UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

ENTRE A HERESIA E A REPRODUÇÃO:
EM BUSCA DO CINEMA GOIANO

GUSTAVO HENRIQUE DOS SANTOS VALE

GOIÂNIA
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

ENTRE A HERESIA E A REPRODUÇÃO:

EM BUSCA DO CINEMA GOIANO

GUSTAVO HENRIQUE DOS SANTOS VALE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social

Linha de Pesquisa: Etnografia das Ideias e dos Repertórios Culturais

Orientador: Dr. Manuel Ferreira Lima Filho

GOIÂNIA

2013

GUSTAVO HENRIQUE DOS SANTOS VALE

ENTRE A HERESIA E A REPRODUÇÃO:

EM BUSCA DO CINEMA GOIANO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DEFENDIDA E APROVADA EM 23 DE AGOSTO DE 2013, PELA BANCA EXAMINADORA CONSTITUÍDA PELOS(AS) PROFESSORES(AS):

_____

Prof Dr. Manuel Ferreira Lima Filho (Orientador – PPGAS/UFG)

_____

Profª Drª. Janine Helfst Leicht Collaço (PPGAS/UFG)

_____

Prof. Dr. Flávio Leonel Abreu da Silveira (PPGA/UFPA)

_____

Prof. Dr. Camilo Braz (suplente PPGAS/UFG)

"...e o fim de vossa viagem será chegar ao lugar de onde partimos. E conhecê-lo então pela primeira vez."

T.S. ELLIOT

À minha amante, amiga e companheira Thais, quem sempre ilumina minhas escuridões. Ao meu filho Cícero e à minha filha Cecília, meus mais preciosos tesouros.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os interlocutores, integrantes da comunidade cinematográfica goiana, cineastas, produtores, professores, críticos etc., que se mostraram acessíveis, dispostos a colaborar, e por meio de conversas, relatos e histórias tornaram possível a realização dessa pesquisa. Ao Carlos Cipriano, atual presidente da ABD-GO, que abriu as portas dessa associação para mim e em diversos momentos compartilhou comigo seus pensamentos e opiniões. Aos outros atuais membros diretivos e demais associados da ABD-GO que me receberam de braços abertos durante as diversas atividades da associação em que estive presente.

Agradeço àqueles que se dispuseram ser por mim entrevistados, Carlos Cipriano, Geórgia Cynara, Pedro Novaes, Eládio Garcia, Uliana Duarte, PX Silveira e Kim-Ir-Sen Leal, por dividirem comigo valiosas memórias e ideias.

Agradeço à minha mãe, Júlia, que nunca mediu esforços para me ajudar em todas as situações difíceis, sempre a me doar seu amor, amizade, carinho, apoio, paciência e colo. Ao meu pai (*in memorian*), Almiro, que durante todo seu tempo de vida procurou me ensinar a ser justo e responsável. À minha irmã, Flávia, por ser uma pessoa solícita e amorosa, me auxiliando sempre que precisei e me recebendo todas às vezes com um sorriso no rosto. À minha sogra Lucimar e ao meu sogro Wilson, pessoas adoráveis que sempre me deram carinho e apoio.

À minha esposa Thais, por estar sempre ao meu lado, pelo seu imensurável apoio, interesse, atenção, amor e carinho, pelas conversas e conselhos, e especialmente por me mostrar que tudo é possível. Aos meus filhos Cícero e Cecília, por serem verdadeiras fontes de inspiração e de imensas alegrias.

Às professoras que participaram da banca de qualificação, Maria Luiza e Telma Camargo, cujas considerações foram bastante significativas para o aperfeiçoamento desse trabalho.

Ao meu orientador, Professor Manuel Ferreira Lima Filho, pela amizade, por compartilhar comigo seu conhecimento e me fornecer seu afeto durante todo o percurso acadêmico, tendo me mostrado horizontes possíveis e contido meus devaneios.

Ao meu amigo João Luiz, por facilitar o acesso às pessoas da Secretaria da Cultura do Estado – Secult Goiás e pelos momentos de diversão que compartilhamos durante parte da pesquisa de campo. À Secult Goiás, por atender às minhas solicitações e me fornecer apoio

institucional nas investigações realizadas nas 13ª e 14ª edições do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – Fica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS, por dispor de ótimos professores e professoras que me mostraram diversos caminhos antropológicos, prepararam e ministraram aulas inspiradoras. Ao Élder Pereira, secretário do departamento, por ser competente e prestativo, sempre resolvendo problemas burocráticos com a maior paciência e atenção.

A Flávio Leonel Abreu da Silveira e à Janine Helfst Leicht Collaço, que aceitaram participar da banca de defesa desta dissertação, de modo a compartilhar comigo seus conhecimentos e contribuir para o aprimoramento do trabalho. Ao Camilo Albuquerque de Braz, por aceitar o convite para suplência da banca.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, por disponibilizar minha bolsa de estudos de outubro de 2011 a maio de 2013, incentivo fundamental para a realização desta pesquisa.

RESUMO

O objetivo dessa dissertação é compreender as dinâmicas identitárias que assinalam o universo cinematográfico goiano no contemporâneo. A utilização da etnografia como método me permite direcionar as atenções para o cotidiano que move os processos sociais constituintes desse espaço social na atualidade. Busco, assim, entender os sentidos que orientam a luta simbólica travada pelos atores sociais que, por meio de práticas, discursos e estratégias, acabam por aferir caracteres identitários ao campo cinematográfico goiano. Para tanto, faço uma reflexão acerca de como os atores desse campo atuam para (re)construir e legitimar as representações que elegem tais caracteres. Considero as nuanças intrínsecas ao contexto local e a contextos mais amplos, a partir da ideia de que a identidade é fundamentalmente dinâmica e relacional.

Palavras-chave: etnografia, cinema, Goiás, identidade.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to understand the identity dynamics which mark the contemporary movie universe of Goias. The ethnography's use as a method allows me to focus the attention on the everyday social processes that shift the constituents of that social space today. Thus I seek to understand the meanings that guide the symbolic struggle waged by social actors who, throughout practices, discourses and strategies, end up adding identity characters to the Goias cinematographic field. To this end, I reflect on how the actors in this field act to (re)construct and legitimize representations that elect such characters. I consider the inherent nuances to the local and broader contexts, from the idea that identity is fundamentally dynamic and relational.

Keywords: ethnography, cinema, Goiás, identity.

LISTA DE SIGLAS

ABD: Associação Brasileira de Documentaristas

ABD-GO: Associação Brasileira de Documentaristas – Seção Goiás

Acine-GO: Associação de Cinema Independente de Goiás

AGEPEL: Agência Pedro Ludovico Teixeira (Agepel)

AI-5: Ato Institucional Número Cinco

ANCINE: Agência Nacional do Cinema

ASCOM: Assessoria de Comunicação da UFG

BNDES: Banco Nacional de Desenvolvimento e Econômico Social

CCC: Centro de Cultura Cinematográfica

CERNE: Consórcio de Empresas de Radiodifusão e Notícias do estado de Goiás

Condecine: Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional

CPC: Centro Popular de Cultura

CSC: Conselho Superior de Cinema

CTAV: Centro Técnico Audiovisual

DCE: Diretório Central dos Estudantes

DIP: Departamento de Imprensa e Propaganda

FAC: Fundo de Apoio à Cultura

FACOMB: Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia

FESTCINE GOIÂNIA: Festival de Cinema de Goiânia

FGA: Fórum Goiano do Audiovisual

Fica: Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental

FSA: Fundo Setorial do Audiovisual

FUNAPE: Fundação de Apoio à Pesquisa

GMC: Goiânia Mostra Curtas

ICMS: Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços

ICUMAM: Instituto de Cultura e Meio Ambiente

IFG: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

INCE: Instituto Nacional do Cinema Educativo

MIAU: Mostra Independente do Audiovisual Universitário

PEC: Proposta de Emenda à Constituição

PSDB: Partido da Social Democracia Brasileira

SAV: Secretaria do Audiovisual

SEBRAE: Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SEC-GO: Sistema Estadual de Cultura de Goiás

Secult-GO: Secretaria da Cultura do Estado de Goiás

SEMARH: Secretaria Estadual do Meio Ambiente e Recursos Hídricos

SNC: Sistema Nacional de Cultura

UEG: Universidade Estadual de Goiás

UFG: Universidade Federal de Goiás

UNE: União Nacional dos Estudantes

UNESCO: Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

Capítulo 1 - Os Caminhos do Documentarismo no Brasil e suas Especificidades em Goiás 19
1.1 Primeiras Experiências 19
1.2 Experiências Modernas 31
1.3 Experiências Contemporâneas 44

Capítulo II - O Cenário Cinematográfico Goiano 53
2.1 - A criação da ABD-GO 55
2.2 A Criação do Fica 58
2.2.1 A Ideia e o Caráter do Festival 58
2.2.2 O Arcabouço Cinematográfico do Festival 62
2.2.3 O Fica no Contexto Nacional 65
2.3 O Boom do Audiovisual Brasileiro 67
2.4 O Florescimento do Cenário Cinematográfico Goiano 71
2.4.1 Aparelhagem Legislativa 72
2.4.2 Plataformas de Visibilidade das Produções, Debates e Formação 76
2.4.3 Outros Aportes 85

Capítulo III - ETNOGRAFIA DO UNIVERSO CINEMATOGRÁFICO GOIANO 87
3.1 A Expressão "Cinema Goiano" 89
3.2 A ABD-GO e o Cinema em Goiás – Configurações no Contemporâneo 90
3.3 Trajetórias Sociais – Feixes Comuns 101
3.4 A ABD-GO de Ontem e de Hoje 104
3.5 Em Busca do Cinema Goiano 109
3.5.1 O Ano Que Não Teve Filmes Goianos na Mostra Oficial do Fica 110
3.5.2 Planejando o Futuro do Cinema em Goiás 115
3.5.2.1 O Primeiro Dia do FGA 118
3.5.2.2 O Segundo Dia do FGA 120
3.5.2.3 O Terceiro Dia do FGA 122

CONSIDERAÇÕES FINAIS 124

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 134

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 - PROJETOS REALIZADOS EM 2008 76
FIGURA 2 - PROJETOS REALIZADOS EM 2012 77
FIGURA 3 - CONVOCAÇÃO PARA O FGA 118

ÍNDICE DE TABELAS

TABELA 1 - RECURSOS INVESTIDOS ANUALMENTE 65
TABELA 2 - EVOLUÇÃO DO MERCADO CINEMATOGRÁFICO BRASILEIRO: 2000 A 2007 68
TABELA 3 - MOSTRA COMPETITIVA OFICIAL 70

INTRODUÇÃO

Minha trajetória acadêmica se projetou de forma direta sobre os rumos dessa pesquisa, que se volta para o universo cinematográfico goiano. O interesse pelo cinema se deu ainda durante a graduação em Artes Cênicas, na Universidade Federal de Goiás (UFG) em 2006, por meio de um estudo sobre vídeo-performance. Após essa primeira imersão intelectual, busquei aprofundar meus conhecimentos com uma especialização em Cinema pela Faculdade Cambury em 2008, quando pude ter contato com algumas leituras antropológicas no módulo intitulado Cultura Visual. Imediatamente passei a me interessar pelos processos socioculturais que envolvem as produções artísticas locais, uma vez que muitos colegas de especialização já estavam engajados na realização de filmes, inclusive já haviam exibido suas produções em festivais, e dividiram comigo muitas histórias sobre o universo cinematográfico goiano e seus atores. Os temas mais recorrentes eram sobre as dificuldades e as possibilidades de se fazer cinema em Goiás, e sobre o caráter assimétrico e conflituoso que marcava essa atividade no estado. Portanto, o contato com a literatura antropológica e as histórias que ouvi sobre o "fazer cinema em Goiás" despertaram meu interesse pelo tema e pela abordagem teórico-metodológica desse trabalho.

Inicialmente, esta pesquisa tinha o intuito de abordar o arranjo cinematográfico documentarista goiano, tendo como objetivo compreender seus jogos identitários. A partir das investigações empíricas, aos poucos percebi que a atividade cinematográfica em Goiás não apresenta compartimentações que distingam claramente, em termos estruturais e organizacionais, formas cinematográficas específicas.

Observei que, de forma geral, os atores sociais estão engajados em contribuir para a profissionalização e sistematização da atividade cinematográfica goiana como um todo, ou seja, não há reivindicações e demarcações exclusivas para o cinema documentário, o cinema de ficção, o cinema de animação etc. Todavia, foi a partir de uma entidade ligada ao documentarismo (a Associação Brasileira de Documentaristas – Seção Goiás) que o setor do cinema se delineou em Goiás. Frente a essa realidade, foi necessário dar outra dimensão ao recorte da pesquisa e minhas atenções voltaram-se, então, para o estudo das dinâmicas identitárias que assinalam o cinema feito em Goiás no contemporâneo.

O ponto de partida para as reflexões que compõem esta pesquisa é a assertiva de que o arcabouço dos saberes da cultura também se vincula ao universo cinematográfico cinema, se o compreendermos como um fenômeno sociocultural localmente estruturado, como nos

lembra Geertz (1997) ao justapor arte e cultura como sistemas simbólicos conectados e interdependentes, textos prenhes de significados.

Dessa forma, para estudar os processos sociais que atualmente dão corpo e sentido ao arranjo cinematográfico goiano, é necessário compreender como a atividade cinematográfica surgiu no estado de Goiás, que caminhos foram percorridos e como sua trajetória se comporta em relação ao cenário nacional. A construção desse panorama sócio-histórico revelou a existência de uma grande afinidade entre os processos que caracterizam o desenvolvimento da atividade cinematográfica em Goiás e do cinema documentário em âmbito nacional, haja vista o protagonismo da ABD-GO no incremento desse setor em Goiás.

Nessa lógica, considerando a defasagem do surgimento e dos avanços do cinema no estado de Goiás em relação ao cenário nacional, verifica-se que o cinema documentário tem suas origens relacionadas à produção de cinejornais e de documentários feitos por encomenda (cinema de cavação). Observa-se também, tal como ocorreu no contexto nacional, que em Goiás sempre houve uma busca por formas alternativas de produção e circulação de filmes. Esse caminho que diverge do cinema de caráter industrial demonstra a importância do surgimento e da atuação dos cineclubes na formação e coletivização de conhecimentos e práticas, bem como na difusão de pensamentos e produções cinematográficas vanguardistas.

Outros fatores que merecem destaque é a criação de uma regional da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) em Goiás, em 1986, a criação do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica), em 1999, e a criação do curso superior em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), em 2006. A Associação Brasileira de Documentaristas – Seção Goiás (ABD-GO) passou a reunir diversos atores sociais na luta pela estruturação da atividade cinematográfica em Goiás, sendo que o Fica contribuiu de forma singular para o reconhecimento dessa atividade no estado. O surgimento de um curso superior em Goiás que contempla a produção e o pensamento cinematográficos somou forças às transformações do cenário cinematográfico local, sendo responsável pela inserção de novos profissionais, estudiosos e críticos de cinema.

A importância dessa contextualização histórica, considerando que não há uma história única, também se encontra em mostrar um quadro, muitas vezes utilizando dados oficiais, para que o leitor entenda em que contexto repousa as narrativas e as performances dos atores focalizados nessa pesquisa.

Assim, embora se encontrem muitos dados secundários na composição do trabalho, coletados de *sites*, *blogs* da internet e listas de *e-mail*, como este trabalho tem seu foco investigativo no processo vivenciado cotidianamente pelos atores que compõem o universo

cinematográfico goiano, utilizo a etnografia como método. Consideramos, assim, que para a antropologia a coleta de dados empíricos é uma forma peculiar de interação social.

Destarte, inspirado em Malinowski (1978), acredito que a antropologia requer a imersão num lugar diferente, ou seja, o pesquisador estabelece uma relação marcada por uma transitoriedade entre dois pontos, relegar a própria experiência criando um estranhamento a si mesmo, para logo em seguida se posicionar no lugar do outro, instrumentalizando-se para assim poder se aproximar dos fenômenos estudados e compreendê-los em sua complexidade. No entanto, a compreensão do método etnográfico adotada aqui supera o paradigma positivista da “ausência” do pesquisador na etnografia, observando a presença ambígua de que fala Reynosa (1991).

Nesse sentido, Geertz (1989) acredita ser possível conhecer e interpretar outras culturas, produzindo traduções de outros modos de vida para a nossa própria linguagem. Concordo com esse autor, que ao contrário da separação entre a autoridade da ciência como conhecimento ocidental e a autoria do texto etnográfico, há a necessidade do pesquisador assumir maior responsabilidade por seu texto e pelas interpretações que produz. Outro importante autor que corrobora com esse pensamento, visando desconstruir as formas tradicionais do texto etnográfico, é James Clifford (1998).

A partir da vivência com os atores sociais, pude compreender quais os sentidos que orientam os jogos identitários próprios ao cinema feito em Goiás, valendo-me de observação participante, entrevistas estruturadas e de conversas informais, o que possibilitou uma maior fluidez e reflexividade do sujeito pesquisado em relação às suas experiências de vida, e a constituição de “relações de reciprocidade” (ROCHA & ECKERT, 2008, p. 14).

Atualmente, a ABD-GO é a instituição mais atuante e representativa em relação à construção de diretrizes para o cinema feito em Goiás, destarte, optei por etnografar as atividades da associação. Procuro compor uma descrição densa (GEERTZ, 1989) sobre a dinâmica social empreendida pelos integrantes do arranjo cinematográfico goiano, iluminando alguns eventos, ações e discursos que estruturam esse arranjo e são estruturados por ele. Busco compreender, assim, os sentidos que orientam os atores sociais na produção das representações que delineiam a identidade do cinema feito em Goiás no contemporâneo.

Quanto ao fato dos indivíduos pesquisados integrarem a sociedade goiana, assim como eu, não significou uma impossibilidade analítica, pois como afirma Velho (1980, p. 38) "Nenhuma sociedade é monolítica culturalmente, sempre apresentando planos e dimensões diferenciadas em função de seu modo singular de construção da realidade". O que nos leva à compreensão de que o espaço social em questão, ou seja, o universo cinematográfico goiano

apresenta particularidades relacionadas à como seus integrantes significam esse espaço, às práticas e ao saber social compartilhado.

O trabalho de campo foi desenvolvido de forma bastante tranquila, no que se refere à aceitação do grupo e à relação estabelecida com cada interlocutor. Quando dos primeiros contatos feitos com a ABD-GO, por exemplo, recebi as portas abertas e durante os momentos em que estive nas reuniões, encontros e festivais, sempre houve o interesse das pessoas, quando abordadas, em contribuir com a pesquisa. Quanto às entrevistas estruturadas participaram sete pessoas, e cada uma, a seu modo dividiu comigo suas experiências e reflexões sobre eventos e temas comuns.

Durante a observação participante percebi que o "conflito" se apresentava não apenas como um elemento de interação e integração social, como uma via de conquista de unidade social (SIMMEL, 1983), mas como uma categoria de entendimento (DURKHEIM, 1989), como um prisma, a partir do qual foi possível observar as diferentes vozes que compõem a identidade do universo cinematográfico goiano, destacando seu caráter multifocal. Nesse sentido, as categorias nativas, *velha guarda* e *nova geração*, foram fundamentais na compreensão dos jogos de força travados pelos integrantes desse universo.

Em diversos momentos do texto etnográfico optei por não expor o nome das pessoas ao citar suas narrativas, especificamente narrativas que se relacionam às situações conflituosas ou à articulação das categorias *velha guarda* e *nova geração*. Como alternativa estabeleci códigos alfabéticos e numéricos, compostos pelas letras VG (*velha guarda*) e NG (*nova geração*) seguidos de números.

As noções associadas à construção da identidade social que orientam as análises aqui desenvolvidas são tributárias das leituras de autores como Frederik Barth, Roberto Cardoso de Oliveira, Pierre Bourdieu e Stuart Hall. Autores cujas perspectivas teórico-analíticas buscam abordar de forma não dicotômica as relações entre indivíduo e sociedade.

Em síntese, Barth (1998) aborda a identidade étnica a partir da ideia de fronteira, ou seja, aqueles que estão inseridos ou não no grupo, apontando para a inter-relação social dos sujeitos e grupos como princípio gerador fundamental. Em outras palavras, para o autor a identidade é moldada de forma processual e contínua por meio do discernimento do "eu" e do "outro". Cardoso de Oliveira (1976) segue na mesma direção e afirma ser o contato entre culturas, o que ele chama de "fricção inter-étnica", o que orienta a os processos identitários, acrescentando o conceito de ideologia que, segundo o autor, é um componente da identidade étnica, o que confere a ela seu caráter ambíguo.

Bourdieu (1992) também compreende a construção identitária como sendo relacional e processual, afirmando ser necessário haver reconhecimento da identidade para que seja possível legitimá-la socialmente. A identidade seria, então, produto de representações mentais e objetivas, fruto de ações perceptivas e apreciativas, moldada a partir dos jogos simbólicos de poder (BOURDIEU, 2001b) empreendidos pelos agentes que integram um espaço social específico, considerando sua relação com espaços e contextos sócio-culturais mais amplos.

Contudo, o autor nos atenta para o fato de que os agentes priorizam seus interesses e pressupostos, como também utilizam estratégias de manipulação simbólica, com o intuito de determinar a forma como são representados mentalmente pelos outros, por meio de ações ou alegorias identitárias. Para Bourdieu (1992), ao mesmo tempo em que a identidade é construída no âmbito de um determinado espaço social, ela também é parte constitutiva deste.

Segundo Hall (2001), a identidade cultural adquiriu um caráter de instabilidade e fragmentação, exposta a uma pluralidade de manifestações, muitas vezes conflitantes e inesperadas. Deste modo, a ideia de haver uma essência individual é negada, respaldando o caráter emergente da identidade, reestruturada constantemente, à medida que os indivíduos se deslocam por entre as diversas e ininterruptas transformações que eclodem no contexto atual, no “jogo das identidades”.

É possível traçar alguns pontos de contato entre os autores acima citados, destacando coincidências e complementaridades. De forma geral, observa-se um consenso acerca da condição basilar de interdependência entre os movimentos sócio-históricos e a construção da identidade, uma vez que esta se molda de forma relacional e sempre está em processo de (re)construção. Há a concordância também de que identidade é composta nos interstícios e trânsitos dos indivíduos no emaranhado das formas e sentidos do universo social. Soma-se igualmente importante a necessidade de reconhecimento da identidade, o que leva às estratégias e ações estabelecidas pelos indivíduos em prol dessa legitimação.

A fim de compreender como o universo cinematográfico goiano se molda atualmente e descortinar os nexos que orientam as práticas e os discursos dos atores sociais que integram esse universo, encontrei inspiração teórica em Victor Turner e Pierre Bourdieu. Para discernir e analisar os eventos mais significativos, bem como as transformações ocasionadas a partir destes, entender os deslocamentos e as estratégias utilizadas pelos indivíduos na busca por legitimação e reconhecimento, apoiei-me em conceitos como “rito”, “ritual”, “drama social” e “performance” (TURNER, 1957, 1974, 1987, 2005), “campo”, “*habitus*” e “violência simbólica” (BOURDIEU, 1980, 1983, 1992, 2001b, 2007).

Já foram realizados alguns trabalhos abordando o cinema em Goiás, todavia, esta dissertação inova ao dedicar-se ao estudo antropológico das experiências sociais que assinalam os contornos identitários do universo cinematográfico goiano. A presente pesquisa se torna relevante, também, porque contribui para aumentar o rol de estudos sobre as questões culturais da contemporaneidade, com ênfase sobre processos de formação de hegemonias, de práticas e valores culturais emergentes e alternativos.

Alguns dos trabalhos existentes são: "História Visual em Goiás: Modernidade e Tradição", artigo de Osíris de Urzêda Filho que reflete sobre a história de Goiás a partir da análise de dois filmes de ficção produzidos no estado na década de 90, *O Matuto* e *O Ausente*; "Análise da Construção e Representação da Identidade Feminina na Cinematografia Goianiense" (BUENO, 2010), que analisa como a identidade feminina é construída nos filmes *O Tronco*, *A Janela* e *O Ausente*; "Desenvolvimento do APL de Cinema/Audiovisual de Goiânia" (CASTRO, 2008), pesquisa quantitativa sobre a realidade profissional do cinema feito em Goiás; "Goiás no Século do Cinema" (BENFICA E LEÃO, 1999), pesquisa histórica sobre a atividade cinematográfica em Goiás.

Buscando, portanto, apresentar de forma sistemática e coerente as questões aqui discutidas, dividi-las em três capítulos. No primeiro capítulo apresento um quadro sócio-histórico da trajetória do cinema documentário brasileiro, focalizando de forma análoga os caminhos dessa forma de cinema em terras goianas. São observados os processos de transição, bem como são destacados os atores e movimentos vanguardistas, a fim de esboçar uma síntese contextual que ampare as análises seguintes.

No capítulo dois exponho uma descrição do desenvolvimento do cenário cinematográfico goiano, buscando abordar os principais elementos que contribuíram para a evolução da atividade cinematográfica em Goiás, fundamentalmente a partir do século XXI. O intuito é compreender como essa atividade ganhou reconhecimento, quais eventos mediam sua configuração e possibilitam seu crescimento.

No terceiro capítulo apresento o texto etnográfico, por meio do qual procuro refletir acerca das dinâmicas identitárias do cinema feito em Goiás, propondo algumas análises com base nas conversas e entrevistas com os interlocutores e na observação das práticas e dos discursos dos atores que compõem a comunidade cinematográfica goiana. O intuito é compreender como os deslocamentos desses atores têm interferido na composição identitária do campo pesquisado.

Ao final desses três capítulos conclui-se que o cinema feito em Goiás pode ser compreendido como um campo social multi-situado, constituído por meio dos jogos de força

travados pelos atores sociais na luta simbólica pela legitimação de representações e práticas. Destarte, a identidade social que assinala o Campo Cinematográfico Goiano no contemporâneo tem um caráter multivocal, e se define por intermédio das estratégias e das performances produzidas e reconhecidas nos ritos e rituais próprios ao campo, bem como explicitado nas considerações finais deste trabalho.

CAPÍTULO I

OS CAMINHOS DO DOCUMENTARISMO NO BRASIL E SUAS ESPECIFICIDADES EM GOIÁS

Iniciando as reflexões que guiarão esta dissertação, começo por abordar a trajetória sócio-histórica do cinema documentário brasileiro, com o intuito de mapear suas transformações estéticas e políticas e discernir as diretrizes que o orientaram.

Tais reflexões tornam-se relevantes, na medida em que fornecem elementos para a compreensão das possibilidades do desenvolvimento da atividade cinematográfica no estado de Goiás. Desse modo, é importante destacar, quanto aos desdobramentos do cinema documentário brasileiro, que o caráter centrado no litoral ou nas grandes cidades, demarca algumas das especificidades constitutivas da atividade cinematográfica que se desenvolveu em Goiás. Entretanto, a edificação histórica desse estado também imputa particularidades a seu cinema e aos indivíduos que o realizam, como veremos a seguir.

1.1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS

Como num *flashback*[1], então, lançamo-nos para um período histórico o qual apresenta uma nova configuração da experiência humana ocidental, a virada do século XIX para o século XX. Desde a ruptura com o pensamento medieval e o estabelecimento da autonomia da razão, proposto por Descartes, o pensamento moderno tem florescido e se transformado, construindo-se em meio a experiências sociais, culturais, políticas, científicas, econômicas, tecnológicas, estéticas etc. convulsivas. Contudo, ao focalizar o estado de Goiás, percebe-se que esse ideal esbarra nos interesses da elite aristocrata, delimitando um atraso em relação à modernidade.

Em decorrência do furor pelo progresso, da centralidade da razão e profunda crença na ciência, do expurgo da cultura e do imaginário, a modernidade[2], mostrou-se essencialmente

---

[1] Na vanguarda cinematográfica, a técnica conhecida como *flashback* foi introduzida inicialmente por D.W. Griffth (1875-1948). De modo geral, significa uma regressão temporal realizada a partir do espaço/tempo em que a cena é interrompida.

[2] A modernidade é fruto do desdobramento de diversos acontecimentos históricos, sobretudo marcado pelas mudanças sociais, econômicas e culturais resultantes da falência do sistema feudal, da crescente urbanização, da transformação das relações de trabalho e da substituição paulatina dos saberes baseados na tradição pelo conhecimento científico. Para o projeto moderno haveria um progresso linear da humanidade, uma

iconoclasta, renegando a imagem e consequentemente desvalorizando as formas e os aparelhos de produção imagética. É nesse contexto que surgem as primeiras aventuras cinematográficas, ainda sem valor para a elite intelectual e burguesa, momentos embrionários, mas fecundos para a trajetória do cinema mundial e, consequentemente do cinema brasileiro. Segundo Costa (2006, p.17)

> [...] quando apareceu, por volta de 1895, o cinema não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns e revistas ilustradas, cartões postais, panoramas. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade, entre as várias invenções que surgiram no final do século 19.

Todavia, ressalta-se que a atividade cinematográfica aparece em Goiás somente nos anos 1950, quando "Jamil Merjane torna-se o precursor dos cinejornais. [...] A experiência não dura muito tempo, mas teve o mérito de abrir caminho para futuras produções de documentários e filmes de ficção na década de 60" (BENFICA e LEÃO, 1995, p.96). Tal defasagem temporal, que marca o início da produção cinematográfica em terras goianas, demonstra o anacronismo do estado de Goiás em relação aos processos de modernização que ocorriam em outras regiões brasileiras, explicitando ainda as faces da desigualdade social própria às sociedades periféricas (SOUZA, 2006).

Ainda no Brasil do início do século XX, temos um período marcado pelo fim da antiga ordem social monárquica, escravocrata e rural, em função de uma nova ordem de internacionalização da modernidade, processo que significou uma transformação de natureza política, social, econômica e cultural na sociedade brasileira. O advento do cinema no Brasil é marcado pelo tema da identidade nacional, sendo responsável pelo surgimento de novos símbolos relacionados à formação dessa identidade, no entanto tudo isso passava por uma intensa influência estrangeira, sobretudo coordenada pelos interesses das elites urbanas que, pouco a pouco, substituíram a aristocracia rural. Mas em Goiás esse processo demorou acontecer, perdurando por muito tempo a influência das oligarquias rurais[3].

As primeiras experiências cinematográficas no Brasil foram realizadas pelos irmãos Afonso e Paschoal Segreto. A partir de 1896, quando o cinema chega ao Brasil, Paschoal Segreto torna-se um dos donos da primeira sala de cinema do país, construída no Rio de

---

sequencialidade temporal da história, verdades absolutas, apostava-se ainda na estandardização da produção econômica e dos conhecimentos como indicativos da universalidade. (CASSIER, 1992; HANSEN, 1999; TOURAINE, 1994).

[3] Cf. Campos (1987)

Janeiro. Com o sucesso das exibições, os irmãos Segreto faziam viagens constantemente para Paris e Nova York, com a intenção de adquirirem mais filmes, conhecimentos técnicos e comprarem equipamentos. Segundo Martins (2004, p. 125-126)

> [...] os Segreto se mantiveram como os principais produtores cinematográficos do país, sendo responsáveis, no período de três anos, por mais de sessenta filmes. Paschoal, conjuntamente com Afonso, começou a filmar vários aspectos da cidade, bem como as representações do poder.

Logo, considerando estas e outras experiências que vieram a seguir, é fundamental notarmos sob que bases se assentaram as primeiras décadas do cinema brasileiro, sendo estas compostas por estrangeiros, "principalmente europeus, geralmente fotógrafos que se converteram em cinegrafistas" (GONÇALVES, 2006, p.80). Cabe ressaltar que esse cinema atendia e era financiado

> [...] pelo estado, por empresários e coronéis fazendeiros, sem negar o valor histórico, estavam sob a orientação da classe detentora do poder político e econômico, logo, direcionados de alguma forma para promoção da elite aqui e no exterior (RODRIGUES, 2010, p.64).

Apesar dos investimentos e da prosperidade do negócio nos três primeiros anos, a partir de 1904 houve um declínio significativo na produção dos Segreto, nunca mais atingindo o volume e sucesso iniciais. Martins (2004, p.129) nos conta que

> [...] os italianos Jacomo Rosário Staffa e Guiseppe Labanca migraram para os empreendimentos do entretenimento cinematográfico e se tornaram importantes concorrentes, chegando Staffa a ser, [...] um dos maiores produtores e distribuidores cinematográficos do país.

Em 1907 o Rio de Janeiro contou com um significativo progresso infra-estrutural, a chegada da energia elétrica, o que propiciou que entre os anos 1908 e 1911 o Rio vivesse um período de deslanche do mercado cinematográfico. Durante esse período, que antecede a industrialização do cinema hollywoodiano, os filmes nacionais conquistaram a preferência do público brasileiro, que se resumia à capital nacional e à cidade de São Paulo. Já em Goiás, a primeira sala de cinema data de 1909, chamada "Cinema Goyano", instalada inicialmente no Teatro São Joaquim, na antiga capital do estado, cidade de Goiás, no Beco da Lapa. Contudo, não há produção cinematográfica goiana nas primeiras cinco décadas do século XX.

Deste modo, a grande produção de filmes de curta-metragem, chamados atualidades (COSTA, 2006), forneceu possibilidades para que houvesse um crescimento na realização de obras ficcionais, foi o momento dos filmes cantantes. Nesses filmes, os atores se colocavam

atrás da tela e acompanhavam com suas vozes as imagens projetadas. O sucesso dos filmes nesse período marcou o que Gomes (1996, p.11) chamou de “a idade do ouro do cinema brasileiro”, em referência à *Belle Èpoque* francesa.

Nessa direção, entretanto, Jean Claude Bernardet nos lembra que qualquer estudo da história do cinema brasileiro deve ter como ponto de partida, os “documentários de curta-metragem”, assim como os “jornais cinematográficos, pois é este tipo de cinema que durante décadas foi sustentáculo da produção e comercialização de filmes brasileiros” (BERNARDET, 1990, p.191), se tratando fundamentalmente do circuito sudeste.

É importante pontuar que nesse período os cinejornais foram responsáveis pela existência de um cinema nacional em meio à grande maioria de produções européias e norte-americanas. Mais do que isso, a crescente e expressiva produção de cinejornais foi responsável por uma queda na produção de documentários, mas “por outro lado, além de seguir o fluxo internacional, padronizou a duração (o que não aconteceu de imediato), o formato de apresentação e institucionalizou o patrocínio (cavação)” (RAMOS e MIRANDA, 2000, p.134).

Todavia, dentro do circuito cinematográfico documentarista desse período, destacaram-se alguns nomes como Eduardo Hirtz, cineasta gaúcho de origem alemã; os bahianos Rubens Pinheiro Guimarães, Diomedes Gramacho e José Dias da Costa; o espanhol Ramón de Baños em Belém do Pará; Silvino Simões dos Santos e Silva em Manaus; Major Luiz Thomas Reis (ALTAFINI, 1999) etc.

Nesse momento em Goiás, ainda não havia nenhuma forma de produção cinematográfica e, somente na década de 1950 é que ocorreu como já mencionado, por iniciativa de Jamil Merjane, a produção de cinejornais. Jamil monta uma produtora chamada Karajás Filmes, e se torna “responsável pelo cinejornal Atualidades do Planalto, exibido nos cinema de Goiás e de outros estados brasileiros” (BENFICA e LEÃO, 1995, p.96).

É fato que os repertórios de filmes desse período, no início do século XX – chamado de “silencioso” – são escassos, o que dificultou com que muitos estudiosos lançassem olhares mais minuciosos para aquele cinema (MORETTIN, 2005, p.01). Nesse sentido, é indispensável explicitar que Silvino dos Santos e Major Reis sobressaíram-se na forma de realizar filmes de propaganda e expedição. Em seus trabalhos cinematográficos, inovaram seja nas alternativas que encontraram para filmar, revelar ou montar seus filmes.

Silvino dos Santos, financiado por um fazendeiro, foi à França aprender cinema, seus documentários divulgam o vasto interior da Amazônia e suas belezas naturais, tendo o

cineasta se dedicado ainda a filmar populações indígenas. Apesar de seus filmes servirem como

> [...] propaganda e promoção dos grandes comerciantes amazônicos, principalmente de borracha, [...] são exemplos de sofisticação técnica para a época e de experimentação lingüística. Ele foi pioneiro de algumas formas de trucagens como montar sequências de trás para frente ou decupar as tomadas em vários ângulos e enquadramentos diferentes. Além disso, os filmes de Silvino foram exibidos pelo país e também muito no exterior, alguns chegando a ser sucesso de público (ALTAFINI, 1999, p.7).

Talvez, por Goiás não se destacar nacionalmente na atividade comercial, sendo esta atividade ainda muito incipiente no início do século XX no estado, tal estratégia não foi empreendida por aqui, logo, a atividade cinematográfica continuou ausente. Segundo Palacin (1994, p.45) "as três primeiras décadas do século XX não modificaram substancialmente a situação a que Goiás regredira como consequência da decadência da mineração no fim do século XVIII". Portanto, o estado de Goiás continuou numa condição de isolamento, quase inteiramente rural e mantido por uma economia de subsistência.

Da mesma forma que o cinema documentário brasileiro do período silencioso voltou suas atenções para o outro diferente, acompanhamos também o desenvolvimento do pensamento antropológico, compreendido agora como sendo o seu conhecimento resultado de um encontro com o outro. Nesse caso, a ideia de alteridade revela-se fundamental ao "ressaltar que a diferença constitui a vida social, à medida que esta efetiva-se através das dinâmicas das relações sociais. Assim sendo, a diferença é, simultaneamente, a base da vida social e fonte permanente de tensão e conflito" (VELHO, 1996, p.10). Logo, esse outro diferente será largamente explorado pelo cinema documentário brasileiro, considerando a ideia que se desenvolveu naquele momento de que os traços, os artefatos, os costumes culturais tradicionais pudessem ser extintos pelo processo de modernização.

Seguindo nessa direção, Major Reis foi convidado por Marechal Rondon para integrar a Comissão de Linhas Telegráficas (conhecida como Comissão Rondon) e realizou inúmeros filmes a partir de suas expedições, filmando o interior do Brasil e também populações indígenas, sendo o primeiro a filmar no estado de Goiás, em 1912, produzindo os primeiros registros dos indígenas Nambiquara. Seu documentário, *Rituais e Festas Bororo* (1917), "é considerado pela crítica cinematográfica como uma das primeiras experiências de sucesso na montagem cinematográfica do cinema brasileiro, além de um dos primeiros filmes antropológicos do mundo" (GONÇALVES, 2006, p.81). Altafini (1999) aponta o

documentário *Os Sertões do Mato Grosso* (1916), como sendo o filme mais importante do cineasta.

Contudo, apesar de Major Reis ter passado por Goiás primeiro, não se tornou conhecido como um pioneiro da atividade cinematográfica em Goiás. O marco inicial da história do cinema em Goiás, considerando seu caráter antropológico, foi trabalho de Wolf Jesco von Puttkamer, que em 1947 filmou e fotografou pela primeira vez os indígenas Krahô e Karajá. "Convidado pelo então governador do estado Coimbra Bueno, o sertanista integra o projeto de colonização desenvolvido que se desenvolvia na época" (Benfica e Leão, 1995, p.96). Em 1948, Jesco começou a visitar as aldeias indígenas do Alto do Xingu e fazer alguns registros, e segundo Reis (2003, p.448) "a partir de los años 60, se dedicó a documentar al indígena brasileño", a convite dos irmãos Villas Boas. Jesco é natural de Niterói – RJ, mas viveu em Goiás de 1948 até 1994, data de seu falecimento.

Posteriormente aos trabalhos de caráter etnográfico de Silvino dos Santos e Major Reis destaca-se, segundo Amir Labaki (2006, p.29), "o mais importante documentário urbano da era silenciosa no Brasil": *São Paulo, a Symphonia de uma Metrópole* (1929) dirigido por Adalberto Kemeny e Rudolph Lex Lustig. O documentário foi nitidamente inspirado pelo filme *Berlin, Sinfonia da Metrópole* (1927) de Walter Ruttmann, sendo comum naquele momento a produção de diversos documentários que retratavam a vida das grandes cidades[4], como nos filmes *Rien que Les Heures* (1926) de Alberto Cavalcanti e *O Homem da Câmera* (1929) de Dziga Vertov.

Nos primeiros anos da década de 1930, os filmes hollywoodianos falados encontraram dificuldades para participar do mercado brasileiro, seja por causa da precariedade das salas de cinema ou do idioma diferente, especialmente em Goiás. Mas esse impasse logo foi resolvido, pois os brasileiros se familiarizaram rapidamente com as legendas e várias distribuidoras norte-americanas passaram a investir nas salas de cinema brasileiras para que estas comportassem adequadamente os seus filmes, que passaram a ser vendidos em lotes, inclusive para Goiás. Durante essa pequena abertura do cinema norte-americano há uma significativa produção de filmes brasileiros.

