



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
FACULDADE DE ARTES E LETRAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Palmas, eu longe/gosto de tu!
Produção e Circulação de Cinema no Tocantins

Thuanny Vieira Silva

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

Cinema

(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Paulo Cunha

Covilhã, Junho de 2017

Agradecimentos

Chegar a este momento e poder agradecer todo o conhecimento adquirido dentro e fora da Universidade, depois de ter aprendido a lidar com as diferenças culturais e raciais, com a conversão da moeda, e com a facínora saudade, é um sentimento imensurável de realização. E essa sensação só foi possível, por que tive pessoas maravilhosas nessa trajetória e que merecem a minha eterna gratidão.

Àquela, que mais que uma mãe, é a minha melhor amiga, a mulher mais linda, forte e destemida que eu conheço, que em uma súbita loucura minha (a melhor delas), me apoiou e me financiou para eu chegar até aqui. Obrigada por ser minha fonte inesgotável de amor e força.

Aos meus familiares, que muito me estimularam para eu estar aqui e por vencer cada etapa. Em especial, agradeço a minha irmã Nay, o melhor ser humano que eu conheço. Obrigada também papai e maninho pelo apoio. Ao meu padastro, que desde que entrou em nossas vidas, tem apoiado as nossas escolhas.

À peça chave dessa dissertação, meu orientador Paulo Cunha, que escolha acertada! Além de toda a competência na gestão de todo o processo, foi um amigo que teve toda a sensibilidade ao criticar e/ou elogiar o meu trabalho me dando ânimo para concluir esta pesquisa.

Ao Luis, por todo carinho e paciência dispensado nesse momento de tamanha ansiedade e satisfação. Foi o meu fôlego para dar continuidade aos inúmeros momentos de cansaço.

Ao Sérgio, que num belo dia de açaí, tapioca e temaki (tudo junto e misturado) disse: “Bora ali fazer um mestrado em Cinema em Portugal?”. Eu disse sim, a mais uma de suas loucuras. Lhe digo que foi um prazer te aguentar durante todo esse tempo!

Às minhas amigas Fernanda e Jerusa que comprovaram o clichê de que numa verdadeira amizade não há distância e tempo que desmanche o elo.

Agradeço aos amigos que fiz em Portugal, ao corpo acadêmico da UBI, que direta ou indiretamente fizeram parte de mais um ciclo da minha vida.

Por fim, o agradecimento que é diário e primordial. Obrigada Deus, por colocar na minha vida todas essas pessoas, e por ser meu acalento e a minha fortaleza!

Resumo

A presente pesquisa é inédita, já que propõe abordar o panorama cinematográfico do Estado do Tocantins, no norte do Brasil, desde a sua criação em 1988, com foco nos setores da Produção, Distribuição e Exibição. Para que este estudo se concretizasse, foi necessário proceder a um mapeamento a todas as obras fílmicas produzidas no território do Tocantins, assim como à sua circulação, seja por meio comercial ou não-comercial (festivais, mostras ou Internet), a fim de caracterizar os modos de Produção, Distribuição e Exibição existentes nesse estado brasileiro.

Esta dissertação também propõe uma revisão das políticas públicas para o cinema no Tocantins e também do conceito de Cinema Periférico, nas suas diversas variações. A Distribuição, a Exibição e a Cultura Cinematográfica também foram temas em análise nesta pesquisa, que procurou fazer um estado da arte em relação a estes conceitos.

A partir do mapeamento das obras foi possível situar a produção cinematográfica do estado dentro de um contexto nacional, bem como caracterizar os tipos de filmes, traçar o perfil dos principais agentes (realizadores, produtores, exibidores, programadores) e identificar os seus meios de produção. Como parte da metodologia, as entrevistas semiestruturadas foram essenciais para complementar os dados recolhidos durante o mapeamento e para refletir acerca de várias questões complexas relacionadas com a prática cinematográfica no Tocantins.

Nas considerações desta pesquisa, uma análise das informações coletadas e aplicação dos conceitos são realizados no intuito de averiguar as hipóteses, além de proporcionar novos questionamentos e sugestões para a produção cinematográfica do Tocantins.

Palavras-chave

Tocantins, Cinema, Produção, Distribuição, Exibição, Políticas públicas.

Abstract

This is an unpublished research, because it proposes to approach the cinematographic panorama of the State of Tocantins, in the north of Brazil, since its creation in 1988, focusing on the Production, Distribution and Exhibition sectors. For this study to take place, it was necessary to map all the films produced in the territory of Tocantins, as well as its circulation, commercial or non-commercial (festivals, showcases or Internet), in order to characterize the modes of Production, Distribution and Exhibition existing in this Brazilian state.

This essay also proposes a review of public policies for cinema in Tocantins and also the concept of Peripheral Cinema, in its variations. The Distribution, the Exhibition and the Cinematographic Culture were also subjects analyzed in this research that tried to make a state of the art related to these concepts.

From the mapping of the works it was possible to situate the cinematographic production of Tocantins in a national context, as well as to characterize the types of films, to draw the profile of the main agents (directors, producers, exhibitors, programmers) and identify their means of production. As part of the methodology, semi-structured interviews were essential to complete the data collected during the mapping and to reflect on several complex issues related to the cinematic practice in Tocantins.

In the considerations of this research, an analysis of the collected information and application of the concepts are carried out in order to ascertain the hypotheses, besides providing new questions and suggestions for the cinematographic production of Tocantins.

Keywords

Tocantins, Cinema, Production, Distribution, Exhibition, Public Policies.

