que é um público de classe média, com muitos professores e cinéfilos que trazem seus filhos.

F.V: Existe uma parceria com pedagogos, educadores?

B. G: Sempre houve um diálogo muito grande com a universidade, com alguns professores, como a Rosália Duarte, da PUC. E o Cineduc faz parte da Rede Kino, que é uma rede de pesquisa em audiovisual e educação. Certo ano, o Cinead, da UFRJ, esteve presente, acompanhou, ajudou a selecionar alguns filmes. O pessoal da universidade sempre está nos debates e sempre estão em um diálogo constante. Quando eu fiz o mestrado, meu grupo de pesquisa fazia resenhas críticas com um olhar mais direcionado, com recomendações sobre o conteúdo pedagógico do filme. Mas, a agenda da universidade é pesada, então não há tempo para participar tanto.

F.V: Você acha que, os filmes contribuem para a construção de identidade nacional?

B. G: É difícil avaliar a efetividade do impacto, porque o nosso contato com as crianças é muito rápido. Não estamos com eles no dia a dia, mas acreditamos que o cinema tem o papel de ampliar os nossos horizontes. Na medida em que existe um investimento na diversidade, nós entendemos que é vendo o outro que agente se entende, porque a diferença nos causa espanto. No Vídeo Fórum, há uma questão de formação de identidade, mas é uma questão de identidade entre os grupos que participam de um processo de produção de um discurso audiovisual.

F.V: Existe alguma restrição em relação ao conteúdo dos filmes?

B. G: O Cineduc nasceu por influência de um trabalho da Igreja católica com o cinema. Então, a questão dos direitos humanos, o direito das crianças, são preocupações que a Mostra Geração tem desde o princípio. Nós nos preocupamos também para que o filme não tenha uma lógica de muito consumo. Os filmes para crianças são os filmes mais politicamente corretos, embora às vezes surjam temas delicados ou estranhos. Uma vez um filme se inscreveu para participar da Mostra Geração, mas tinha um enredo em que a mãe tomava umas bolinhas, era deprimida. Ela nunca podia ficar sozinha em casa. Era um filme que trabalhava com o tema do suicídio. Se houver um debate depois, praticamente tudo pode ser exibido, porque haverá uma mediação, reflexão sobre o tema. Como não temos esse espaço para debate dos filmes do programa Internacional, resolvemos não exibir esse filme, assim como temos a preocupação em não exibir filmes com muita lógica de consumo.

F.V: E a homossexualidade infantil?

B: A gente exhibe sim! Claro que o tratamento tem de ser outro, mas o festival não é a família nem a escola. É lógico que há precaução, mas nós não evitamos o tema, porque acreditamos no trabalho em relação à tolerância. Porém, temos que estar presentes, porque a pressão, no final das contas, é em cima do professor. Então há um trabalho de conscientização junto ao professor, pois exibimos o filme e ele vai com todas as advertências, indicativo de conteúdo, idade, etc.

Dados Gerais do Mercado Audiovisual Brasileiro / Brazilian Audiovisual Market Data						
Indicador / Indicator	Numeros / Values					Fonte / Source
	2008	2009	2010	2011	2012	
Extensão Territorial / Territorial Extension	8.514.876,599 Km2	8.514.876,599 Km2	8.514.876,599 Km2	8.514.876,599 Km2	8.514.876,599 Km2	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (www.ibge.gov.br)
População / Population	183.987.291	191.460.130	190.755.799	192.379.287	193.976.530	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (www.ibge.gov.br)
Habitantes nas capitais / Inhabitants in states capitals	44.222.828	45.427.851	45.466.045	45.466.045	46.226.690	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (www.ibge.gov.br)
Municípios / Counties	5.564	5.565	5.565	5.565	5.565	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (www.ibge.gov.br)
Municípios com mais de 1 milhão de habitantes / Counties with more than 1 million inhabitants	14	14	15	15	16	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (www.ibge.gov.br)
População em municípios com mais de 1 milhão de habitantes / Population in counties with more than 1 million inhabitants	38.465.981	39.458.578	40.135.344	40.135.344	41.775.889	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (www.ibge.gov.br)
Domicílios / Domiciles	57,6 milhões	58,6 milhões	57,3 milhões	61,3 milhões	ND / NA	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (www.ibge.gov.br)
Dados Econômicos / Economic Data						
Indicador / Indicator	2008	2009	2010	2011	2012	Fonte / Source
PIB / GDP	R\$ 3,032 trilhões	R\$ 3,239 trilhões	R\$ 3,770 trilhões	R\$ 4,143 trilhões	R\$ 4,403 trilhões	Banco Central do Brasil - BACEN (www.bc.gov.br); Produto interno bruto em R\$ correntes
Renda per Capita / Per capita income	R\$ 15.991,65	R\$ 16.917,66	R\$ 19.508,59	R\$ 21.252,00	R\$ 22.402,00	Banco Central do Brasil - BACEN (www.bc.gov.br); Produto interno bruto per capita em R\$ correntes
Salário Mínimo Nacional / National minimum wage	R\$ 415,00	R\$ 465,00	R\$ 510,00	R\$ 545,00	R\$ 622,00	Ministerio do Trabalho e Emprego (portal.mte.gov.br/sal_min/)
Valor médio do dólar / Average dollar price	R\$ 1,84	R\$ 2,00	R\$ 1,76	R\$ 1,67	R\$ 1,95	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA (www.ipea.gov.br); Dólar comercial para compra, taxa média anual
Dados de Exibição / Exhibition Data						
Indicador / Indicator	2008	2009	2010	2011	2012	Fonte / Source
Público / Admissions	89.109.595	112.670.935	134.836.791	143.191.360	146.462.972	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B
Público filmes brasileiros / Brazilian feature films admissions	8.820.706	16.075.429	25.687.438	17.689.210	15.561.688	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B
Público filmes estrangeiros / Foreign feature films admissions	80.288.889	96.595.506	109.149.353	125.502.150	130.901.284	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B
Renda Bruta / Gross box office	R\$ 727.509.315,00	R\$ 969.796.083,34	R\$ 1.260.373.852,47	R\$ 1.449.807.782,70	R\$ 1.612.905.880,65	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B
Renda filmes brasileiros / Brazilian feature films gross	R\$ 69.390.862,00	R\$ 131.923.170,45	R\$ 225.958.090,35	R\$ 161.495.408,41	R\$ 157.262.028,07	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B
Renda filmes estrangeiros / Foreign feature films gross	R\$ 658.118.453,00	R\$ 837.872.912,89	R\$ 1.034.415.762,12	R\$ 1.288.312.374,29	R\$ 1.455.643.852,58	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B
Lançamentos / Releases	325	317	302	337	325	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B, Sedcmr e apuração ANCINE
Lançamentos brasileiros / Brazilian releases	79	84	74	100	83	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B, Sedcmr e apuração ANCINE
Lançamentos estrangeiros / Foreign releases	246	233	228	237	242	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B
Salas de exibição / Screens	2.278	2.110	2.206	2.352	2.517	Sistema de Registro-ANCINE, Nielsen, SICOA e apuração ANCINE
Salas de exibição digitais (padrão DCI) / DCI Digital Screens	ND / NA	ND / NA	ND / NA	ND / NA	784	Sistema de Registro-ANCINE e apuração ANCINE
Salas de exibição 3D / 3D Screens	ND / NA	109	262	467	617	Sistema de Registro-ANCINE e apuração ANCINE
Número de complexos / Movie theaters	816	647	662	686	701	Sistema de Registro-ANCINE; Nielsen; SICOA e apuração ANCINE