No cenário mundial, acompanhando o amálgama que se formava em torno do pensamento moderno e da modernização, o documentário passa a ganhar notoriedade, sobretudo quando há uma maior ressonância das obras e, principalmente do pensamento e dos

---

[44] Mais de sete décadas depois, inspirado e ao mesmo tempo homenageando essas obras cinematográficas, o goiano Rodolfo Cavalhaes dirige o curta-metragem *Goiânia, Sinfonia da Metrópole* (2007), vídeo documentário-experimental.

escritos de Dziga Vertov sobre o "*Kino-Glaz* (Cine-Olho) e sua teoria do "*Kino-Právda*" (Cine-Verdade). Isso se dá fundamentalmente a partir do surgimento do Movimento Documentarista Britânico, destacando-se a atuação do cineasta escocês John Grierson, precursor no uso do termo "cinema documentário" e criador da Escola Britânica de Documentários.

Silvio Da-Rin (2004, p.66) afirma que o que Grierson fez de fundamental enquanto "teórico, produtor e administrador, consistiu na laboriosa construção deste 'ciclo econômico', criando as condições para que o movimento do documentário pudesse se afirmar". Para entendermos este ciclo o qual o autor se refere, basta que façamos a seguinte pergunta: por que o filme documentário se tornou meritório (considerando o lugar já alcançado pelo filme de ficção) e passou a ser financiado?

> Tornou-se financiável porque, por um lado, foi ao encontro da necessidade do governo de um meio atraente e dramático que pudesse interpretar as informações do estado. Por outro lado, foi ao encontro da necessidade dos educadores de um meio atraente e dramático que interpretasse a natureza da comunidade. Um proporcionava o público; o outro, o patrocínio. Assim fechava-se o ciclo econômico (Grierson apud DA-RIN, 2004, p.66)

Essa lógica produtiva, vinculada às diretrizes e financiamento do estado, também é verificada no Brasil, como veremos logo adiante (referente à atuação do Instituto Nacional do Cinema Educativo), bem como a linguagem e a perspectiva estética desenvolvida por Grierson também influencia grande parte da produção brasileira de não-ficção, levando em conta as configurações específicas do contexto cultural e sócio-político nacional desse período.

Todavia, verifica-se que com o alto custo dos equipamentos, películas, revelação dos negativos etc., a produção ficcional brasileira é mais uma vez refreada (bem como ocorreu após a 1ª Guerra Mundial), concentrando-se no Rio de Janeiro e em São Paulo (BERNADET, 1979). São fundadas no Rio de Janeiro as produtoras Cinédia e Brasil Vita Filmes, mas a ideia de seguir o modelo hollywoodiano não prospera. Porém, sublinha-se nas produções musicais da Cinédia o surgimento e a consagração de Carmen Miranda, contratada por Hollywood e conhecida mundialmente como um personagem-símbolo da cultura brasileira.

Segundo Hilda Machado (apud RODRIGUES, 2010, p.65), "até o fim da segunda guerra mundial, o documentário brasileiro foi principalmente o filme educativo, oficial, turístico, ou então cine-jornal", ficando conhecido como cinema de cavação. A autora afirma ainda que nos "anos de 30 e 40, a produção de filmes de não ficção teve um caráter

basicamente estatal" (Machado apud RODRIGUES, 2010, p.66), e até o final da década de 1940 uma forte influência do formalismo griersoniano marcou o cenário cinematográfico documentarista brasileiro. Logo, a maioria dos documentários produzidos nesse período apresenta características comuns como, por exemplo, a utilização predominante de voz *off*[5], o caráter didático e os elementos visuais subsumidos pela narração, além de cientificismo.

Por outro lado, observa-se nesse momento a presença atuante de importantes periódicos especializados em cinema, como a revista Cinearte (1926-1942). Seus fundadores, Mário Behring e Adhemar Gonzaga dispunham de opiniões contrastantes acerca do cinema brasileiro. O primeiro posicionava-se contra às publicações sobre o cinema nacional e o segundo a favor. Assim, a revista tornou-se pioneira em publicar não somente resenhas e comentários de filmes e produções ligadas à indústria hollywoodiana, como também por fomentar críticas mais enérgicas sobre o assunto, além de dedicar uma pequena seção em defesa do cinema brasileiro.

Ao mesmo tempo em que o cinema brasileiro passava a ganhar algum espaço em periódicos especializados, formaram-se grupos de críticos e cineastas que se articulavam em torno desses canais de vocalização e crítica do cinema brasileiro. Mas essa realidade demorou chegar às terras goianas, destacando-se que somente "Em 1956 surge a primeira publicação dedicada ao cinema em Goiás. O Divulgador Cinematográfico, que teve como editor Walter Menezes e diretores Lourenço Pinto de Castro e Fernando Magalhães" (BENFICA e LEÃO, 1995, p.59).

Fragmentado, durante as décadas de 1930 e 1940 o cinema brasileiro toma rumos mais periféricos, surgem alguns ciclos regionais de produção cinematográfica, em alternativa ao eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Destacam-se os ciclos de Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte, Cataguases, Curitiba, Manaus, Campinas e Salvador, sendo que Goiás não fez parte desses ciclos, considerando que há pouco tempo a cidade de Goiânia (a nova capital do estado) havia sido fundada em 1933, dando início a um projeto de modernização do estado.

Nesse sentido, dentre as experiências brasileiras mais significativas que frutificaram nesse momento, é considerável sublinhar o ciclo de Cataguases, com trabalho do cineasta mineiro Humberto Mauro. A importância do cineasta para o cinema brasileiro deu-se, sobretudo a partir de sua atuação no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Ramos (1999, p.113) afirma que

---

[5] "Preposição inglesa tomada por abreviação de '*off screen*' (literalmente, 'fora de tela', ou fora de campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo (AUMONT e Marie, 2003, p.214).

> [...] o documentário brasileiro do início do falado até o surgimento da geração cinemanovista articula-se basicamente (mas não exclusivamente) em torno do INCE, Instituto Nacional do Cinema Educativo, e da figura de nosso principal diretor do final do período mudo, Humberto Mauro.

Em 1936 (mas oficializado em 1937), o INCE é criado pelo professor Edgar Roquete Pinto que, em seguida convida o cineasta mineiro já bastante conhecido, Humberto Mauro, para dirigir os projetos do instituto. Para compreendermos as direções assumidas nesse momento pelo documentário brasileiro é imprescindível nos atentarmos para o que afirma Ramos (1999, p.115)

> Devemos considerar um contexto histórico ainda marcado por uma ideologia com traços positivistas, sistema de idéias que teve forte influência na intelectualidade brasileira no final do século XIX, atravessando, com considerável vigor, a primeira metade do século XX. Conforme transparece nas diversas palestras radiofônicas realizadas por Mauro nos anos 30, a atividade documentária para ele é pensada em dois pólos: o pólo preservacionista/educativo e o pólo classificatório/culturalista.

Ramos (1999, p.116) explica que, enquanto o pólo classificatório é "voltado para a exibição das potencialidades das ciências e suas perspectivas de domínio e classificação do mundo – onde encontramos uma série de filmes científicos, o pólo preservacionista que é "voltado para a preservação da cultura rural e folclórica, é sustentado pelo viés educativo".

Logo, naquele momento, a classe intelectual brasileira integrava o pólo preservacionista, ajustando seus ideais aos discursos de autenticidade brasileira e com a ideia de nacionalidade, que seguia uma ideologia desenvolvimentista, por isso focou naqueles locais em que o progresso já havia chegado, que não era o caso do estado de Goiás. É perceptível, então, que o caminho pelo qual segue o documentário brasileiro até esse período, não o conduz a configurar-se de maneira politicamente autônoma, estando este a mercê dos interesses governistas e de seus ideais progressistas e culturalistas.

Antes de integrar o INCE, Humberto realizou documentários para o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Em sua permanência no INCE, o cineasta mineiro realizou mais de 350 filmes documentários. Dois de seus filmes de curta-metragem, *Vitória Régea* (1937) e *Céu do Brasil* (1937), foram selecionados para participar da mostra principal do Festival de Veneza, e *O Descobrimento do Brasil* (1937) para a mostra paralela dessa mesma edição do festival. Com isso, Humberto passou a ser o primeiro cineasta brasileiro a exibir oficialmente um filme em um festival internacional (ALTAFINI, 1999).

A primeira metade da carreira de Humberto Mauro no INCE coincide com a direção autoritária de Getúlio Vargas e com o estado Novo, nesse período a maioria de seus filmes possui caráter técnico e científico. A segunda fase de sua carreira é marcada por uma "preocupação com as tradições e costumes de um Brasil rural em desaparição" (RAMOS, 1999, p.117-118). Nesse caminho, Humberto dirige a série *Brasilianas* (1945), composta por sete documentários de curta-metragem que abordam a temática das canções folclóricas brasileiras. Em 1964 o cineasta dirige o documentário de curta-metragem *A Velha a Fiar*, considerado um dos primeiros *clips* musicais brasileiro, encerrando sua carreira no INCE.

Goiás, porém, ainda não é inserido nessas searas cinematográficas, pois enquanto a atividade cinematográfica se desenvolvia por outras terras, por aqui se travavam lutas para consolidar o estado, buscando estratégias para expurgar o estigma do atraso e superar a economia e o pensamento rurais. Na direção dessa busca pela modernidade, na década de 1930 muda-se a capital do estado, que era a cidade de Goiás, para a recém-construída cidade de Goiânia, objetivando inaugurar uma nova era de progresso. No entanto, não há ainda uma produção cinematográfica local que como já dito anteriormente, sendo que esta começa a surgir embrionariamente na década de 1950.

Mas cabe ressaltar que, ainda que localmente o cinema não tenha se esboçado na década de 1930 ou de 1940, quando o então governador do estado de Goiás Pedro Ludovico Teixeira inaugura a cidade de Goiânia, "são feitos os primeiros registros cinematográficos da futura capital do estado. Dois grandes documentários da década de 40, revelados, sonorizados e distribuídos pela Cinédia são Goiás Pitoresco (1948) e Goiânia, Cidade Caçula (1949)" (BENFICA e LEÃO, 1995, p.96).

Após a Segunda Guerra mundial, o mundo assistiu à Terceira Revolução Industrial[6], e entre os anos 1950 e 1960 surgiram câmeras mais leves e silenciosas, além de gravadores de som portáteis. As novas tecnologias permitiram maior liberdade para o cineasta e reduziram

[6] Também chamada de "Revolução Digital", caracterizada pelos avanços tecnológicos e científicos que transformaram a modernidade industrial. Como consequência houve uma aproximação ou conexão entre os diversos ramos das ciências (naturais, físicas, humanas). A informática também merece destaque, com a produção de computadores e *softwares* cada vez mais poderosos, bem como o desenvolvimento da microeletrônica com a criação de *chips*, transistores e muitos outros componentes eletrônicos que resultaram na robótica. Devemos considerar ainda os avanços das telecomunicações, que passam a utilizar satélites e possibilitam a transmissão de rádio e televisão em tempo real, bem como a telefonia que combinada à internet gera transformações na comunicação baseados na instantaneidade. Tem-se também a biotecnologia, que atua transformando medicamentos, animais e plantas, e a indústria aeroespacial que conduz homens e robôs a novas fronteiras espaciais. A expansão espacial das multinacionais, o surgimento de novos países industrializados, a informatização das empresas, a comunicação de dados pela internet permitiu que as bolsas de valores, as sedes de indústrias, os bancos se integrassem simultaneamente. O transporte em massa de pessoas e mercadorias por aviões e navios de grande capacidade provocou uma intensidade dos negócios entre empresas, bem como propulsionou o comércio internacional.

os custos com a produção, bem como tornaram possível uma maior complexidade sonora e narrativa aos filmes.

Desse modo, somada à reviravolta tecno-informacional que alterou as possibilidades do fazer cinematográfico, desponta uma nova base técnica, criam-se novas demandas éticas e procedimentais que, segundo Carlos (2005, p.36) possibilitou a eliminação da "[...] onipotente presença do narrador, substituindo-o pelo próprio entrevistado – o que garantiu um enorme salto estilístico. A montagem ganha mais agilidade, ultrapassa a antiga colagem de imagens ilustrando explicações técnicas e teóricas". Nessa esteira, balizando os movimentos surgidos nesse período, que comportam uma diversidade de denominações, encontram-se fundamentos das teorias do russo Dziga Vertov sobre o "*Kino-Pravda*".

Logo, a possibilidade de colocar as lentes da câmera em contato direto com a realidade histórica e de gravar o som sincronicamente com as imagens, consolida o que ficou conhecido, segundo Ramos (2004, p.81 - 82), como "Cinema Verdade/Direto" e

> [...] constitui o primeiro momento de ruptura ideológica com o universo documentarista griersoniano. [...] A crítica ética à encenação e a progressiva elegia da reflexividade (no caminho que vai do 'direto' à 'verdade') são dois momentos-chaves para a definição do campo da não ficção, dentro do universo ideológico do Cinema Verdade. [...] O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo.

Entretanto, verifica-se segundo Teixeira (2006, P.273 - 274) que

> Numa primeira modalidade o documentário continuou se propondo a captar, reproduzir ou representar *diretamente* a realidade ou uma realidade preexistente. [...] Observa-se que real e realidade aí se assimilam numa quase sinonímia: a realidade como matéria bruta, não polida (no sentido em que o cineasta se abstém de nela intervir), que cede sua perspectiva como modelo para a construção do real cinematográfico. [...] Foi nesse primeiro enquadre que incidiu boa parte do que ficou conhecido como cinema direto.

De tal modo, seguindo a risco as pretensões do "*Kino-Glaz*" de Dziga Vertov, o Cinema Direto americano buscou alcançar uma realidade objetiva, em contraposição a uma realidade encenada.

Não obstante, do outro lado do oceano Atlântico surge uma perspectiva que questiona a relação entre realidade e ficção, assim como problematiza o lugar privilegiado do documentarista. Diferentemente do Cinema Direto americano, mas sob as mesmas

influências, o antropólogo-cineasta francês Jean Rouch inaugura uma nova forma de se fazer cinema, que emerge da necessidade de dar voz ao outro, de não simplesmente torná-lo objeto de estudo e sim aprender com ele.

Nos anos 1960, quando surgem as primeiras produções especificamente cinematográficas em Goiás, essa perspectiva cinematográfica ainda não encontra ressonâncias. Mesmo tomando como referência a figura de Jesco von Puttkamer, que historicamente inaugurou o cinema antropológico no estado, não é possível afirmar que seu trabalho repercutiu imediatamente, formando escola. Apenas no final da década de 1990 é que o cinema antropológico fará parte do rol das produções goianas.

Ainda na década de 1960, outra experiência cinematográfica européia lançou heranças ao cinema mundial e especialmente ao cinema moderno brasileiro: a *Nouvelle Vague* francesa. Manevy (2006, p.221) afirma haver uma opinião consensual de "que a rede de filmes, artigos e cineclubes da *Nouvelle Vague* tenha criado as condições para um momento de redefinição radical de padrões e maneiras de filmar e – também – compreender o cinema".

Os filmes desse movimento expressam a singular experiência cultural e política dos jovens críticos, estudiosos e realizadores franceses, considerando toda experiência adquirida por eles durante a Guerra Fria. São evidenciadas as cicatrizes e as esperanças de uma Europa pós-guerra marcada pela influência e massificação da imagem, seja por meio do cinema ou da mais nova mídia – a televisão.

É fato que o interesse e o acesso à memória e à tradição cinematográficas possibilitaram aos emergentes cineastas franceses a elaboração e a defesa de ideias e posicionamentos de ruptura e inovação. É importante frisar também que o professor, crítico e teórico de cinema André Bazin, mentor da revista *Cahiers Du Cinéma,* influenciou significativamente o movimento, seja a partir de suas ideias e artigos publicados ou por acreditar e investir no cineclube como um espaço de se discutir e aprender cinema. Manevy (2006, p.230) nos apresenta a definição de Ismail Xavier de que "a cinefilia foi, para esse e outros movimentos do cinema moderno, uma religião produtiva. E essa religião favorecia um certo espírito de corpo, apesar das diversas tendências internas".

Nessa direção, é possível elencar um conjunto de características estilísticas comuns presentes nos filmes desse momento, como por exemplo, a frequente e despojada utilização da voz *off* e do *flashback*, também a exploração do tempo e espaço despreocupada com a continuidade narrativa. A figura do narrador é explícita e o cinema parece falar dele próprio. O modo de produção dispensa os grandes investimentos tecnológicos e as grandes equipes técnicas. A imagem imperfeita produz uma espécie de estética documental.

Manevy (2006, p.246) afirma que “em boa medida, a *Nouvelle Vague* nasce do encontro do cinema americano [...] com a cultura européia do pós-guerra, em especial a italiana, neorrealista”. A *Nouvelle Vague* dialogou também, de forma muito próxima, com o cinema de Jean Rouch. Contribuiu para a consolidação do que podemos chamar de “cinema de autor”. O movimento francês ampliou fundamentalmente as noções e práticas reflexivas na produção de filmes, bem como deflagrou um olhar de caráter estético-documental na abordagem das diversas nuanças da realidade social a partir da linguagem cinematográfica. Manevy (2006, p.250) afirma que a

> [...] *Nouvelle Vague* deixou seguidores pelo mundo. O *Nuevo Cine* latino-americano, o Cinema Novo brasileiro, o Cinema Marginal brasileiro, o Cinema Novo português, japonês, alemão e muitos outros focos de renovação se inspiraram ou mesmo incorporaram a linguagem da onda francesa em sua produção.

Não obstante, acompanhando o ritmo da nova conjuntura mundial, em terras brasileiras as dinâmicas cinematográficas são marcadas por mudanças de paradigmas socioculturais. Em Goiás, contudo, é nesse momento que a produção cinematográfica começa a se esboçar, mas ainda de forma muito incipiente. Após a experiência de Jesco von Puttkamer, reconhecido como pioneiro do cinema antropológica no estado, pode-se apontar o surgimento dos cinejornais e documentários por encomenda, inicialmente produzidos por Jamil Merjane, e pouco mais tarde inicia-se uma produção voltada ao cinema de ficção, inaugurada por João Bennio e Cecil Thiré.

1.2 EXPERIÊNCIAS MODERNAS

O fim da II Guerra Mundial e da ditadura do estado Novo, o surgimento de movimentos sociais e culturais alimentados de ideologias libertárias e renovadoras são elementos que fertilizaram os ideais e fundamentaram as práticas da emergente geração de cineastas brasileiros, a partir de meados da década de 1950.

Além disso, como em muitos outros países, o Brasil teve suas telas ocupadas desde muito cedo pelas imagens do cinema norte-americano e pela reprodução brasileira daquele ideal (Atlântida Cinematográfica, Vera Cruz etc.), contexto que favoreceu (forçou) a criação de alternativas ao circuito cinematográfico comercial.

É possível localizarmos, segundo Ramos e Miranda, as novas perspectivas que apontavam no horizonte cinematográfico nacional nesse momento, em particular as mudanças ocorridas nos filmes documentários, que ganham "um novo alento, adquirindo consistência para desempenhar o papel central que teria no início dos anos 60, quando da eclosão do movimento cinemanovista" (RAMOS e MIRANDA, 2000, p.184).

Tais transformações representaram um marco na historiografia do cinema documentário brasileiro, que deixou de ser considerado clássico e passou a ser conhecido como documentário moderno brasileiro. Dentre os elementos que nutriram essa ruptura, destaca-se a ânsia dos cineastas por uma identidade para o cinema brasileiro e que fosse mais comprometido com a realidade social do país.

Porém, bem como em todos os outros momentos fronteiriços da historiografia do cinema brasileiro, tais mudanças foram processuais, não lineares e originam-se antes mesmo do desencadear dos filmes que consagraram importantes documentaristas. É possível apontar esse momento específico de transição, como uma transformação nas formas de se pensar e fazer cinema no Brasil e como a conformação do cinema documentário brasileiro enquanto um arranjo social possuidor de um *ethos*, que o diferencia completamente do cinema norte-americano, por exemplo.

Logo, compreende-se que o movimento cinemanovista contribui de forma fundamental para a formação desse *ethos*, principalmente por inaugurar uma rede de comunicação e de difusão de práticas e ideais, estabelecendo assim, diretrizes universalizadoras para esse arranjo social, ou seja, fornecendo noções que passaram a orientar todo o entendimento da prática cinematográfica brasileira. Essas noções não condiziam à realidade como tal, mas eram um ponto de vista elaborado pelos cinemanovistas, explicitada nas representações produzidas por esses cineastas que eram socialmente reconhecidos (assim como seus filmes) como legítimos pelos demais.

É notável, que a geração de cineastas e demais pessoas engajadas do cinema novo encontraram, sobretudo no movimento cineclubista, seu ponto de partida organizacional e de formação. Deste modo, é importante notarmos o papel fundamental desempenhado pelos cineclubes na formação de gerações de críticos, cineastas, teóricos etc., que ao longo do tempo contribuíram com o cinema brasileiro e sua compreensão. Segundo Ramos e Miranda (2000, p.128) o *Chaplin Club*, fundado no Rio de Janeiro no ano de 1928 por "Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello, [...] foi o mentor da cultura cineclubista no Brasil, herdeiro da tradição da vanguarda francesa". Outro ponto interessante é que seus

> dois mais notórios sócios, Faria e Rocha, desempenharam importante papel na formação da cultura brasileira e cinematográfica, influenciando personalidades de gerações distintas como: Vinicius de Moraes, Paulo Emílio Sales Gomes, Paulo César Saraceni, entre outros (MIRANDA, p.129).

O cineclube publicou por dois anos o periódico *O Fan*, que representou a "primeira tentativa crítica de olhar o cinema como 'grande arte'" (Cf. http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm) [7]. Nessa esteira, a partir dos anos 1950 adensaram-se as discussões sobre o cinema brasileiro e diversos canais de comunicação difundiram artigos, manifestos, críticas, etc. que, em grande parte, questionavam a forma de produção vigente (que perseguia o modelo hollywoodiano).

Nesse período, quando houve uma significativa mudança no movimento cineclubista brasileiro, foi também um momento marcado pelo aparecimento das organizações populares e do movimento estudantil, havendo uma nítida preocupação desses coletivos quanto às suas atuações como atores políticos e culturais. Nesse período, então, surgem os cineclubes universitários, que se espalham por todo o território nacional, inclusive em Goiás, abraçando a proposta de discutir a realidade nacional e buscar engajadamente uma linguagem própria para o cinema brasileiro.

Como em diversos outros grupos e movimentos artístico-culturais, muitos intelectuais que atuavam no meio cinematográfico tinham estreitas relações ou afinidades com a esquerda política. Suas reflexões abordavam diversas facetas da realidade sociocultural do país. Seus escritos publicados em revistas, colunas de jornal e livros diagnosticavam o "subdesenvolvimento" nacional e propunham mudanças.

Em meados da década de 1960, essa realidade se refaz também em Goiás, tendo como palco especificamente a cidade de Goiânia, contudo de forma ainda muito embrionária. Segundo Benfica e Leão (1995, p.44)

> O primeiro cineclube de Goiás nasce em junho de 1966. Ironicamente apelidado de CCC (numa alusão debochada à famigerada organização paramilitar dos tempos da ditadura, o Comando de Caça aos Comunistas), o Centro de Cultura Cinematográfica é idealizado por Geraldo Moraes, padre Luiz Palacin Gomes, Neide Faria, Mauro Soares, Maria Angélica Moraes, Ático Vilas Boas, Rui Rocha Cunha e padre Castanheda.

---

[7] GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. *Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil*. Artigo publicado *on line* pela Revista Contracampo.

Segundo os autores, o cineclube buscou contribuir com o desenvolvimento do cinema em Goiás, desempenhando um importante papel, chegando a promover, além de mostras de cinema (italiano neorealista, japonês, francês etc.), o primeiro curso de cinema no estado, o "Curso Básico de Cinema, ministrado por Hugo Brockes ('Técnica e Linguagem de Cinema') e Carlos Fernando Magalhães ('História e Teorias Estéticas do Cinema')" (BENFICA e LEÃO, 1995, p.45). Todavia, em 1969 o cineclube deixa de atuar em função do regime militar, que começa a perseguir politicamente seus membros.

Após esse primeiro impulso cineclubístico no estado de Goiás, observa-se que somente na década seguinte ocorrem outros esforços desse tipo, dessa vez, segundo Benfica e Leão (1995, p.45) "o Diretório Setorial de Ciências Biológicas da Universidade Federal de Goiás cria um cineclube em Goiânia, como forma de arregimentar mais acadêmicos para o futuro Diretório Central dos Estudantes (DCE)", momento em que o regime militar começa a perder força e a declinar.

Esse contexto aponta para uma mudança nas diretrizes temáticas do cinema nacional. Assim, abandonando a forma mítica e selvagem de se observar as idiossincrasias do povo brasileiro, os filmes passam a abordar, segundo Bernardet (2003), temáticas como o cotidiano e o imaginário da classe popular, as condições do operariado e suas manifestações políticas, as diversas formas de expressão da cultura popular, as perspectivas de vida da classe média, os intelectuais brasileiros etc.

É possível afirmar que o documentário brasileiro passa por duas grandes mudanças ao longo dos anos 1950 e 1960, ou seja, se desvincula da ideia de "cavação", deixando de ser um pivô para a produção de filmes ficcionais e passa a se posicionar mais criticamente frente ao contexto nacional. Logo, essa nova postura e posição adquirida pelo documentarismo brasileiro ressalta sua conformação enquanto um arranjo social munido de particularidades e ativamente defensor de seus ideais nacionalistas. Para compreendermos melhor essa transformação[8], que apresenta novas perspectivas éticas e estéticas, novos procedimentos e narrativas, novos olhares, temáticas e personagens é preciso, segundo Ramos (2004, p.83) "pensarmos o documentário brasileiro da década de 1960 em sua correlação estreita com o horizonte cinemanovista".

[8] Glauber Rocha ironiza os sentidos empreendidos nessas transformações, diz que depois do ano de 1962 todas as produções cinematográficas que não eram Chanchada passaram a ser consideradas como cinema novo (ROCHA, 1963).

O autor ressalta, ainda, os precedentes que implodiram e fundamentaram essa transformação, afirmando que desde "1962, encontramos a presença das novas opções estilísticas do documentário mundial exercendo imediatamente uma forte influência no Brasil" (RAMOS, 2004, p.83). Logo, é possível observar, por exemplo, a influência do Cinema Neorrealista italiano nos filmes de ficção *Rio 40 Graus* (1955)[9] e *Rio, Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos. Conforme Ramos (2008, p.386), o neorrealismo deixa ainda "sua marca em filmes de Alex Viany (Agulha no palheiro, 1952, e Rua sem sol, 1953) e, principalmente, em O Grande Momento, 1957, de Roberto Santos".

Destarte, o movimento cinemanovista nasce das discussões sobre o cinema brasileiro do início dos anos 1950, sobretudo entre a juventude intelectual cineclubista que emerge nos pós-guerra e ditadura varguista. Os atores desse movimento tornam-se, então, os mais reconhecidos e influentes no arranjo cinematográfico brasileiro, considerando que faziam parte da elite social da época. De tal modo, era de fundamental importância a criação de eventos com o propósito de pensar acerca do cinema feito no país, de forma mais organizada e articulada. Foram realizados, então, segundo Altafini (1999, p.14) "o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952), I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, no Rio de Janeiro e o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em São Paulo, 1953".

Um pouco mais tarde, mas ainda às vésperas da chegada do som direto e das câmeras portáteis no Brasil, o diretor Paulo Cézar Saraceni em parceria com o fotógrafo Mário Carneiro realiza o documentário *Arraial do Cabo* (1958), e Linduarte Noronha realiza *Aruanda* (1960). Apesar dos acentuados traços de classicismo ainda presentes, esses filmes inovam com suas temática e estética, bem como descreve Ramos

> A imagem do povo e da natureza nordestina, tão cara ao primeiro Cinema Novo, surge finalmente estampada na tela. *Aruanda* é uma pequena jóia que dá forma às potencialidades que estavam no ar. É intensa a repercussão do filme, de sua temática e de sua estética, no Brasil da época. Exibido como carro-chefe na Homenagem ao Cinema Brasileiro promovida pela Cinemateca na VI Bienal de 1962, marca, junto com *Arraial do Cabo*, o que é mencionado, em jornais, como o "lançamento oficial do Cinema Novo em São Paulo, na VI Bienal", dividindo os créditos da nova estética com *O poeta do castelo* e *O mestre de Apipucos* (ambos de Joaquim Pedro, 1959) (RAMOS, 2004, p.85).

[9] Em Rio 40 Graus, Nelson Pereira utiliza um elenco formado em sua maioria por não-atores e aproxima a realidade do morro e de seus moradores à realidade do Rio de Janeiro.

A partir de então, a presença e a expressão do povo estampadas nas imagens, o interesse pelo sertão nordestino e a representação das massas populares passaram a ocupar lugar principal nos filmes denominados cinemanovistas. Dentre os principais nomes do Cinema Novo, podemos citar Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Cacá Diegues e Glauber Rocha. Este último, sem dúvida, de grande importância para o movimento, por seu engajamento visceral na busca por formulações teóricas para a estética cinemanovista. Goiás, nesse momento, não dispunha de nenhum cineasta de renome, bem como não havia produzido nenhuma obra cinematográfica aos moldes do cinema novo.

As possibilidades do Cinema Direto/Verdade surgiram no Brasil após 1962, ano em que foi exibido no Rio de Janeiro o documentário *Chronique d'un Été* (1960) de Jean Rouch e Edgar Morin. Antes disso, os cineastas somente haviam ouvido falar, seja por meio de notícias ou textos publicados em revistas e jornais trazidos do exterior por amigos etc. Segundo Davi Neves (2001, p.1)

> Duas eram as fontes de informação que traziam as notícias do extraordinário progresso alcançado pelos processos de filmagem e gravação: a revista francesa *Cahiers du Cinéma*, com a "revelação" de Jean Rouch, e a revista americana *American Cinematographer*, através de suas reportagens e seus anúncios.

Nessa esteira, cabe reforçar que os cineastas cinemanovistas se caracterizaram como os mais importantes e respeitáveis dentro do arranjo cinematográfico brasileiro daquela época, considerando-se que os integrantes desse grupo faziam parte de uma classe intelectual elitizada. Desse modo, reafirma-se que o cinema novo abriu alas para a consolidação de um *ethos*, propondo a partir de suas formas de produção e de suas representações do Brasil e do brasileiro, as diretrizes a serem seguidas pelo cinema documentário brasileiro.

De forma mais específica, como em Ramos e Miranda (2000, p.186), “se quisermos estabelecer marcos”,

> podemos mencionar o Seminário de Cinema organizado pela UNESCO e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962, como ponta-de-lança da introdução das técnicas do cinema direto no Brasil. Esse seminário traz para o país o reconhecido documentarista sueco Arne Sucksdorff [...] É por meio de Sucksdorff que toda geração do cinema novo tem contato com o fazer cinema e principalmente com as novas técnicas do direto.

De fato, o que mais importava aos documentaristas brasileiros, principalmente no início dos anos 1960, era fazer filmes, expor suas ideias e contribuir para a transformação da sociedade e do cinema brasileiros. Logo, a incorporação das técnicas do Cinema Direto/Verdade pelos cineastas foi rápida, e é possível identificarmos diferentes inspirações entre os documentários nacionais daquele momento. Assim, o cinema de Rouch e Morrin, de Robert Drew e Richard Lealock, Fernando Birri etc., serviram de modelo.

Nessa esteira, no Rio de Janeiro, a produção documental segue o fluxo da corrente cinemanovista e destacam-se os filmes *Maioria Absoluta* (1964-66) de Leon Hirszman, *Integração Racial* (1963-64) de Paulo César Saraceni, *O circo* (1965) e *Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabour. Segundo Ramos (2004, p.89) no curta-metragem de Jabour, *O circo*, "o Cinema Verdade encontra sua expressão plena no cinema brasileiro, dominando com naturalidade o conjunto do filme".

Depositando toda crença da "verdade" na voz do povo, a técnica da entrevista torna-se comum nas produções documentais dessa seara carioca. A característica expressão de denúncia, fundamentada pelas explicações sociológicas em voz *off*, justificam o termo "modelo sociológico" empregado por Bernardet (1985), para classificar os filmes dessa primeira fase cinemanovista.

É interessante pensarmos que, segundo Teixeira (2004, p.20) existe uma "prática incrustada na historiografia do audiovisual brasileira, instaurada e firmada pela auto-referência cinemanovista, que confunde o devir do documentário com o devir do Cinema Novo". Como justificativa para a consolidação dessa prática, o autor aponta o fato da "confluência da emergência do Cinema Novo e do Cinema Verdade" (p.20).

Nesse momento, todavia, no estado de Goiás a produção cinematográfica se resumia à iniciativa de Fernando Stamato, Alinor Azevedo e Geraldo Moraes. Eles montam "no Cerne (Consórcio de Empresas de Radiodifusão e Notícias do estado de Goiás) uma central de produção de documentários e telejornais em 16 mm e 35 mm" (BENFICA E LEÃO, 1995, 96-97). Observa-se no conjunto das obras produzidas nesse período por esse grupo, uma predominância de imagens paisagísticas, revelando as belezas naturais dos interiores de Goiás, não havendo um tratamento crítico dos temas abordados ou mesmo a busca por uma linguagem ou estética inovadora. Logo, com o início da ditadura militar, Mauro Borges é deposto e a atividade cinematográfica do Cerne é interrompida.

Dessa forma, a cinematografia goiana reconhece como seu marco inicial o longa-metragem de ficção *O Diabo Mora no Sangue*, rodado na ilha do Bananal, com argumento de

João Bennio e roteiro de Ziembinsk e Hugo Brockes, produzido em 1967 pela Bennio Produções e dirigido por Cecil Thiré. Segundo Benfica e Leão (1995, p.98)

> O filme é considerado na época pela crítica especializada como um dos dez melhores filmes brasileiros, O Diabo Mora no Sangue representa o Brasil em 39 países. Pela primeira vez, um filme brasileiro aborda o tema do incesto, reunindo inúmeros ingredientes capazes de atrair o grande público, especialmente pelo belo cenário (as margens do Rio Araguaia, com sua força telúrica e sedutora), fotografado pelo renomado Ozen Sermet.

No mesmo ano, o média-metragem de ficção A Fraude, com roteiro de Jesus Aquino Jayme e direção de Jocerlan Melquíades de Jesus, é rodado e produzido no estado de Goiás, na cidade de Goiânia. Conforme Benfica e Leão (1995, p.100) "O filme está perfeitamente afinado com a estética e a ideologia do Cinema Novo brasileiro". É interessante ressaltar que, naquela época, Jocerlan

> [...] cursava o segundo ano da Escola Superior de Cinema São Luiz, em São Paulo. [...] Jocerlan tinha como companheiro de curso Carlos Reis, que gosta da idéia de fazer um filme em Goiás. O fotógrafo de A Fraude, depois de fotografar vários curtas-metragens, passa a assinar seus próprios filmes como Carlos Reichenbach – hoje um diretor de renome internacional (BENFICA e LEÃO, 1995, p.100).

Destaca-se que João Bennio nasceu em Minas Geraes na cidade de Mutum, e quando veio a Goiânia já havia iniciado sua carreira no cinema, tendo trabalhado como ator ao lado de Mazzarope no filme Candinho, rodado no ano de 1954, pela Companhia Vera Cruz. Ao chegar à cidade de Goiânia, Bennio passa a trabalhar com teatro, mas é perseguido pelos militares da ditadura e chega a ser preso, depois se auto-exila no Rio de Janeiro e, somente em 1967 retorna para Goiânia, momento em que monta sua produtora Bennio Produções (Benfica e Leão, 1995). Jocerlan Melquíades também trouxe para Goiânia, experiências de outras terras, no caso, de São Paulo, onde cursava a Escola Superior de Cinema São Luiz, ao lado de Carlos Reichenbach.

Dando ênfase, então, a outras searas deste importante momento do cinema brasileiro, observa-se que em São Paulo as coisas seguem por outro caminho. Segundo Ramos (2004), é fundamental para o documentarismo paulista a parceria instituída com o argentino Fernando Birri, criador do Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral de Santa Fé na Argentina.

A partir dessa parceria, um grupo de cineastas do núcleo paulista de documentaristas estabeleceu intercâmbio com a escola Argentina de Documentário. Compondo este núcleo estava Vladimir Herzog, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz, João Batista de Andrade, Renato Tapajós e Francisco Ramalho. Esse núcleo buscou de forma independente ao cinema novo, intentando a partir da prática, ou seja, da produção cinematográfica, intervir nas diretrizes do arranjo. No entanto, o que tornou possível a materialização dessa experiência foi a significativa atuação de Thomaz Farkas, que segundo Altafini (1999, p.19) foi "uma das personalidades mais atuantes do cinema documentário neste período". Farkas, que foi fotógrafo e produtor, participou "de alguma forma em grande parte dos documentários produzidos no período" (ALTAFINI, 1999, p.19).

Assim, entre o fim de 1964 e início de 1965, devido seu interesse pelas novidades cinematográficas, Farkas dedicou-se a produzir sob a proposta do Cinema Direto um conjunto de quatro documentários em média-metragem, compilados num longa-metragem de episódios: *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares; *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Horácio Gimenez; *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla e *Viramundo*, de Geraldo Sarno.

Segundo Gonçalves (2006, p.83), tal experiência levou Farkas a desenvolver

> o que ficou conhecido como Caravana Farkas, um grupo formado por cineastas que se revezavam nas diferentes funções da realização cinematográfica e percorriam o interior do país, documentando suas manifestações mais populares, num esquema sistemático e coletivo de produção. A Caravana produz dezenove documentários de curtas-metragens, entre 1969 e 1971, numa série denominada A Condição Brasileira, predominantemente no estilo direto.

A Universidade também desempenhou um papel fundamental para o cinema documentário moderno brasileiro, sobretudo por meio de seu viés político militante e esquerdista, representado fundamentalmente pela União Nacional dos Estudantes (UNE). Neste momento o foco também se encontra na cultura popular tradicional isolada nos interiores do Brasil, o objetivo com o objetivo de desmistificar as diferenças culturais e associá-las à ideia da nacionalidade. Desse modo, o Centro Popular de Cultura (CPC) que é uma instituição ligada a UNE produz alguns filmes documentários. Segundo Altafini (1999, p.16)

> Um dos dois filmes de longa metragem que o CPC produziu foi o documentário CINCO VEZES FAVELA (1962), filme de cinco episódios, dirigido por cinco diretores diferentes, intitulados UM FAVELADO, de

> Marcos Farias, ZÉ DA CACHORRA de Miguel Borges, ESCOLA DE SAMBA ALEGRIA DE VIVER de Carlos Diegues, PEDREIRA DE SÃO DIOGO de Leon Hirszman e COURO DE GATO de Joaquim de Andrade [...] O outro longa metragem produzido pelo CPC foi CABRA MARCADO PARA MORRER, iniciado em 1964 e dirigido por Eduardo Coutinho.

Vê-se aqui, outro claro desenrolar do Cinema Documentário Brasileiro, ganhando reconhecimento pela comunidade acadêmica, ou seja, ganhando novos contornos, não se distanciando de suas diretrizes político-críticas, construídas anteriormente. Parece então, que o *ethos* desse arranjo social, pelo menos até aqui, baseia-se num acordo de concepções de luta social, engajamento crítico, denúncia, valorização da cultura popular etc. Todavia, vão surgindo novos atores, que passam a ganhar reconhecimento e a ocupar lugares privilegiados no arranjo, tornando-se também influentes.

Quanto ao cenário cinematográfico goiano, somente no início do século XXI passa a contar com uma formação universitária especificamente voltada ao cinema, inferindo impacto na atividade, relativo à iniciativa de Rosa Berardo que criou em 2002 o Curso de Especialização em Cinema da Skópos Escola de Cinema, vinculado ao programa de Pós-Graduação da Faculdade Cambury[10] e, fundamentalmente do curso superior em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), criado em 2006. Todavia, a Universidade Federal de Goiás (UFG) ofereceu entre 1981 e 2004 o curso de Rádio e TV, e desde 1968 oferece o curso de Jornalismo[11]. Esses dois cursos, mesmo sem ter uma dedicação curricular específica para a área de cinema, produziram (no caso do curso de Rádio e TV) e produzem, ainda hoje (no caso do curso de Jornalismo), muitos diretores, fotógrafos, cinegrafistas etc. que trabalham diretamente com produção cinematográfica, compondo o quadro audiovisual goiano.

Retomando, ainda sob a influência do espírito desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, após a renúncia de Jânio Quadros e da posse de João Goulart no governo, o Brasil experimenta, entre 1961 e 1964, um momento de grande abertura e diálogo com as organizações sociais. Nesse período o Cinema Novo floresce, buscando concretizar seus ideais revolucionários, produz filmes com a intenção de transformar a sociedade brasileira.

---

[10] Mais tarde, a partir de 2005 a Faculdade Cambury assumiu por completo a realização do curso.

[11] Com a extinção do curso de Rádio e TV, houve uma migração de alunos desse curso para o curso de Jornalismo, que consequentemente sofreu uma reformulação em sua grade curricular, que passou a conter algumas disciplinas direcionadas à área do audiovisual.

Nesse sentido, torna-se claro que o desenvolvimento do cinema documentário brasileiro está estreitamente ligado aos caminhos e às condições sócio-políticas nacionais, logo, as configurações éticas e estéticas que compõem o *ethos* desse arranjo social encontram-se alinhadas à construção do pensamento social brasileiro. Sobretudo, é possível afirmar que apenas uma pequena parcela de pessoas, correspondente à elite intelectual e cultural brasileira, segue conduzindo o arranjo, na tentativa de conservar suas diretrizes.

Contudo, em 1964, no auge da Guerra Fria, esse espaço alcançado pelos estudantes, trabalhadores, artistas etc. incomodou as classes conservadoras, que temiam que o socialismo se instaurasse no Brasil. Nesse momento o contexto político encontra-se ainda mais infausto e o país inicia seu mais autoritário e repressor, com o golpe militar que derruba João Goulart do governo. Segundo Rodrigues (2010, p.69)

> A repressão pós-68 certamente impossibilitou o florescimento pleno do documentário brasileiro, o que, todavia, não conseguiu impedir que temas vedados fossem abordados de maneiras radicalmente originais. Os filmes foram das únicas formas de expressão que em alguns momentos resistiu à ditadura militar. Mas não houve um projeto acabado de exibição dos mesmos, que foram projetados para platéias mínimas e, hoje, encontram-se nas prateleiras de cinematecas à disposição do restrito público que as frequenta.

Novamente, percebe-se um enfrentamento do cinema documentário brasileiro com o alicerce político brasileiro, ficando claras as fronteiras estabelecidas, as fragilidades e possibilidades desse arranjo, que somente conseguiu se impor, ganhar vocalização, reconhecimento e legitimidade mediante as aberturas sócio-políticas ocorridas no cenário nacional, que por sua vez estavam condicionadas à um cenário político global.

Entre os principais representantes do ciclo paraibano de documentário, João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho realizam o curta-metragem *Romeiros da guia* (1962). Em 1966, Vladimir Carvalho começa a rodar o longa-metragem *O País de São Saruê*, e após inúmeros esforços o finaliza em 1970. Gonçalves (2006) acrescenta ainda que o filme foi interditado pelo governo nacional, em 1971, e sua exibição seguiu vetada até 1979.

Nesse sentido, durante a ditadura militar, diversos documentaristas brasileiros sofreram repressão e censura, terminando muitas vezes presos, com seus filmes e materiais de filmagem apreendidos, exilados etc. *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, por exemplo, foi interrompido em 1964 pelos militares (equipamentos apreendidos e pessoas da equipe foram presas, taxadas como comunistas) e retomado quase vinte anos mais tarde pelo diretor.

Em meados da década de 1970 inicia-se um arrastado processo de redemocratização, com o general Ernesto Geisel, que assumiu a presidência do Brasil em 1974. Seu governo acontece simultaneamente à crise do petróleo, à recessão econômica mundial e ao término do milagre econômico brasileiro. Contudo, Geisel propõe uma lenta e cautelosa abertura política e, dentre outras realizações importantes, em 1978 decreta o fim do AI-5.

Em Goiás, especificamente na cidade de Goiânia, o fim do AI-5 marca o início de um momento próspero para o cineclubismo e consequentemente para o cinema feito em Goiás. Após o fechamento do cineclube pertencente ao Diretório Setorial de Ciências Biológicas da Universidade Federal de Goiás (caracterizado pela militância esquerdista estudantil de seus membros), que teve uma curta duração, "aproveitando-se da sua estrutura, um grupo de estudantes de Medicina, Física, Engenharia, Jornalismo e Letras funda, em 1978, o Cineclube Antônio das Mortes" (BENFICA E LEÃO, 1995, p.45).

É marcante a atuação dos cineclubes para o desenvolvimento do cinema produzido em Goiás, sobretudo, destaca-se a trajetória do Cineclube Antônio das Mortes e do Cineclube João Bênio. O primeiro foi fundado pelos universitários, Lourival Belém Júnior, Herondes César e Ricardo Musse, composto também por Eudaldo Guimarães, Divino José, Hélio Brito, Márcio Belém, Noemi Araújo, Luiz Cam, Pedro Augusto de Brito, Ronaldo Araújo, entre outros. Após conseguir se tornar independente das causas político-estudantis o cineclube passa a empregar esforços para alavancar o cinema em Goiás, e dentre suas atividades realiza

> [...] inúmeros seminários e cursos destinados à formação crítica do público. Um dos eventos mais significativos desse período é o seminário sobre o cinema neo-realista italiano, do qual participa como conferencista o ensaísta e professor da Universidade de São Paulo (USP) Ismail Xavier. Outra promoção importantíssima promovida pelo cineclube é o Ciclo de Estudos do Cinema Russo, cujo destaque é Bóris Schneiderman, estudioso de poesia, literatura e cinema da ex-União Soviética e semiólogo de renome nacional. [Em outra frente de ações] os integrantes do Cineclube Antônio das Mortes passam a produzir, a partir de 1981, filmes de curtas-metragens independentes, colocando na prática os conhecimentos obtidos durante os cinco anos de estudos e pesquisas sobre cinema. (BENFICA e LEÃO, 1995, p.46, grifo nosso)

O Cineclube João Bennio é fundado em 1984, por Eudaldo Guimarães, Divino José, Paulo César Abreu, Ellifaz Rodrigues e Beto Leão. Inúmeras mostras de cinema foram produzidas, inclusive mostras itinerantes que chegavam ao interior do estado de Goiás. Em 1985, integrando o XVIII Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, ocorre o I Encontro de Cineclubes do Centro-Oeste, no qual os integrantes do Cineclube João Bennio participam.

Nesse mesmo festival, segundo Benfica e Leão (1995, p.54) “O produtor, diretor e ator João Bennio é homenageado postumamente ao lado de Paulo Emílio Salles Gomes e de Glauber Rocha”. As atividades do Cineclube João Bennio continuam, e em seguida, juntamente

> [...] ao Grupo Experimental de Cinematografia e Artes (Grécia), fundado por Divino José da Conceição [...] passam então a promover cursos para a formação de grupos de estudos e pesquisas, englobando as áreas de cinema, televisão, vídeo, teatro e fotografia. O resultado desses cursos é a produção de vários filmes curtos em Super-8 e em 16 mm e vídeos. (BENFICA E LEÃO, 1995, p.55)

Nesse ínterim, contudo, apesar da existência de tais iniciativas voltadas à reflexão, difusão, formação etc., de forma geral a atividade cinematográfica no estado de Goiás continuava inerte, a produção de filmes era bastante rarefeita e não havia atenção e dedicação sistemáticas por parte do poder público em relação à atividade, ou mesmo um grande interesse da população pelas produções locais. Mas de fato, algo já estava sendo feito, algumas pessoas já se empenhavam para mudar tal situação.

De volta ao cenário de destaque nacional, o cinema documentário, então, ganhou um novo ânimo, e ainda que tenha continuado a ser influenciado pelo social, assumiu uma conduta mais analítica que denunciativa, além de estabelecer limites mais definidos para seus objetos de interesse. De forma geral, as temáticas que balizaram os documentários desse momento, relacionavam-se a uma memória histórica, retratavam o retorno de organizações sociais, refletiam sobre alguns recortes do contexto político nacional etc.

Tais características estão presentes em filmes como, *A Greve* (1979) e *Céu Aberto* (1985) de João Batista de Andrade, *ABC da Greve* (1980) de Leon Hirszman, *Linha de Montagem* (1982) de Renato Tapajós, *Jango* (1984) de Silvio Tendler, O *Príncipe do Fogo* (1984), de Sílvio Da-Rin, *Evangelho Segundo Teotônio* (1985), de Vladimir Carvalho, entre outros. A maioria dos documentários desse momento é marcada pela expressão subjetiva do documentarista e por seu posicionamento ideológico frente ao objeto documentado, demonstrando uma nítida aptidão ao Cinema Verdade de Jean Rouch e Edgar Morin.

O cinema documentário feito no estado de Goiás nesse período se desenvolve a partir de uma forte influência de pessoas ligadas à publicidade e, observada essa vertente, tais filmes não seguem pelas vias do cinema verdade francês, do cinema direto americano ou do cinema novo brasileiro. Em sua grande maioria, os documentários produzidos em Goiás encontram-se afinados com a estética clássica griersoniana, não sendo comum ainda a produção em vídeo, mas sim em películas de 16 mm, 35 mm e super-8 mm.

Nessa esteira, após as experiências pioneiras de João Bennio e Jocerlan Melquíades, uma importante produtora surge em terras goianas, a Truca – Cinema Arte e Propaganda, fundada pelo produtor e publicitário José Petrillo, sua esposa Dalel Achkar Petrillo e o cineasta gaúcho que trabalhou no departamento de cinema do Cerne, Geraldo Moraes. A Truca passou, então, a exercer

> [...] forte influência na produção cinematográfica goiana. Em 1970 funde-se à Telecine de Euclides Néry [...] nascendo assim a Makro Filmes, que logo se transforma na maior produtora de filmes institucionais do Centro-Oeste (BENFICA E LEÃO, 1995, p.101).

Mesmo considerando tais iniciativas, ainda não é possível falar que há um arranjo social definido em relação à atividade cinematográfica documentarista no estado de Goiás, ou seja, ainda não há uma estruturação coerente e relativamente autônoma dessa atividade, com regras e direcionamentos específicos. Ressalta-se que os trabalhos realizados pela Makro Filmes, por exemplo, caracterizam-se em sua maioria como publicitários ou institucionais, o que não acrescenta contornos cinematográficos específicos ao cenário goiano.

1.3 EXPERIÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS

A ascensão da TV no Brasil é um fator singular para algumas transformações ocorridas no cinema documentário brasileiro na década de 1980. Assim, à medida que a TV tornava-se um dos mais importantes meios de comunicação do país, segundo Gonçalves (2006, p.84) iniciaram-se "experiências significativas na busca por formatos de documentários televisivos ou jornalismo investigativo". Nessa direção, o autor destaca duas iniciativas, surgidas nos anos 1970 em São Paulo, *A Hora da Notícia*, da TV Cultura e *Globo Repórter*, da TV Globo.

O telejornal *A Hora da Notícia*, foi criado por meio dos jornalistas Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão, ficou no ar de 1972 a 1974 e pretendia mostrar

> [...] o Brasil real, contraposto à imagem oficial criada pelo governo militar e seus filmes institucionais. O cineasta João Batista de Andrade foi chamado para realizar pequenos documentários diários, questionando e exibindo imagens que a ditadura ocultava. [...] Dessas reportagens, destaca-se *Migrantes*, 1972, recuperado posteriormente como curta-metragem autônomo. (GONÇALVES, 2006, p.84).

Dois anos depois, após o fim do telejornal, João Batista de Andrade foi convidado por Paulo Gil Soares para integrar a equipe do Globo Shell Especial, da TV Globo de São Paulo, juntamente com Eduardo Coutinho, Luiz Carlos Maciel, Walter Lima Jr. e Maurice Capovilla. Assim,

> [...] surge o Globo Repórter. Derivado de uma série de dez documentários, chamada Globo Shell Especial, o Globo Repórter era desvinculado do departamento de jornalismo, totalmente idealizado pelos cineastas, que buscavam revelar o país desconhecido através de uma linguagem experimental e inovadora. Realizado em película com linguagem cinematográfica e autoral. Dessa vasta produção destacam-se *Caso Norte*, 1977, e *Wilsinho Galiléia*, 1978, de João Batista de Andrade; *Teodorico, o Imperador do Sertão*, 1978, de Eduardo Coutinho e o *Último Dia de Lampião*, 1975, de Maurice Capovilla (GONÇALVES, 2006, p.84).

A experiência na TV serviu como plataforma formativa para esses diretores, que começaram a dar mais importância à relação entre realidade e ficção em seus documentários, explorando esse viés com mais complexidade. A maioria dos filmes passou a ser realizada utilizando a técnica do som direto, e o documentário moderno brasileiro iniciou um processo de adensamento, ganhando novos contornos, teores e reflexões.

Essa dinâmica é observada de forma distinta no estado de Goiás, uma vez que as emissoras de TV que se instalaram no estado, desde década de 1960, como por exemplo, a TV Rádio Goiânia que contava com o aparato da TV Tupi de São Paulo e a TV Anhanguera que se tornou afiliada à TV Globo, não produziram nada comparado ao Programa *Globo Repórter* ou ao telejornal *A Hora da Notícia*.

Dessa forma, em Goiás, o que houve de fato nesse período de emersão e proeminência da TV foi uma migração de diversas pessoas, que antes estavam ligadas à produção cinematográfica (mesmo que de caráter jornalístico, publicitário ou institucional), para as emissoras de televisão, como foi o caso de Jamil Merjane, que ao fechar a Karajá Filmes foi trabalhar na TV Brasil Central. Quanto à estética e à linguagem, a maioria dos documentários apresenta um aspecto expositivo e são marcados por um forte didatismo e formalismo.

Ainda no estado de Goiás, com o fim da Makro Filmes, Euclides Néry passa a trabalhar apenas com publicidade para TV e José Petrillo passa a produzir documentários, destacando-se o curta-metragem *Cavalhadas de Pirenópolis*. Rodado em 35 mm, o filme de Petrillo recebeu o Troféu Candango, em 1978, no 11º Festival de Cinema de Brasília. Em seguida, Petrillo realiza outros dois documentários, um em 1982 sobre as fiandeiras de Goiás, intitulado *A Primitiva Arte de Tecer*, e outro em 1984 sobre o trabalho dos artistas goianos

Goianira do Couto, Marcillon e Sílvia Curado, chamado *Areia Cajazinho e Alfenim* (BENFICA e LEÃO, 1995).

Outra produtora que na década de 1970 se instala em Goiás e contribui tanto para a produção documentarista como para a ficcional é a Take Filmes, tendo como fundadores, Antônio Eustáquio, João Bennio e Ronan de Carvalho. O primeiro documentário realizado pela Take, em 1979, foi intitulado *Caminhos dos Gerais*, média-metragem rodado em 35 mm e dirigido por Carlos Del Pino, cujo tema é a vida e obra do escritor goiano Bernardo Élis. Também em 1979, pela mesma produtora, Carlos Fernandes Magalhães realiza o documentário intitulado *Semana Santa em Goiás* (BENFICA e LEÃO, 1995).

Todavia, mesmo não tendo uma vida longa e funcionando apenas durante dois anos, a Take Filmes se destacou como a produtora mais importante na produção de filmes de ficção e de documentários daquele período. Antônio Eustáquio, então, funda a Filme Produções, produzindo e dirigindo em 1981 o documentário em 16 mm *Antônio Poteiro – o Profeta do Barro e das Cores* (BENFICA e LEÃO, 1995, p.102).

Embora sem o incentivo e a mediação televisiva, durante a década de 1980 em Goiás, dividindo o cenário cinematográfico com as produções de caráter publicitário e institucional, outra fase se inicia, tendo agora como protagonistas os cineastas goianos surgidos das experiências cineclubistas no estado. Esse novo momento conta com alguns diretores e produtores que buscam realizar, segundo Benfica e Leão (1995, 102-103), “filmes independentes que primam pela tentativa de resgatar a linguagem anti-convencional e a temática popular das obras do Cinema Novo brasileiro, do cinema russo da década de 20, da Nouvelle Vague francesa e do Novo Cinema Alemão”.

Alguns cineastas realizam filmes em 16 mm de estética e linguagem experimental, como Lourival Belém Júnior, Hélio de Brito e Divino José da Conceição. Contudo, consideradas as obras ficcionais produzidas pela experimentação desses cineastas, é realizado apenas um vídeo documentário, dirigido por Lourival Belém Júnior e intitulado *Dedo de Deus* (1987).

Seguindo outra perspectiva, que tem como temática o sobrenatural, o primitivismo e a natureza em Goiás, agrupam-se outros cineastas como Eldaldo Guimarães, Pedro Augusto de Oliveira, Altamir Castro Brito, Dionísio Soares, Divino Inácio e Ricardo Musse. Desse conjunto, afora as obras de ficção, surge o documentário em 16 mm *Nosso Cinema, Aspectos e sua Gente* (1981, de Eudaldo Guimarães), considerando que Pedro Augusto de Oliveira já havia rodado alguns documentários em Super-8 mm anteriormente, como *No Reino da Fantasia* e *Projeto Rio Formoso – A Obra do Século* (BENFICA e LEÃO, 1995).

De volta ao cenário nacional, as transformações e o adensamento do documentário considerado moderno podem ser verificados no filme *Cabra Marcado para Morrer* (1981-1984) de Eduardo Coutinho, considerado um marco na história do documentário no Brasil (RAMOS, 2004), servindo de referência para o que ficou conhecido, algum tempo depois, como documentário brasileiro contemporâneo. Como exemplo maior dessa transição, podemos observar em *Cabra Marcado para Morrer* que a instância "personagem" ocupou uma posição nuclear na narrativa, superando o tema e sua concepção original. O filme de Coutinho, quando retomado em 1981, segundo Xavier (2001, p.112)

> [...] é já resgate de uma experiência comum e, dada a nova conjuntura do cinema na era da TV e a experiência acumulada pelo documentário brasileiro, a linguagem é outra e o filme se organiza não apenas como discurso sobre estados de consciência e evolução de destinos.

A instantaneidade possibilitada pelo "ao vivo" na TV contribuiu significativamente para essa mirada do documentário na singularidade dos indivíduos, bem como para a diluição das grandes temáticas, das metas narrativas e das generalizações sociais que concebiam os indivíduos e suas representações como sínteses da sociedade. Nesse sentido, segundo Holanda (2006, p.5)

> Podemos destacar inúmeros documentários produzidos no Brasil a partir de *Cabra marcado para morrer* que fizeram uso da abordagem particularizada, como, talvez, todos os filmes de Eduardo Coutinho, e ainda *Socorro Nobre* (Walter Salles, 1995), [...] *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999), [...] *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), [...] *Santa Cruz* (João Moreira Salles, 2000), [...] *Barra 68* (Vladimir Carvalho, 2000).

É notável também uma diferenciação nas formas de representar ou construir os personagens, retomando à estética do Cinema Verdade, assim como, sobretudo, o questionamento do lugar de fala do documentarista, de sua autoridade documental. Sobre este ponto, Ramos (2004, p.94) afirma que

> A estética que surgiu com o Cinema Verdade continua a dominar hoje o documentário brasileiro contemporâneo. [...] Mais importante ainda, a questão ética, central para o fazer documentário, é pensada inteiramente dentro do universo ideológico do Cinema Verdade. Coutinho exponencia o tipo de intervenção cara a Rouch, marcando a reflexividade enunciativa.

Altafini nos atenta para alguns fatores que marcaram o documentarismo brasileiro a partir da década de 1990, como o fim da resistência socialista ao capitalismo e o conseqüente estabelecimento do "neoliberalismo globalizado", marcado por um

> [...] hibridismo que influencia a linguagem cinematográfica documental nos dias de hoje. [...] [As] medidas do governo Fernando Collor de Mello, [...] a regulamentação de algumas leis de incentivo a cultura e a produção audiovisual por parte do governo, como a Lei Rouanet (Nº 8.313) e a Lei do Audiovisual (Nº 8.685). As novas tecnologias para montagem. [...] Os canais de televisão a cabo também passaram a investir na produção documental. (ALTAFINI, 1999, p. 32 – 33, grifo nosso)

Tais transformações de âmbito global e nacional também aferiram impacto no cinema feito em Goiás. Contudo, a condição moderno-tardia que caracteriza o estado de Goiás condiciona a força produtiva do seu cinema, sendo pela falta de formação profissional e técnica ou pela reduzida infra-estrutura disponível, o que acaba por limitar as produções. Destarte, observa-se que a partir da década de 1990 houve alguns avanços qualitativos e quantitativos das produções goianas, o que ainda não significou uma sistematização da atividade cinematográfica no estado.

Assim, compondo esse contexto de transição, destaca-se a criação em 1986 da Associação Brasileira de Documentaristas – Sessão Goiás (ABD-GO)[12], marcando o início da constituição de um arranjo cinematográfico documentarista no estado de Goiás. A ABD-GO buscou assumir, então, o papel de entidade representativa da insipiente comunidade cinematográfica goiana, atuando desde então na construção uma relação mais próxima com o poder público, intentando abrir caminhos para o fortalecimento do cinema feito em Goiás. De modo geral, segundo artigo 2º de seus estatutos, a entidade tinha por objetivos:

> A defesa e a promoção da imagem e do som documentais, de caráter cultural, técnico, artístico, didático, científico ou informativo. A elaboração e o encaminhamento de projetos e propostas a eles pertinentes e a representação de seus afiliados, no âmbito de suas atividades ligadas ao cinema, vídeo, fotografia e às novas tecnologias digitais.

Nessa direção, ressalta-se segundo Benfica e Leão (1995) que a maior parte dos filmes realizados no estado durante a década de 1990 é de documentários. Assim, destaca-se o cineasta José Peixoto da Silveira, conhecido como PX Silveira, que realizou quatro documentários nesse período, todos eles em 35 mm, abordando personalidades da cultura

[12] Essa discussão será abordada com mais ênfase e detalhamento no capítulo 2 dessa dissertação.

goiana. *Nove Minutos e Meio de Eternidade* (1990), que focaliza o artista plástico DJ Oliviera e sua obra, *Iza Brasil* (1992), sobre a artista plástica Iza Costa e sua obra, *Pedro Fundamental* (1992), que apresenta o percurso político de Pedro Ludovico Teixeira, fundador da cidade de Goiânia, e *Bernardo Élis Fleury de Campos Curado – Escritor* (1994) (RAMOS E MIRANDA, 2000).

Demonstrando afinidade com a perspectiva contemporânea do documentarismo de âmbito nacional, em todos os quatro filmes de PX Silveira, acima citados, notam-se a centralidade dada às personagens e a particularização dos temas, considerando ainda que o último é uma mistura de documentário e ficção, o qual o escritor Bernardo Élis (interpretado por um ator) encontra-se morto, sendo velado pelos personagens de suas obras.

Outro marco histórico para o cinema feito no estado de Goiás é a criação em 1999 do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica) [13]. Considerados os fatores político-governamentais de sua existência, seu condicionamento temático e seu desfoque financeiro e estrutural relativo ao cinema, que ainda hoje geram polêmica, o surgimento do festival incentivou a produção (de temática ambiental) e promoveu uma maior visibilidade para o cinema feito em Goiás, gerou alguma formação técnica (workshops, oficinas etc.) e possibilitou (indiretamente) um intercâmbio de ideias entre cineastas e profissionais goianos com outros de diversas partes do país e do mundo.

Nesse ínterim, outros cineastas goianos seguem com a produção de documentários, dentre eles estão Luiz Eduardo Jorge, que inspirado no cinema antropológico e no material fílmico de Jesco von Puttkamer, inicia no final da década de 1980 dois filmes em 16 mm, *A Fuga do Avacanoeiros* e *Bubula, o Cara Vermelha*. Kim-Ir-Sem, dividindo a direção com Waldir Pina, Arthur Fernando Costa e Reinaldo Ferraz, realiza *Santo Antônio do Olho D'água* (1999), e em parceria com Luiz Eduardo Jorge e Waldir Pina, realiza *Passageiros de Segunda Classe*, iniciado em meados de 1980 e finalizado em 2001. (BENFICA e LEÃO, 1995).

Os filmes *Bubula, o Cara Vermelha* (de Luiz Eduardo Jorge), *Santo Antônio do Olho D'água* (de Kim-Ir-Sem) e *Pescador de Cinema* (de Ângelo Lima – também iniciado na década anterior) são finalizados em 1999, por meio de uma parceria estabelecida entre a ABD-GO e a Fundação Pedro Ludovico (atual Secult Goiás). Isso demonstra a importância da intervenção representativa da ABD-GO para o cinema produzido em Goiás, bem como reflete

[13] A criação do Fica aponta para o reconhecimento e legitimação da atividade cinematográfica em Goiás, apesar de o festival (em todas as suas dimensões) possuir um caráter conflitante e ambíguo em relação às demandas e à trajetória dessa atividade no estado. Esse assunto será abordado com mais complexidade mais adiante nessa dissertação.

um maior interesse do governo, vez que o Fica teria naquele ano sua primeira edição. A atividade cinematográfica, então, começa a se estruturar enquanto um arranjo social relativamente autônomo em relação aos outros arranjos artísticos já legitimados no estado, como a literatura.

Nesse ínterim, o documentário contemporâneo, ao enfocar os personagens e escapar a uma grande narrativa, mobiliza-se em direção ao que Ismail Xavier (apud BERNARDET, 2004, p.64) chamou de "inesperado encontro", segundo o autor observou em filmes como *Fé* (1999) e *Santo Forte* (1999), ambos de Eduardo Coutinho. Entretanto, Xavier aponta para uma lacuna presente nesses filmes, a ausência de um debate sobre as configurações da sociedade, dado o contexto de crescentes processos de individualização dos indivíduos. Já em *Noticias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, que segundo o autor é o "melhor documentário da década", esse debate não é esquecido (BERNARDET, 2004, p.64).

A acessibilidade, barateamento e multiplicidade de possibilidades geradas pela ascensão do vídeo digital e das ilhas de edição não lineares, além da ideia de instantaneidade presente na TV, são alguns dos principais elementos que colocam em crise a relação entre o filme e a realidade histórica, tornando-a um ponto de inquietação e instabilidade do documentário brasileiro contemporâneo.

Contemplando essas diretrizes, que se fundamentam no pensamento "pós-estruturalista" (Ramos, 2008), podemos citar alguns documentários brasileiros produzidos na última década, como *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut; *33* (2003) de Kiko Goifman, *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), de Paulo Sacramento; *Ônibus 174* (2004), de José Padilha; *Estamira* (2005), de Marcos Prado; *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009) e *As Canções* (2011), de Eduardo Coutinho; entre outros.

Quanto ao cenário cinematográfico goiano, observada a trajetória difusa, instável e precária, apesar de seu despertar tardio, não se encontra muito distante do que foi a trajetória do cinema em âmbito nacional. Assim, somadas todas as transformações sociais e políticas e culturais ocorridas, fruto de reverberações globais sobre a aproximação entre cultura, economia e desenvolvimento, podemos afirmar que o momento atual é novamente de transição para a atividade cinematográfica em Goiás, em que novos atores têm ganhado reconhecimento e destaque.

Nota-se que nos últimos dez anos houve um enorme crescimento da produção cinematográfica local. Entretanto, conforme a crítica local especializada[14], a qualidade estética, a inventividade e o aperfeiçoamento na escrita dos roteiros, o aprimoramento técnico e a inovação da linguagem não são proporcionais a esse aumento. Segundo Barbosa (2013)

> A saída mais fácil para justificar nossa própria precariedade acaba sendo a transferência de responsabilidades. Se o estado apoiasse, se houvesse sindicato, se a classe fosse mais unida, se houvesse mais formação. Tudo isso faz sentido, mas não justifica plenamente. Estou absolutamente convencido de que a vontade é o motor da história. De qualquer história. (Cf. http://www.janela.art.br/artigos/nos-somos-invisiveis)

Mas cabe lembrar, porém, que apesar de haver atualmente uma crescente atenção do governo federal para o setor do audiovisual[15], o estado de Goiás caminha a passos lentos em relação à dinâmica nacional. Destarte, apesar disso, é possível afirmar que nos dias atuais há uma crescente parcela de filmes e vídeos goianos que se alinham (ou tentam se alinhar) às perspectivas que invadiram o documentarismo brasileiro no século XXI, ousando na linguagem, nas temáticas e nos processos fílmicos, aderindo às possibilidades fluidas do contexto sócio-histórico atual.

Por fim, faz-se necessário uma ressalva acerca da trajetória sócio-histórica que foi apresentada nesse capítulo. De forma geral, é possível afirmar que a atividade cinematográfica em Goiás percorreu caminhos semelhantes aos do cinema documentário brasileiro. Isso significa que as bases sobre as quais se assentam as produções goianas de ficção, animação, documentário etc. não tomaram rumos distintos ao longo do desenvolvimento da atividade cinematográfica no estado.

Os atores sociais que se engajaram, e os que hoje estão engajados, pelo desenvolvimento desse setor cultural no estado não buscaram, e não buscam construir

---

[14] Existem alguns poucos *blogs* criados por críticos ou cineastas goianos que são dedicados à temática do cinema, como por exemplo, o *Blog do Lisandro* (Cf. http://www.lisandronogueira.blogspot.com.br); o *Olho de Vidro* (Cf. http://www.olhodevidro.sertaofilmes.com/category/critica), o *Aurora de Cinema* (Cf. http://www.auroradecinema.wordpress.com), entre outros. Todavia, tais *blogs* esporadicamente publicam críticas de filmes goianos ou textos que reflitam sobre a atividade cinematográfica em Goiás, ou seja, nenhum deles destina um olhar específico e aprofundado sobre o cinema local. Dessa forma, cabe destacar a iniciativa da Panaceia Filmes, produtora goiana de audiovisual que em 28 de março de 2012 lançou a revista eletrônica]JANELA[(Cf. http://www.janela.art.br). "A]JANELA[é uma revista eletrônica que nasce com o compromisso de contribuir com a produção audiovisual goiana, abrindo um espaço para a reflexão, a discussão e a visibilidade da produção local. Nossa]JANELA[pretende estar aberta para o mundo, mas nossos pés continuarão pisando firme o solo goiano" (http://www.janela.art.br/quem-somos).

[15] Esse ponto será abordado com detalhes no capítulo 2 dessa dissertação.

diretrizes e oportunidades que contemplem uma ou outra forma cinematográfica específica, suas lutas convergem generalizadamente para que seja possível, e de forma cada vez mais estruturada e sistemática, fazer cinema em Goiás. Logo, tomando como referência a ABD-GO, que se apresenta como uma entidade voltada ao cinema documentário, esta comporta um caráter mais abrangente em sua atuação, sendo também conhecida como Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas – Sessão Goiás.

CAPÍTULO II

O CENÁRIO CINEMATOGRÁFICO GOIANO

Durante o processo de construção das análises apresentadas aqui, muitas foram as dúvidas e os questionamentos que surgiram, logo, um dos recortes propostos no projeto, e discutido no capítulo I, refere-se a uma forma específica de cinema, o "documentário", e essa especificidade não se revelou clara e resoluta no cenário cinematográfico goiano, fundamentalmente quanto ao engajamento dos atores sociais na construção de diretrizes para o setor do cinema no estado de Goiás.

De fato, diversas são as imbricações entre as formas de cinema, ou gêneros cinematográficos, fundamentalmente se tratando dos filmes e principalmente considerando o momento de relativismos que vivemos na contemporaneidade. Inúmeras definições são produzidas para se limitar o que é e o que não é documentário e, concordo, bem como explicita Ramos (2001, p.5) que "Definir o que é documentário, na realidade, faz parte de uma estratégia provocativa, de conquistar espaço mexendo os cotovelos".

Em meio às investigações empíricas, pude perceber que diversos cineastas que realizam documentários também se dedicam a outros gêneros e formas cinematográficas de ficção, havendo algumas exceções em que o realizador somente se dedica à produção de documentários. Notei que a usual denominação "documentarista", que atribui ao realizador e a seus filmes um caráter específico, não se aplicava comumente no cenário cinematográfico goiano. Ao indagar os interlocutores sobre quais seriam os documentaristas goianos, na maioria das vezes a resposta foi: tal pessoa faz documentários; tal pessoa tem documentários. A expressão "documentarista" era pouco pronunciada.

Mais que entre os filmes, fundamentalmente faltam contornos claros quanto à construção de diretrizes para as diversas formas de cinema produzidas em Goiás (ficcionais ou documentais), ou seja, há uma busca generalizada pela sistematização da atividade cinematográfica no estado, que ainda se mostra em grande parte artesanal, mas que nos últimos anos tem apresentado sinais significativos de avanço.

Portanto, o recorte "cinema documentário" que inicialmente conduziu as análises até aqui expostas, mostrou-se apenas uma fronteira simbólica, não se distinguindo enquanto uma vertente autônoma do setor cinematográfico goiano, diferentemente do cenário de âmbito nacional. Frente a essa realidade, ou seja, não havendo diferenciação dos atores sociais e nem das estratégias engendradas por eles quanto à estruturação de uma forma específica de

cinema, as reflexões seguintes passam a contemplar um universo mais amplo, o “cinema feito em Goiás”.

A análise dos dados bibliográficos e empíricos me levou, assim, a reconhecer que a atividade cinematográfica em Goiás é ainda emergente, está em fase de amadurecimento e de estruturação, carente de políticas públicas específicas que fortaleçam suas bases e lhe forneça marcos regulatórios e necessitando de um mercado autônomo que garanta a manutenção das produções goianas. Porém, são significativos os avanços gerados nos anos mais recentes, sendo a Associação Brasileira de Documentaristas – Sessão Goiás (ABD-GO) a instituição responsável por uma maior articulação e diálogo com o poder público. De tal modo, destaca-se a atuação da atual diretoria (2012-2013) da entidade, que entre outros esforços tem tentado superar problemáticas históricas, fundamentalmente quanto à coerência e à coesão atitudinal de seus associados e da comunidade cinematográfica goiana em geral, que sempre teve o conflito como núcleo edificador de suas relações.

Assim como foi descrito no capítulo I, a atividade cinematográfica em Goiás iniciou-se na década de 1960, mas não impôs uma produção contínua e não contou com uma organização política naquele momento. Somente a partir da criação da ABD-GO, em 1986, a atividade cinematográfica em Goiás começou a ganhar a atenção política dos realizadores goianos. Todavia, essa mobilização inicial não foi suficiente para dar ao cinema feito em Goiás possibilidades mais concretas de crescimento e visibilidade, pois ainda não havia ganhado legitimidade e reconhecimento.

Essa realidade se modifica alguns anos mais tarde, com a criação do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica), em 1999. O festival dá um ânimo à produção cinematográfica no estado e provoca uma movimentação no setor cultural como um todo, atrai olhares de todo o país e de várias partes do mundo. Desse modo, a atividade cinematográfica goiana ganha seu reconhecimento inicial, o poder público começa a dar certa atenção ao setor do cinema e diversos realizadores e produtores locais etc. passam a se mobilizar e, aos poucos, vê-se acontecer o florescimento do cenário cinematográfico goiano.

As análises que compõem esse capítulo, então, buscam abordar os elementos que contribuíram para a evolução da atividade cinematográfica em Goiás, elencando os principais eventos que influenciaram sua transformação, observando os sentidos norteadores dos processos sócio-históricos e culturais dessa mudança.

2.1 A CRIAÇÃO DA ABD-GO

A criação da ABD-GO, oficializada em 13 de Janeiro de 1986 com a referente publicação no Diário Oficial do estado de Goiás, pode ser compreendida como marco inicial de um processo de estruturação da atividade cinematográfica em Goiás, processo que se estende até os dias de hoje. Essa organização política expressou ainda o desejo identitário de seus integrantes em mostrar o cinema feito em Goiás como moderno e envolvido nos processos técnico-informacionais que arrolavam no país e no mundo. A burocratização da instituição se inscreve numa tentativa de lidar racionalmente e de maneira conjunta com as incertezas e instabilidades que marcavam o cenário cinematográfico goiano, ocasionando uma busca pela legitimação política, social e cultural do setor.

Se tratando da estreia política da ABD-GO, destaca-se a notável composição da assembleia inaugural da entidade, realizada em março de 1986, na Universidade Católica de Goiás (hoje, Pontifícia Universidade Católica de Goiás), como descrevem Benfica e Leão (1995). Segundo os autores, a assembleia contou

> [...] com a presença de mais de 100 pessoas ligadas ao cinema em Goiás e de outros estados. Conforme a lista de presenças, constam representantes da Fundação Cultural do DF, da Embrafilme, ABD-DF, ABD-RJ, Concine e do Conselho Nacional de Cineclubes e Federação de Cineclubes do Centro-Oeste. Nesta assembléia Geral de inauguração da ABD-GO são aprovados os estatutos da entidade, é empossada a diretoria provisória e instituído o Conselho Fiscal (BENFICA e LEÃO, 1995, p.113).

O artigo primeiro dos estatutos da ABD-GO classifica-a como “uma sociedade civil de duração indeterminada, sem fins lucrativos, com sede e foro na cidade de Goiânia, estado de Goiás”. Conforme o artigo segundo, a entidade tem como objetivos “a defesa e a promoção da imagem e do som documentais, de caráter cultural, técnico, artístico, didático, científico ou informativo”. Propõe-se ainda “a elaboração e o encaminhamento de projetos e propostas a eles pertinentes e a representação de seus afiliados, no âmbito de suas atividades ligadas ao cinema, vídeo, fotografia e às novas tecnologias digitais”. Todavia, em parágrafo único, esclarece-se que “não se incluem na definição desse artigo produções de caráter promocional e ou publicitário”.

Quanto à trajetória sócio-histórica que precede e que justifica a criação da ABD-GO, em conversas com interlocutores da pesquisa, estes me relataram que a ideia de fundar a entidade surgiu em meio às discussões e encontros que ocorriam nos cineclubes goianos

Antônio das Mortes, João Bennio e Nuestra América. O intuito era promover uma forma integrar as pessoas interessadas na atividade cinematográfica em Goiás, desde os profissionais da publicidade, os realizadores mais antigos, os cineclubistas e àqueles que queriam fazer cinema e não tinham acesso e conhecimento dos processos de produção.

A criação da ABD-GO dá início a um processo de coadunação de ideias e esforços de grupos heterogêneos de pessoas na luta pela estruturação, reconhecimento e consolidação da atividade cinematográfica em Goiás. É possível dizer que a ABD-GO não somente estabeleceu as diretrizes iniciais, mas também produziu alguns sentidos de coesão entre os atores do setor, ou seja, concepções pré-estabelecidas travestidas em senso comum e que orientaram, em certa medida, a atividade como um todo.

Nessa órbita, as regulamentações propostas no estatuto da ABD-GO, bem como o conteúdo ideológico que elas comportam, passam a representar as configurações iniciais do embrionário universo cinematográfico goiano. Se tomarmos como exemplo a exclusão das "produções de caráter promocional e ou publicitário" das pautas da ABD-GO, prevista no estatuto da entidade, podemos observar uma tentativa de afastar certos produtos e práticas da indústria cultural, o que não significa a ausência de modelos provenientes dessa indústria orientando os produtos cinematográficos construídos por realizadores goianos. Ao negar tais produções e aceitar outras, revela-se uma imposição de margens e limites específicos para o cinema feito em Goiás. O fato de explicitar a não aceitação de produções promocionais e publicitárias significa ainda uma recusa à construção de possíveis redes de interdependência.

Nessa direção, compreendo que as bases constitutivas do cinema documentário feito em Goiás, foram estabelecidas na medida mesma em que a ABD-GO buscava se equilibrar coesamente, por meio da atuação de pessoas politicamente engajadas, mas que de alguma forma demonstraram, ao longo do tempo, ser ideologicamente díspares entre si. Observa-se, então, uma coincidência entre os processos iniciais engendrados pela ABD-GO e a configuração primeira da atividade cinematográfica em Goiás. Assim, a alternância diretiva da entidade, somada ao descompasso de ideias e interesses por parte de seus membros associados, construiu um legado de instabilidade e desmobilização crônicas que passa a caracterizar o cenário cinematográfico goiano.

As sinuosidades e as cisões que assinalam os primeiros anos da ABD-GO nos informam sobre algumas distinções historicamente estabelecidas, que podem ser visualizadas a partir da narrativa de Benfica e Leão (1995, p.112), passados dez anos da criação da ABD-GO.

> De um lado, os cineastas emergentes, com uma visão estética bem delineada, se fecham num grupo homogêneo egresso do cineclubismo, enquanto por outro, os documentaristas ligados às produtoras de filmes publicitários e institucionais, distantes da linguagem do cinema, simplesmente se mantêm afastados da entidade. Numa terceira vertente estão aqueles cineastas mais antigos que, talvez temendo a concorrência ou mesmo o avanço das novas idéias, estão imbuídos de um crônico individualismo e procuram, portanto, emperrar a engrenagem. Dessa forma, a ABD-GO, sem ter ainda conseguido se estruturar administrativamente para cumprir satisfatória e dignamente seu papel, não passa de uma utopia.

Destarte, a inconsistência político-ideológica que assolou a ABD-GO e consequentemente todo o cenário cinematográfico goiano por mais de uma década foi, em parte, responsável por um déficit na articulação e diálogo entre a classe cinematográfica goiana. Logo, conjuntamente com a indiferença por parte da administração pública em relação à produção artístico-cultural no estado de Goiás, observa-se como consequência a rarefeita produção cinematográfica em Goiás até o fim do século 20.