Dados Gerais do Mercado Audiovisual Brasileiro / Brazilian Audiovisual Market Data

Filmes e Vídeos / Films and Videos						
Indicador / Indicator	2008	2009	2010	2011	2012	Fonte / Source
Obras lançadas em DVD / DVD releases	1.535	1.028	1.013	1.130	1.038	Ver Vídeo (www.vervideo.com.br) e apuração ANCINE
Obras brasileiras lançadas em DVD / Brazilian DVD releases	78	104	89	87	66	Ver Vídeo (www.vervideo.com.br) e apuração ANCINE
Obras lançadas em Blu-ray / Blu-ray releases	232	308	434	439	455	Ver Vídeo (www.vervideo.com.br) e apuração ANCINE
Obras brasileiras lançadas em Blu-ray / Brazilian Blu-ray releases	1	3	9	22	20	Ver Vídeo (www.vervideo.com.br) e apuração ANCINE
Videolocadoras / Video rental stores	9.000	8.000	ND / NA	ND / NA	ND / NA	Estimativa do mercado - União Brasileira de Vídeo / UBV
Serviços de Vídeo por Demanda / VoD Services	ND / NA	9	ND / NA	ND / NA	19	ANCINE

Telefones / TVs						
Indicador / Indicator	2008	2009	2010	2011	2012	Fonte / Source
Domicílios com TV / TV Households	54,7 milhões	55,9 milhões	54,4 milhões	59,3 milhões	ND / NA	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (www.ibge.gov.br)
Canais de TV Paga ¹ / Pay TV channels	106	118	116	165	177	Anuário Converge de Mídias Digitais 2009 / Compilação ANCINE
Assinaturas de TV Paga ² / Pay TV subscribers	6,3 milhões	7,449 milhões	9,768 milhões	12,744 milhões	16,189 milhões	ANATEL (www.anatel.gov.br)
Redes de TV aberta / Broadcast TV networks	34	34	62	91	ND / NA	2008 e 2009: Donos da Mídia (www.donosdamidia.com.br); 2010 a 2012: ANATEL (www.anatel.gov.br)
Numero de celulares / Mobile phones	150,6 milhões	174,0 milhões	202,9 milhões	242,2 milhões	261,8 milhões	ANATEL (www.anatel.gov.br)

Indicadores do Mercado Audiovisual / Audiovisual Market Data						
Indicador / Indicator	2008	2009	2010	2011	2012	Fonte / Source
Habitantes por sala / Screens per capita	80,767	89,435	86,471	81,794	77,067	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B
Ingressos per capita / Attendance frequency per capita	0,48	0,59	0,71	0,74	0,76	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B
Preço médio do ingresso / Average ticket price	R\$ 8,16	R\$ 8,61	R\$ 9,35	R\$ 10,12	R\$ 11,01	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B
Participação de público dos filmes brasileiros / Brazilian films market share (admissions)	9,90%	14,27%	19,05%	12,35%	10,62%	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B
Lançamentos brasileiros sobre total / Brazilian releases share	24,46%	26,50%	24,50%	29,67%	25,54%	2009 a 2012: SADIS (ANCINE); 2008: Filme B

ND = não disponível / NA = not available

Não foram considerados os canais pay-per-view, canais de áudio, interativos, televidas, canais abertos e canais locais. / Pay per view, audio-interactive shopping, broadcast and local TV channels not considered

¹ Conjunto de assinantes de cabo, MMDS e DTH. / Cable, Satellite and Microwave subscribers