Ao realizar observação participante, tive a oportunidade de conversar com algumas pessoas que participaram dos processos iniciais de estruturação e reconhecimento da atividade cinematográfica em Goiás. Um dos interlocutores, o cineasta Leandro Cunha, disse que “a partir de 1978, 1979, 1980 já se organizava cineclube e exibiam filmes, mas ainda não havia nada estruturado”. Leandro, conta que no início da ABD-GO “eles eram um grupo pequeno, a mesma patotinha de sempre. Não havia muito que se fazer ou debater, pois ainda não havia um movimento produtivo significativo em Goiânia”.

Perguntei ao Leandro: “Quando houve uma guinada significativa na produção cinematográfica goiana?” Ele me respondeu: “Com o Fica houve movimento no cinema goiano”. Mais do que responder objetivamente à minha pergunta ficou nítida a mudança em seu comportamento, certo ânimo e excitação tomaram conta do Leandro quando ele falou do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica). É claro que por se tratar de um cineasta que colaborou e assistiu de perto o surgimento desse festival, muitas são as significações emocionais que lhe são despertadas ao se reportar ao passado e trazê-lo à tona.

Contudo, outros interlocutores também se reportaram ao Fica como um marco importante para a atividade cinematográfica em Goiás, sobretudo os cineastas que iniciaram suas trajetórias ainda nos anos 1980, pois viram de perto a transformação do cenário goiano, antes e após a criação do Fica. Logo, podemos acompanhar em alguns relatos citados abaixo, recortados de entrevistas realizadas com os cineastas Kim-Ir-Sem, PX Silveira e Eládio Garcia, que fazem menção à significância desse festival.

> **PX Silveira:** – "**O marco maior** [...] talvez seja o Fica [...], pois foi por meio dele que o autor goiano começou a ganhar grana, uma certa visibilidade e condições de produção. E plateia, importante dizer. Pois estes filmes ainda são insignificantes em termos de atrativo para o público".
>
> **Kim-Ir-Sen**: – "**O único marco importante** para o cinema goiano foi realmente o Fica, ele trouxe também alguns problemas, mas sem dúvidas deu um grande empurrão no cinema goiano".
>
> **Eládio Garcia**: – "O Fica não deixa de ser **um marco**, principalmente da institucionalização do fazer cinematográfico em Goiás".

Destarte, chegamos a um ponto interessante para a compreensão do reconhecimento do cinema feito em Goiás, no qual o Fica é a pedra fundamental desse arcabouço simbólico-histórico que não cessa de se transformar. A criação desse festival significou um momento de reanimação da atividade cinematográfica no estado de Goiás.

2.2 A CRIAÇÃO DO FICA

Apesar da ausência de políticas públicas específicas para o setor do audiovisual, de não haver cursos em instituições de ensino superior voltados especificamente para essa área, da precariedade de suporte infra-estrutural e da consequente falta de qualificação profissional e técnica dos realizadores, o Fica deu início a um momento marcado por inúmeras iniciativas individuais e coletivas que buscaram se organizar em prol da atividade cinematográfica goiana.

O festival ainda oferece prerrogativas para que o local e suas características culturais fossem reconhecidos no processo de imersão no progresso modernizador. O Fica foi arquitetado para ser um festival com expressão nacional e internacional, mas que daria a oportunidade para que a história do estado de Goiás fosse contada por meio da cidade de Goiás, além disso, o cinema feito em Goiás ganharia espaço para exibição e prêmios que o possibilitariam continuar progredindo.

2.2.1 A Ideia e o Caráter do Festival

O Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica) foi criado como um projeto do governo do estado de Goiás por encomenda do governador recém-eleito na época, Marconi Perillo, a Luiz Felipe Gabriel, um dos coordenadores de sua campanha que depois veio a ser Secretário de Comunicação. Sautchuk (2006, p.18) conta que recebeu um

telefonema do publicitário Luiz Gonzaga Soares, no qual ele dizia que havia sido acionado por Luiz Felipe Gabriel para dar conta do pedido do Marconi Perillo, disse que o governador queria "algo para projetar Goiás nacionalmente, em termos culturais".

Juntou-se ao time a socióloga Adnair França, esposa de Jaime Sautchuk, e em seguida foram angariando diversos outros parceiros. Construído e aprovado, o projeto foi executado pela Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira[16] (Agepel) em parceria com a Agência Ambiental e a Secretaria Estadual do Meio Ambiente e Recursos Hídricos (Semarh). Segundo informações veiculadas no *site* oficial do evento, o Fica foi arquitetado

> [...] por Luiz Felipe Gabriel, Jaime Sautchuk, Adnair França e Luís Gonzaga, [...] sob a coordenação geral do cineasta João Batista de Andrade. A pouco mais de dois meses da data de sua realização (2 a 6 de junho de 1999), João Batista produziu o regulamento, estabeleceu a premiação – cada prêmio homenageia uma personalidade da cultura goiana – e criou o formato final do festival, entre outras providências (Cf. http://www.fica.art.br/o-festival).

Sautchuk (2006, p.18) conta que a história da criação do Fica sintetiza-se na "junção de uma boa idéia com pessoas bem-articuladas para viabilizá-la e governantes sensíveis para encampá-la". Com a criação do Fica pretendia-se alcançar múltiplos objetivos e contribuir com diversos campos e demandas socioculturais do estado, atraindo olhares de fora para mostrar-lhes um Goiás moderno, mas cheio de riquezas culturais.

Os objetivos eram "valorizar o cinema, discutir amplamente a questão ambiental, conquistar o título de Patrimônio da Humanidade para a Cidade de Goiás, movimentar o setor cultural como um todo, gerar riquezas (como cultura e informação), empregos e fomentar o turismo" (Cf. http://www.fica.art.br/o-festival). Divulga-se ainda, que devido "ao apoio e envolvimento de seus realizadores, todos esses objetivos foram alcançados em menos tempo do que se esperava" (Cf. http://www.fica.art.br/o-festival). No ano de 2001 a cidade de Goiás, por exemplo, recebeu da Unesco o título de Patrimônio Histórico Mundial, concessão que legitimou a história da conquista do oeste brasileiro e favoreceu significativamente o turismo histórico-arquitetônico.

Tais objetivos se conectaram diretamente como a perspectiva de valorização do local, e começou a contagiar toda a sociedade goiana de diferentes formas e em diferentes níveis. Mesmo os políticos começam a entender que para alcançar o tão sonhado progresso, é

---

[16] Por meio da lei nº 17.507, de 22 de dezembro de 2011, a Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (Agepel) passou a ser Secretaria de Estado da Cultura (Secult Goiás). A inexistência de uma secretaria da cultura, até então, expressava a falta de valorização da cultura goiana pelo poder público, que se mantinha o Estado de Goiás engajado com o progresso, mas sem se valorizar culturalmente.

preciso valorizar o local, visto que essa é uma tendência global. Diante da homogeneização causada pela globalização ocorre uma nostalgia em relação às tradições, às particularidades e diferenças, que passam a ser valorizados, assim, parece ter chegado a vez de Goiás perceber a importância de sua cultura local.

Para que possamos ter uma noção mais clara acerca das expectativas e esforços depositados nesse projeto, primeiramente é necessário compreendermos o Fica a partir de uma perspectiva político-governamental. Nesse sentido, o evento representa a consolidação do projeto ideológico apresentado pelo Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), nas eleições de 1998 para governo do estado de Goiás, tendo como lema de campanha a expressão "Tempo Novo".

A escolha da cidade de Goiás, antiga capital da comarca, para sediar o festival, não foi por acaso, destacando-se os interesses estéticos e identitários, considerando a importância sócio-cultural e política da cidade. A criação do Fica gerou um significativo impacto simbólico no governo de Marconi Perillo, passando a expressar uma identidade da sua gestão, levando em conta também a visibilidade em âmbito nacional e internacional ocasionada pela amplitude e repercussão do evento. De tal modo, o festival adquiriu um caráter de plataforma política, um espaço/tempo em que o governo do estado de Goiás se promove e ganha ampla visibilidade, servindo-se das bandeiras socioambiental, patrimonial, audiovisual, musical e cultural para se sobre-erguer.

Outro ponto importante a ser considerado é acerca do contexto cultural em que se baseiam as análises a seguir, considerando o Fica como um estandarte da relação profícua estabelecida entre a tradição e a modernidade. Assim, dentre outras importâncias, essa relação está intimamente ligada à construção da identidade[17] goiana, por se tratar de um estado e de uma sociedade que sempre buscou superar o estigma do atraso. Segundo Chaul (1995, p.93), "ao longo da Primeira República, a decadência – comumente associada à crise da mineração – ganhou conotação mais política do que econômica, e essa imagem se transmutou em atraso". Esse estigma do atraso é atribuído a toda região centro-oeste, devido à distância do litoral, que dificultava o acesso de pessoas e mercadorias, conferindo poucos avanços em relação aos processos de desenvolvimento baseados na modernização e industrialização.

[17] Essa exigência de definição parece estar mais presente em sociedades que assumiram, como dilema, as especificidades do projeto de modernização. Um projeto de modernidade carrega a tensão decorrente da transformação das relações sociais advindas da expansão capitalista que, em parte, elabora um conjunto de práticas, mais ou menos homogêneas, impostas à esfera da produção, mas nem por isso opera com o fim das particularidades próprias a uma sociedade tradicional. Forma-se um campo simbólico que abriga características de um mundo tanto moderno quanto tradicional (SANDES, 2001, p.17).

A cidade de Goiânia[18] foi construída no início do século XX, fundamentalmente com o objetivo de prover a modernidade para Goiás, contudo, para inovar pensava-se ser necessário sublimar toda tradição e cultura, seguindo à risca os preceitos racionalistas do projeto moderno. Com isso, a antiga capital da comarca ficou conhecida pelo seu conservadorismo e tradição, em contraste às dinâmicas modernas da nova capital. Então, no final do século XX, cria-se o Fica, mais uma vez com o intuito de inovar, de modernizar, de projetar o estado de Goiás para o Brasil e para o mundo, mas agora por meio de uma proposta que valoriza a diversidade cultural e os saberes tradicionais, colocando em foco as particularidades da cidade de Goiás.

Logo, considerando que o cinema é uma arte/mídia/linguagem nascidamente moderna, a instalação de um festival internacional de cinema na cidade de Goiás sintetiza o complexo encontro que ocorre entre a tradição e a modernidade, mas que não se mostra mais como uma contradição. A tradição torna-se o meio pelo qual a modernidade se desenvolve, não a abafando e sim evidenciando suas particularidades. Todavia, o Fica não abarca somente o campo do cinema, o festival se impõe como um evento multicultural, o que resulta num quadro frágil de atenções para a área cinematográfica, que contraditoriamente dispõe de uma parcela mínima dos recursos aplicados anualmente na produção do festival.

A preocupação com o meio ambiente representa na contemporaneidade uma chave para o desenvolvimento, baseado no entendimento racional do uso da natureza, tendo em vista que o atraso burocrático gerou grandes problemas para o estado de Goiás, como o acidente radiológico com o Césio-137 ocorrido em 1987, na cidade de Goiânia. De tal modo, ressalta-se que o teor ambientalista do Fica e sua projeção local, nacional e mundial constroem memórias (limpas) acerca da relação entre o estado e o meio-ambiente, mantendo-se em constante atualização e deixando para traz memórias trágicas, fruto de eventos que nunca serão esquecidos por algumas pessoas, como no caso do acidente com o Césio-137.

O Fica representaria, então, o que Da Silva (2003, p.1) chama de “estratégias de purificação simbólica”, uma forma de cura para os danos provocados pelo acidente do Césio-137 em Goiânia, que aterrorizou todo o país em 1987. Segundo a autora, “a multiplicidade das lembranças se articula em torno de dois eixos: a memória oficial, sustentada pelas

[18] Como se saturada pelos problemas da vida moderna que invadiu a Cidade de Goiânia, esta não é capaz de ser fonte única de inspiração da identidade dos goianos. É preciso voltar ao passado para recompor a pós-modernidade em outras dimensões: o futuro só é possível se nos referenciarmos ao passado. (...) Então, goianidade que não é algo acabado e único, como todo processo de construção de *ethos* coletivo, é um processo aberto e fluido. Somos uma comunidade imaginada (LIMA FILHO, 2003, p. 455).

representações produzidas pelo poder institucional [...] e o saber subjugado dos sobreviventes" (DA SILVA, 2003, p.1).

Essa tentativa de alcançar o progresso pela cura ambientalista, visando inserir Goiás na modernidade por suas qualidades culturais, das quais o meio ambiente se mostra farto e exuberante, rebate a ideia do desenvolvimento tardio do estado, e por isso essas grandezas devem ser preservadas. Ao invés de promover o desmatamento e instalar indústrias ou fazendas agrícolas e de gado, percebe-se que é melhor valorizar a natureza e preservá-la como uma demonstração da racionalização dos recursos, como forma de atrair turistas em tempos de economia criativa.

2.2.2 O Arcabouço Cinematográfico do Festival

Quanto ao painel cinematográfico do Fica, é possível afirmar que a Mostra Competitiva Oficial é o chamariz para os olhares estrangeiros, locais e de outros polos cinematográficos nacionais, e representa um elo cultural entre o regional e o global, demonstrando a superação de um pensamento atrasado que não valorizava financeiramente a cultura. Os prêmios dessa mostra somam R$ 250 mil[19], sendo que R$ 80 mil desse total dividem-se em dois prêmios de R$ 40 mil direcionados especificamente às produções goianas[20], relativo aos troféus José Petrillo e João Bennio. As obras da Mostra Competitiva Oficial dedicam-se especificamente à temática do meio ambiente, sendo contemplados filmes, vídeos e séries de TV, produzidos em qualquer parte do mundo, de qualquer gênero, finalizados em qualquer formato e duração, exibidos no Cine Teatro São Joaquim[21].

A participação e a conquista de prêmios no Fica não se restringe a receber um montante em dinheiro, refere-se ainda ao acúmulo de capital simbólico. Em várias edições do festival, os filmes vencedores da Mostra Competitiva Oficial foram exibidos posteriormente

---

[19] Cf. http://www.fica.art.br/o-festival

[20] Atenta-se ao fato de que na 14º edição do festival, ocorrida em 2012, não houve filmes goianos selecionados para a Mostra Competitiva Oficial. Essa nulidade causou não somente polêmica e atrito entre esferas da comunidade cinematográfica goiana, como também se tornou pauta de uma extensa discussão formal mediada pela Associação Brasileira de Documentaristas – Seção Goiás (ABD-GO) acerca das tensões e consequências que envolvem a seleção das obras goianas para concorrerem aos prêmios em questão. A partir dessas discussões, chegou-se democraticamente à resolução de que seria melhor haver apenas um prêmio, ao invés de dois, o que minimizaria a problemática da seleção. Essa situação será abordada detalhadamente no capítulo III dessa dissertação.

[21] Trata-se do mais antigo teatro do Estado, construído em meados do século XIX, foi palco de inúmeros espetáculos produzidos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Porém, ganhou poucas atenções da administração pública desde a transferência da capital para a recém construída cidade de Goiânia. Em 1992 foi restaurado e a partir de 1999, adaptado para atender ao FICA, passou a exibir os filmes da mostra competitiva do festival, tornando-se Cine Teatro São Joaquim.

em TV aberta, por meio do programa *DocTv Goyaz*, da Televisão Brasil Central (TBC). Também passam a fazer parte do "Fica Itinerante", ação pós-festival que exibe publicamente esse conjunto de filmes em diversos municípios no interior do estado de Goiás e em diversos estados brasileiros durante todo o ano, espaço fundamental para que o cinema feito em Goiás se mostre e difunda suas riquezas culturais.

Em 2002, integrando a programação paralela do Fica, a ABD-GO passou a organizar uma mostra competitiva de âmbito regional patrocinada pela AGEPEL (atual Secretaria de estado da Cultura), a Mostra ABD Cine Goiás, que até o ano de 2012 aconteceu no Cinemão[22/23]. Com essa mostra foi possível mostrar Goiás para os goianos, numa tentativa de valorizar ainda mais o cinema daqui para os que vivem aqui.

Composta por produções audiovisuais goianas independentes que abordem qualquer temática, gênero e duração, sem dúvida, a Mostra ABD Cine Goiás é um dos mais importantes espaços para o cinema feito em Goiás. Além de ser um ambiente propício para se conhecer as produções locais, oportunizando o surgimento de novos talentos, a Mostra ABD Cine Goiás distribui prêmios em dinheiro, que a partir de 2006 somavam R$ 18 mil, atingindo em 2011 a somatória de R$ 40 mil, e a partir de 2012 o montante passou para R$ 120 mil[24].

Há também, compondo a grade cinematográfica do festival, a Mostra do Cinema Brasileiro (mostra paralela não competitiva), que a cada ano homenageia um cineasta brasileiro exibindo no Cine Teatro São Joaquim algumas de suas obras, todavia em 2013 essa mostra exibirá também filmes internacionais. Para outros públicos como as crianças, por exemplo, há a mostra infantil "Fica Animado", também não competitiva e que ocorre no Cinemão, completando em 2012 a sua quarta edição. Para quem produz nessa linha, também se acrescenta uma oportunidade para expor seu trabalho e ver o de outros cineastas. De forma geral, ter o filme selecionado e exibido no Fica, significa abrir um leque de possibilidades, de caminhos para o filme e, fundamentalmente para seus realizadores.

---

[22] Sala de cinema improvisada, montada na quadra de esportes do Colégio Estadual Prof. Alcide Jubé, com capacidade para oitocentas pessoas, localizada no centro histórico da cidade de Goiás.

[23] A partir do ano de 2013, ocasião da 14ª edição do Fica, a Mostra ABD Cine Goiás passará a acontecer no Cine Teatro São Joaquim, passando a integrar a programação oficial do festival. Essa mudança concedida pela Secretaria de Estado da Cultura (Secult), que acertadamente dará mais respaldo e peso à produção audiovisual goiana independente, é fruto de reivindicações feitas pela ABD-GO e reflete o diálogo entre a entidade, a comunidade cinematográfica goiana e o poder público.

[24] Como em 2012 nenhuma produção goiana foi selecionada para a Mostra Competitiva Oficial do Fica, os recursos destinados à premiação das duas melhores produções goianas (R$ 80 mil), referente aos troféus João Bennio e José Petrillo, foram redirecionados para a Mostra ABD Cine Goiás, que somou uma premiação de R$ 120 mil. No ano de 2013, acatando as reivindicações da ABD-GO, a Secult estadual decidiu pela continuidade da manutenção desse montante.

É significativa a contribuição do festival na formação e capacitação de pessoal para a atuação no setor audiovisual em Goiás, fundamentalmente no cinema, considerando a ausência de iniciativas com esse escopo no estado no momento em que o festival foi criado. No mais, apesar de alguns anos depois surgirem outras frentes de atuação formativa cinematográfica no estado, as demandas por qualificação profissional, técnica e teórica se tornaram ainda maior, logo, as sazonais oficinas, *workshops* e minicursos do Fica continuaram a ser requisitados por muitos que estavam começando ou já trabalhavam na área do cinema.

Durante sua trajetória, o Fica tem reunido pessoas de peso do cinema nacional e mundial, seja para coordenar o festival, para compor os quadros do júri oficial, para ministrar oficinas e *workshops*, participar de mesas redondas, fóruns, debates etc. Já passaram pelo festival os cineastas João Batista de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Gustavo Dahl, Tatá Amaral; o diretor de fotografia Dib Lutfi; os documentaristas Wladimir Carvalho, Sílvio Tendler, João Moreira Salles, Silvio Da-Rin; os pesquisadores e professores Ismail Xavier, Jean Claude Bernardet, Rubens Machado Jr., Jorge Bodeansky, Fernão Ramos, Maria Mourão, Jacques Aumont, Francisco Elinaldo Teixeira, Consuelo Lins, Andrea França, Flávia Cesarino Costa; estrangeiros como Christopher Hanson (representante do festival de Cinema de Washington – EUA), Neil Curry (cineasta sul-africano e diretor do Festival Ambiental da África do Sul); entre outros nomes importantes.

Uma iniciativa singular e fundamental, foi a criação do Empório Sebrae Fica de Cinema e Vídeo, que surgiu de uma parceria entre a Agepel e o Sebrae-GO, em 2004, e é instalado nas dependências do Colégio Estadual Alcide Jubé, no centro da cidade. O objetivo desse projeto é promover iniciativas que possam capacitar e aproximar os profissionais do setor audiovisual em Goiás, oportunizando também a realização de negócios e parcerias.

Todos os anos, o Empório oferece uma extensa programação, com palestras, exposições, debates, encontros, rodas de negócios, oficinas, minicursos, lançamentos de obras literárias e cinematográficas etc. Mais do que isso, segundo o atual diretor-técnico do Sebrae em Goiás, Wanderson Portugal, o Empório aproxima empreendedores culturais, fundamentando-se na concepção de economia criativa (CARDOSO, 2012), que se baseia justamente em aproveitar as competências criativas locais e regionais. Nesse sentido, ressalta-se que o Empório Sebrae Fica de Cinema e Vídeo é a única plataforma do estado de Goiás que proporciona uma aproximação efetiva das produções audiovisuais goianas com a esfera mercadológica nacional e internacional, além de contribuir com a formalização das micro e pequenas empresas que atuam no seguimento.

2.2.3 O Fica no Contexto Nacional

Outro ponto fundamental que deve ser destacado aqui, situando num contexto mais amplo a ideia do governador Marconi Perillo, de criar o festival em 1999, é que o Fica se insere num conjunto maior, passando a fazer parte de uma rede complexa e multifacetada de serviços e de eventos econômico-culturais no Brasil. Nesse sentido, ainda que necessite de uma maior integração entre as pastas do governo e de efetivas parcerias com outras instituições, o Fica exemplifica o encontro íntimo entre economia e cultura, perspectiva que tem recebido destacado foco na pauta governamental-política contemporânea.

No Brasil os festivais foram incorporados a um setor de crescente desenvolvimento, e segundo Neolinda Vilhena (2011, p.3)

> Não é necessária uma observação aprofundada para percebermos que existe uma forte propensão das instâncias públicas em apoiar os festivais que tenham por função redinamizar o tecido econômico de certas cidades ou regiões. Nas estratégias de promoção turística os festivais se constituem com frequência na pedra angular da valorização socioeconômica do meio e justificam uma contribuição dos fundos públicos.

Analisando esse aspecto, na tabela abaixo podemos observar em números como decorreram os investimentos em algumas edições do Fica, a fim de notar o crescente respaldo financeiro dado a este festival.

Tabela 1 - Recursos Investidos Anualmente

Ano	Orçamento
2001	R$ 1,2 milhão
2002	R$ 1,2 milhão
2003	R$ 1,2 milhão
2004	R$ 1,7 milhão
2005	R$ 2,5 milhões
2006	R$ 2,6 milhões
2007	R$ 2,4 milhões
2008	R$ 2,2 milhões
2012	R$ 4 milhões

Dados retirados Site oficial do Fica <http://www.fica.art.br>

Por outro lado, existem outras contribuições e possibilidades que despertam o interesse político público e privado em criar, financiar, apoiar etc. um festival, nesse caso, mais

especificamente um festival de cinema, como o Fica, por exemplo. Alguns desses atores[25] são, entre outras empresas de infraestrutura, a Labocine, a Kodak, a Link Digital, os Estúdios Mega, a Megacolor e a Casablanca. Também órgãos federais voltados ao audiovisual, como o Centro Técnico Audiovisual (CTAV) - vinculado à Secretaria do Audiovisual (SAv), a Agência Nacional do Cinema (Ancine), o Ministério da Indústria e Comércio Exterior e o Banco Nacional de Desenvolvimento e Econômico Social (BNDES). Ainda o Banco do Brasil, a Petrobrás, a Eletrobrás, o Banco do Nordeste, a Caixa Econômica Federal, a Infraero e a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (empresas estatais e/ou de capitais misto), a Rede Brasil e o Canal Brasil (empresas privadas). Ademais, esse interesse se fundamenta uma vez constatado que

> [...] a importância dos festivais vai além da simples questão financeira. Sabe-se que, onde há festivais, há também um intercâmbio cultural pulsante, geração de empregos (cerca de seis mil por ano) e estímulo a negócios culturais. Isso sem falar na formação de platéias, peça-chave para o crescimento cinematográfico nacional. Por isso, na primeira década do século 21, o negócio dos festivais cresceu 20% ao ano. (BALLERINI, 2012, p.189)

Nessa direção, o significativo crescimento do circuito de festivais de cinema no Brasil, considerando que em 1999 foram realizados 38 eventos que subiram para 132 festivais em 2006, bem como apontam os dados da pesquisa realizada pelo Fórum Nacional dos Organizadores de Eventos Audiovisuais, publicada em 2007. Tal circuito movimenta em média 20 milhões por ano, e a exemplo do Fica, há uma variante nos mecanismos de financiamento, ou seja, os recursos financeiros advêm tanto de patrocínios cedidos por empresas e instituições privadas, como por meio de leis de incentivo e ou por financiamento público direto. Segundo apresenta Zita Carvalhosa, no Guia Brasileiro de Festivais de Cinema e Vídeo (1999), os festivais possibilitam a exibição anual de mais de 20 mil obras entre filmes e vídeos, contemplando cerca de 2,5 milhões de espectadores, causando significativo impacto em outros setores como o turismo, acabando por dinamizar a economia brasileira.

É claro que seria ingenuidade pensar que há uma distribuição igualitária desses festivais pelas regiões brasileiras, logo, é na Região Sudeste que se concentra a maior parte desses eventos. O Sudeste lidera também outras estatísticas que abordam a área da cultura, inscrevendo e aprovando mais projetos em leis de incentivo à cultura, seleções públicas e outros editais de âmbito nacional. Contudo, apesar dessa concentração, “outras regiões do país

[25] Cf. Fórum Nacional dos Organizadores de Eventos Audiovisuais – Diagnóstico setorial / 2007.

apresentam festivais consolidados no circuito, com anos (e até décadas) de realização contínua e com enorme capacidade para alavancar negócios e parcerias com base no seu potencial artístico-cultural" (LEAL e MATTOS, 2009, p.4), como no caso do Fica e do Goiânia Mostra Curtas, como demonstrarei mais adiante.

2.3 O BOOM DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

O cinema brasileiro da década de 1990 foi marcado por um período de inúmeras carências relativas à relação entre o estado e o setor do cinema. Momento caracterizado pela inexistência de um órgão específico para defender, incentivar, promover, regular e fiscalizar a atividade cinematográfica nacional, bem como por insuficiências dos mecanismos das leis de incentivo indireto, que somente contemplavam a produção, não atendendo as necessárias interconexões com os demais elos da cadeia produtiva. Logo, é no limiar desse contexto que surge o Fica, momento em que eclodiam transições e transformações do setor audiovisual.

Destarte, a partir de então, é possível falar do início de uma nova fase da atividade cinematográfica no Brasil, resultado de incessantes reivindicações da comunidade cinematográfica brasileira, relativas à necessidade de uma reestruturação do mercado e de um redirecionamento das políticas públicas para o setor, sobretudo encampadas pelo III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), realizado em junho de 2000 na cidade de Porto Alegre.

É notável, assim, que nos últimos dez anos o mercado audiovisual brasileiro cresceu substancialmente, situando-se num crescente fluxo de aproximações entre a cultura e a economia. Podemos apontar alguns fatores que foram fundamentais para esse avanço, como a reestruturação da Secretaria do Audiovisual (SAv), a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), do Conselho Superior de Cinema (CSC), da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e mais recentemente a criação da Lei 12.485/11.

Como ponto de partida, destaca-se a aprovação pelo governo federal da Medida Provisória nº2. 228/01 de 6 de setembro de 2001, que numa compreensão geral

> Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria

> Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.[26]

Desde a sua criação, a Ancine passou a cumprir seu papel em regulamentar e instaurar mecanismos para fiscalizar e controlar o mercado, procurando ainda uniformizar os processos para a efetivação de produções audiovisuais, atuando conjuntamente com a Sav – responsável por assistir, formatar e executar políticas para o setor em âmbito cultural – e com o CSC – incumbido de elaborar a política nacional do cinema em âmbito industrial. Essa articulação resultou num aquecimento da produção cinematográfica nacional.

Segundo dados da Ancine, mais de R$ 120 milhões foram arrecadados anualmente, possibilitando um gradual crescimento do mercado que, de pouco mais de 30 filmes lançados em 2000 chegou a mais de 70 em 2007, bem como demonstrado no quadro a seguir.

Tabela 2 - Evolução do Mercado Cinematográfico Brasileiro: 2000 a 2007

Ano	***2000***	***2001***	***2002***	***2003***	***2004***	***2005***	***2006***	***2007***
Lançamento de filmes nacionais	**23**	**30**	**29**	**30**	**49**	**44**	**73**	**78**

Dados da Ancine, 2013 <http://www.ancine.gov.br>.

Todavia, mesmo que tenha acrescido o setor por constituir um importante órgão central, a Ancine não cobriu a lacuna referente à sistemática tarefa do estado em implementar políticas que possibilitassem a real entrada da produção nacional no mercado, não encerrando a distância institucional entre o cinema e a televisão. Seguia também, a dependência do setor do cinema em relação ao estado, uma vez que o principal viés de financiamento continuou a ser as leis de incentivo fiscal, que já exibiam fragilidades e ineficiências anteriormente à criação do órgão, como por exemplo, contemplar estritamente a produção, deixando de atender aos demais elos da cadeia audiovisual.

Destarte, esse cenário começa a mudar, não pelo desempenho do estado, mas sim pela atuação da iniciativa privada (televisão), que notadamente passou a figurar como agente

[26] BRASIL. Medida Provisória no 2.228-1, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional de Cinema e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil. Brasília, DF, 10 set. 2001. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm>. Acesso em: 26 mar 2013.

político. Nessa esteira, destacam-se especificamente as demandas geradas pelas Organizações Globo, sobretudo por meio da produtora Globo Filmes. Segundo Bahia (2010, p.54)

> A participação da TV Globo no cinema nacional, através da Globo Filmes imprime novas marcas no campo audiovisual nacional, gerando transformações no mercado e na linguagem audiovisual brasileira.

Seguindo nessa direção, acompanhando os recentes processos de transformação do cenário político-cultural brasileiro, considerando os esforços empreendidos pelo estado para se adequar às perspectivas da economia criativa, podemos citar a criação Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e a promulgação da Lei 12.485/11 como medidas fundamentais para o avanço técnico e qualitativo do setor cinematográfico e sua efetiva entrada no mercado audiovisual, com vistas à sustentabilidade.

Com a criação do FSA, em 2008, torna-se possível falar de um desempenho comercial do setor do cinema, que se integra à seara das obras audiovisuais que circulam em diversas plataformas midiáticas. Destarte, o que ocorre é uma transição, marcada por uma mudança do modelo de financiamento da cadeia produtiva do audiovisual brasileiro, refletindo uma potencial dilatação do mercado e um crescimento dos investimentos por parte da iniciativa privada.

Pode-se considerar, em hipótese ainda, que a atuação do FSA é estrategicamente coerente com uma perspectiva de sustentabilidade para o setor do audiovisual. Avista-se, então, que o FSA amplia o fomento público direto para o setor, promovendo uma relação mais articulada entre produtores e exibidores, o que permitirá para um futuro próximo, equilibrar a aplicação dos recursos de terceiros a partir do mecanismo de renúncia fiscal.

Quanto à Lei 12.485, promulgada em 2011, não difere tecnologias ou plataformas de transmissão. O que se espera é que haja uma ampliação da demanda de produção de conteúdo audiovisual nacional e independente, dinamizando a cadeia produtiva como um todo, sobretudo por meio do mecanismo de cotas de exibição obrigatórias. Com a integralização de tecnologias, Também se almeja estabelecer uma maior democratização do acesso à comunicação audiovisual de acesso condicionado (TVs por Assinatura), a partir do aumento da concorrência entre as operadoras do segmento, promovendo um crescimento do número de assinantes e uma diminuição do preço desses serviços.

Verifica-se que, com a nova lei, o estado passa a atuar em conjunto com outros agentes do mercado audiovisual, havendo uma ampliação dos investimentos para o setor, que passa a contar com recursos advindos do Orçamento Geral da União, além de outras fontes

como o Condecine, visto que tais recursos serão destinados ao FSA para que este efetive novas linhas de atuação.

Com as cotas, intenta-se incentivar a criação de canais e programadoras brasileiras, além de propulsionar a produção de conteúdo nacional, como filmes, séries, documentários e animação. Abrem-se possibilidades para se exportar conteúdo nacional, assim como também estimula a conexão entre programadores, produtores de conteúdo e emissoras de TV, gerando demanda de roteiristas, diretores, produtores, atores e atrizes, técnicos, bem como de infraestrutura e outros componentes da cadeia produtiva do audiovisual.

Nota-se que o Fica expressa essa gama de avanços que o setor audiovisual sofreu desde o final da década de 1990, podendo ser observado, por exemplo, por meio do aumento gradativo e substancial das produções nacionais e regionais inscritas para a Mostra Competitiva Oficial do festival, bem como atesta o quadro a seguir[27].

Tabela 3 - Mostra Competitiva Oficial

Ano	Obras Nacionais Inscritas	Obras Goianas Inscritas
2001	**17**	**7**
2002	**100**	**9**
2005	**200**	**34**
2008	**208**	**48**
2009	**265**	**54**

Dados do *site* oficial do Fica < http://www.fica.art.br>.

Frente a esse contexto, percebe-se que há um grande interesse do estado brasileiro, bem como da iniciativa privada, em concretizar uma indústria audiovisual de caráter sustentável, segundo Da-Rin (2010, p.91)

> [...] não só pela crescente circulação de imagens em nossa época, pelo alto valor econômico envolvido e pela necessidade imperiosa de uma nação dominar sua autorrepresentação simbólica. Parte da infraestrutura imaterial de um povo, sua cinematografia contribui para, no plano interno, gerar entre os cidadãos o sentimento de pertencimento na comunidade nacional e, no externo, difundir os valores culturais do país e abrir espaços diplomáticos e comerciais.

[27] A ausência de dados referentes às edições de 1999, 2000, 2003, 2004, 2006, 2007, 2010, 2011, 2012, deve-se à incompletude das informações disponíveis no *site* oficial do Fica.

Assim, ressalta-se que o cenário cinematográfico nacional tem se expandido e se estruturado de forma crescente, sendo possível observarmos que as estratégias direcionadas ao audiovisual brasileiro empreendidas pelo MinC, pela Ancine, pela SAv e demais atores e parceiros desse setor buscam cada vez mais se alinhar à perspectiva da economia criativa, pauta que tem ganhado centralidade nas agendas governamentais do contemporâneo. Esse amadurecimento em relação à importância da cultura para a economia, para o desenvolvimento e para a construção da cidadania, principalmente se tratando da valorização e evolução do setor audiovisual brasileiro, tem incentivado e colaborado com os crescentes avanços dos cenários cinematográficos regionais, logo, o estado de Goiás não vem querendo ficar de fora.

2.4 O FLORESCIMENTO DO CENÁRIO CINEMATOGRÁFICO GOIANO

A criação do Fica significou, de certo modo, o despertar da atividade cinematográfica goiana, promoveu o reconhecimento inicial do cinema feito em Goiás, e ao longo de suas edições contribuiu com o intercâmbio, com a formação e com a qualificação técnica e profissional de iniciantes ou já atuantes no setor do cinema. Todavia, o festival não consegue atender as demandas do cenário goiano, que se ampliam e se diversificam constantemente.

Deste modo, é preciso considerar outros acontecimentos que vieram após o Fica, resultantes das transformações político-culturais nacionais, principalmente às direcionadas ao setor audiovisual, e da democratização tecnológica no eclodir do século XXI. Tais acontecimentos mostram-se fundamentais para o gradual florescimento do cenário cinematográfico goiano, fundado na valorização cultural do estado, pela expansão do saber e do fazer cinematográficos. Dentre eles destacam-se a criação da Lei N° 7.957, de 06 de Janeiro de 2000 (municipal); da Lei Goyazes n° 13.613, de 16 de maio de 2000 (estadual); e do festival Goiânia Mostra Curtas (GMC), em 2001.

Com o passar do tempo, reverberando o aquecimento da produção cinematográfica local surgiram outros eventos que (cada um a seu modo e com seus limites) somaram forças ao cinema feito em Goiás. Dentre eles, destacam-se: o Festival de Cinema de Goiânia (Festcine Goiânia), em 2005; a Mostra Goiana de Filmes Independentes (TRASH), em 2005; o Festival de Cinema Universitário Latino Americano (Perroloco), em 2007; a Mostra

Independente do Audiovisual Universitário (MIAU), em 2008; o Ciclo de Debates do Cinema Goiano (Desbitola), em 2008; o Anápolis Festival de Cinema, em 2011.

2.4.1 Aparelhagem Legislativa

Uma questão fundamental para compreendermos o desenvolvimento, os limites e as possibilidades do cenário cinematográfico goiano, são as políticas públicas. De uma maneira geral, até a virada do século XX para o século XXI o setor da cultura no estado de Goiás não contou com as atenções do poder público que não enxergava a importância das festas populares, dos saberes tradicionais etc. Depois da criação do Fica, o patrimônio cultural de Goiás começa a ser visto como um manancial de riquezas, a Catira, as Congadas, as Cavalhadas de Pirenópolis, a Procissão do Fogaréu na cidade de Goiás, entre diversas outras manifestações folclórico-religiosas, passam a ganhar importância.

Mas ainda que essa transição tenha colocado em foco o patrimônio cultural do estado, não houve um planejamento estratégico para estruturar o terceiro setor, e as atividades artístico-simbólicas continuaram desamparadas de políticas públicas específicas. De fato, é possível afirmar que até o presente momento ainda não existe em Goiás uma política que atenda especificamente ao cinema, há somente algumas esparsas ações direcionadas, sobretudo, ao fomento à produção, à exibição e à capacitação profissional. Dentre as iniciativas mais importantes, é possível observar que poucas são de empenho do poder público, sendo a maioria delas propostas por outros atores do cenário cinematográfico goiano.

Dessa forma, observa-se que os principais mecanismos públicos são as leis de incentivo à cultura, que atendem genericamente a todas as formas e linguagens artísticas, as ações voltadas ao patrimônio histórico etc., funcionando por meio da renúncia fiscal. A saber, a Lei N° 7.957, de 06 de Janeiro de 2000 (municipal); a Lei N° 13.613, de 11 de maio de 2000 (estadual), que institui o Programa Estadual de Incentivo à Cultura – Goyazes, regulamentada em fevereiro de 2001, por meio do Decreto n° 5.362; e o Fundo de Arte e Cultura de Goiás. A iniciativa de criação dessas leis, objetivadas especialmente após o Fica, apresentam-se como uma estratégia de reforçar a cultura do estado.

A lei municipal de incentivo à cultura estabelece tetos de R$ 60 mil para a captação por projeto, sendo este aprovado pelo Conselho Municipal de Cultuar, e de R$ 20 mil para o investimento de cada apoiador, podendo este (pessoa física ou jurídica de direito privado) abater até 50% do IPTU e/ou do ISSQN a ser pago. A Lei Nº 8146, de 27 de dezembro de 2002 estipula a variação dos recursos arrecadados anualmente por meio do exercício fiscal do município a serem aplicados pela lei de incentivo, ficando estabelecido o limite de 1,1% para

2003, 1,2% para 2004, 1.3% para 2005 e 1,5% de 2006 em diante. Esse mesmo documento conferiu algumas mudanças, por exemplo, permitindo desde então ao apoiador aplicar os recursos diretamente no Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do município.

Essa alteração possibilitou aos proponentes duas opções para a apresentação de seus projetos para a captação dos recursos, podendo inscrevê-los nos editais publicados pelo FAC ou apresentá-los juntamente às empresas. Outra mudança, fundamental, refere-se ao retorno do investimento feito pelo apoiador, que a partir de 2004 poderá ser de 80%, caso a empresa utilize do evento para fins de marketing e 100% caso isso não ocorra.

A lei estadual de incentivo à cultura consiste no financiamento pelo Governo do estado de projetos de ação, difusão e produção culturais aprovados pelo Conselho Estadual de Cultura e em seguida pela Secult Goiás, por meio do mecanismo de isenção fiscal referente ao Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS). Por conseguinte, o Programa Goyazes estabelece distintas formas de viabilização do incentivo a projetos culturais pela máquina do estado, entretanto, segundo informações disponíveis no portal *on line* da Secult Goiás

> [...] das cinco ações previstas pela Lei n° 13.613, em seu artigo 8°, como modalidades de incentivo destinadas ao suporte de projetos, a saber: apoio cultural; crédito cultural; mecenato; benefícios fiscais e participação do estado, tem-se a aplicação efetiva de apenas uma delas: o mecenato. [...] consistindo na aplicação de recurso diretamente em projeto cultural aprovado, por empresa contribuinte do ICMS estadual, o que resultar-lhe-á em abatimento no valor devido ao estado do referido imposto. (Cf. http://www.secult.go.gov.br/post/ver/ 140813)

Nessa lógica, para fins de abatimento do imposto devido ao estado, o Programa Goyazes estabelece para as empresas que contribuem com o incentivo da cultura uma redução de até 50% do valor da base de cálculo do ICMS. Considera-se que o teto anual do crédito outorgado para o conjunto das empresas que participarem do programa variou de R$ 1 milhão para até R$ 3 milhões[28] a partir de 2002, depois para até R$ 5 milhões[29] a partir de 2003, podendo chegar a R$ 10 milhões[30] a partir de 2013[31].

---

[28] Alteração feita por meio da Lei Nº 14.065, de 26 de dezembro de 2001.

[29] Alteração feita por meio da Lei Nº 14.392, de 09 de janeiro de 2003.

[30] Alteração feita por meio da Lei Nº 17.903, de 27 de dezembro de 2012.

[31] Em 2011 o Programa Goyazes sofreu um corte de 50%, ficando restrito ao recolhimento anual de R$ 2,5 milhões. Quanto ao ocorrido, a Secult Goiás justificou a necessidade de corte de gastos, assegurando o retorno do valor integral para o ano seguinte, todavia somente 80% do valor anunciado foram liberados, o que

Em 2012 houve uma alteração[32] na lei de incentivo estadual, ficando impedidos de receber o incentivo os projetos que tiverem como proponentes ou como participantes quaisquer funcionário da Secult Goiás ou membros do Conselho Estadual de Cultura. Para o funcionamento da lei a partir de 2013, houve ainda outras modificações favoráveis para o setor cultural, a mais relevante delas foi a ampliação para 100% do valor do crédito outorgado de ICMS às empresas que participam de projetos aprovados pelo Programa Goyazes.

Fazendo uma reflexão acerca da funcionalidade, acessibilidade e alcance desses dois mecanismos públicos de incentivo à cultura, observa-se que ambos apresentam pontos positivos e pontos negativos. A lei municipal, por exemplo, apresenta-se mais funcional e acessível, vez que abarca contribuintes do próprio município, apresenta um procedimento mais simples e permite o retorno do valor total do investimento feito pela empresa operação.

Em contrapartida, o valor máximo para captação, de R$ 60 mil, restringe seu alcance a projetos de pequeno porte, além de dispor de no máximo 1,5% dos recursos arrecadados pelo exercício fiscal do município. Outro ponto negativo, é que a lei permite a concorrência da prefeitura juntamente com os demais atores culturais do município para a utilização dos recursos do FAC, o que nos últimos sete anos resultou na ausência de abertura de editais à comunidade cultural goianiense, considerando que todo o dinheiro do fundo foi aplicado em eventos realizados pela Secretaria Municipal da Cultura.

Já a lei estadual oferece um maior alcance, contando com montantes mais generosos para captação, possibilitando a realização de ações mais amplas, atraindo projetos de maior porte. Todavia, o que torna a lei pouco acessível e pouco funcional é a dificuldade encontrada pelos agentes culturais em captar os recursos aprovados, pois o limite de 50% de retorno dos recursos investidos, abatidos do ICMS devido, confere à lei pouca atratividade. Observa-se ainda a necessidade de uma aparelhagem profissional para operar os serviços de captação, não havendo no estado uma produtora cultural voltada especificamente para a realização dessa tarefa.

Diante todas as dificuldades e restrições em relação ao acesso e/ou utilização efetiva dos recursos financeiros oriundos das leis de incentivo municipal e estadual, os diversos atores do setor cultural de Goiás ha muito tem reivindicado a existência de um mecanismo de fomento que fosse operado diretamente pelo estado, por meio de recursos especificamente dedicados ao desenvolvimento de projetos ligados à cultura. Nesse sentido, em 2006 o

---

corresponde a R$ 4 milhões. Houve um grande descontentamento e revolta por parte dos atores do setor cultural do Estado, que se colocaram contra a decisão, mas esta não foi revogada.

[32] Referente à Lei Nº 17.626, de 09 de maio de 2012.

Governo do estado de Goiás criou o Fundo de Arte e Cultura do estado de Goiás[33], sendo este "destinado a apoiar a pesquisa, a criação e a circulação de obras de arte e a realização de atividades artísticas e/ou culturais" (Cf. http://www.marketingcultural.com.br/leis/lei-15633-go.htm).

Entretanto, apesar de sancionada a lei não houve a implementação desse fundo naquele momento, e somente em 2012 – após seis anos – essa pauta foi retomada pela recém-criada Secult Goiás que substituiu a AGEPEL. O Fundo Estadual de Cultura, como tem sido chamado, deverá receber anualmente um investimento de 0,5% referente à receita tributária líquida anual do estado. No entanto, a lei que regulamenta o fundo estabelece que a aplicação desses recursos seja feita de forma progressiva, implicando em um terço desse montante no primeiro ano de efetividade do fundo, dois terços no segundo ano, alcançando os 0,5% a partir do terceiro ano.

Segundo anunciou o governo do estado de Goiás, o fundo deve começar a funcionar a partir de 2013, com a previsão para o lançamento de editais até o mês de março. Segundo estimativas do Secretário da Cultura do estado, Gilvane Felipe, para 2013 o fundo receberá "cerca de R$ 14 milhões, quase R$ 15 milhões para o Fundo Estadual de Cultura. No ano de 2014 nós teremos cerca de R$ 35 milhões, chegando em 2015 com 0,5% do orçamento fiscal líquido, e a estimativa é de R$ 45 milhões" (Cf. http://www.jornalopcao.com.br/posts/entrevista/2013-vai-ser-um-ano-historico-para-a-cultura-em-goias). Diferente das leis de incentivo à cultura, o fundo permite ser aplicado diretamente pelo estado, não necessitando de intermediações empresariais, o que pode torná-lo o instrumento público de apoio à cultura mais funcional, acessível e de maior alcance.

Além da regulamentação do Fundo Estadual de Cultura, recentemente o estado de Goiás aderiu ao Sistema Nacional de Cultura (SNC) do Ministério da Cultura (MinC), que segundo a Proposta de Emenda à Constituição – PEC nº 150/2003 prevê o direcionamento de 2% da arrecadação federal, 1,5% dos recursos arrecadados pelo estado e 1% dos arrecadados pelos municípios para o setor da Cultura. Desse modo, o Fundo Estadual de Cultura de Goiás poderá receber cerca de mais de R$ 170 milhões ao ano e, seguindo os procedimentos necessários para se capacitar ao recebimento dos recursos, o governo de Goiás elaborou um Projeto de Lei que cria o Sistema Estadual de Cultura de Goiás (SEC-GO) e um Plano Estadual de Cultura, a partir do mês de abril ambos já estarão disponíveis para consulta e contribuições públicas.

---

[33] Lei Nº 15.633, de 30 de março de 2006.

O Plano Estadual de Cultura de Goiás é o marco regulador para a construção de políticas públicas culturais no âmbito do estado, visando fortalecer institucionalmente o setor cultural, assegurando

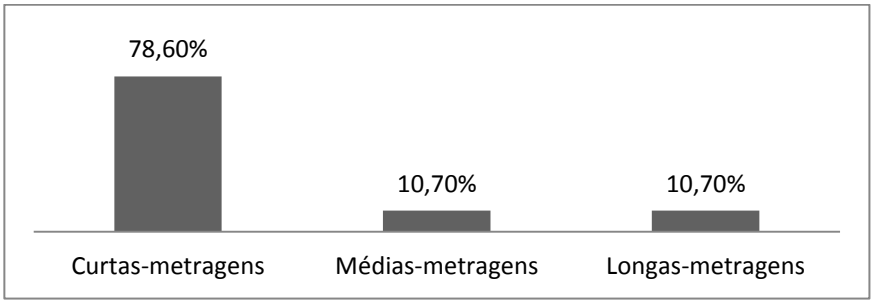
> [...] o direito constitucional à cultura; à proteção e promoção do patrimônio e da diversidade étnica, artística e cultural; à ampliação do acesso à produção e à fruição da cultura em todo o território; à inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico; e ao estabelecimento de um sistema público e participativo de gestão, bem como ao acompanhamento e à avaliação das políticas culturais. (Cf. http://www.secult.go.gov.br/post/ver/ 160962)

O estado de Goiás, dessa forma, demonstra estar se esforçando para se alinhar à nova conjuntura econômico-cultural que assinala os caminhos contemporâneos para o desenvolvimento local, nacional e mundial. Tais estratégias que colocam a cultura no centro dos debates e das pautas governamentais primam pelo desenvolvimento e valorização dos atributos e produções locais.

2.4.2 Plataformas de Visibilidade das Produções, Debates e Formação

A cinematografia goiana, majoritariamente é composta por curtas-metragens, fato que pode ser vislumbrado a partir dos quadros abaixo. O primeiro quadro refere-se à pesquisa de Sérgio Castro (2008) intitulada *Desenvolvimento do APL de Cinema /Audiovisual de Goiânia*, vinculada ao projeto realizado pela RedeSist com apoio do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), intitulada *Arranjos e Sistemas Produtivos e Inovativos Locais em Áreas Intensivas em Cultura e Mobilizadoras do Desenvolvimento Social*.

Figura 1 - Projetos realizados em 2008

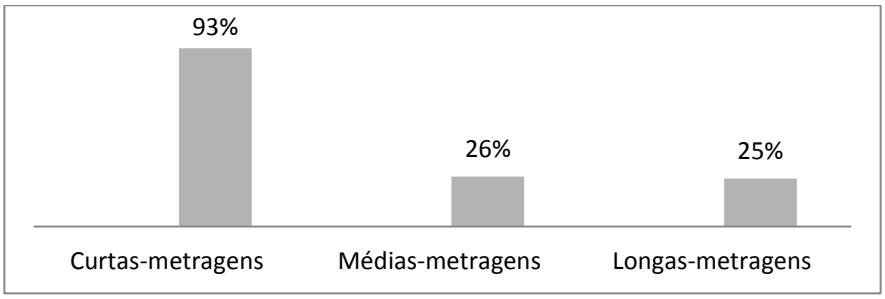


Fonte: Castro (2008)

O segundo quadro é referente ao *Mapeamento do Mercado Audiovisual Goiano 2012*, realizado pelo Fórum Goiano do Audiovisual, com apoio da ABD-GO. O motivo pelo

qual a somatória das porcentagens extrapola a casa dos 100% dá-se em função dos entrevistados poderem marcar mais de uma opção no questionário que responderam para a pesquisa, considerando a possibilidade de estarem trabalhando simultaneamente em mais de um projeto.

Figura 2 - Projetos realizados em 2012



Fonte: Mapeamento do Mercado Audiovisual Goiano 2012

Essa realidade da produção cinematográfica goiana é fruto da convergência de diversos fatores condicionantes. Dentre eles, destacam-se a falta de políticas públicas direcionadas especificamente ao cinema, a fragilidade e restrição das leis de incentivo existentes (que não garante investimentos substanciais – lei municipal; que oferece grande dificuldade de captação dos recursos – lei estadual; ou que requer excepcional qualidade, refinamento e experiência dos projetos – lei federal), a carência profissional, técnica e infra-estrutural disponível no cenário goiano. Destarte, considerando a ausência de um mercado exibidor/consumidor para os filmes goianos e a ausência de um aporte criativo para o estabelecimento de uma economia do cinema em Goiás, o destino das obras quase sempre é o mesmo, os festivais. Nesse caso, na maioria das vezes a trajetória de uma produção goiana se inicia em casa, e em seguida algumas extravasam as fronteiras nacionais e internacionais.

Criada em 2001, a Goiânia Mostra Curtas (GMC) é realizada pelo Instituto de Cultura e Meio Ambiente (Icuman) sob a coordenação por Maria Abdalla, atual Presidente do Icuman e integrante da atual diretoria da ABD-GO. Com exceção de sua primeira edição, a GMC tem sido financiada por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, Lei Goyazes (estadual) e da Lei Rouanet (federal), o que demonstra a qualidade e respaldo do projeto. Segundo o *site* oficial do evento, seus objetivos gerais são “democratizar o acesso à produção audiovisual brasileira, capacitar profissionais e formar plateia para o cinema nacional”. Tais objetivos apontam para o fortalecimento da cultura goiana por meio do cinema e para o fortalecimento do cinema na cultura goiana.

São substanciais as contribuições da GMC para o cenário cinematográfico goiano, sua programação comporta ações formativas como oficinas, debates e seminários, também promove encontros de entidades e exibe filmes nas regiões periféricas de Goiânia, além disso, uma de suas características diferenciadoras é a democratização dos gêneros cinematográficos, que são exibidos na mesma sessão. Em um texto publicado no catálogo da 10ª GMC, o atual presidente da ABD-GO, Carlos Cipriano, faz uma retrospectiva da mostra, enunciando sua importância

> [...] a partir do início da década, a Goiânia Mostra Curtas – primeiro projeto do recém-criado Instituto de Cultura e Meio Ambiente (Icumam) – teve o mérito de apresentar aos goianienses um panorama nacional até então inédito da produção audiovisual independente em curta-metragem, com representantes de todas as regiões brasileiras, inaugurando uma espécie de **"ritual"** da cultura cinematográfica local que se repetiria a cada ano, mas sempre de um jeito diferente. Hoje, o festival é uma referência de encontro e intercâmbio cinematográfico, que aproxima pesquisadores, críticos, técnicos, professores, estudantes, cinéfilos, cineclubistas, empresários do setor, patrocinadores, apoiadores, entidades, fóruns, organizadores de festivais, instituições de ensino, associações de moradores, pontos de cultura, diretores, produtores, coletivos de criação, artistas, amadores, profissionais e curiosos de toda espécie, vindos de diferentes lugares do Brasil.

Desse modo, destaca-se a relevância da GMC por seu reconhecimento no cenário local e nacional e também por sua continuidade, visto que aconteceu em 2012 a sua 12ª edição, logo, é possível exemplificar seu alcance nesses doze anos de existência, a partir das quantificações descritas por Abdalla

> Aproximadamente 210 mil espectadores estiveram presentes na Goiânia Mostra Curtas ao longo de 12 anos, período em que o festival exibiu 1.392 filmes, envolveu 1.550 profissionais em sua produção e trouxe para a capital 888 convidados de todo o país. O festival também realizou 37 oficinas, 35 debates, 30 encontros de entidades, 48 homenagens a personalidades do audiovisual brasileiro e levou o cinema a 42 bairros da periferia de Goiânia. Tudo isso só foi possível com a realização de mais de 699 parcerias entre o Icumam e iniciativas públicas, privadas e do Terceiro Setor. (http://www.goianiamostracurtas.com.br/festival/o-festival)

De caráter competitivo, a mostra abriga cinco categorias: Curta Mostra Brasil, Curta Mostra Municípios, Curta Mostra Goiás, Mostrinha e Curta Mostra Cinema nos Bairros. Destarte, a GMC se estabeleceu como uma das principais janelas de exibição para a produção audiovisual brasileira de curta-metragem, destacado o espaço para as produções locais, além de se constituir como um ambiente de intercâmbio entre entidades representativas do

audiovisual brasileiro e realizadores locais, promovendo importantes debates, sobretudo acerca de políticas públicas direcionadas ao setor audiovisual.

Alguns anos depois, em 2005, surgiu o Festival de Cinema de Goiânia (Festcine Goiânia), projeto realizado pela Prefeitura de Goiânia por meio da Secretaria Municipal de Cultura (Secult Goiânia), financiado com recursos públicos do Tesouro Municipal. Compondo a grade da programação do festival estão a Mostra Competitiva de ficções e documentários nacionais de longa-metragem, a Mostra Competitiva de ficções, documentários e animações goianas de curta-metragem, a Mostra de Vídeos Universitários e a Mostra de Vídeos Caseiros. Assim como o GMC, as premiações do Festcine Goiânia não são em dinheiro e sim em serviços, o que ocorre em diversos outros festivais pelo Brasil, entretanto "essa modalidade de premiação, ironicamente, nem sempre representa um incentivo" (FERREIRA; BARBOSA; LEVY 2012).

O Festcine Goiânia também oferece oficinas, palestras e encontros, mas sua contribuição mais interessante ao cenário cinematográfico goiano refere-se a um edital/concurso que anualmente confere R$ 150 mil para o financiamento da produção de cinco roteiros, cada um contemplado com R$ 30 mil. Todavia, juntamente com algumas particularidades interessantes, o Festcine Goiânia apresenta determinadas problemáticas em sua trajetória, bem como descreve Rute Guedes em seu texto publicado em 01 de novembro de 2012 no Portal *on line* do Jornal O Popular

> O problema é que, além do tempo exíguo, o valor de R$ 30 mil era questionado pelos vencedores. Como resultado, alguns não entregavam o filme em vídeo na data do festival e, por pressa ou pela falta de experiência, aqueles que entregavam apresentavam produções de baixa qualidade. Felizmente, na última edição, o prazo para a conclusão dos projetos foi aumentado, sem a obrigação de exibição do filme no mesmo ano de realização do concurso. [...] Outro ponto a favor do festival é a mostra universitária, dedicada à produção de estudantes de Goiânia, geralmente com premiação modesta. Contudo, ela passou a ser exibida no mesmo horário da mostra competitiva principal de longas e de curtas, dividindo seriamente as plateias. Outra iniciativa controversa nas últimas edições foi a realização de shows musicais na praça da alimentação do festival, montada numa área anexa ao Goiânia Ouro, ainda durante o horário de exibição dos filmes. (Cf. http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/edi%C3%A7%C3%A3o-cancelada-1.226808)

Ainda em relação ao concurso de roteiros, no dia 05 de janeiro de 2012 a Prefeitura de Goiânia por meio da Secretaria Municipal de Cultura publicou o referente Edital nº 01/2012, que comportou inscrições do dia 23 de fevereiro ao dia 03 de março do mesmo ano,

com resultado previsto para 30 dias após o encerramento das inscrições e mais três dias úteis para a homologação e divulgação no Diário Oficial do Município. Contudo, o resultado do concurso não foi divulgado pelo órgão competente na data prevista no edital, gerando uma mobilização por parte da comunidade cinematográfica goiana que, por meio da ABD-GO, compuseram um abaixo-assinado reivindicando uma resposta e uma solução para o impasse, como podemos observar no fragmento de texto abaixo, extraído do abaixo-assinado redigido pelo atual presidente da ABD-GO, Carlos Cipriano, e assinado por 244 pessoas.

> A divulgação do resultado final do Edital nº 01/2012 – Concurso de Roteiro de Curta-metragem Goiano está em ATRASO DE SETE MESES e, por isso, nós, abaixo-assinados, vimos por meio deste exigir a imediata publicação do resultado final do processo de seleção, bem como o repasse dos recursos aos contemplados, ainda no ano de 2012, nos termos do edital. (Cf. http://www.peticaopublica.com.br/?pi=P2012N31263)

Outra fragilidade a ser destacada, é em relação à continuidade, um dos fatores necessários para um festival alcançar valoração e credibilidade junto à sociedade e à comunidade cinematográfica, logo, o Festcine Goiânia deixou a desejar quanto a esse importante requisito. Responsável pela realização do festival, a Secult Goiânia não o fez acontecer em 2012, ausentando-se por muito tempo em se retratar publicamente quanto ao ocorrido. Procurado pela reportagem do Jornal O Popular, justificando-se, Danillo Moraes que é o chefe de gabinete da Secretaria, alegou que "o motivo do cancelamento desta edição é a falta de estrutura financeira da pasta, o que seria herança da administração anterior, cujo titular era Kleber Adorno" (Cf. http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/edi%C3%A7%C3%A3o-cancelada-1.226808).

Com uma proposta completamente diversa e de caráter não competitivo, a Trash - Mostra Goiana de Filmes Independentes é produzida pela Monstro Discos e dispõe de uma trajetória irregular, por exemplo, tendo sua primeira edição em 1999 e a segunda somente em 2005. Com o foco voltado para as produções de baixíssimo orçamento, mas pautadas na criatividade e na veemente afeição pelo cinema, a Mostra Trash é a janela goiana mais importante para se conhecer as produções locais e nacionais que não vão de encontro aos padrões mercadológicos da indústria cultural.

Além de proporcionar um espaço de exibição, a mostra também promove debates e oficinas e tem o "Cinema de Bordas" como uma importante referência. Logo, o evento já contou com a participação de importantes realizadores brasileiros como Ivan Cardoso e José

Mojica Marins (Zé do Caixão). Márcio Júnior, um dos responsáveis pela realização do evento, apresenta alguns parâmetros para se compreender que filmes participam da mostra

> Se você acha que seu filme é ousado, transgressor, alternativo, underground, pirado, experimental, sujo, doente, bizarro, assustador, perigoso, hilário, pornográfico, absurdo, ridículo, feio, intragável, retardado ou fantástico, então seu filme cabe na TRASH. Agora, se você não identifica seu filme com nenhuma destas características, esqueça. Para nós, filme ruim é o "Titanic". (Cf. http://www.mostratrash.com.br/mostratrash/5)

Apesar de não abordar especificamente a temática e a estética do horror, uma grande parcela dos vídeos que já fizeram parte da mostra se enquadram nesse eixo. Passados doze anos de sua criação foram realizadas apenas seis edições, mas seguramente a Mostra Trash acompanhou e contribuiu com a evolução do cinema independente feito em Goiás, produzido com pouquíssimos recursos e voltado às manifestações imagético-sonoras imponderadas e sem grandes pretensões intelectuais, expressando fundamentalmente o avanço das tecnologias digitais que facilitam a produção e ampliam as possibilidades inventivas dos filmes *trash*.

Outras iniciativas que contribuíram para a ampliação e complexidade do cenário cinematográfico goiano, dedicadas exclusivamente às produções universitárias, são o Festival de Cinema Universitário Latino Americano (Perroloco), criado em 2007, e a Mostra Independente do Audiovisual Universitário (MIAU), criada em 2008. Organizado por um coletivo de alunos da Universidade Federal de Goiás (UFG), o Perro Loco, era um projeto de extensão da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia (FACOMB), sendo coordenado pelo professor Lisandro Nogueira. Os objetivos do festival, segundo explicitados na Carta Convite para o 1º Perro Loco, são

> [...] a aproximação da diversidade cultural latino-americana por intermédio da produção cinematográfica universitária que se faz presente neste eixo. [...] ampliar a visão crítica dos espectadores e o campo de produção universitária desta arte, como forma de aprimorar a qualidade e visibilidade dos cinemas regional, nacional e latino americano de uma forma geral. (Cf. http://www.festivalperroloco.blogspot.com.br/2007/05/carta-convite-para-o-perro-loco -1.html)

O festival era realizado com o patrocínio de diversas instituições, o governo do estado de Goiás, com recursos advindos da Lei Goyazes; a Prefeitura de Goiânia, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura; o SEBRAE-GO; e o governo federal, por intermédio do Ministério da Cultura (MinC), recorrendo ao Fundo Nacional de Cultura, sendo que a Fundação de Apoio à Pesquisa (FUNAPE) administra os recursos provenientes do MinC. Em

sua programação, o festival promovia debates sobre a América Latina por meio da produção cinematográfica universitária, oferecia oficinas e comportava duas mostras, uma não competitiva que exibe filmes latino americanos de renome, e outra competitiva que distribuia premiação em dinheiro e abarcava produções universitárias latino americanas.

Destaca-se que o Perro Loco teve apenas quatro edições, e mais uma vez a descontinuidade condiciona relevantes iniciativas como essa, que tornou acessível a visualização do que se tem produzido em ambientes universitários no Brasil e em nossos vizinhos latino-americanos. Ressalta-se que o festival ampliou o universo sócio-simbólico na produção cinematográfica sem, no entanto, criar um espaço específico de exibição do cinema feito em Goiás. Todavia, durante a curta trajetória do festival, pessoas importantes do cinema nacional e internacional integraram suas atividades, como Andrea Tonacci, Ivan Cardoso, Paulo César Pereio, Helena Ignez, Eliseu Visconti, Paulo Sacramento, Guigo Pádua, entre outros.

Ainda nessa perspectiva, mas de âmbito nacional, a Mostra Independente do Audiovisual Universitário (MIAU) era produzida pela Estação Filmes e subsidiada pela Prefeitura de Goiânia, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Também marcada pela descontinuidade, sua primeira edição ocorreu em 2008 e a terceira e última em 2010. Segundo um de seus organizadores, Rafael Almeida

> [...] a mostra traçava um panorama amplo das identidades das produções universitárias, oportunizava o diálogo entre jovens realizadores e constituía uma esfera pública contínua de debates sobre a realização de curtas comprometidos com a experimentação de formas e conteúdos. (apud ROCHA, 2012)

Integravam a programação da MIAU, a Mostra Sete Vidas, na qual competiam obras de ficção, animação e documentários e a Mostra Gato da Vez, também competitiva, que abrigava filmes por temáticas específicas que variavam anualmente. Ambas dedicadas a filmes de curta-metragem feitos por universitários brasileiros e finalizados em qualquer formato. Também eram realizadas oficinas, debates, exposições fotográficas e apresentações musicais. Segundo dados da Assessoria de Comunicação (ASCOM) da UFG

> A primeira edição da mostra recebeu um total de 277 inscrições. Desse todo, foram selecionadas 46 obras para comporem as mostras competitivas do festival. A 2º Miau recebeu 243 inscrições de curtas-metragens produzidos em 18 estados brasileiros e 47 obras foram selecionadas para as mostras competitivas do festival. Já na terceira edição houve 194 curtas inscritos,

> provenientes de 18 estados, dos quais 44 foram selecionados. Em média, cinco mil pessoas participavam do evento a cada ano.

Desse modo, em suas três edições a MIAU promoveu experiências importantes para diversos estudantes universitários de várias partes do país, incluindo Goiás, contribuindo com a difusão e o debate de suas produções e com o pensamento crítico acerca do fazer cinematográfico, buscando sempre focalizar a criatividade e a inovação. No entanto, a intenção de consolidar a cidade de Goiânia como um "polo produtor na área de cinema e vídeo, sobretudo no segmento universitário" (Cf. http://www.ascom.ufg.br/pages/12566) não se efetivou, esbarrando na falta de continuidade do evento.

No final de 2007 surgiu um projeto dedicado exclusivamente à exibição e ao debate da produção cinematográfica goiana, trata-se do extinto Desbitola – Ciclo de Debates do Cinema Goiano. O projeto era realizado pelos produtores e realizadores independentes Alyne Fratari (Frita Filmes), Lígia Benevides (Nóis Produções), Robney Bruno (Traktana filmes), Erasmo Alcântara (Fractal Filmes), Joelma Paes (Fractal Filmes) e Marcela Borela (Carcará Produções). Segundo Alyne Fratari, em entrevista cedida ao jornalista José Abrão, o Desbitola

> [...] veio de uma ideia de discutir o audiovisual goiano que até então isso não existia, a gente tá no Centro-Oeste, sertão goiano e todo mundo dialogando, todo mundo conversando e a gente sempre um pouco atrasado nessas conversas, principalmente na estética, até hoje, a conversa estética é bem difícil. [...] ele trouxe uma discussão, uma aproximação que não existia. Discutimos os filmes politicamente, esteticamente, vantagens e desvantagens de produzir aqui. O Desbitola é importante nesse sentido, de nortear e mostrar o que está sendo feito por aqui. (Cf. http://www.cinemaerock.wordpress.com/2012/12/17/entrevista-alyne-fratari)

Diversas parcerias foram estabelecidas para a realização do Desbitola, sendo que o projeto contou com o apoio institucional da Universidade Estadual de Goiás (UEG); do SEBRAE-GO; da Prefeitura de Goiânia; do governo estadual, da AGEPEL (atual Secult Goiás), do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte e do ICUMAM. Também foram parceiros a Caravídeo Locadora, o Coletivo Centopéia, a Produtora 14 Bis Filmes, a Tridente Design, o Bar Gória, a Garbo – Locação de Materiais, a Sociedade Design e a fotógrafa Lígia Stock (Cf. http://www.fractalfilmes.wordpress.com/2008/01/31/2%C2%BA-desbitola-ciclo-de-debates-do-cinema-goiano).

Tratando-se da contribuição fundamental do projeto para o cenário cinematográfico local e de seu caráter diferencial, destacam-se dois pontos interessantes, a sua capacidade de

aproximar os realizadores e o público goiano, e o exercício de democratização e difusão dos filmes goianos, uma vez que

> A intenção é fazer com que os realizadores goianos falem sobre suas produções, sobre seus projetos, sobre os prazeres e as dificuldades de se fazer cinema em Goiás, e que o público presente, seja ou não da área do cinema, possa sanar suas dúvidas, fazer sua crítica, expor sua análise, enfim, opinar sobre aquilo que se produz, trazendo o debate e a reflexão, tão importantes para a evolução do cinema e do pensamento critico que esta arte tanto ajuda a provocar. [...] Para participar do DesBitola, os diretores dos filmes assumiram dois compromissos: a presença do diretor e/ou produtor do filme e a disponibilização de duas cópias do material. Uma delas será sorteada entre o público espectador através do número do bilhete do ingresso, e a outra vai para o acervo da locadora C.A.R.A. Vídeo, sendo que os vídeos participantes irão para a prateleira com um "selo" adesivo do DesBitola. (Cf. http://www.fractalfilmes.wordpress.com/2008/01/31/2%C2%BA-desbitola-ciclo-de-debates-do-cinema-goiano)

Contudo, mais uma vez, seguindo o trágico destino de outros festivais e mostras de cinema já descrito anteriormente, o Ciclo de Debates do Cinema Goiano não consegue o êxito da continuidade, e em 2009 é interrompido. Logo, é importante ressaltar a significativa contribuição do projeto, que apesar de sua curta duração, suas edições aconteciam mensalmente e colocavam na tela e em debate diversas produções goianas de curta, média e longa-metragem, o que evidencia seu caráter reflexivo e o ineditismo de sua proposta.

A cidade de Goiânia sedia todos os eventos acima apresentados, estabelecendo-se como o *lócus* principal de produção e irradiação das diretrizes que orientam o cinema feito em Goiás. No entanto, é possível observar que aos poucos outras cidades do estado de Goiás começam a se fazer presentes nesse eixo, buscando tornar-se referência também, como é o caso da cidade de Anápolis, que desde 2011 sedia o Anápolis Festival de Cinema, ocorrendo em 2013 a terceira edição do evento. O festival é organizado pela Prefeitura Municipal de Anápolis, por meio da Secretaria Municipal de Cultura e tem como parceiros a Associação Cultural e Artística de Anápolis, o Cineclube Xícara da Silva e o Pontão de Cultura Tenda Jovem.

O festival foi criado com a ambição de contribuir com o fomento à produção cinematográfica goiana, buscando se tornar um "dos melhores palcos de exibição, debates e diálogos da plateia com o filme brasileiro" (http://www.anapolis.go.gov.br/anapolisfestivaldecinema/2011/index.php?option=com_content&view=article&id=95&Itemid=62).
Na grade de programação festival encontra-se a Mostra Competitiva Adhemar Gonzaga que reúne filmes de ficção em longas-metragens nacionais convidados, a Mostra Competitiva de

Curtas de Anápolis, a Mostra Competitiva de Curtas do Centro-Oeste, mostra infantil, além de oficinas, *workshops*, seminários, debates, palestras, encontros, mesas redondas.

Buscando "fortalecer a produção audiovisual na cidade, através da atividade cinematográfica, atraindo público, imprensa e diretores nacionais [...]", (Cf. http://www.anapolis.go.gov.br/anapolisfestivaldecinema/2011/index.php?option=com_content&view=article&id=95&Itemid=62), o festival conta com uma iniciativa de fomento à produção local interessante, trata-se do Prêmio Incentivar. Oferecido pela Secretaria Municipal da Cultura de Anápolis ao melhor curta-metragem anapolino, no valor de R$ 36[34] mil, devendo ser investido na produção de um curta-metragem a ser exibido na abertura da próxima edição do evento.

2.4.3 Outros Aportes

Acrescenta-se a esse quadro de eventos o surgimento gradual de cursos oferecidos por instituições de caráter formativo universitário ou profissionalizante, como o Curso de Especialização em Cinema da Skópos Escola de Cinema, vinculado ao programa de Pós-Graduação da Faculdade Cambury, criado em 2003; o Curso Superior em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), criado em 2006; o Curso de Formação Profissional para Cinema, oferecido pelo Instituto de Cultura e Meio Ambiente (Icumam), criado em 2006; o Curso de Animação em 2D oferecido pela Escola Goiana de Desenho Animado, criado em 2009; o Curso de Formação em cinema de Ficção e Animação 3D oferecido pela escola/ateliê A Casa do Cinema, criado em 2010. Para um futuro próximo, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG) irá oferecer dois cursos voltados à área do cinema, a saber, o Curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo[35] e o Curso Técnico Integrado em Áudio e Vídeo[36].

Outra ampliação desse cenário ser observada pelo surgimento de inúmeras produtoras que atuam na área do audiovisual em Goiás, considerando que as poucas que se dedicam especificamente à produção cinematográfica, em geral são uma representação jurídica de um ou mais realizadores. É possível observarmos essa proliferação, a partir dos dados constantes no Mapeamento do Mercado Audiovisual Goiano 2012, pesquisa realizada

---

[34] Esse foi o valor pago na primeira edição do festival, passou para R$ 37,500 mil na segunda edição e será de R$ 30 mil na terceira.

[35] Referente à Portaria nº 528 de 19/03/2013

[36] Referente à Portaria nº 560 de 25/03/2013

pelo Fórum Goiano do Audiovisual com o apoio da ABD-GO, no qual participaram 163 profissionais da área.

Dessa forma, as empresas descritas no mapeamento foram: MOOV Foto e Vídeo; 109 Filmes; Agnosia Audiovisual; Altosplanos Produções Audiovisuais Ltda; Amaturis; Armazem 23; Associação Casa da Árvore; Associação Cineclube Xícara da Silva; BARA Comunicação; Benza Deus Filmes; Bioma Brasil; Brito Galvão; CMP Criação e Produção de Conteudos de Comunicação; Digital5 Tecnologias em Comunicação; Divina Luz Arte Cultura e Design; EBC; Elementos Produções; Faculdade Araguaia; Faculdade Cambury; Fictícia Lab Creative; Flô Produção de Imagens; Fractal Filmes; Frame Video; Fundação RTVE / TV UFG; Grupo EmpreZa; IBC Instituto Brasileiro de Coaching; ICUMAM, ImageBuzz; Kam Filmes; Kfeina; Maison du cinema; Mandra Filmes; Matuto Filmes; Mix Comunicação Digital; Oxigênio Propaganda; Panaceia Filmes; Paralello Filmes; Ponto de Cultura Imagem da Memória; Primeiro Plano Cinema e Vídeo; Produtora Sintonia; Quartzo Filmes; Sambatango Filmes; Saraivada Produções Culturais; Semáforo Audiovisual; Sertão Feelmes; Single Filmes; SME/CEFPE; Studio Siriguela; TeleKommando; TV Brasil Central; Universidade Estadual de Goiás; Universidade Federal de Goiás; Voarte Filmes; WA IMAGEM; WCR Produções; WEFAFILMES.

CAPÍTULO III

ETNOGRAFIA DO UNIVERSO CINEMATOGRÁFICO GOIANO

Tendo em vista o cenário retratado no capítulo anterior, destaca-se que as pessoas que estão à frente da maioria dos projetos descritos, sejam os que produzem os festivais e mostras de cinema ou compõem seus quadros de debates, de júri e de curadorias, fazem parte da atual diretoria da ABD-GO. Os membros diretivos dessa associação, anteriormente ao momento de ocupação de tais cargos, percorreram uma trajetória que atravessa em todos os âmbitos o cenário cinematográfico goiano, participando como alunos ou como professores dos cursos de formação, realizando filmes por meio dos instrumentos de fomento, exibindo suas produções nos festivais etc.

De tal modo, a entidade se mostra como a maior produtora e legitimadora de representações sociais dentro do cenário cinematográfico goiano, o que justifica nesse trabalho o foco etnográfico direcionado a essa instituição, que será explicitado nesse capítulo. O objetivo a ser alcançado, então, é compreender as dinâmicas identitárias empreendidas atualmente pela ABD-GO, observando como se dá a construção e a circulação de representações sociais por meio de seus membros no exercício de articulação de estratégias para a definição das diretrizes do setor cinematográfico goiano.

Portanto, enveredando por caminhos etnográficos, me valendo também de dados secundários, busquei compreender os jogos identitários que marcam a atividade cinematográfica goiana na atualidade, observando as particularidades do contexto cultural local, com base na ideia de que a identidade é fruto de representações subjetivas e objetivas, resultante de percepções e apreciações das estruturas e organizações sociais.

O tema da identidade social é relacionado a um arcabouço teórico vasto. Temos em Frederik Barth (1998) uma compreensão das dinâmicas dos grupos étnicos baseada na ideia de fronteira, em que o autor afirma que a identidade não é estática e se constrói e se modifica de maneira relacional, a partir da interação entre sujeitos e grupos, numa transformação contínua que molda a identidade num processo de inclusão ou exclusão, determinando quem está ou não inserido no grupo, definindo o “eu” e o “outro”.

Roberto Cardoso de Oliveira (1976), ao tratar o tema da identidade étnica, compartilha das noções propostas por Barth, partindo da ideia do contato interétnico,

fenômeno comum na contemporaneidade, propondo ainda uma associação entre identidade, cultura, etnia e moral, agregando à identidade o conceito de ideologia. O autor versa sobre a ambigüidade em que se funda a identidade étnica, ao discutir sua relação consigo mesma e sua interação com outras identidades.

Stuart Hall (2001) descreve a chamada crise de identidade, vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. Tais impactos estão presente nos mais diversos contextos, não deixando escapar o meio cinematográfico.

Para Charles Taylor (1994, p.52) "as pessoas não aprendem sozinhas as linguagens necessárias à autodefinição. Pelo contrário, elas são nos dadas a conhecer através da interacção com aqueles que são importantes para nós – os outros importantes (...)". Desse modo, a identidade não é construída de forma isolada, ela é fruto de um processo relacional e dialógico no qual o reconhecimento é o ponto nuclear.

Pierre Bourdieu (1992) nos apresenta uma noção de identidade na qual é necessário não apenas querer ser, mas também representar essa vontade, ou seja, é preciso que haja reconhecimento e legitimação dessa identidade para que seja possível se constituir socialmente. Segundo o autor, essa identidade é produto de representações mentais e objetivas, é objeto de ações perceptivas e apreciativas, tendo em vista que os agentes priorizam seus interesses e pressupostos, como também utilizam estratégias de manipulação simbólica, com o intuito de determinar a forma como são representados mentalmente pelos outros, por meio de ações ou alegorias identitárias. Consideramos, portanto, que as identidades podem ser compreendidas como uma forma de mediação entre indivíduo e sociedade.

Com base nos argumentos acima, compreendo que a identidade não é una e estável, mas dinâmica e relacional, se fundamenta em processos de identificação e diferenciação individuais e coletivos, por meio dos quais se conectam ideias, comportamentos e símbolos. A identidade é resultado da produção e circulação de representações, configura-se a partir das formas de legitimação e reconhecimento, vinculando os indivíduos socialmente. Nesse caso, as representações sociais fornecem elementos para a compreensão das identidades e das práticas sociais, uma vez que estas decorrem de contextos culturais específicos, em meio à práxis da internalização dos símbolos, nexos e objetos sociais. Dessa forma, buscarei observar as teias de interdependência (ELIAS, 1994) tecidas entre os membros da ABD-GO e demais agentes, na tentativa de compreender quais nexos, símbolos e práticas são internalizadas e

externalizadas na composição das dinâmicas identitárias que marcam o cinema feito em Goiás.

Assim, durante os meses de abril, maio e junho de 2012 realizei uma pesquisa de campo, tendo como unidade de análise algumas atividades da Associação Brasileira de Documentaristas – Seção Goiás (ABD-GO): Reuniões, Assembléias Extraordinárias, o 1º Fórum Goiano do Audiovisual, diálogos da lista de *e-mail* da ABD-GO e o 14º Fica. Nesse ínterim, por meio de observação participante, conversas informais e entrevistas busquei apreender os sentidos compartilhados pelos integrantes da associação, ou seja, como interpretam e significam suas experiências, e que representações do arranjo cinematográfico em Goiás são legitimadas por esses atores sociais.

3.1 A EXPRESSÃO "CINEMA GOIANO"

Durante os processos de investigação etnográfica, ao abordar os possíveis interlocutores eu sempre utilizava a expressão "cinema goiano" como referência ao campo a ser pesquisado, mas logo percebi que nem sempre essa expressão soava bem. Durante a realização das entrevistas, alguns interlocutores me questionaram diretamente acerca do termo "cinema goiano". Um exemplo claro desses questionamentos pode ser observado nos fragmentos abaixo retirados de entrevistas com dois cineastas goianos. O primeiro se refere à frase inicial dita pelo interlocutor após minha apresentação pessoal e descrição da pesquisa e o segundo refere-se à resposta dada para a pergunta que eu havia feito: "O que mudou para que o cinema goiano se transformasse no que ele é hoje?".

> **VGP**: – "Olá, primeiramente, sugiro apagar a expressão **cinema goiano**, é excludente e dá um arrepio, fale de **cinema feito em Goiás**, que ao menos é um melhor começo".
>
> **VGE**: – "[...] nem acredito nesse termo **cinema goiano**, não temos escola nem estética, nem livre pensamento ideológico". Prefiro falar **cinema feito em Goiás**.

Portanto, em relação à denominação "cinema goiano", diversas são as opiniões e os posicionamentos que friccionam o uso dessa abordagem enunciativa, são várias as justificativas daqueles que a rejeitam, mas em geral apontam para o que afirma o professor da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Goiás (UFG) e crítico de

cinema, Lisandro Nogueira: “Nunca gostamos do termo ‘cinema goiano’. Ele restringe, acomoda e nos coloca no gueto. É bem melhor a denominação ‘Cinema feito em Goiás’, pois tudo é Cinema” (Cf. http://www.lisandronogueira.blogspot.com.br/2010_08_01_archive .html).

Todavia, por mais que não haja unanimidade acerca do uso da expressão “cinema goiano”, bem como vimos nos trechos acima citados, sua utilização por parte da comunidade cinematográfica goiana é recorrente, estando presente em diversas citações ao longo desse trabalho. De tal maneira, ainda que usualmente essa expressão seja evocada, optei por não me apropriar dela, valendo-me do termo “cinema feito em Goiás”, assim como me foi sugerido por um dos interlocutores.

Destarte, é possível observar que há uma diferenciação racional em relação ao uso da expressão “cinema goiano”, ou seja, ela somente é pronunciada livremente quando o que está em foco não diz respeito a uma homogeneização ou nivelamento das características técnicas, formais e temáticas das produções cinematográficas goianas.

3.2 A ABD-GO E O CINEMA EM GOIÁS – CONFIGURAÇÕES NO CONTEMPORÂNEO

Em 2012, a ABD-GO completou vinte e seis anos de atuação, contados a partir da publicação de sua criação no Diário Oficial em 1986. Segundo seus estatutos, a entidade tem sua sede na Rua Dona Gercina Borges Teixeira, nº 133, setor Central, Goiânia-Goiás. Contudo, atualmente e de forma provisória é sediada no Centro Cultural Cara Vídeo, na Rua 83, nº 361, setor Central, Goiânia – Goiás. Sua atual diretoria, eleita para o biênio 2012-2013, é composta por Carlos Cipriano (presidente), Alyne Fratari (vice-presidente), Erasmo Alcântara (primeiro secretário), Joelma Paes (segunda secretária) e Maria Abdalla (tesoureira).

Para adentrar ao campo de pesquisa, primeiramente foi preciso solicitar anuência institucional e o consentimento dos associados. Para tanto, no dia 12 de abril de 2012, contatei o atual presidente da ABD-GO, Carlos Cipriano, por meio de um *e-mail*, explicando resumidamente minhas intenções de pesquisa e o convidando para um encontro. Eu já conhecia o Carlos desde a década de 1990, quando ambos estudamos na Escola Técnica Federal de Goiás (ETFG) – atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG Goiás), eu cursava Eletrotécnica e ele Telecomunicações. Carlos respondeu a meu *e-mail* no mesmo dia, posicionando-se positivamente, mostrando-se aberto e disposto a

colaborar. Suas palavras foram: “Pra quando, Gustavo? Diz aí... de repente tomamos uma no fim de semana. Cipras”[37].

Somada a esta abertura, Carlos me fez outra concessão, fundamental para que eu pudesse ter mais acesso às tramas inter-relacionais e às discussões promovidas pelos membros da associação. Recebi, então, outro *e-mail* do atual presidente da ABD-GO, dizendo o seguinte:

> Gustavo, para que sua pesquisa de campo observe também os discursos do mundo virtual da pequena vila do cinema goiano, estou te convidando para a lista da ABD-GO. Fique à vontade, a casa é sua. Cipriano.[38]

Esse aval me possibilitou ter acesso ao fórum virtual de diálogo do grupo abedista, por meio do qual pude compreender algumas nuanças da dinâmica de organização da entidade, bem como ampliar o alcance da minha observação à atividade cinematográfica goiana. De forma geral, minha permanência nas reuniões, encontros etc. era percebida como positiva e importante pelas pessoas com as quais me relacionei, tanto que não me foi imputado nenhum impedimento ou restrição quanto a estar junto ao grupo para observá-lo e analisá-lo. As pessoas faziam comentários assim: “que bom que você está estudando o cinema aqui em Goiás”; “nossa, não tem nenhuma pesquisa científica aqui em Goiás com esse tema”; “seu trabalho é importante e vai contribuir para que as pessoas conheçam melhor o que está sendo feito aqui”; “no que você precisar é só falar com a gente”. Chegaram a me dizer que eu era “o não associado mais assíduo que tinha”, que eu “ia mais às reuniões do que a maioria dos associados”.

Assim, com o devido respaldo institucional e aceitação do coletivo pesquisado segui com o trabalho de campo, sem contratempos ou impedimentos, mas nunca de forma neutra, principalmente no início das observações percebi que muitas pessoas me reparavam enquanto eu escrevia em meu caderno de campo, e quando havia discussões mais apimentadas às vezes comentavam: “gente, o Gustavo vai ficar assustado” ou “gente, vamos ser mais educados, pois tem alguém nos observando”. Portanto, ficou nítido que todos tinham em mente que estavam sendo observados e analisados, no entanto em nenhum momento me pediram para sair ou mudaram de assunto, pelo contrário, diziam: “é bom que ele saiba como as coisas são

---

[37] GOMES JUNIOR, Carlos Cipriano. Re: Cinema Documentário. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <criatura.gustavo@gmail.com> em 12 de abr. 2012.

[38] GOMES JUNIOR, Carlos Cipriano. Convite dos Grupos do Google: ABD-GO [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <criatura.gustavo@gmail.com> em 30 de maio 2012.

de verdade, sem censura" ou "é, Gustavo, pra você ver que pra fazer cultura aqui em Goiás tem que ser no grito". Depois de um tempo, os dissensos e os consensos aconteciam sem comentários, passaram a me enxergar como um "nativo" e não mais comentavam sobre minha presença ou ficavam de soslaios.

Na atual gestão, as reuniões da ABD-GO ocorrem na terceira segunda-feira[39] de cada mês, com exceção de reuniões extraordinárias que podem ser convocadas pela diretoria da entidade a qualquer momento, caso decidam ser necessário (com o devido respaldo dos estatutos da entidade). Em média, as reuniões duravam cerca três horas, durante as quais são colocados em pauta diferentes assuntos, conforme o calendário de atividades da associação e/ou a necessidade. A cada reunião, novas e inconclusas pautas são discutidas sob a orientação e a coordenação da diretoria, os associados presentes contribuem com ideias, questionamentos e, quando necessário formulam propostas que são votadas pela Assembleia Geral[40].

Ao participar das reuniões, pude perceber que algumas pautas eram recorrentes e se referiam à inclusão de novos associados[41], que segundo os estatutos da entidade devem ser indicados por dois associados e aprovados pela Assembleia Geral. Outras pautas comuns se referiam à adimplência dos associados, garantia legal do voto em Assembleia, e à participação da ABD-GO nos eventos cinematográficos do estado de Goiás. Nesse sentido, no dia 16 de abril de 2012 participei pela primeira vez de uma reunião da entidade e presenciei a filiação de Érika Rodrigues, aluna de graduação em Audiovisual pela UEG; Fabíola Morais, formada em arquitetura e mestre em Patrimônios Culturais pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), artista plástica e professora da PUC-GO; e Henrique Borela, aluno de graduação em Ciências Sociais pela UFG, que há pouco tempo dirigiu seu primeiro documentário, intitulado *Eu Kalunga.*

Durante o período observado, pude notar também, que algumas pessoas são assíduas, enquanto outras apareciam esporadicamente dependendo dos temas tratados. Dentre os frequentes posso citar, por exemplo, os membros da diretoria atual como Carlos Cipriano,

---

[39] Essa proposta foi uma tentativa de manter um constante diálogo e aumentar a proximidade entre os associados, e mesmo ocorrendo diversas dessas periódicas reuniões, algumas dificuldades impediram essa continuidade mensal.

[40] Também podem participar das reuniões pessoas da sociedade civil que não são filiadas à ABD-GO, mas estas não tem poder de voto, assim como os associados inadimplentes.

[41] Pude observar, empiricamente e por meio da lista de e-mail da ABD-GO, que a partir de 2012 a entidade recebeu cerca de mais de vinte pedidos de filiação, tanto de pessoas que estão iniciando como de realizadores mais experientes que permaneciam afastados da entidade. Isso reflete o quanto tem crescido o poder de representatividade da associação, expressando também a legitimidade de sua atuação junto à comunidade cinematográfica goiana, no exercício de delinear diretrizes para o setor.

Alyne Fratari, Erasmo Alcântara, Joelma Paes e Maria Abdala, incluindo-se ainda os associados Leandro Cunha, Marcela Borela, Itamar Borges, Rafael Parrode, Geórgea Cynara, Pedro Novaes, Thiago Lemos entre outros. Já no meio eletrônico, ou seja, na lista de *e-mail* do grupo abedista, além das pessoas citadas acima outras também marcam presença constantemente, como César Kiss, Adriana Rodrigues, Fabiana Assis, Renato Naves, Raphael Gustavo, Eládio Garcia, Claudia Nunes, Kim-Ir-Sem, entre outros.

A primeira pergunta que busquei responder, então, foi se as pessoas desse grupo assíduo seriam coesas em relação aos temas debatidos, aos interesses expostos, às tomadas de posição e aos argumentos que apresentavam. Já na primeira reunião, presenciei inúmeras disparidades ideológicas, embates pessoais e atitudes divergentes, que me levaram a perceber que a homogeneidade consensual não era uma característica marcante do grupo, mas sim o conflito[42]. Entretanto, posso afirmar que existem afinidades eletivas[43] que os aproximam, dentre elas a mais significativa e geral é a vontade de construir uma cadeia produtiva, sistemática e sustentável do audiovisual/cinema em Goiás.

Assim, no intuito de objetivar esse desejo, torna-se relevante que todos os que integram a classe cinematográfica goiana atuem juntos e unidos, considerando a fragilidade sócio-histórica dessa atividade – tal como apresento no primeiro capítulo – e do setor cultural como um todo, em relação ao descaso do poder público e da iniciativa privada em Goiás, bem como descrevem Benfica e Leão

> Historicamente, a relação entre o estado e a produção cultural nunca existiu em Goiás. Enquanto os governantes passam, se alternando ciclicamente no poder, os artistas e a intelectualidade bradam por uma política cultural consistente e perene. A miopia do estado em relação à cultura é tamanha que o assunto é tratado pelos donos do poder como se fosse uma simples manifestação das elites intelectuais. [...] Historicamente, os artistas individuais não têm vez em Goiás. Para contar com apoio oficial ou da iniciativa privada pra concretizar este ou aquele projeto cultural é preciso que o artista seja apadrinhado de algum político ou esteja sob a proteção das instituições financeiras. [...] Na opinião do cineasta Iberê Cavalcante o desinteresse dos empresários em relação à cultura se deve à falta de informação. Para ele o estado tem o mau hábito de deixar a cultura para o segundo plano e na atual conjuntura é preciso transformar a cultura num setor da economia. (BENFICA E LEÃO, 1995, p.117 e 120)

---

[42] O conflito é entendido aqui como um elemento intrínseco e fundamental aos processos de interação social, bem como elucida Simmel (1983, p.122): "... Se toda interação entre os homens é uma sociação, o conflito – afinal, uma das mais vívidas interações e que, além disso, não pode ser exercida por um indivíduo apenas – deve certamente ser considerado uma sociação..."

[43] Cf. Bourdieu (2007).

Contudo, o Brasil tem procurado acompanhar os atuais processos de revigoramento e valorização culturais que estão ocorrendo em níveis globais, destacando-se o fecundo entrelace dos campos da economia e da cultura como uma nova fórmula de desenvolvimento auto-sustentável. Nesse sentido, fundamentalmente a partir da primeira década do século XXI, o estado de Goiás tem procurado se ajustar a essa perspectiva. É dentro desse contexto de novas aberturas e possibilidades voltadas ao setor cultural e especificamente ao cinema, que esta pesquisa se desenvolve, bem como aponto no capítulo anterior. Por hora, retornemos às observações empíricas que buscam descortinar como a atividade cinematográfica em Goiás se delineia atualmente.

Dando sequência aos questionamentos iniciais que forneceram as direções do meu trabalho de campo, em seguida, observei os papéis desempenhados pelos integrantes da atual diretoria da ABD-GO, na intenção de descobrir se estão de acordo com seus cargos e responsabilidades. Para tanto, baseei-me nos estatutos da entidade, procurando localizar as atitudes e posições de cada membro. De fato, notei que nesse ponto há uma grande precisão quanto à suas funções na direção da entidade.

Por exemplo, Carlos Cipriano atua com uma clara postura de líder, ou seja, encaminha as propostas para votação, atribui tarefas e demonstra grande capacidade de conduzir e executar as ações deliberadas em Assembleia Geral, assume explicitamente o papel de comandar. Há um nítido reconhecimento e uma grande aceitação por parte dos associados da ABD-GO e demais pessoas do cinema em Goiás em relação aos discursos e práticas do Carlos Cipriano, que se mostra combativo, questionador, propositivo e sempre aberto ao diálogo. Por outro lado, tal comportamento acaba por incomodar algumas pessoas, principalmente aquelas que já fizeram parte das antigas gestões da ABD-GO e discordam ideologicamente de algumas posturas empreendidas pela atual gestão da entidade.

A vice-presidente, Alyne Fratari, cineasta conhecida no cenário cinematográfico local, está sempre a postos e quando necessário substitui o Carlos Cipriano, além de atuar lado a lado com este, durante as reuniões, eventos etc. Erasmo Alcântara também não deixa a desejar, como primeiro secretário redige as atas e os relatórios, organiza os dados e informações necessárias, está sempre com seu *Laptop* ou *Ipad* à mão, toma nota de tudo, constrói planilhas e organiza as falas e votações. Joelma Paes é a segunda secretária e se encontra sempre junto ao grupo diretivo, auxiliando o Erasmo e assumindo encargos administrativos. Quanto à Maria Abdalla, tesoureira, esta se encarrega dos orçamentos e prestações de contas, apresentando-se sempre inteirada e atualizada quanto a esses assuntos.

Após as minhas primeiras incursões em reuniões e outras atividades da associação, notei que a relação entre os membros da atual diretoria é de grande afinidade e alinhamento, ou seja, quase nunca discordam entre si, o que favorece os avanços atuais do ABD-GO quanto ao reconhecimento e estruturação da atividade cinematográfica em Goiás. Por outro lado, em relação aos demais associados, havendo exceções, posso afirmar que não encontrei muitos sinais de concordância e congruência, o que na maioria das vezes se repercute nos diálogos acirrados, tumultuados e muitas vezes improdutivos, mesmo levando em consideração os anseios e objetivos mais gerais a todos.

A primeira reunião da ABD-GO que participei, já comentado anteriormente, ocorreu no dia 16 de abril de 2012 e aconteceu no Centro Cultural Cara Vídeo, iniciando-se às 19h10min. Compondo o grupo dos presentes estavam Érika Rodrigues, Maria Abdalla, Carlos Cipriano, Cássia Queiroz, Orlando Lemos, eu, Henrique Borela, Marcela Borela, Pedro Novaes, Leandro Cunha, Erasmo Alcântara, Geórgea Cynara, Rafael Parrode e Itamar Borges. Já por volta das 21h30min, deu-se o início da discussão do 4º ponto de pauta, referente à indicação de nomes para a composição do Júri de Seleção da Mostra Competitiva do 14º Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica).

O assunto foi lançado e imediatamente gerou polêmica e se esquentaram os ânimos do pessoal. Em meio à turbulência de gestos e opiniões, compreendi o contexto da discórdia: Houve uma reunião no dia 19 de março de 2012, durante a qual foram propostos e votados três nomes que seriam indicados pela ABD-GO à Secult Goiás. Entretanto um deles, Thiago Lemos, não foi acatado e outros dois que não haviam sido indicados pela ABD-GO foram incluídos, Geórgia Cynara representando o curso de Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e Itamar Borges representando a Associação de Cinema Independente de Goiás (Acine-GO)[44].

Pude, então, acompanhar as falas de alguns dos associados presentes que se manifestaram, cabendo aqui, um trecho retirado do meu diário de campo como forma de

[44] A Acine-GO foi criada no final de 2011, por um grupo pessoas em que a maioria é de filiados à ABD-GO. Muitos são os conflitos causados por essa entidade, não em função de sua criação, mas sim pelas suas formas de atuação. “O fato de praticamente todos os associados "ativos" da Acine serem filiados à ABD-GO, por si só, não seria o problema. O constrangimento está no fato de a Acine, em sua atuação, atentar contra os interesses da ABD-GO. O paradoxo é absurdo. Os acinetas participam com frequência das deliberações da ABD-GO, e quando derrotados em seus interesses, não se constrangem em colocar a Acine para endossar sua posição perante o poder público, e fazer as propostas derrotadas na ABD-GO serem levadas adiante. Quando isso aconteceu, verificou-se sempre prejuízos para os demais abedistas” (NGE. Re: Situação da ACINE-GO dentro da ABD-GO [mensagem pública] Mensagem recebida por <abd-go@googlegroups.com> em 18 de fevereiro 2013).

elucidar esses entraves que atravessam as tramas de interdependência tecidas pelos membros do grupo em questão:

> **VGM**: – "Quando se troca de diretoria, oxigena-se, isso é bom. O problema é que quem estava no poder passa a sustentar outras frentes, isso acaba prejudicando a ABD-GO".
>
> **VGC**: – "Eu discordo. Isso representa apenas instâncias políticas diferentes, mas com a ideia de somar".

O presidente da associação, Carlos Cipriano, vendo as tensões se elevarem decidiu impor um limite de tempo para o assunto e passou a realizar inscrições para organizar as falas.

> **NGP**: – "Foi deselegante da parte das pessoas que foram indicadas por outras entidades, isso enfraquece a ABD-GO".
>
> **VGLC**: – "Isso é pior do que parece. Há muito tempo ocorrem fatos semelhantes, que minam a ABD-GO internamente. Algumas pessoas já tentaram afundar a ABD-GO. No Fica do ano passado a ABD-GO não teve, como de costume, os espaços e atividades subsidiados. Enquanto pessoas de dentro da ABD-GO solicitaram essas mesmas coisas e conseguiram, tudo isso sem anuência ou conhecimento dos demais associados da ABD-GO. Por fora".
>
> **NGE**: – "Essa deselegância não deve ser mais tolerada, pois politicamente enfraquece a entidade. Essas ações se enquadram no artigo 9º dos estatutos da ABD-GO, que prevê penalidades" (lê em voz alta o artigo).
>
> **VGC** ficou bastante inquieta com os argumentos, e como a discussão foi encerrada em função do tempo, reivindica que esse ponto continue a ser debatido na próxima reunião.

A partir desse enfrentamento cotidiano, esse grupo social explicita os aspectos da dinâmica e conservação de suas ações e aspirações, evidenciando o que Elias (1994), Dumont (1993) e Velho (1994) afirmam sobre a ilusória antinomia entre indivíduo e sociedade. A análise desse jogo de forças me possibilitou distinguir os diferentes discursos e posições assumidas e defendidas pelos integrantes desse grupo social, conforme variam as situações objetivas. Nessa esteira, tomando o "conflito" como uma categoria de entendimento (DURKHEIM, 1989) busquei compreender os nexos geradores das discórdias e concórdias, os sentidos que moviam tais relações de dissenso e consenso, e as maneiras pelas quais tais indivíduos as resolviam.

Dessa forma, no intento de apreender os vieses desses conflitos, pude detectar alguns núcleos de compartilhamento de sentidos e posturas, que de forma geral correspondem a uma

classificação simbólica traduzida por duas categorias nativas, marcadas pelos termos êmicos *velha guarda* e *nova geração*. Faz-se fundamental ressaltar que tais categorias, apesar de distinguirem os indivíduos por meio de um viés temporal relativo à iniciação na atividade cinematográfica goiana, indicam de forma mais específica uma distinção de práticas e ideologias referentes ao fazer e ao pensar cinematográficos.

Essa diferenciação de posicionamentos exprime em sua dinâmica o distanciamento das estratégias e pensamentos relativos à postura dos indivíduos da *velha guarda* em relação aos da *nova geração*. Essas classificações não são absolutas e não engessam definitivamente os comportamentos desses indivíduos, podendo alguns fazer parte da *velha guarda*, por exemplo, e se posicionarem a favor dos ideais propostos pela *nova geração*. Contudo, esse alinhamento se revelou uma exceção, e a exceção se mostrou com uma regra, ou seja, constantemente eram as mesmas pessoas da *velha guarda* que se aliavam aos da *nova geração*.

É possível averiguar tais autodenominações ou atribuições classificatórias a partir de meios distintos de produção e circulação de representações, como por meio da lista de *e-mail* da ABD-GO. Como exemplo, descrevo abaixo um fragmento de diálogo entre dois associados, em que um deles se autodenomina integrante da *velha guarda* e encontra na fala do outro esse reconhecimento.

> **VGC**: – "Tenho muito orgulho de ser da ***velha guarda*** ainda sendo tão jovem. A ***velha guarda*** seja em qualquer segmento preserva a história de uma entidade, suas conquistas, lutas e memórias".[45]
>
> **NGC**: – "Não comecei ontem, ***velha guarda***. O fato de ter me filiado à ABD em 2009 [...], não anula minha trajetória anterior".[46]

Por meio da mídia, como podemos ver no texto escrito por Rafael Parrode, associado da ABD-GO, publicado na revista eletrônica Cinética em julho de 2011.

> Com 50 filmes em sua programação, e sem a bandeira ambiental como motivadora da seleção, a Mostra ABD foi de fato uma grata e revigorante surpresa dentro do Fica, não tanto pela quantidade de filmes selecionados, mas principalmente pela relevância e qualidade de algumas obras exibidas. Chama atenção a diversidade de formatos, gêneros, ideias, mas sobretudo a força incontestável que essa ***nova geração*** de cineastas goianos tem

[45] NGC. Re: Aniversário de um ano de política pública fantasma... [mensagem pública] Mensagem recebida por <abd-go@googlegroups.com> em 16 de maio 2012.

[46] VGC. Re: Aniversário de um ano de política pública fantasma... [mensagem pública] Mensagem recebida por <abd-go@googlegroups.com> em 16 de maio 2012.

> imprimido em seus filmes. É um momento de arranque do cinema local (Cf. http://www.revistacinetica.com.br/fica2.htm, grifo nosso)

Ou apreendidas empiricamente

> **NGC**: – "O cinema goiano tá vivendo um momento diferente, diferente de tudo que já foi construído pela ***velha guarda***. Antes quase não havia debate, reflexão. Tudo estava muito condicionado pelos padrinhos do governo etc. Agora, a gente tá tentando fazer, essa ***nova geração,*** um cinema com mais vitalidade, continuidade, envolvendo toda a classe, sem fazer panelinhas. O lance é não parar nas picuinhas, elas vão existir sempre, mas nós devemos seguir em frente e pensar de forma mais ampla" [47].

Ainda a partir dessas distinções, foi possível distinguir as práticas e discursos dos indivíduos segundo outros critérios, contemplando tanto a *velha guarda* como a *nova geração*, e que de forma geral gravitam em torno de dois eixos principais: (1) Político/Estrutural e (2) Estético/Técnico. Há ainda um terceiro eixo, o artístico, porém é caracterizado pela ausência de manifestações políticas ou reflexões estéticas das pessoas que permanecem quase sempre ausentes das reuniões da ABD-GO e dos debates na lista de *e-mail* do grupo abedista. O eixo artístico sintetiza a postura daqueles que, basicamente, aspiram apenas que seus filmes ou serviços sejam contemplados, independentemente dos vieses políticos e estéticos que integram os processos de identificação e diferenciação do cinema feito em Goiás.

Nessa direção, os eixos principais podem ser mensurados da seguinte forma: (1) Político/Estrutural – Relativo às possibilidades de negociação e configuração políticas da atividade cinematográfica goiana, focalizando a formação de parcerias, o diálogo com o poder público, a autonomia e a representatividade da associação; (2) Estético/Técnico – Este eixo agrega sentidos que pesam, sobretudo, sobre questões de cunho estético e técnico da linguagem cinematográfica (roteiro, narrativa, enquadramento, planos, movimento, fotografia, cor, montagem, sonoridade etc.), abarcando as qualificações e especificidades formais e visuais relativas aos filmes goianos.

Compondo as manifestações do grupo que integram esses eixos, encontram-se pessoas que atuam em diversas frentes do setor cinematográfico, realizadores, produtores, críticos, professores etc. Logo, é necessário ressaltar que essas classificações servem como demarcações figurativas, não essenciais ou absolutas, podendo os indivíduos agir e discursar de forma a transitar entre elas.

---

[47] Entrevista informal com um associado da ABD-GO, realizada no dia 21 de maio de 2012.

Nessa esteira, presenciei diversas situações em que pude visualizar tais classificações e, considerando o imanente conflito que orienta as decisões da comunidade cinematográfica goiana, é possível acompanhar alguns desses momentos, a partir da descrição de trechos do meu caderno de campo e de discussões desenvolvidas por meio da lista de *e-mail* do grupo acerca de uma situação específica. Tal situação refere-se ao Laboratório de Roteiro, ação promovida pela Secult Goiás integrando a programação do 14º Fica, idealizada e realizada pela ABD-GO, resultado de negociação política e reivindicação junto ao Governo do estado, ocorrida entre os dias 27 e 30 de junho de 2012.

Observemos então, o eixo político/estrutural.

> Reunião do dia 21 de maio 2012. Ponto de pauta: Laboratório de Roteiro.
>
> **NGE**: – "minha proposta é trazer pra ABD-GO. Tá na hora de reivindicar espaço para os associados, valorizar o trabalho da entidade. Mas somente para os associados adimplentes".
>
> **NGM**: – "Dado o contexto, talvez nós criássemos um respingo... fechando para as pessoas da entidade. Acho que a ABD-GO deve avançar e acertar historicamente, para ter respaldo de toda a classe. A ABD-GO é uma instância legitimadora e deve-se respeitar isso. A ABD-GO deve dirigir o Laboratório".
>
> **NGE**: – "Se a gente manter esse nome agora – ABD-GO Laboratório de Roteiro – fica mais fácil para o ano que vem".
>
> **NGJ**: – "Se eles negarem a gente fala: Me dá aqui a minha ideia que nós vamos fazer!"
>
> **NGC**: – "Então vamos peitar essa também!".

Daí a discussão desloca-se para o eixo estético/técnico.

> **NGC**: – "Mas como fica as participações? Experimental não tem roteiro, não tem que seguir regrinha".
>
> **NGM**: – "Eu não acredito que seja diferente. Experimental tem roteiro também, pode até acabar seguindo outros rumos na hora de realizar, mas parte de algo, de uma ideia substanciada".

Como essa pauta não foi esgotada em reunião presencial, a discussão seguiu na lista de *e-mail* do grupo abedista, a qual eu também sou cadastrado.

> **NGP**: – "Há evidentemente quem possa discordar, mas vejo na pouca atenção e dedicação dada aos roteiros um dos pontos mais problemáticos da maioria dos filmes que fazemos aqui em Goiás - e aqui, nesse caso, não me refiro apenas aos de ficção. [...] Acho, por isso, que um pouco de debate

> técnico-teórico em cima dos roteiros beneficiaria muito a nós realizadores. E aí, não adianta, em minha opinião, tapar o sol com a peneira, técnica de roteiro é design clássico[...]"
>
> **NGR**: – "[...] acho importante que seja mais segmentado, havendo direcionamentos mais específicos para o roteiro de ficção e o de documentário (acho também que não há problema em contemplar a animação dentro da ficção). São métodos de trabalho completamente diferentes e que merecem ser pensados em separado, ainda que fazendo parte de um mesmo laboratório".
>
> **NGC**: – "Insisto na concepção que NGP faz do laboratório de Roteiros Ficcionais - Curtas-metragens. Narrativa clássica, fundamental".
>
> **NGR:** – "[...] acho de suma importância que sejam selecionados profissionais que atuem fora do estado. Esse distanciamento é importante para que exista uma relação mais crítica e estimulante, com profissionais que consigam trazer outro olhar para a produção goiana".

Logo, enviesados por um senso comum, dito em outras palavras, pelas convenções fundamentais e preestabelecidas que servem de base para a compreensão da ordem social, ao seguir os parâmetros impostos ou mesmo ao tentar subverte-los, os sujeitos explicitam suas capacidades, limites e desejos, revelando então, os modos como se vêem enquanto grupo e como querem ser vistos pelos outros. Destarte, a síntese dessas subjetivações e objetivações acaba por delinear uma possível dimensão identitária representativa do cinema feito em Goiás.

Nessa esteira, destaca-se que no contemporâneo os indivíduos mais influentes da ABD-GO são também os mais influentes quanto à sistematização da atividade cinematográfica goiana, considerando que a entidade tem sido responsável pelas significativas conquistas e os diversos avanços do cinema em Goiás. Ao colocarem em pauta temas que se relacionam diretamente com a realidade objetiva desse espaço social, tais indivíduos estão pensando e orientando a construção, a modificação ou a conservação de diretrizes para o setor. O caráter atuante e visionário do grupo diretivo e de outros indivíduos aliados ao grupo e igualmente engajados dinamiza a transformação do cenário cinematográfico goiano, instigando os demais atores e instituições do setor a se articularem, a se capacitarem e a interagirem uns com os outros.

Talvez por isso seja possível encontrar ações, discursos e posturas de indivíduos que, embora estejam ancorados na lógica do conflito, que foge à racionalidade e acaba por gerar incongruências e discórdias que, muitas vezes, impedem um avanço proeminente e consistente do setor, visam à consolidação da autonomia e o fortalecimento da atividade cinematográfica em Goiás.

3.3 TRAJETÓRIAS SOCIAIS – FEIXES COMUNS

Após compreendermos as diretrizes que orientam os processos próprios ao cinema feito em Goiás, apresentado anteriormente, o próximo passo, então, se fundamenta na análise das trajetórias sociais de alguns integrantes da comunidade cinematográfica goiana. O intuito é localizar as experiências em comum, observando como tais indivíduos se inseriram no cenário cinematográfico goiano e quais suas visões acerca desse cenário.

Dessa forma, é possível afirmar em relação a tais integrantes da comunidade cinematográfica goiana e como estes se inseriram em na atividade cinematográfica, que na maioria dos casos a prática precedeu a formação intelectual destes, ou quando muito, deu-se de forma concomitante. Logo, observa-se que frente a essa afirmação não se diferem aqueles indivíduos que fazem parte da *velha guarda* ou da *nova geração*, bem como podemos observar nos fragmentos abaixo, retirados de entrevistas:

velha guarda

VGE: – "Então, comecei trabalhando como assistente de produção de vídeos publicitários e programas de TV em 1987. A partir de 1990 comecei a dirigir trabalhos independentes como vídeo-clips e programas independentes alternativos, exibidos em bares e locais públicos. No mesmo período comecei a fazer o curso de Rádio e TV na UFG, que nunca conclui. Em 1999, junto com parceiros da área publicitária, fizemos uma animação que foi premiada no I Fica, no Festival de Cinema de Cuiabá, no Guarnicê de São Luiz do Maranhão, além de exibida em Salvador BA, Rio RJ, Curitiba PR, Mostra do Filme Etnográfico-RJ, em um Festival na Itália, na TV Cultura-SP, e diversos outros lugares".

VGK: – "Iniciei no cinema aos 17 anos de idade, em 1968 aqui em Goiânia, eu o Rossini Castelo (hoje Físico no RJ), e outro amigo chamado Agnelo. Compramos uma câmera 16 mm, marca Kodak, e nosso primeiro teste foi na festa de Trindade. Não sabíamos nada de técnica, revelamos o filme manualmente na Makro Filmes [...]. A secagem do filme era feita em uma secadeira feita com duas rodas de bicicleta e ventilador. Projetamos em negativo mesmo, mas deu para perceber que tínhamos tremido muito, por falta de tripé. Foi uma boa experiência no sentido de saber que a técnica tinha que ser aprendida".

VGP: – "Eu comecei na década de 90, comecinho, com o filme em 35 mm *'9 Minutos de Eternidade – Vida, Corpo e Obra de DJ Oliveira*. Minhas parcerias fundamentais foram o Antonio Segatti (conversas), o Zé Pretillo (contatos) e o Taquinho (maquinário). Aprendi a pensar em cinema fazendo vídeo. Um tanto antes, no meu Vídeo Bar ao Arroz de Neon (*1981/1982+) fomos pioneiros na linguagem do clip em Goiás, nos valendo dos primeiros vídeo-clips passados na MTV nova-iorquina e que nos eram 'pirateados' por uma amiga".

nova geração

NGG: – "Tudo começou quando, cursando Jornalismo na UFG, entrei em contato com alguns festivais de cinema e com alguns filmes, e então resolvi, no meu Trabalho de Conclusão de Curso, pesquisar sobre trilha sonora no cinema brasileiro (aliando à comunicação e ao cinema meu conhecimento em música, já que estudo música há quase 25 anos)".

NGU: – "Comecei no cinema em 2005 quando participei da produção do curta *CORRA CORALINA CORRA*, desempenhando funções como produtora e assistente de direção. O roteiro havia sido premiado no I Festcine Goiânia e uma grande equipe participou da produção".

NGC: – "Comecei na ETFG, fazendo um teste pra entrar num núcleo de vídeo em 1995. Os professores foram ótimos: Sandro Di Lima, Henrique Rodovalho e Julio Vann. Um ano depois, o Julio, que coordenava o estúdio de Rádio e TV, me levou do laboratório de química e biologia pra lá (eu era bolsista). Depois prestei vestibular e fiz Rádio e TV na federal (1998-2001). Nesse meio tempo, fui bastante ajudado pela Vera Côrtes, que me levou pra CARA Produtora (no Criméia). Lá eu fiz um monte de coisas, inclusive aprender a trabalhar direito com produção audiovisual".

NGP: – "Eu sempre tive meio que um pé no audiovisual por causa da minha história familiar, meu pai é jornalista e documentarista [...]. Acabei não me formando nessa área [...] Mas sempre exerci paralelamente algumas atividades na área audiovisual, os primeiros trabalhos que eu fiz foram feitos com meu pai. Depois de certo tempo [...] tomei a decisão de que eu queria me dedicar integralmente ao cinema e ao audiovisual".

Todavia, ao observar os contextos e ambientes nos quais se deram essas iniciações por meio da prática, nota-se que existe uma distinção. Enquanto os indivíduos da *nova geração* começaram na atividade cinematográfica por meio de oportunidades surgidas a partir de suas passagens por instituições de ensino, ou a partir da seleção de seus projetos em editais ou prêmios de incentivo, os indivíduos da *velha guarda* começaram fora desses ambientes e sem o estímulo de mecanismos de fomento. Esses fatos revelam os diferentes estágios da atividade cinematográfica em Goiás e do cenário cinematográfico goiano em geral, ou seja, a ausência inicial de estruturas e recursos e o conseguinte florescimento e estruturação, tal como foi descrito nos capítulos anteriores dessa dissertação.

Além disso, é possível retirar desses fragmentos outros nexos, por exemplo, acerca da relação entre cinema e publicidade, fundamentalmente se tratando dos indivíduos da *velha guarda*, relação essa que se dá por meio de parcerias entre profissionais e/ou pela necessidade de serviços e/ou equipamentos, realidade que assinala o surgimento dessa atividade em Goiás, assim como vimos no capítulo I, as duas primeiras décadas de produção cinematográfica no estado foram marcadas pelo viés publicitário e institucional. Tal relação se fundamenta, principalmente, na ausência conhecimentos técnicos e de condições estruturais próprias à produção cinematográfica, fato que somente começou a mudar na virada do século XX para o

século XXI, mais especificamente a partir da criação do Fica que promoveu o reconhecimento da atividade cinematográfica goiana, como foi demonstrado no capítulo II. Diferentemente, a atividade publicitária em Goiás já vinha se estruturando profissionalmente desde 1951, data da criação da *WM Publicidade*, agência de publicidade e propaganda pioneira na cidade de Goiânia, fundada por Walter Menezes.

Outro ponto que merece ser mencionado se refere à atuação dos indivíduos nos processos de produção cinematográfica, tendo em vista que de forma geral ainda hoje o cinema feito em Goiás apresenta uma forte característica artesanal em seus modos de produção. Os indivíduos desempenham múltiplos papéis durante a realização de um filme, cobrindo funções que caberiam a diversos profissionais (pensando numa dimensão industrial), atuando em mais de uma função, seja na direção, produção, assistência de produção, assistência de direção, edição, nas áreas de áudio e de trilha sonora, na criação de roteiros, na assessoria de imprensa, no manuseio da câmera etc.

Podemos visualizar essa disposição que de certa maneira caracteriza os indivíduos envolvidos nos processos cinematográficos em Goiás, ou seja, a condição de multifuncionalidade no exercício profissional, bem como melhor explicitar a evolução do cenário cinematográfico goiano – comentado anteriormente – e o consequente aparelhamento dos indivíduos, a partir das falas abaixo, recortadas de entrevistas com interlocutores.

> **NGG**: –"Minha primeira participação no cinema goiano foi a partir da crítica que fiz a um filme de uma cineasta. Fui muito mal recebida, afinal, a maioria levou a crítica para o lado pessoal (isso acontece até hoje...) (2004, por aí). Na mesma época, participei da primeira turma do Curso de Formação Profissional para Cinema do Icuman e ali conheci várias pessoas, com as quais fiz um dos primeiros filmes, *Sexodrama*, dirigido por Alyne Fratari, nas funções de assistente de áudio, composição e execução de trilha sonora e assessoria de imprensa".
>
> **NGP**: –"[...] meu irmão, o João Novaes, já trabalhava nessa área também, [...] e na época estava com um projeto de um curta-metragem que foi aprovado no primeiro edital do Festcine Goiânia, que foi o *Corra Coralina Corra*, e ele me convidou para [...] co-dirigir o curta-metragem com ele. Foi a minha primeira experiência direta com cinema. [...] Esse aprender a fazer teve uma grande medida de um aprender a fazer na prática e depois estudando [...] essencialmente na prática e através do estudo, digamos autodirigido, fora isso teve alguns cursos de curta duração como os do Icuman aqui em Goiânia, e alguns cursos fora também de caráter mais técnico e também de curta duração".
>
> **VGE**: – "Em 2001 roterizei, produzi e dirigi um curta em 35 mm, para tal utilizei o prêmio que ganhamos no Fica de 1999 e recursos oriundos da Lei de Incentivo de Goiânia no projeto aprovado em sua 1ª Edição nos anos de 2000".

> **NGC**: – "A Vera me dava muita liberdade e eu pude fazer uns trabalhos legais por lá, inclusive um programa de TV onde eu fazia tudo: câmera, texto, apresentação, edição, direção, produção, entrevistas, etc. [...] A Vera mesmo me possibilitou fazer a pós-graduação em Cinema na Skópos Escola de Cinema (um projeto da professora Rosa Berardo com a CARA Vídeo). Fiz a pós de graça, entre 2003 e 2004, era bolsista outra vez".

É notável que quanto maior a semelhança e entrecruzamento das trajetórias individuais, maiores também são as chances de se estabelecerem parcerias, de surgir afinidades. Outra leitura possível acerca da justaposição de posturas, posicionamentos e discursos entre os indivíduos, é que aqueles que apresentam atitudes semelhantes, segundo Berscheid (1973), se sentem atraídos uns pelos outros.

Desse modo, podemos observar que os arcabouços acima citados (festivais, cursos, instituições, mecanismos de fomento), como o Fica, o Festcine Goiânia, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura, o Curso de Formação Profissional para Cinema do Icuman, a Especialização em Cinema da Skópos, assim como as diversas outras plataformas já mencionadas no capítulo anterior, funcionam como espaços simbólicos de formação das experiências individuais e coletivas. Por meio da participação em projetos e produções comuns, da troca de conhecimentos durante ações formativas etc., ou seja, a partir do intercâmbio de interesses, competências e ideias, as dinâmicas identitárias do universo cinematográfico goiano se desenha constantemente.

3.4 A ABD-GO DE ONTEM E DE HOJE

Uma interpretação possível a partir da análise dos pontos de vista dos interlocutores acerca da ABD-GO, enquanto instituição e comunidade de atores representativa da comunidade cinematográfica goiana, é que essa associação tem na sua atual gestão seu mais significativo desempenho. É certo que na maioria das vezes a trajetória histórica da entidade é reconhecida como sendo importante para a conquista de alguns avanços do cinema feito em Goiás, porém apontam os últimos anos como sendo diferenciais e marcantes em relação à sua atuação e à suas conquistas.

Tal como foi descrito no capítulo anterior, desde a criação da ABD-GO e durante muitos anos a associação foi marcada por muitas adversidades, sobretudo causadas em função de ambições e atritos pessoais entre seus membros, bem como apontam os relatos. Essa conduta resultou ao longo do tempo numa pequena adesão de associados e numa grande

descrença da comunidade cinematográfica goiana em relação ao caráter e à força representativa da entidade. As passagens abaixo, retiradas de entrevistas realizadas com interlocutores, expressam com detalhes como essa realidade histórica é visualizada.

> **NGC**: – "A ABD existiu, nos seus primeiros vinte e cinco anos, para dar um "status" aos seus gestores, que foram se eternizando no poder e cujas trajetórias se confundem com a da própria entidade. Depois da criação do Fica, então, serviu para dar aos mesmos o vale-transporte, o vale-hospedagem e o vale-refeição, no festival. As reuniões eram "horrorshow" total, algo que nunca atraía novos associados – esse parecia ser, aliás, o propósito: manter os interessados na representatividade mais ampla da entidade o mais distante possível das reuniões da Assembleia, principalmente os cineastas novatos".
>
> **NGP**: – "Em suma, basicamente se tratava de tentar a partir da instituição angariar privilégios basicamente para aquele próprio grupo que eventualmente se espraiavam pra classe dos realizadores audiovisuais como um todo, mas sempre pareceu bastante claro que não havia uma intenção maior nesse sentido, era conseguir lugares em bancas, comissões de análise, funções remuneradas em festivais, em processos de seleção, editais do governo, pequenos privilégios em festivais, como o Fica, era muito por aí".
>
> **NGG**: – "A impressão que me dá é que a entidade foi marcada por grandes discussões e também pequenas intrigas entre pessoas imaturas ou que pensavam apenas em benefício próprio e utilizavam a entidade, sem nenhuma ética, para validar seus interesses".
>
> **VGE**: – "A ABD-GO, pelo menos a partir do período que comecei a trabalhar dentro da entidade, 1999, não era composta por fazedores de cinema, seja ficção ou docs. Eram muitos apaixonados por algo que não conheciam a respeito do fazer, um monte de pessoas que misturavam o jogo político a pequenos interesses pessoais... Meio chapa branca. Hoje em dia, a partir de 2010 parece que mudou".
>
> **VGP**: – "A ABD-GO foi luta e foi atraso. Às vezes exercia poder de cobrança a favor da classe, às vezes poder burocrático de atraso e picuinhas de disputa de poder. Espero que esteja bem melhor hoje em dia".

Nessa direção, as relações conflitantes baseadas na pessoalidade que marcaram as sucessivas diretorias que assumiram a ABD-GO parecem ter condicionado a entidade a uma posição de estagnação política, não possibilitando ao setor cinematográfico goiano articular-se com a necessária autonomia junto aos demais setores artísticos goianos e ao arranjo cinematográfico nacional. Conforme indicam os relatos, não se tratava de ampliar a capacidade de ação e a atratividade do cinema feito em Goiás, mas sim de conseguir pequenos subsídios para um pequeno e fechado grupo de pessoas que periodicamente se alternava entre si. É certo que diversas providências foram tomadas visando o coletivo, enquanto a *velha*

guarda esteve à frente da ABD-GO, mas segundo os relatos, de forma geral eram contendas que não resultavam em melhorias significativas para a classe representada.

Nesse sentido, conforme os relatos destaca-se que nos últimos anos iniciou-se um processo de ruptura com as condutas vistas como danosas pelos interlocutores. Todavia, por mais que atualmente os membros diretivos e grande parte do quadro de associados da ABD-GO demonstrem estar se empenhando para alterar as formas de relacionamento no interior do universo cinematográfico goiano, constata-se que a dimensão conflituosa e pessoalizada das relações é resultado de um processo sócio-histórico de longa duração. Logo, torna-se clara a dificuldade que os indivíduos da *nova geração* encontram ao tentarem apagar ou reconfigurar expressamente quaisquer disposições já arraigadas. O fragmento abaixo retirado de entrevista com um interlocutor sintetiza essa realidade.

> **VGK**: – "Quanto à organização da categoria, a última gestão da ABD é sem dúvida muito melhor do que as anteriores, mas ainda continua com alguns ranços do passado, que espero sejam apagados no futuro".

Nessa esteira, durante as reuniões da associação em que participei pude observar como se davam os debates, as decisões, e posso afirmar que no decorrer de certas discussões, alguém acabava por ficar afetado de forma pessoal, desviando as atenções e as emoções do grupo para outras demandas. Geralmente essas situações tinham como ponto inicial algum episódio do passado, no qual residiam insatisfações com certas deliberações. Logo, existem dificuldades para lidar com essas memórias, o que afeta a harmonia do grupo e/ou a condução das pautas fundamentais, ou seja, pessoaliza-se um processo que deveria ser democrático e coletivo. Todavia, notei que o núcleo diretivo da associação, geralmente o Carlos Cipriano (presidente) e o Erasmo Alcântara (secretário), sempre conseguia apaziguar os ânimos, valendo-se de uma postura política centrada no discurso de avançar, de fazer diferente, de focar nos objetivos coletivos. Quando não se conseguia frear os ímpetos individuais, era estabelecido um tempo para se finalizar o assunto e passarem para a próxima pauta.

É possível afirmar, que as diretrizes que orientaram a ABD-GO por mais de duas décadas valeram-se dos modelos e filmes nacionais na tentativa de compor uma identidade moderna e nacional para o cinema feito em Goiás. Com a criação do Fica, nota-se que a ABD-GO embarcou numa transição, talvez levada involuntariamente pelos processos globais que influenciaram as diretrizes político-culturais no Brasil e consequentemente em Goiás (ainda que com certo atraso em relação a outras regiões do país). Porém, apesar das ações da entidade expressar certos avanços em relação ao desenvolvimento do cenário cinematográfico

goiano, a preocupação com o local e o regional se resumia às temáticas dos filmes, que de forma geral eram impregnas por uma estandardização da cultura goiana.

Recentemente, mais de vinte anos após sua criação, a ABD-GO presenciou outra transição, marcada pela inserção e pelo engajamento da chamada *nova geração*, que há algum tempo tem se esforçado para produzir novas representações para o cinema feito em Goiás. A representação social "[...] é um corpus organizado de conhecimento e uma das atividades psíquicas graças às quais os homens tornam inteligível a realidade física e social, inserem-se num grupo ou numa ligação cotidiana de trocas, e liberam os poderes de sua imaginação" (MOSCOVICI, 1978, p. 28).

De tal modo, as representações produzidas e difundidas atualmente no cenário cinematográfico goiano, fundamentalmente pelos indivíduos da *nova geração*, buscam construir formas de diferenciação que denotam a necessidade de alçar o cinema produzido em Goiás a nível nacional e internacional por seus feitos e méritos, e não por favores e concessões políticas. Logo, tais representações também intentam construir formas de identificação, baseadas na valorização do local, na busca pela excelência dos profissionais e dos filmes goianos. A passagem abaixo, fragmento de entrevista com um interlocutor, ilustra os sentidos investidos nessas novas representações.

> **NGG**: – "Hoje, vejo uma ABD-GO com discurso amadurecido, aberta às conexões com outras ABDs no Brasil, preocupada com uma postura ética e política centrada no desenvolvimento do audiovisual em Goiás".

Nessa órbita, verifica-se que a partir de 2009 um grupo de pessoas se mobilizou intentando provocar uma ruptura com essa postura política histórica empregada pela *velha guarda* quando dirigiam a ABD-GO, e a partir de 2010 começaram as mudanças. Essa articulação é explicitada por diversos atores do setor cinematográfico goiano, sendo possível sintetizá-la a partir das passagens abaixo, extraídas de entrevistas realizadas com interlocutores da pesquisa.

> **NGP**: – "se a gente for resumir essa história mais recente das últimas duas eleições da ABD, o processo que ocorreu a partir de 2009. Um grupo de pessoas no qual eu me incluo, começou a conversar, principalmente a partir da iniciativa de chamar esse grupo pra tentar levar mais pessoas, e com outra cabeça, e tentar renovar a filiação da ABD. [...] A nossa entrada causou certo incômodo, certo movimento, porque cada um a sua maneira, nós questionávamos em certa medida [...], certas posturas da diretoria, e a gente foi pra ABD porque sentia a necessidade que um dia a instituição representasse de uma maneira mais adequada a classe, na verdade é que [...]

> a nossa chegada então causou um incômodo bastante grande, mas a gente se mobilizou, juntou um grupo cada vez maior de pessoas e isso acabou culminando com a eleição de uma chapa encabeçada pelo Leandro Cunha, que tinha o Marcelo Benfica como vice, o Luiz Mundim como primeiro secretário, a Delma da Cara Vídeo como segunda secretária e eu como tesoureiro, pra diretoria que exerceu o mandato entre **2010 e 2011** [...]. **E aí foram dois anos de transição**, eu vejo dessa maneira assim, difíceis porque dentro do nosso grupo ocorreram discordâncias e algumas pessoas já começaram a se desanimar também e a se afastarem [...]. E aí veio essa última eleição que aconteceu e felizmente foi articulada essa chapa encabeçada pelo Cipriano, que eu acho que é um cara talhado pra função, é um cara que conhece profundamente a nossa realidade audiovisual, a realidade audiovisual brasileira, é um cara que não tem preguiça de articular e de fazer assumir essa liderança política que eu acho que ele tem realizado de maneira muito boa, muito positiva, [...] não tenho dúvida assim, de que essa diretoria é a melhor diretoria que a ABD já teve em muito tempo, que logrou coisas muito importantes, um nível de mobilização da classe muito forte, e processos de planejamento, como esse que é levado a cabo pelo Fórum do Audiovisual, fundamental pra gente conseguir uma porção de coisas, o pessoal tem trabalhado muito bem nesse sentido".
>
> **NGC**: – "Percebo que, **desde 2010**, com a eleição da chapa presidida pelo Leandro Cunha, as coisas mudaram. Hoje a ABD é um ambiente mais democrático e plural, e nos últimos 1 ano e meio tem conseguido atrair tanto a moçada que está começando quanto realizadores mais experientes que estavam distantes, o que resultou em 30 novos associados. Acho que os números também refletem a conformação de uma ABD mais ativa, mais atuante e sem medo de ser "chapa branca": é possível manter as parcerias com o poder público sem aceitar a coisa como um cala-boca, sem perder a independência política da entidade. Estamos amadurecendo essa postura, aos poucos".
>
> **NGU**: – "Acredito que a ABD exerce uma importante influência no cenário do cinema goiano atual porque além de contar com muitos associados, seu atual presidente é também presidente do Conselho Estadual de Cultura, fazendo com que o cinema esteja sempre no topo das preocupações quando das tomadas de decisão das pastas da cultura".

É possível averiguar, assim, que a visão construída pelos interlocutores da pesquisa (realizadores, professores, fotógrafos, produtores etc.), sobre a configuração atual da ABD-GO é significativamente positiva e esperançosa, seja para os da *velha guarda* ou para os da *nova geração*. É claro que o fato de muitos dos indivíduos entrevistados fazerem parte do atual quadro de associados da entidade, e atuarem de forma engajada junto à mesma, justifica a presença de representações carregadas de sentidos auspiciosos, uma vez que o grupo social "é visto como tendo por função munir os seus membros de uma identidade social positiva" (Tajfel, 1983, p. 258).

Contudo, de forma geral, nota-se que os argumentos relatados são bastante pertinentes quanto à atuação da ABD-GO nos últimos anos, justificando-se pelas conquistas

da associação em prol do cinema feito em Goiás. As estratégias empreendidas pela entidade têm demostrado o caráter e a postura descritos nos relatos, considerando que são as reivindicações da comunidade cinematográfica goiana que tem sido pauta das reflexões e das ações da ABD-GO.

Nessa lógica, podemos elencar algumas das conquistas recentes para o cinema feito em Goiás que tiveram a entidade como carro chefe: A criação do Fórum Goiano do Audiovisual; a realização do Mapeamento do Mercado Audiovisual Goiano 2012, iniciativa do Fórum Goiano do Audiovisual; a consolidação do aumento dos recursos destinados às premiações da Mostra ABD Cine Goiás, que até 2011 eram de R$ 40 mil e passaram para R$ 120 mil; a consolidação da Mostra ABD Cine Goiás como integrante da programação oficial do Fica, e não mais como evento paralelo, a partir do 15º Fica a ser realizado na cidade de Goiás entre os dias 02 e 07 de julho de 2013; a transferência da Mostra ABD Cine Goiás do Cinemão, local adaptado que dispunha de pouco conforto e de estrutura precária, para o Cine Teatro São Joaquim, local onde ocorre a Mostra Competitiva Oficial do Fica; a não ocorrência de outra mostra cinematográfica durante a Mostra ABD Cine Goiás; os realizadores goianos participantes da Mostra ABD Cine Goiás, que até 2012 precisavam levar colchões etc. e dividir os cômodos de uma única casa alugada pela Secult Goiás, a partir de 2013 passarão a ser hospedados em hotéis, igualmente aos realizadores de outros estados e países; dentre outras.

3.5 EM BUSCA DO CINEMA GOIANO

Buscando compreender as dinâmicas identitárias que marcam o universo cinematográfico goiano no contemporâneo, recorro a dois acontecimentos que expressam as estratégias empreendidas pela *nova geração* no intuito de construir novas representações para o cinema feito em Goiás. O primeiro refere-se a não-seleção de filmes goianos no 14º Fica, fato que gerou polêmica entre os integrantes da comunidade cinematográfica goiana, mas também demonstrou a intenção da *nova geração* em modificar o fazer e o pensar cinematográficos em Goiás. O segundo refere-se ao 1º Fórum do Audiovisual Goiano, proposto e coordenado pela ABD-GO, tendo como objetivo produzir uma reflexão acerca da realidade goiana e construir um plano diretor de desenvolvimento do audiovisual em Goiás, considerando as novas possibilidades que serão geradas a partir da efetiva implementação do Fundo de Cultura de Goiás.

3.5.1 O Ano Que Não Teve Filmes Goianos na Mostra Oficial do Fica

No dia 15 de maio de 2012, houve uma coletiva de imprensa para divulgar os filmes selecionados para a Mostra Competitiva da 14º edição do festival, na qual eu estava presente. Quando o resultado da seleção foi apresentado pela presidente do júri, Geórgia Cynara, professora do curso de Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), assim como eu os jornalistas ficaram intrigados. Diferente de todas as treze edições anteriores do festival, para esta não havia sido selecionado nenhum filme goiano.

Os jornalistas prontamente fizeram indagações acerca desse fato peculiar, perguntando quais eram os motivos da não-seleção. A justificativa dessa ausência, conforme relatou Geórgia Cynara, foi que os filmes goianos não haviam atingido o nível de excelência exigido como critério pelo júri de seleção[48], composta pela bióloga e ambientalista, Patrícia Mousinho; pelo produtor cultural, Itamar Borges; pelo crítico, curador e programador de festivais de cinema, Rafael Parrode; e pelo professor e pesquisador da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás (UFG), Rodrigo Cássio. O Secretário de Cultura do estado, Gilvane Felipe, também foi indagado sobre a questão e sobre o que pretendia fazer a respeito, de forma sucinta argumentou que a decisão do júri era soberana e que não iria interferir.

Como existem dois prêmios destinados especificamente às produções goianas, no valor de 40 mil reais cada um, nomeados "Troféu José Petrillo" e "Troféu João Bênnio", o resultado da seleção repercutiu de forma destoante entre a comunidade cinematográfica goiana, deixando muitos realizadores insatisfeitos e indignados, enquanto outros se manifestaram a favor da decisão. Com o intuito de equalizar essa situação, bem como elaborar uma proposta para a Secult Goiás em relação ao destino dos prêmios (R$ 80 mil), a diretoria da ABD-GO convocou uma reunião extraordinária, que foi realizada no dia 18 de maio, no Cine Cultura[49].

Quando cheguei à reunião, esta já havia se iniciado, e diferentemente das habituais reuniões da ABD-GO era grande o número de pessoas presentes, pude observar também que vários cineastas da *velha guarda* que são filiados à entidade, mas que geralmente não vão às

---

[48] Destaca-se que já houve conflito (como mencionado anteriormente) quando da indicação de nomes pela ABD-GO à Secult Goiás para compor esse júri.

[49] "O Cine Cultura é o espaço de referência em Goiânia quando o assunto é o CINEMA. Inaugurada no dia 15 de julho de 1989, a pequena sala batizada de Sala Eduardo Benfica, com 98 lugares, apesar de pequena, abriu as portas para uma história de cinema que tem sido escrita com grande força em seus anos de existência. [...] Hoje, com 97 lugares [...] acompanha um momento decisivo de transição pelo qual passa o cinema mundial no século XXI. A tradicional projeção em 35mm que acompanhou toda a história do nosso cinema vem agora aliada à tecnologia digital..." (Cf. http://www.cineculturagoias.wordpress.com/about)

reuniões regulares, nesse dia compareceram. Sentei-me num assento mais ao fundo para que eu pudesse ter uma visão mais geral da situação, e em seguida acompanhei uma série de manifestações de várias pessoas (associados da ABD-GO ou não).

Sobre o tablado que fica próximo à tela, estavam alguns dos membros diretivos da ABD-GO, Carlos Cipriano, Erasmo Alcântara e Alyne Fratari que coordenaram a reunião, além de outros cineastas associados como a Marcela Borela e o Orlando Lemos. O debate foi longo e em certos momentos gerou grandes tensões entre os presentes. Abaixo descrevo a primeira fala que acompanhei, na qual fica explícita a insatisfação de um dos cineastas quanto ao ocorrido, e que em sua opinião a decisão do júri deveria ser revogada.

> **VGE**: – "Se não houvesse filmes goianos inscritos, aí sim, mas houveram trinta e sete. Minha proposta é que devemos correr atrás para criar outras oportunidades, mas não podem perder essa. Minha opinião é que o Fica retoma e coloca os filmes goianos".

Na sequência, diversos outros posicionamentos surgiram, dividindo-se entre os que discordavam da decisão do júri, a favor de que a decisão do júri fosse revista e que os filmes goianos fossem incluídos no Fica, e os que defendiam tal decisão, argumentando que tanto o festival como também sua contribuição para o cinema feito em Goiás eram questionáveis.

> **NGM**: – "A gente tá pagando o preço. É preciso pensar a respeito dessa 'cultura do Fica'. A gente vê filmes maravilhosos que devem mesmo estar num festival internacional, e vê filmes que não tem acabamento estético nem formal, conteúdo. Essa é uma cultua nefasta, a cultura do Fica. Gerou filmes ruins. É a bolsa Fica. Sou contra revogar a decisão do júri, eu apoio a decisão do júri. Eu já estive no júri e estar lá dentro é diferente".
>
> **NGA**: – "De R$ 4 milhões só temos R$ 30 mil. Que seja temática ambiental, mas que se invista em formação. Tem que jogar os filmes no Fica, se manda um tá premiado, se manda dois estão premiados, três tá fazendo uma média. Isso tá rolando há muito tempo".

Mesmo aqueles que fizeram menção à importância do Fica, não deixaram de expressar a sua insuficiência para a melhoria do cenário cinematográfico goiano.

> **VGX**: – "Eu fiz um filme que não era ambiental, mas tocava no tema ambiental. Ganhar o Fica pra mim foi significativo. Não é só estar no Fica, tem mais coisas. O Fica projeta seu trabalho, sua equipe. Abre portas, é uma janela. Até hoje meu filho vai pra escola e os colegas e professores comentam sobre esse prêmio e sobre o filme. No entanto, de lá pra cá, as coisas não mudaram muito, se depender do Fica o cinema goiano continua na mesma".

Muitos dos que se posicionaram contra a ideia da não-seleção de filmes goianos, alegaram que essa atitude do júri acabava por produzir sentidos negativos em relação ao cinema feito em Goiás, e temiam que isso pudesse prejudicá-los, mas no entanto também criticaram o festival.

> **VGK**: – "Eu trabalhei no Fica. Cinema nada! Tem outros interesses! Mas temos que aproveitar o espaço que conquistamos. E o ano que vem, esse prêmio vai acontecer?".
>
> **VGL**: – "Estamos num momento muito crítico. O que se lê nas entrelinhas? Nós não temos filmes que prestam. Não vamos fazer cotas para os goianos. No primeiro Fica foram investidos 1 milhão de reais e hoje já são 4 milhões. O que deve ser discutido é o desvio de dinheiro. Vamos dar um atestado que todos nós somos medíocres. É falar que nós não temos capacidade, não temos qualidade. É abrir espaço para eles dizerem que nós não merecemos. Pra quê vamos dar dinheiro pra eles se eles não tem qualidade? Isso desvaloriza nosso cinema.
>
> **VGE**: – "O Fica é uma nave espacial que pousou aqui em Goiás. É estratégia de marketing. Tenho minhas opiniões. Perdemos o foco, mas há anos isso tá sendo discutido. Mas se o júri se presta a ir fazer uma seleção, então devia ter escolhido entre os filmes goianos. O júri vai lá e se comporta com esquizofrenia. Isso é paranormal! Excelência? Será que o júri pode quebrar o regulamento? Não pode fazer isso! No regulamento oficial está escrito que o júri de premiação concederá os seguintes prêmios, blá, blá, blá. O que o júri fez é desonesto. Sacanagem, irresponsabilidade! Falta de respeito!".

De imediato houve uma resposta à ideia de que o ocorrido desqualificava a produção cinematográfica goiana, trazendo à tona outra crítica, desta vez direcionada aos filmes de temática ambiental que, segundo o cineasta não representam o que de melhor é produzido em Goiás.

> **NGC**: – "O júri em nenhum momento disse que o cinema goiano é ruim. Não! Quando a gente fala que a maioria dos filmes inscritos no Fica são ruins, sim, sim. Mas o cinema goiano não é só ambiental. A produção goiana é muito boa. Por outro lado, os filmes do Fica são uma cambada de...".

Todavia, ficou explícito que a ideia da não-seleção de filmes goianos para o 14º Fica continha outro sentido implícito, mais ambicioso e pontual, significando uma ação estratégica de impacto para produzir reflexões sobre a realidade cinematográfica goiana, uma atitude forjada para provocar um questionamento sobre os caminhos que o cinema feito em Goiás havia tomado até então.

> **NGX**: – "Não acredito que ficar sem o prêmio não é um atestado. É muita grana, mas não acho que deva jogar o júri no inferno. É bom esse momento de dor, faz as pessoas falarem, expor seus pensamentos. Quem está fazendo cinema aí na rua somos nós, por marmitex de favor. Essa questão de excelência é pra quem? Quais são os investimentos que eles recebem, os excelentes? E quais são os investimentos que nós temos? Acho que esse embate é produtivo."
>
> **NGA**: – "Isso foi uma estratégia".
>
> **NGY**: – "Acho que é interessante que isso tenha acontecido, causou um impacto. Esses sinais já estão ocorrendo há muito tempo, o que eles gastam com glamour e muito mais é que é o problema, o poder público deveria contribuir é com o avanço do nosso cinema, com a qualificação dos profissionais".
>
> **VGO**: – "Dá pra entender que o júri fez isso pra gerar discussão. Acho interessante isso. Mas não poderia ter sido assim. Dessa maneira. Se querem mudar o rumo das coisas tem que se discutir com calma, com tempo".

Seguindo essa lógica, é possível compreender que apesar de não haver, digamos, uma "confissão" da existência de uma articulação proposital por parte daqueles que estavam envolvidos nesse polêmico processo de seleção, a ausência de produções goianas disputando os troféus "João Bennio" e José Petrillo" sem dúvida alguma se tornou um fato emblemático para a carreira do Fica e para a história do cinema feito em Goiás. Não há dúvida de que o ocorrido ficará na memória da comunidade cinematográfica goiana como "o ano que não teve filmes goianos na Mostra Oficial do Fica". Destarte, de forma latente ficou expressa a vontade e a atitude de se produzir novas representações para o cinema feito em Goiás, sobretudo daqueles que são da *nova geração*. A fala abaixo, delineia esse anseio pela mudança que marca as dinâmicas identitárias empreendidas pela *nova geração*.

> **NGE**: – "Isso que tá acontecendo é fruto de uma política cultural, nos últimos vinte e sete anos deveriam ter havido ciclos, mas tudo avança muito lentamente. Para os que estão chegando agora, estão entrando nesse mercado de trabalho, tem pela frente um futuro promissor. Temos que trazer para a entidade a ideia de que a produção com temática ambiental faz uma produção isolada e não abre um retorno expressivo para a agenda do cinema goiano. O Fica é conhecido mais como um evento de música pela sociedade em geral. Não podemos mais perder tempo. As coisas devem avançar mais rápido e estruturalmente. O foco deve ser nas demandas coletivas e não nas individuais, como estão fazendo".

A frase "O foco deve ser nas demandas coletivas e não nas individuais", nos transporta para os sentidos emitidos pelos relatos acerca da ABD-GO quando dirigida por aqueles da *velha guarda*, como vimos anteriormente no tópico 3.4 desse capítulo. Nesse sentido, o Fica parece representar esse legado, marcado pela pessoalidade e individualidade, servindo como

um contra-exemplo do que se quer alcançar na atualidade, funcionando como parâmetro de diferenciação, como indica a frase “Temos que trazer para a entidade a ideia de que a produção com temática ambiental faz uma produção isolada e não abre um retorno expressivo para a agenda do cinema goiano”. Logo, o festival se tornou alvo de críticas e reflexões daqueles que ambicionam construir novas formas de identificação para o cinema feito em Goiás, ou seja, pela *nova geração*, que busca legitimar tais estratégias identitárias por sua potencial fecundidade, como verificado na frase “Para os que estão chegando agora, estão entrando nesse mercado de trabalho, tem pela frente um futuro promissor”.

Com o avançar das horas, percebi que de forma geral o volumoso grupo apresentava certo cansaço, o que talvez justificasse a crescente desordem e a sobreposição das falas, visto que após as inúmeras manifestações ainda não haviam decidido a proposta que seria elaborada pela ABD-GO e apresentada à Secult Goiás em relação ao destino que tomariam os recursos oriundos dos troféus “João Bennio” e “José Petrillo”, ou seja, os R$ 80 mil. Nessa esteira, quando essa pauta passou a ser discutida, mais uma vez as opiniões se dividiram entre aqueles que queriam a revogação da decisão do júri e a inclusão dos filmes goianos na Mostra Oficial do Fica, e os que apoiavam o júri e queriam o redirecionamento dos recursos para a Mostra ABD Cine Goiás.

> **NGM**: – “Acho que o mais sensato é esse prêmio ir para a Mostra da ABD, assim é mais democrático e melhor para o cinema goiano, já que a maioria das produções não é de temática ambiental”.
>
> **VGR**: – “Esse prêmio é do Fica e deve ser dos trinta e sete filmes goianos do Fica”.
>
> **VG**: – “O Fica retoma e coloca os filmes goianos. Vamos decidir!”.
>
> **NGC**: – “Acho difícil que o júri reveja, é complicado, não estou convencido que vá dar certo”.
>
> **VGK**: – “Nós não somos o cinema goiano, então?”.
>
> **NGC**: – “Se a gente entrar nessa podemos ser prejudicados em outros lados, inclusive não dar o prêmio nem pra ABD-GO”.
>
> **VGK**: – “Não tenho medo de perder”.
>
> **NGA**: – “O júri teve os seus critérios”.
>
> **VGE**: – “Mas e o regulamento?”.

Frente aos atritos gerados pelas diferentes opiniões a direção da ABD-GO interrompe as discussões e propõe, então, que iniciassem a votação, que levantassem os braços como mecanismo de voto, visto que segundo as manifestações do coletivo havia duas propostas.

> **NGE**: – "Vamos decidir? Vou ler as propostas. A primeira é para o prêmio ir para a Mostra ABD Cine Goiás. A segunda é para ter pelo menos quatro filmes goianos na Mostra Oficial do Fica".
>
> **VGR**: – "Nós vamos decidir pelos quatro filmes goianos e pronto".
>
> **NGC**: – "A diretoria vai se pautar na decisão da Assembleia".
>
> **NGA**: – "Vamos deliberar!".

A Assembleia votou, e na contagem dos braços levantados a proposta vencedora foi a primeira, a de reverter o prêmio para a Mostra ABD Cine Goiás. Destaca-se que a diferença do número dos votos entre as propostas foi grande, considerando que os cineastas da *velha guarda*, que basicamente eram os que refutavam a decisão do júri, eram a minoria. Assim, seguindo as deliberações da Assembleia, a ABD-GO encaminhou a proposta à Secult Goiás, que por sua vez decidiu a favor do que foi sugerido pela entidade, mas com a condição de que os recursos fossem revertidos em prêmios.

3.5.2 Planejando o Futuro do Cinema em Goiás

Na reunião realizada pelo grupo abedista no dia 16 de abril de 2012, a primeira em que participei, diversos foram os pontos de pauta discutidos como o pagamento da anuidade pelos associados devedores (condição para o voto em Assembleia); a inclusão de novos associados (Cf. tópico 3.2); a licitação ganha por uma empresa para a produção de um DVD dos premiados da Mostra ABD Cine Goiás; a problemática acerca da indicação de nomes pela ABD-GO para compor o júri de seleção do 14º Fica (Cf. tópico 3.2); a escolha dos parâmetros de inscrição e do júri de seleção da 10ª Mostra ABD Cine Goiás; e a inscrição na 2ª Conferência de Cultura do estado de Goiás (2ª CC-GO), a se realizar nos dias 15, 16 e 17 de junho, e cujo prazo final para se inscreverem era o dia 12 de maio.

Sobre esse último ponto, esclarece-se que a 2ª CC-GO referiu-se a uma ação estratégica para se debater junto aos integrantes do setor cultural do estado de Goiás as demandas, especificidades e possibilidades dos diversos segmentos da cultura, com a finalidade de apontar caminhos para a construção do Sistema Estadual de Cultura, que está sendo implantado no estado, requisito necessário para a adesão de Goiás ao Sistema Nacional de Cultura (SNC). Nesse sentido, destaca-se que Carlos Cipriano, presidente da ABD-GO, é também presidente do Conselho Estadual de Cultura, e ao abrir a discussão sobre a 2ª CC-GO disse que a participação de representantes do segmento cinematográfico é de grande importância, argumentando que deveriam apresentar propostas para que o cinema não ficasse

em desvantagem em relação aos demais segmentos culturais quando da participação nos recursos do Fundo Estadual de Cultura.

Todavia, segundo Carlos Cipriano para que as propostas tivessem legitimidade e aceitação era preciso ter um conhecimento aprofundado da realidade do universo cinematográfico do estado de Goiás, ou seja, saber quais eram as demandas e as potencialidades do segmento. Além disso, foi destacado também a regulamentação da Lei 12.485/11, que oferece possibilidades para a estruturação da cadeia produtiva do cinema em Goiás, juntamente com as demais transformações político-culturais.

Para tanto, Carlos propôs a criação do Fórum Goiano do Audiovisual (FGA), havendo uma unânime concordância por parte dos associados que, em seguida discutiram alguns parâmetros para sua realização, como a data e o local de realização do evento. Assim, após uma conversa amena decidiram pelo dia 12 de maio e pelo auditório da Universidade Estadual de Goiás (UEG) – Unidade Laranjeiras, mas apesar da decisão inicial, muitos opinaram por um lugar mais central para que o acesso dos participantes fosse facilitado, visto que a UEG-Laranjeiras localiza-se bem distante do centro da cidade de Goiânia. Esse assunto pareceu, então, ficar em aberto.

Reunidos novamente no dia 21 de maio, entre outros pontos de pauta discutiram sobre a organização do FGA e seus objetivos e estrutura, eu estava presente e pude perceber que ficaram bem animados e otimistas, considerando que esse era um passo fundamental para que o cinema em Goiás avançasse substancialmente. Estavam presentes Carlos Cipriano, Alyne Fratari, Erasmo Alcântara, Joelma Paes, Marcela Borela, Eládio Garcia, Thiago Lemos, Elisa Di Garcia, Jacira Curado e eu.

Iniciando as discussões sobre o FGA, Carlos Cipriano referiu-se a outros segmentos culturais e como estes estão à frente na construção de suas propostas, segundo ele “outros segmentos como as Artes Cênicas já estão articulados, já tem uma planilha de fomento de R$ 18 mil”. Para o presidente da ABD-GO o FGA deve ter como finalidade a construção de uma planilha de valores, ele disse ainda que permanecia o problema do espaço e de data para a realização do evento. O secretário da entidade, Erasmo Alcântara, se manifesta dizendo

> que precisam construir no Fórum um Plano Diretor, traçar um plano para a indústria cinematográfica em Goiás e que as instituições participantes deveriam ser a ABD-GO, o Conselho Municipal de Cultura (CMC), o Conselho Estadual de Cultura (CEC), o Icuman, a UEG...

Eládio Garcia, então, o interrompe argumentando que “devem abrir pra todo mundo, quem faz, que é um momento para o debate, nós somos os seminaristas”. Concordando, Erasmo diz que devem chamar toda a cadeia produtiva, as Produtoras etc., em seguida sugere uma estrutura para o evento, segundo ele “A Plenária inicial deve ser uma apresentação de um histórico e da proposta: queremos chegar a tal lugar em dez anos. E aí vamos para os GTs para saber como chegar lá”.

A proposta de criação do FGA representa o desejo da *nova geração* de estruturar a atividade cinematográfica goiana, buscando dar novos rumos para o cinema feito em Goiás. A ideia de construírem um Plano Diretor, claramente significa a ânsia do grupo abedista de moldar as diretrizes orientadoras para o setor, de promover a partir de suas visões e experiências uma sistematização da cadeia produtiva do audiovisual em Goiás, e nessa direção construir novas representações para o cinema local.

Podemos observar essa questão, ou seja, a atuação propositiva da *nova geração* na construção de novas formas de identificação, a partir da fala da associada Marcela Borela: “Mas nós temos que estar à frente, orientando o rumo das coisas, não dá pra continuar com a visão que se tinha antes. A gente tem que fazer uma palestra para primeiro alinhar as ideias. Vai ter relatos?”. E Erasmo completa: “A gente tá correndo atrás do prejuízo”.

A reunião continua e pude verificar que as estratégias identitárias do grupo abedista são embasadas em experiências que deram certo em outras regiões do Brasil, fundamentalmente em Pernambuco. Durante as falas dos associados, muitas foram às vezes que citaram o cinema pernambucano como um modelo a ser seguido. Carlos Cipriano, por exemplo, disse que em Pernambuco já houve essa organização que eles estão querendo fazer em Goiás e que deu muito certo, que eles já têm um Plano de Desenvolvimento do Audiovisual, e quem elaborou esse plano foi a ABD de lá.

Nessa lógica, nos dias que antecederam a realização do FGA houve inúmeras discussões por meio da lista de *e-mail* da ABD-GO, e diversos documentos e *links* da internet foram disponibilizados para que todos os associados tomassem nota do que está acontecendo no universo cinematográfico em âmbito nacional, bem como se familiarizassem com algumas leis, como a 12.485, e editais. Como mencionado acima, Pernambuco parece ter sido escolhido como referência, bem como podemos acompanhar no fragmento abaixo, enviado por Carlos Cipriano.

> Prezados, encaminho em anexo dois documentos para estudos preliminares do Fórum Goiano do Audiovisual (que acontece nesse fim de semana, no

> Museu Zoroastro Artiaga). Tratam da experiência pernambucana em planejamento para a área do audiovisual, em proposta que partiu da sociedade civil organizada. Por lá, a coisa funcionou, já vimos no que deu. Vamos seguir o exemplo?[50]

Acompanhando as discussões pela lista de *e-mail* do grupo, observei que após terem verificado outras possibilidades em relação ao local de realização do FGA conseguiram agendar para os dias 02 e 03 de junho o auditório do Museu Professor Zoroastro Artiaga[51], localizado na Praça Cívica no Setor Central da Capital. Também foi deliberado que o horário de início seria às 9h e às 18h o término. Assim, definidos o local, o horário e o local, um folder foi confeccionado para convocar a comunidade cinematográfica goiana a participar do evento, contendo um breve texto explanatório com base no que haviam discutido durante as reuniões.

Figura 3 - Convocação para o FGA

O mercado audiovisual goiano está atualmente no centro de uma grande transformação estrutural, com a regulamentação da Lei 12.485/11 e do Fundo Estadual de Cultura.
Desenham-se as condições para a implementação de um inédito fluxo de produção, com possibilidade efetiva de estruturação de toda a cadeia produtiva.
Diante disso, e na iminência da realização da Conferência Estadual de Cultura, a ABD-GO (Associação Brasileira de Documentaristas – Seção Goiás) convida toda a cadeia produtiva do audiovisual para um amplo debate e elaboração do urgente e necessário Plano Diretor do Audiovisual Goiano, com parâmetros para o investimento público e privado na estruturação de uma efetiva indústria audiovisual goiana, nos próximos dez anos.

3.5.2.1 O Primeiro Dia do FGA

No dia 02 de junho, então, compareci ao auditório do Museu Professor Zoroastro Artiaga. Às 9h30min iniciou-se o evento com cerca de vinte pessoas presentes, mas pouco a pouco foram chegando outros participantes e num dado momento havia mais de cinquenta

---

[50] Carlos Cipriano. Plano de Desenvolvimento do Audiovisual [mensagem pública] Mensagem recebida por <abd-go@googlegroups.com> em 30 de maio 2012.

[51] "Com arquitetura em art-déco, estilo que marcou as construções de sua época, o Museu Estadual Professor Zoroastro Artiaga foi fundado em 1946 com acervo formado por documentos históricos, utensílios antigos, objetos relacionados aos índios do Brasil Central e peças artísticas". (Cf. http://www.goiania.go.gov.br/html/principal/goiania/museus/zoroastro.shtml)

pessoas. De fato, a divulgação do FGA e de seus objetivos despertou o interesse de muitos que trabalham com audiovisual em Goiás, ganhando atenção inclusive da imprensa, considerando que nesse mesmo dia saiu uma matéria divulgando o evento no *O Popular*, jornal impresso de grande circulação em Goiânia, e que a imprensa televisiva (TBC) compareceu para fazer a cobertura do Fórum.

Erasmo foi o mediador, e abrindo as atividades do FGA agradeceu a presença de algumas pessoas, como o Fabrício Nobre que representava a Secult Goiás e Fabiano Oliveira que representava a Secretaria Municipal de Educação de Goiânia (SME). Após os agradecimentos, Erasmo expôs um extenso conjunto de dados, organizados em planilhas e apresentados por meio de um projetor multimídia. Os dados compunham um panorama sobre as políticas públicas para o audiovisual no Brasil, financeiro referente ao Fundo Nacional de Cultura (FNC), sinalizando também as variantes na disponibilidade e acesso de recursos financeiros entre as diferentes regiões e estados do país.

Como base para a construção das planilhas Erasmo utilizou os documentos que foram disponibilizados na lista de *e-mail* da ABD-GO e, percebendo certo estranhamento dos participantes em relação à sua exposição perguntou a todos: “Quem aí teve acesso e leu o material postado nos *e-mails* das listas ABD-GO e CINEMA_GO?”. Poucos levantaram as mãos. Erasmo, então, seguiu com sua exposição falando sobre as propostas que deram certo no Brasil, citando Pernambuco como exemplo, fazendo referência também a Minas Gerais e ao Distrito Federal.

Sentada à mesa que fica em cima do tablado do auditório, além do Erasmo, também estava Alyne Fratari, Carlos Cipriano inicialmente se posicionou à frente e à esquerda do tablado, mas não se sentou, movimentou-se constantemente, tirou algumas fotos e conversou com diversas pessoas. Enquanto Erasmo falava, Alyne levantou-se e saiu, meu celular tocou e também me retirei para atendê-lo. Ao chegar do lado de fora do auditório, observei que havia um grupo de pessoas conversando, entre os quais estava Pedro Novaes, Rafael Parrode, Joelma Paes, Maria Abdala e Alyne Fratari.

É interessante refletir acerca desse comportamento dos integrantes da ABD-GO, no sentido em que explicita não somente uma afinidade entre as pessoas do grupo como também simboliza a percepção desse grupo quanto à sua posição diferencial em relação aos demais participantes do FGA, ou seja, eles são os idealizadores, propositores e organizadores do encontro, logo, não precisam se comportar com os outros.

Quando voltei para dentro do auditório, Carlos Cipriano tinha assumido a fala e estava distribuindo alguns papeis que, segundo ele era um roteiro de orientação para os Grupos de

Trabalho (GTs). Também recebi um, e observei que as discussões se concentrariam nos GTs de Formação, Produção e Distribuição/Difusão. Um dos participantes manifesta-se dizendo que discorda das separações apontadas no roteiro, disse que achava melhor se dividirem em grupos e cada grupo discutir e elaborar propostas para todas as ações. Carlos Cipriano e Alyne Fratari ficam um pouco exaltados, e Pedro Novaes responde: "O roteiro é só um método, existem perdas em qualquer método".

Na sequência um microfone foi passado de pessoa a pessoa para que cada uma pudesse se apresentar, e assim pude constatar que havia pessoas que trabalhavam nas mais diversas áreas do audiovisual. Desde aspirantes a cineastas, cineastas amadores e profissionais, que trabalham com cinema de animação, estudantes de cinema, designers, produtores, professores e críticos de cinema, pesquisadores (no meu caso), representantes de coletivos de cinema e cineclubes, desenvolvedores de games e de produtos didáticos, entre outros. Após as apresentações, formaram-se os GTs e cada grupo se reuniu numa sala diferente para discutirem e formularem as propostas que vão orientar a construção do Plano Diretor para o Audiovisual Goiano.

3.5.2.2 O Segundo Dia do FGA

No dia 03 de junho eu havia chegado ao Museu Professor Zoroastra Artiaga antes do horário de início do evento e no auditório estava apenas o Erasmo Alcântara. César Kiss, associado da ABD-GO que trabalha com cinema de animação e é um dos sócios da Produtora Mandra Filmes, chegou junto comigo. Assim que entramos, César foi falar com o Erasmo, que comentou sobre a proposta que havia feito no GT de Produção, no dia anterior, referente à criação de um Fundo do Audiovisual dentro do Fundo Estadual de Cultura. Em seguida chegou Geórgia Cynara, que me abordou dizendo o seguinte: "Ontem você falou que estava nos observando, hoje eu vim arrumadinha!". A atitude da Geórgia deixa claro que não há neutralidade do pesquisador em relação ao objeto pesquisado e, por mais que minha presença tenha se tornado comum durante as atividades da ABD-GO, minhas intervenções faziam com que os interlocutores se lembrassem de que eu não era um "nativo" de fato.

Geórgia, então, se aproximou do Erasmo e do César e comentou sobre a não-seleção de filmes goianos no Fica (Cf. sub-tópico 3.5.1), suas palavras foram: "Eu estou blindada por Deus, saí ilesa dessa. Eu tenho que me benzer. Gente, a ideia não foi nossa, viu? Mas as pessoas tem que passar por isso pra aprender. A gente tem que inovar. É tudo configuração." César, dando seguimento ao assunto diz: "Não comentei nada na lista de *e-mail* porquê... Achei melhor. Mas o júri tá certo, fez a coisa certa. Tem dez anos que as coisas continuam do

mesmo jeito.”. Em ambas as falas, outra vez, podemos observar o desejo da *nova geração* em mudar os rumos do cinema em Goiás, em construir novas representações, novas formas de identificação.

Passado das 9h 30min, apenas umas nove pessoas estavam presentes. Carlos Cipriano chegou e me cumprimentou, comentei com ele sobre o esvaziamento do FGA em relação ao dia anterior e em resposta ele disse: “Ontem o pessoal deu sua contribuição e pronto. É assim.”. Erasmo, dando início aos trabalhos do segundo dia do FGA, apresenta uma proposta: “Nós devemos preencher nosso Plano Diretor a partir desse modelo aqui, projetado na tela. Pra não discutir ponto por ponto. A gente tem uma estrutura, fica mais fácil pra ir colocando o que foi discutido.”.

Em seguida, César fala que se têm muitas ideias boas pra fazer documentário, ficção, mas sugere que eles precisam pensar sobre o que está atingindo o mercado, que seria melhor fazer novas parcerias para fazerem longas-metragens, séries. Carlos rebate dizendo que eles precisam assimilar primeiro o que já foi proposto nos GTs, argumentando que há uma demanda, uma urgência, nas palavras dele: “O que mais foi discutido ontem foi aproximar coisas que já existem, projetos parcerias etc. Não deu pra discutir valores. Então vamos fazer o que dá pra ser feito até a Conferência Estadual de Cultura. Temos que construir o Plano Diretor primeiro”. Erasmo concorda dizendo: “A gente tem que trabalhar com o que temos aqui, depois fazemos outra discussão específica e mais aprofundada”. Observa-se, assim, o alinhamento das ideias entre os membros diretivos da ABD-GO, como foi demonstrado anteriormente no tópico 3.2.

No entanto, César continua defendendo a ideia de se pensar em longas-metragens, argumenta que a maior fatia de recursos do MinC no momento é para o audiovisual, diz que eles tem que exigir valores significativos e que R$ 1 milhão é pouco. Carlos novamente rebate afirmando: “Se a gente não tiver o ‘por que em Goiás?’, ‘como em Goiás?’, eles vão barrar. Não dá pra ser igual à Pernambuco, aqui é diferente! Temos que estudar a realidade local. O que deve ser pensado é como o Plano Diretor vai ser percebido por quem vai aprová-lo.”. Segundo Carlos, em Tocantins eles não fizeram isso e os recursos foram mal distribuídos.

Frente à ideia de produção de longas-metragens, os ânimos se esquentaram um pouco e, vendo que o debate não estava sendo produtivo, Erasmo intervêm dizendo que precisavam dar continuidade às atividades. Ele, então, com o auxílio de um projetor multimídia apresenta as propostas que haviam sido discutidas no GT de Formação, e ao final de sua explanação sugere que formalizem o FGA e construam uma comissão gestora. Na sequência, Gerson Neto, egresso do extinto curso de Rádio e TV da Universidade Federal de Goiás (UFG) e que

trabalha com produção de audiovisual de cunho didático, sugere que incluam propostas voltadas para a Televisão, o que novamente gerou certo conflito de opiniões e trouxe de volta a discussão sobre longas-metragens. César mais uma vez defendeu sua ideia: “Se a gente não fizer um longa pelo menos, nunca vamos fazer!”. Gerson rebate: “Fazer um longa gera trabalho para algumas pessoas, o cara da produtora vai ter... Mas e os outros? Produzir para TV é mais simples que longa!”. César diz que é o contrário.

Carlos interrompe dizendo que estão levantando uma questão que já existe: “Investir em um projeto ou em vários? Eu estou pensando no coletivo”. Segundo ele, não dá para começar 2013 com um longa. A fala do Carlos provocou, por alguns segundo, um silêncio generalizado, Marcela Borela aproveitou a pausa e começou a expor as propostas discutidas no GT de Difusão. Diz que haviam pensado na possibilidade de construção de uma agência pública de distribuição, mas considerando o fato de que a centralização daria margens para o Governo controlar, decidiram por ser o próprio realizador o responsável. Marcela fala sobre a importância de se remunerar bem o produtor, pois é ele quem cuida da exibição e difusão dos filmes. Também diz que pensaram sobre a criação da Programadora Goiás, que inicialmente poderia confeccionar quarenta DVDs com duzentos filmes goianos, segundo ela esse projeto repete uma ação do MinC chamada Programadora Brasil. Por fim, Marcela conta que deram prioridade para as salas de cinema, e que não trabalharam com Televisão pela complicação de se entrar e com a internet porque não tem reconhecimento da ANCINE.

Encerrando o encontro, Carlos disse que o próximo ponto é discutir as ações e demandas para os próximos dois anos. Alyne Fratari sugere que seja para os próximos três anos. Erasmo fala sobre a necessidade de construírem uma tabela de investimento, descrevendo editais e estratégias que contemplem as propostas dos GTs. Como não houve tempo hábil para finalizar o documento, decidem por estender o FGA em mais um dia.

3.5.2.3 O Terceiro Dia do FGA

A ABD-GO convocou uma nova chamada para os participantes do FGA, para que os trabalhos fossem concluídos, ou seja, para que as propostas de Formação, Produção e Distribuição/Difusão fossem votadas. O novo encontro foi realizado, então, no Centro Cultural Marieta Telles Machado, também localizado na Praça Cívica, em Goiânia. Dessa vez, o número de pessoas que compareceram foi ainda menor, cerca de umas dez pessoas estavam presentes.

Carlos Cipriano se posiciona a frente de todos e apresenta alguns argumentos, diz que a produção é aberta para todo mundo e sugere que dediquem 50% dos recursos para Goiânia e

os outros 50% para os municípios do interior. Ele diz que ao preencherem as planilhas do Plano Diretor, o melhor seria não pensarem em valores fixos e sim em margens, pois se os recursos disponibilizados forem menores podem manter a proporção e não haverá necessidade de modificar o documento.

Assim que o Carlos termina sua apresentação dizendo que tudo deve ser pensado para funcionar a partir de uma demanda espontânea, Erasmo Alcântara, Marcela Borela e Alyne Fratari problematizam sobre a dimensão dos projetos a serem contemplados pelos editais, se seriam pequenos ou grandes, e se os proponentes seriam pessoas físicas ou somente jurídicas. Carlos responde dizendo que as pessoas jurídicas têm maior respaldo, mas que deveriam abrir pra todo mundo.

Carol Paraguassú, jornalista, representante goiana no Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros ex-secretária da ABD-GO, manifesta-se a favor da ampliação e aparelhamento de cineclubes, diz que é a maior dificuldade é a construção de acervos, conseguir filmes, principalmente infantis. Marcela sugere que haja um edital de distribuição, Carlos interfere dizendo que o melhor é não darmos nomes para os editais e sim colocar margens, estabelecer tetos mínimos e máximos para Formação, Produção e Distribuição/Difusão.

Então, passam a discutir acerca dos limites de investimento para cada uma das três vertentes, muitas pessoas falam ao mesmo tempo e sobre coisas diferentes, o que acaba por gerar alguns conflitos. Na tentativa de reestabelecer o foco na construção do documento, Erasmo propõem que voltem a se organizar. Em geral, compreendo que as discórdias e os desentendimentos poderiam ser evitados com uma maior organização individual e coletiva, e também com mais conhecimento e pesquisa sobre cada assunto em específico. Logo, ao deixarem as emoções tomar conta e opinarem sobre aquilo que não conhecem bem, o resultado é quase sempre o conflito.

Por meio do debate os participantes prepararam as propostas e por meio do voto eles seguiram decidindo entre elas. Com o passar das horas, pouco a pouco os dados vão preenchendo as planilhas, contudo as pessoas também vão saindo uma a uma. Destarte, percebi que pouco depois da saída do Carlos houve um grande desestímulo por parte daqueles que ainda permaneciam no local, e isso significou o fim das votações e o encerramento do 1º Fórum Goiano do Audiovisual. Como não haviam concluído o documento, faltando ainda alguns detalhamentos sobre a margem de valores para a área de Formação, Erasmo propôs que continuassem por meio das listas de *e-mail*. Alguns dias depois o documento foi concluído.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo inicial dessa dissertação era compreender as dinâmicas identitárias que marcam o universo cinematográfico documentarista goiano no contemporâneo. Para tanto, a fim de entender sob que bases se assentam as configurações atuais desse universo, foi necessário primeiramente compor um panorama sócio-histórico da trajetória da atividade cinematográfica em Goiás, destacando as iniciativas voltadas à produção de documentários, por meio de uma aproximação desta com os caminhos percorridos pelo cinema documentário em âmbito nacional.

Destaca-se que as primeiras décadas do cinema no Brasil já anunciavam uma persistente influência estrangeira e elitizada, que marcaria fundamentalmente as práticas econômicas e a crítica cinematográfica brasileira. De forma equivalente, em Goiás, considerando a defasagem temporal em relação ao cenário nacional, o início da atividade cinematográfica também foi marcado pela atuação de cineastas que vieram de outros estados. Nota-se também que a produção de documentários, no Brasil e especificamente em Goiás, origina-se a partir do cinejornal e dos documentários por encomenda (cinema de cavação).

Ao focalizar as experiências vanguardistas brasileiras, foi possível compreender como o cinema documentário se consolidou nacionalmente, ganhando reconhecimento e autonomia, adquirindo um *ethos* específico. Constatamos, então, que as mudanças fundamentais ocorreram a partir dos anos 1960, correspondendo às transformações sociais, políticas, culturais, econômicas e estéticas mundialmente instauradas após o fim da 2ª Guerra Mundial. Nesse período, o estado de Goiás começa a despertar para o cinema, embarcando num processo que durante quase duas décadas foi fundamentalmente marcado pelo viés publicitário e institucional.

O estabelecimento do regime militar no país despertou um desejo revolucionário nos estudiosos e realizadores cinematográficos emergidos das universidades, centros culturais e cineclubes. Tendo como protagonista o movimento cinemanovista o cinema documentário brasileiro buscou inovar sua produção e passou a dispor de certa autonomia ideológica, ética e estética. Em Goiás, a prática cineclubista iniciada no final dos anos 1970 também representou uma preparação para as muitas mudanças que ocorreram posteriormente. Alguns anos depois, então, experimentando a repercussão do cinema novo, alguns jovens oriundos de cineclubes goianos buscaram inovar as formas de se pensar e fazer cinema, até então, em Goiás. Quanto

à existência de um curso superior de cinema, somente a partir de 2006 é que Goiás passa a contar com essa realidade.

A criação da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), em 1973, representou um significativo aporte ideológico e político para a estruturação do cinema documentário brasileiro. Uma das estratégias da ABD foi a criação de regionais, para uma maior acuidade das realidades locais e maior compartilhamento de forças. No entanto, inicialmente apenas o Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Paraná foram incluídos, somente chegando a vez de Goiás em meados dos anos 1980. A criação da ABD-GO foi resultado do esforço de cineclubistas goianos que perceberam que era indispensável e possível construir uma entidade que ancorasse e representasse as aspirações e necessidades da incipiente comunidade cinematográfica que se formava no estado.

É importante resgatar a ideia de que a crescente organização do arranjo cinematográfico documentarista, tanto no estado de Goiás como em âmbito nacional, se embasava em diretrizes contrárias às do cinema de caráter industrial, havendo por parte de seus atores uma incessante busca por formas alternativas de produção e distribuição dos filmes.

Observa-se que a circulação dos documentários terminava por explorar circuitos alternativos e não comerciais, logo, os cineclubes e os festivais se destacaram como espaços de formação, discussão e difusão cinematográficas. Nessa esteira, destaca-se que ano de 1999 foi fundamental para o estado de Goiás, trata-se da criação do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica) que, embora seja um evento multicultural e tenha um forte caráter político-governamental, funcionou também como um instrumento de incentivo e de reconhecimento para a atividade cinematográfica local.

Quanto à composição desse quadro sócio-histórico, conclui-se que o cinema documentário goiano apesar de comportar particularidades, fundamentalmente em função do caráter sociocultural próprio ao desenvolvimento do estado de Goiás, trilhou caminhos semelhantes ao que observamos em âmbito nacional.

Contudo, ainda que eu tenha conferido um destacado relevo ao cinema documentário, chego à compreensão de que não há um distanciamento deste em relação aos demais gêneros e formas cinematográficas produzidas em Goiás, especificamente se tratando dos contornos estruturais que ao longo do tempo caracterizaram e ainda hoje caracterizam a atividade cinematográfica goiana.

Tal compreensão se reforçou conforme houve a passagem da investigação histórico-bibliográfica para às observações empíricas do universo cinematográfico goiano. De tal modo,

nosso objeto de pesquisa adquiriu novas dimensões e as análises que compõem este trabalho passaram a ter como objetivo central a compreensão dos jogos identitários que assinalam, no contemporâneo, o “cinema feito em Goiás”.

Para tanto, busco inspiração em autores cujas preocupações teóricas e abordagens analíticas voltam-se aos processos sociais e culturais enfocando as dimensões do “simbólico” e da “prática”, e aqui os utilizo para pensar acerca das configurações do universo cinematográfico goiano. Dentre as contribuições mais significativas estão as de Victor Turner e Pierre Bourdieu. As reflexões desses autores nos ajudam a entender os lugares de fala referente aos atores sociais focalizados por meio do estudo etnográfico aqui exposto e a compreender os processos de constituição identitária do cinema feito em Goiás.

Ao observar a formação e o desenvolvimento do cenário cinematográfico goiano, como apresentado nos capítulos I e II, constato que apesar das primeiras experiências ocorridas entre o final dos anos 1940 até o final dos anos 1970, foi somente a partir da criação da ABD-GO, em meados dos anos 1980, que se iniciou um delineamento estrutural da atividade cinematográfica em Goiás.

Ainda hoje, a entidade mais representativa da comunidade cinematográfica goiana e que confere maior poder deliberativo, no que tange à construção de diretrizes para o cinema feito em Goiás, é a ABD-GO. Nessa direção, tomo a ABD-GO como unidade de análise, voltando as atenções para os processos inter-relacionais que envolvem seus membros diretivos da atual gestão (2012/2013), seus associados e a comunidade cinematográfica goiana. Esse recorte encontra-se em afinidade ao pensamento geertziano de que a antropologia deve se interessar e se concentrar em entender perspectivas construídas pelos inúmeros grupos em torno das experiências destes no contexto local em que se encontram (Geertz, 1997).

Focalizei, então, diversas atividades da ABD-GO ocorridas no primeiro semestre de 2012, utilizando a etnografia como metodologia fundamental, valendo-me de observação participante, conversas informais e entrevistas, considerando ainda o uso de dados secundários obtidos por meio de outros aportes como a internet.

A criação da ABD-GO formalizou um conjunto de ações, alcançou uma dimensão simbólica e expressou um arcabouço de comportamentos, narrativas e pensamentos específicos, cujos sentidos tornaram-se domínios comuns dentro do universo cinematográfico goiano. Destarte, esse evento pode ser antropologicamente compreendido como um “rito de passagem” (TURNER, 1974) do cinema feito em Goiás.

Ressalto que a compreensão que aqui faço do rito recebe um ajuste em relação à sua aplicação nos estudos clássicos e nas sociedades tribais. Nesse ponto, me aproximo do caminho trilhado por Peirano (2002, p.17), em que o "[...] estudo de rituais, tema clássico da antropologia desde Durkheim, assume um especial significado teórico, menos óbvio, político, quando transplantado dos estudos clássicos para o mundo moderno".

Os ritos de passagem assinalam a mudança de uma disposição social para outra, legitimando-a, possibilitando sua compreensão e aceitação culturalmente (Turner, 1974). Portanto, o surgimento da ABD-GO pode ser interpretado como um rito de passagem, tendo inaugurado uma nova configuração do universo cinematográfico goiano e fornecido elementos para a formação embrionária de uma comunidade cinematográfica local. Tal interpretação tem em vista, também, a importância histórica, social e política da entidade, refletido nas narrativas e nas práticas dos indivíduos pesquisados. Essa compreensão vai ao encontro do que propõe Peirano (2002, p.9), ao afirmar que os rituais "[...] são demarcados em termos etnográficos e sua definição só pode ser relativa – nunca absoluta ou a *priori* [...]".

Seguindo nessa direção, é possível verificar que embora a criação da ABD-GO tenha significado um movimento de transição e transformação do universo cinematográfico goiano, o cinema feito em Goiás ainda não havia alcançado o reconhecimento necessário, tanto pelo poder público como pelos realizadores, produtores etc., para seu fecundo desenvolvimento.

Observamos, contudo, que o surgimento do Fica, em 1999, engendrou novas transformações no cenário goiano e, conforme examinei etnograficamente, significou um marco fundamental para o cinema feito em Goiás. A partir dessa constatação, torna-se possível compreender o Fica como outro rito de passagem, a partir do qual o cinema feito em Goiás ganhou visibilidade e reconhecimento, iniciando-se então uma nova fase.

Focalizando o surgimento da atividade cinematográfica em Goiás e como decorreu o seu percurso sócio-histórico, podemos constatar que os pioneiros Jesco von Putkamer, João Bennio e José Petrillo não construíram modelos estéticos específicos, mas se tornaram personagens emblemáticas do cinema local, os protagonistas do que ouso chamar de "tempo mítico" do cinema feito em Goiás. Tempo mítico porque não cessa de voltar, como um conjunto simbólico referencial, por meio do qual os cineastas goianos podem compreender quem são e de onde vieram.

Realizado anualmente e sediado na cidade de Goiás – Patrimônio Histórico da Humanidade – o Fica caracteriza-se também como um ritual de retorno e afirmação desse tempo mítico, não somente pelo significado simbólico do cenário que o sedia, mas também por ter instituído o Troféu Jesco von Putkamer (para o melhor filme de média-metragem) e os

Troféus José Petrillo e João Bennio (para as duas melhores produções goianas). Ao analisar a sociedade Ndembu, Turner (1957) constatou que os rituais também funcionavam para conter a amnésia estrutural e reviver a memória de pessoas que morreram, por meio das quais as pessoas vivas se interconectam. De forma cíclica, então, a cada edição do Fica ocorre o resgate simbólico dos primórdios da atividade cinematográfica em Goiás, remontando a ideia de como tudo começou.

Nessa esteira, bem como foi mostrado no capítulo II, o florescimento do cenário cinematográfico goiano se deu em função da criação das leis, municipal e estadual, de incentivo à cultura e, fundamentalmente a partir do surgimento de uma série de festivais cinematográficos, destacando o engajamento dos atores sociais integrantes da comunidade cinematográfica goiana. Os festivais são eventos de caráter periódico-anual, nos quais ocorrem interações sociais envolvendo variavelmente os integrantes do universo cinematográfico goiano, com objetivos em grande parte definidos, como a realizar minicursos, oficinas e *workshops*, participar de debates e palestras, exibir ou assistir a filmes.

Todavia, os festivais também se caracterizam como espaços simbólicos de circulação de representações sociais e de visibilização identitária. Assim, foi constatado por meio da etnografia que os festivais goianos de cinema são de suma importância para a comunidade cinematográfica local, pois possibilitam uma ininterrupta troca de experiências e conhecimentos, bem como a renovação, afirmação e legitimação de caracteres identitários do cinema feito em Goiás.

Logo, os festivais goianos de cinema podem ser compreendidos como rituais, assim como descreve o interlocutor Carlos Cipriano ao se referir ao Goiânia Mostra Curtas (GMC): "[...] uma espécie de ritual da cultura cinematográfica local que se repetiria a cada ano, mas sempre de um jeito diferente". Portanto, os conteúdos simbólicos que permeiam esses rituais/festivais produzem ações e estimulam emoções, e como propõem Turner (2005, p.49) de forma empírica podem ser "[...] objetos, atividades, relações, eventos, gestos e unidades espaciais em um ritual". Tais conteúdos fazem parte dos processos sociais que alicerçam a atividade cinematográfica goiana, logo, de forma ampliada e destacada os festivais expressam hierarquias, sentidos, pensamentos, práticas que já se encontram no cotidiano social (PEIRANO, 2002).

Considerando as tramas que definem o universo cinematográfico goiano a partir da formação e desenvolvimento do estado de Goiás, e como esse universo tem se desdobrado estruturalmente, podemos compreendê-lo enquanto um microcosmo social, inserido num contexto mais amplo como vimos em relação ao cenário nacional, equiparando-se ao que

Bourdieu (1992) chama de “campo”. Concebendo-o assim, torna-se possível o analisar não apenas em seu “*opus operatum”*, enquanto possuidor de formas, sentidos e produtos estanques, mas sim a partir de sua condição processual, em seu “*modus operandi*” (BOURDIEU, 2001a, p.66).

É coerente afirmar que o surgimento da ABD-GO abriu margens para a conformação gradual do Campo Cinematográfico Goiano, considerando o significativo reconhecimento gerado pelo Fica. Ao passo que os agentes disputavam posições nesse campo, revezando-se na direção da ABD-GO, e lutavam por oportunidades para o cinema em Goiás, expunham ideais, valores, crenças, representações e assim produziam sentidos de coesão entre os integrantes da emergente comunidade cinematográfica goiana. As concepções pré-estabelecidas travestidas em senso comum e que passaram a orientar a rede social, compõem o que Bourdieu (2007) chama de *doxa*, responsável pela “adesão às relações de ordem que – por serem o fundamento inseparável tanto do mundo real quanto do mundo pensado – são aceitas como evidentes” (BOURDIEU 2007, p.438).

Segundo esse autor, o campo se define por meio de jogos de força, e são necessários “[...] indivíduos que estejam motivados a jogar o jogo, dotados de *habitus* implicando o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo” (BOURDIEU, 1980, p. 89). De tal modo, cabe afirmar que o desenvolvimento do “Campo Cinematográfico Goiano” é resultante de um processo de longa duração (ELIAS, 1994) marcado pelo engajamento e atuação política de agentes que compartilham de um mesmo *habitus* (BOURDIEU, 1980) e que historicamente disputaram e disputam, entre si, posições nesse campo, com o intuito de participarem da construção de suas diretrizes e/ou conquistar outros privilégios e recompensas.

O *habitus* é um recurso social de integração das práticas e representações, que reúne nos indivíduos uma síntese das suscetibilidades e escopos sócio-historicamente constituídos (BOURDIEU, 1983), um saber social incorporado (ELIAS, 1997). Em outras palavras, o *habitus* é uma configuração composta por um conjunto de práticas, crenças, valores, comportamentos, representações, pensamentos produzidos e introjetados a partir das teias de interdependência tecidas entre e pelos agentes (ELIAS, 1994).

A partir da análise das trajetórias sociais de alguns cineastas, averiguei que algumas disposições que assinalam o *habitus* dos agentes, as práticas e o “saber fazer” (CERTEAU, 2003) característicos do Campo Cinematográfico Goiano, atravessam todo o percurso da atividade cinematográfica no estado, especialmente quanto ao aprender fazendo, ao caráter artesanal de produção dos filmes e à multifuncionalidade dos realizadores. Há uma tensão

entre o particular e o universal que também transpassa o fazer e o pensar cinematográficos em Goiás, por exemplo, expressa na percepção e utilização das expressões “cinema goiano” e “cinema feito em Goiás” pelos agentes.

Verifiquei, por meio da observação participante, que nas situações em que havia grande divergência de ideias e pensamentos os agentes se deixavam ser levados pelas emoções e acabavam se envolvendo em intrigas pessoais, o que nos levou a pensar que a passionalidade é uma disposição marcante do *habitus* do campo.

O conflito é um elemento constante que integra e media os processos sociais próprios ao Campo Cinematográfico Goiano. Os conflitos revelam os jogos de poder próprios a esse espaço social, que demonstra ser ao mesmo tempo um campo de forças que impõe suas necessidades aos agentes e um campo de lutas, no qual os agentes se enfrentam em seu interior, diferenciando-se os meios e os fins conforme a posição ocupada por cada um dentro do campo (BOURDIEU, 1992).

Durante o processo de investigação etnográfica tive a oportunidade de presenciar diversas situações que expressavam o enfrentamento cotidiano dos agentes, e observei que há um interesse central – a profissionalização e sistematização da atividade cinematográfica em Goiás –, comum a todos os integrantes do campo, que garante a própria existência desse espaço social em termos bourdieusianos.

Todavia, é a partir desse ponto de atração que se torna possível reproduzir ou definir novas posições dentro do campo, habilitando os processos hierárquicos, alimentando as disputas. Destarte, por meio dos conflitos e dos jogos de força manifestados nessas situações pude examinar e compreender as dinâmicas identitárias que marcam o Campo Cinematográfico Goiano na atualidade.

Nesse curso, as categorias nativas *velha guarda* e *nova geração* foram fundamentais para entender os posicionamentos e o lugar de fala dos sujeitos pesquisados. Tais categorias classificam os agentes sociais como “aqueles de antes” e “aqueles de agora”, revelando uma tensão entre classes geracionais e, sobretudo discernindo os indivíduos segundo seus pensamentos e práticas, no sentido em que afirmaram Durkheim e Mauss (2001, p.403): “Classificar não é somente dispor em grupos, mas colocá-los segundo relações muito especiais”.

No que se refere a essa polaridade entre gerações, notei que há uma reprodução simbólica de percepções e sentidos anteriormente expressos, havendo agora uma transposição de lugares. Em outras palavras, aqueles que nos primeiros dez anos da ABD-GO eram os “cineastas emergentes” com ideias novas e opunham-se ao individualismo e ao

conservadorismo dos “cineastas mais antigos”, agora fazem parte da *velha guarda* e são vistos como individualistas e conservadores pela *nova geração*, que se manifesta favorável às mudanças e às demandas coletivas.

Conforme apontaram as narrativas e as entrevistas, alguns dos integrantes da *nova geração* tem se empenhado já há alguns anos para conquistar posições mais nucleares no processo de construção de diretrizes para o cinema feito em Goiás, ou seja, assumir a direção da ABD-GO. Resumidamente, os esforços desse grupo resultaram no apoio a uma chapa que foi eleita para o biênio 2010/2011, e após dois anos de transição, foi eleita a atual diretoria para o biênio 2012/2013. Segundo os relatos, o grupo da *nova geração* tem realizado a gestão a mais atuante e democrática de todas, conquistando um grupo cada vez maior de associados e mantendo um diálogo profícuo tanto com a comunidade cinematográfica como com o poder público local.

Assim, desde 2010 o Campo Cinematográfico Goiano tem vivido muitas mudanças, mas foi a partir de 2012 que as maiores transformações começaram acontecer. Focalizei, então, dois eventos recentes, no intuito de refletir sobre os jogos identitários que assinalam esse campo no contemporâneo. A “não-seleção de filmes goianos para a Mostra Oficial do 14º Fica” e o “1º Fórum Goiano do Audiovisual”.

Segundo Bourdieu (1996) todo campo possui alvos, objetos e lauréis específicos, que acabam por produzir um sentimento de que vale à pena continuar a seguir as diretrizes e determinações do campo. A *illusio* corresponde à “adesão ao jogo enquanto tal, na aceitação do pressuposto fundamental que o jogo, literário ou científico [ou cinematográfico], vale a pena ser jogado, ser levado a sério” (BOURDIEU, 1996, p. 366, grifo nosso).

No caso do Campo Cinematográfico Goiano, entre outros componentes da *illusio* estão os prêmios da Mostra Oficial do Fica, referentes aos Troféus João Bennio e José Petrillo, destinados especificamente às produções goianas. A ABD-GO teve uma singular importância na conquista desses prêmios e, ao longo do tempo, as diversas diretorias que assumiram a entidade se esforçaram para conservá-los. Assim, o fato inédito da não-seleção de filmes goianos para essa mostra representou uma crise estrutural do campo. Quanto ao 1º Fórum Goiano do Audiovisual, apesar de não se tratar propriamente de uma crise, também engendrou reflexões e proposições acerca das diretrizes estruturais do campo.

Embora esses eventos aparentemente se referissem a fenômenos diferentes, ambos ensejavam mudanças, transformações, bem como informa a noção de drama social desenvolvida por Turner (1957). Segundo esse autor, o drama social se articula aos rituais, por meio dos quais as representações dramáticas são fundamentais para se reestabelecer o

equilíbrio da vida simbólica. Desse modo, tanto a reunião em que foi debatido o episódio da não-seleção de filmes goianos para a Mostra Oficial do 14º Fica, como o 1º Fórum Goiano do Audiovisual, ambos propostos e coordenados pela ABD-GO, podem ser compreendidos como rituais, a partir dos quais os agentes refletiram sobre si mesmos, criando uma oportunidade para reordenarem e reafirmarem os sentidos e significados simbólicos da existência do campo.

Ao observar a atuação dos agentes no decorrer desses eventos e os resultados gerados posteriormente, percebi que as motivações, os objetivos e as consequências tinham sentidos comuns. Considerando o caráter performático dos discursos e ações dos agentes nesses rituais (TURNER, 1987), foi possível compor uma síntese das aspirações e das estratégias identitárias empreendidas pelos integrantes da *nova geração* que estão à frente da ABD-GO atualmente, e por isso destacam-se como os mais influentes do campo.

Entendo, portanto, que esses agentes estão empenhados em criar novas configurações para o Campo Cinematográfico Goiano, novas formas de reconhecimento e identificação. Para tanto, refutam os valores e as práticas hegemônicos, contestam e tentam modificar a *doxa* do campo, estabelecendo o que Bourdieu (1996) chama de “subversão herética”.

De forma geral, as lutas travadas no interior de um campo são relativas à busca pelo acúmulo e à articulação de capitais específicos, que se dividem em capital cultural (posse de filmes, prêmios, títulos acadêmicos etc.), capital social (ocupação de cargos ou papéis sociais que dão notoriedade, como júris e comissões de seleção ou premiação em festivais etc.), capital econômico e capital simbólico (síntese dos demais capitais, simboliza o reconhecimento e a legitimação conferidos previamente) (BOURDIEU, 2001b).

Destaca-se, assim, que a partir de 2012 houve um crescente número de novas afiliações à ABD-GO, bem como observei a recorrência de respostas coletivas a favor das proposições da entidade. Isso nos leva à afirmação de que os membros diretivos da ABD-GO possuem o capital simbólico necessário para exercerem a “violência simbólica” (BOURDIEU, 2001b), ou seja, a autoridade reconhecida como legítima no interior de um espaço social, objetivando modificar as estruturas do campo.

Nessa ordem, compreendo que ao reordenar os alvos e prêmios ou construir novas diretrizes fundadas numa dialética da distinção entre “como foi” e “como deve ser”, tais agentes acabam por imprimir novos caracteres identitários ao campo. Assim, os conteúdos assimilados, refutados e ressignificados pelos agentes são disponibilizados no campo, como representações sociais que segundo Moscovici (2003) caracterizam-se como sistemas de valores, ideias e práticas que funcionam para convencionalizar o mundo e o prescrever.

Todavia, a identidade social se efetiva numa dimensão relacional que ancora o irrefreável processo de (re)construção e manutenção, refletindo seu caráter dinâmico e processual. Portanto, concluo que embora um grupo de agentes, que agora ocupa posições privilegiadas na geografia do campo, venha conseguindo moldá-lo, também estão sendo moldados por ele. Isso implica a compreensão de que a identidade do Campo Cinematográfico Goiano é multivocal, e por mais que alguma voz soe mais alto, assim como Bakhtin entendemos que "a identidade não é só uma voz, mas uma forma particular de combinar diferentes vozes" (Bakhtin, 1981, apud TAPPAN, 1999, p. 123).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTAFINI, Thiago. Cinema Documentário: Evolução Histórica da Linguagem. In: *Recensio*: Revista de recensões de comunicação e cultura. Lisboa-Portugal, 1999. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pap/pag_texto.php3/html3/htmal2=altafini-thiago-cinema-documentario-brasileiro.html>. Acesso em: 02 ago 2012.

BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P. e STREIFF-FENART, J. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: UNESP, p. 185-227, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BERSCHEID, Ellen S. *Atração Interpessoal*. São Paulo: Editora USP, 1973.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. São Paulo: Marco Zero, 1980.

_____. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, R. (Org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983, p. 46-81.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Meditações Pascalianas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001a.

_____. *O Poder Simbólico*. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001b.

_____. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zou, 2007.

BUENO, Murilo Gabriel Berardo. *Análise da Construção e Representação da Identidade Feminina na Cinematografia Goianiense*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Goiânia – GO 27 a 29 de maio de 2010.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo, Pioneira, 1976.

CARLOS, Maíra de Brito. *Pactos Documentários*: Um olhar sobre como *33*, de Kiko Goifman, revela novas possibilidades para a prática documentária. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

CASTRO, Sérgio. Desenvolvimento do APL de Cinema/Audiovisual de Goiânia. In: Rede Sist. Projeto de Pesquisa: *Arranjos e Sistemas Produtivos e Inovativos Locais em Áreas Intensivas em Cultura e Mobilizadoras do Desenvolvimento Social*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

CHAUL, Nasr Fayad. *A Construção de Goiânia e a Transferência da Capital*. Goiânia: UFG, 1995.

CLIFFORD, James. Sobre a Autoridade Etnográfica. In: _____*A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 17-62.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, 2006, p.17-52.

DA-RIN, Silvio. *O Espelho Partido, Tradição e Transformação do Documentário.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DUMONT, Louis. *O Individualismo: Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DURKHEIM, Émile e MAUSS, Marcel. Algumas Formas Primitivas de Classificação. In: MAUSS, Marcel. *Ensaios de Sociologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo, Paulinas, 1989.

ELIAS, Norbert. O *Processo Civilizador: Uma História dos Costumes*. Vol. 1 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. FURET, François. 1994.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

GARDNIER, Ruy; TOSI, Juliano. *Cronologia da Crítica Cinematográfica no Brasil*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>. Acesso em: 10 ago 2012.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

_____. *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. Panorama do Documentário no Brasil. In: *Doc On-line – Revista Digital de Cinema Documentário*. n. 01, p.79-91. Dezembro, 2006. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/>. Acesso em: 24 ago de 2012.

GUEDES, Rute. Edição Cancelada. *O Popular*, Goiânia, 01 de novembro de 2012. Disponível em: <http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/edi%C3%A7%C3%A3o-cancelada-1.226808>. Acesso em: 10 dez 2012.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde. In: ELSAESSER, T.; BARKER, A. (Eds.). *Early Cinema: Space-frame-narrative*. Londres: BFI, 1990.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP e A Editora. 2001.

LABAKI, Amir. *Introdução ao Documentário Brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. O Futuro do Passado da Cidade de Goiás: Gestão, memória, identidade. In: *Habitus*: Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás. Goiânia, v.1, n.1, 2003.

MALINOWSKI, B. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos do arquipélago de Nova Guiné Melanésia*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto "Ministro das Diversões" do Rio de Janeiro (1883 - 1920)*. Rio de Janeiro, 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

MAURO, Humberto. Humberto Mauro: Sua Vida / Sua Arte / Sua Trajetória no Cinema. Editora Artenova: Rio de janeiro, 1978.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Dimensões Históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História*. Vol.25, nº49. São Paulo, Janeiro/Junho 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882005000100007&script= sci_arttext>. Acesso em: 10 jul 2012.

MOSCOVICI, Serge. *A Representação Social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

PALACIN, Luís e Moraes, Maria Augusta de S. *História de Goiás*. Goiânia: UCG, 1994.

PARRODE, Rafael Castanheira. Reflexões sobre o cinema goiano na Mostra ABD-GO. *Revista Cinética*, julho de 2011. Disponível em: < http://www.revistacinetica. com.br/fica2.htm >. Acesso em: 20 jan 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. Hirszman e Mauro, Documentaristas. In: *Cadernos da Pós-Graduação*, Instituto de Artes, Unicamp, vol. 3, nº 2, 1999.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

_____. *Mas Afinal... O Que É Documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

_____. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 81-96.

REYNOSO, C. (comp). *El Surgimento de la Antropologia Posmoderna.* México: Gedisa, 1991.

ROCHA, A. L. C. & ECKERT, C. Etnografia: Saberes e Práticas. In: PINTO, C. R. J. & GUAZZELLI, C. A. B. *Ciências Humanas*: pesquisa e método. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROCHA, Luis Gustavo. Erro de Não Continuidade. *Revista Janela*, novembro de 2012. Disponível em: http://www.janela.art.br/especiais/erro-de-nao-continuidade Acesso em: 20 abr 2013.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. In: *CES Revista*, v. 24. Juíz de Fora, 2010. Disponível em: <http://www.web2.cesjf.br/ sites/cesjf/revistas/cesrevista/edicoes/2010/04_COMUNICACAO_cinemadocumentario.pdf>. Acesso em: 10 ago 2012.

SANDES, Noé Freire. Memória, nação e região: a identidade em questão. In: CHAUL, Nars Fayad e RIBEIRO, Paulo R. (org.). *Goiás: identidade, paisagem e tradição*. Editora UCG, 2001, p.17-23.

SILVA, Denise Tavares. *O Jornalismo e os Impasses do Documentário Audiovisual*. Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo – III Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 2005. Disponível em: <http://www.sbpjor.kamotini. kinghost.net/sbpjor/admjor/arquivos/iiisbpjor2005_-_ci_-_denise_ tavares.pdf>. Acesso em: 01 ago 2012.

SIMMEL, Georg. A natureza sociológica do conflito. In: E. Morais (Org.). *Simmel*: Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1983.

TAJFEL, Henri. *Grupos humanos e categorias sociais II*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

TAVARES, Denise Tavares. *O Jornalismo e os Impasses do Documentário Audiovisual*. Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo – III Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 2005. Disponível em: <http://www.sbpjor.kamotini. kinghost.net/sbpjor/admjor/arquivos/iiisbpjor2005_-_ci_-_denise_tavares.pdf>. Acesso em: 01 ago 2012.

TAYLOR, Charles. A Política de Reconhecimento. In: Charles Taylor *et al. Multiculturalismo*: Examinando a Política de Reconhecimento. Lisboa: Instituto Piaget, 1994, p.45 – 94.

TAPPAN, Authoring a Moral Self: A Dialogal Perspective. In: *Journal of Constructivist Psychology*. n.12, 117-132, 1999.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil*: Tradição e transformação. São Paulo, Summus, 2004.

TURNER, Victor Witter. Schism and Continuity. In: *African Society*: a Study of Ndembu Village Life. Manchester: Univ. Press, 1957.

_____. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *The Anthropology of Performance*. New York: Paj Publications, 1987.

_____. *Floresta de Símbolos:* Aspectos do Ritual Ndembu. Niterói: Ed. UFF, 2005.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

***Sites* e *Blogs* da Internet**

www.anapolis.go.gov.br

www.ancine.gov.br

www.ascom.ufg.br

www.auroradecinema.wordpress.com

www.cinemaerock.wordpress.com

www.festivalperroloco.blogspot.com.br

www.fica.art.br

www.fractalfilmes.wordpress.com

www.goianiamostracurtas.com.br

www.janela.art.br

www.jornalopcao.com.br

www.lisandronogueira.blogspot.com.br

www.marketingcultural.com.br

www.mostratrash.com.br

www.opopular.com.br

www.peticaopublica.com.br

www.planalto.gov.br

www.secult.go.gov.br