Índice

Agradecimentos	ii
Resumo	iii
Abstract	iv
Lista de Figuras	vii
Lista de Tabelas e Gráficos	viii
Lista de Anacrónimos	ix
Introdução	1
Tema Central	2
Hipóteses	3
Metodologia	4
Estrutura da Dissertação	6
Capítulo I - Cinema e Políticas públicas no Tocantins	8
1. Políticas públicas para o cinema	8
1.1. Enquadramento histórico	8
1.2. Ancine	11
1.3. SAV	13
1.4. FSA	15
1.5. Exibição	17
1.6. Distribuição	20
1.7. Cinema Periférico	23
1.7.1. Cinema de Sotaque	24
1.7.2. Cinema de <i>Brodagem</i>	25
1.7.3. Cinema de Bordas	26
1.7.4. Cinema de Garagem	27
1.8. Circulação Alternativa	28
1.9. Cultura Cinematográfica	30
Capítulo II - Tocantins: mapeamento e caracterização da atividade cinematográfica	33
2. Exibição	33
2.1. Exibição comercial	34
2.2. Exibição não-comercial	44
2.2.1. Festivais de Cinema	44
2.2.2. Cineclubes	50

2.2.3. Salas independentes	53
2.2.4. Ações pró-cinema	55
2.3. Distribuição	58
2.4. Produzir Cinema	59
2.4.1. Editais e legislação	60
2.4.2. Filmografia	66
Capítulo III - Agentes de Cinema no Tocantins	75
3.1. Metodologia das entrevistas	75
3.2. Entrevistados	76
3.3. Q&A	78
Considerações Finais	88
Referências Bibliográficas	98
Anexos	103

Lista de Figuras

Figura 1: Mapa 1 - Localização de Gurupi (sul), Palmas (centro) e Araguaína (norte)	34
Figura 2: Mapa 2 - Cidades que acolheram atividades da 9ª edição do Miragem em 2014	47
Figura 3: Mapa 3 - Cidades que acolheram atividades da 10ª edição do Miragem em 2015	49

Lista de Tabelas e Gráficos

Tabela 1 - Dados comparativos de exibição cinematográfica entre os estados de Tocantins, Pará, Maranhão, São Paulo e Rio de Janeiro referentes ao ano de 2015, num total de 27 estados	36
Tabela 2 - Dados comparativos de exibição cinematográfica entre os municípios de Palmas (Tocantins), Belém (Pará), São Luís (Maranhão), São Paulo (São Paulo) e Rio de Janeiro (Rio de Janeiro), referentes ao ano de 2015, num total de 389 municípios	37
Gráficos 1-4: Evolução do número de cinemas e salas em Palmas e no Tocantins (2001-2015)	38
Gráficos 5 e 6: Evolução do número de cinemas digitais em Palmas e no Tocantins (2001-2015)	39
Gráficos 7 e 8: Evolução do público de cinema em Palmas e no Tocantins (2001-2015)	40
Gráficos 9 e 10: Evolução da média de habitantes por sala em Palmas e no Tocantins (2001-2015)	41
Gráficos 11 e 12: Evolução da renda/ receita de cinema em Palmas e no Tocantins (2001-2015)	42
Gráficos 13 e 14: Evolução do preço médio de ingresso em Palmas e no Tocantins (2001-2015)	43
Gráfico 15: Número de filmes produzidos no estado do Tocantins (1984 - 2017)	67
Gráfico 16: Percentagem dos filmes produzidos no Tocantins por tipologia (1984-2017)	68
Gráfico 17: Percentagem dos filmes produzidos no Tocantins por duração (1984-2017)	68
Gráfico 18: Percentagem dos filmes que foram rodados e produzidos no Tocantins por município (1984-2017)	69
Gráfico 19: Principais produtoras de cinema e audiovisual do Tocantins (1984-2017)	70
Gráfico 20: Tipos de financiamento das produções	71
Gráficos 21 e 22: Realizadores por sexo e representatividade na produção cinematográfica do Tocantins	72
Gráfico 23: Realizadores por idade	73
Gráfico 24: Realizadores por naturalidade	74

Lista de Acrónimos

ABCCOM - Associação Brasileira dos Canais Comunitários

Ancine - Agência Nacional de Cinema

CBC - Congresso Brasileiro de Cinema

CIM - Centro de Imagem e Som

Condecine - Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica

CPB - Certificado de Produto Brasileiro

CSC - Conselho Superior de Cinema

CTAV - Centro Técnico Audiovisual

DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

DOCTV - Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro

DOCTV - CPLP - Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário - Comunidade de Países de Língua Portuguesa

DOCTV - Íbero América - Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário - Íbero América

EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes S.A

Fistel - Fundo de fiscalização das telecomunicações

FSA - Fundo Setorial do Audiovisual

Funcines - Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional

INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo

Minc - Ministério da Cultura

MP - Medida Provisória

ONG - Organização Não Governamental

PDM - Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual

PRODAV - Programa de Apoio ao Desenvolvimento audiovisual Brasileiro

Pró-Infra - Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual

Prodecine - Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional

Promic - Programa Municipal de Incentivo à Cultura

SAv - Secretaria do Audiovisual

Sesc - Serviço Social do Comércio

TO - Tocantins

UFT - Universidade Federal do Tocantins

Introdução

Criado em 5 de outubro de 1988, no mesmo ano da promulgação da Constituição Brasileira, Tocantins é o estado mais novo da federação brasileira, localizado no antigo norte do estado de Goiás. A primeira tentativa de emancipação remonta a 1821, quando já se encontrava bandeirantes da região sul e nordeste do país a procura de ouro e exploração de madeiras nobres. Uma das principais queixas do líder do movimento, Joaquim Teotônio Segurado (1775-1831), era que muito se explorava e pouco investia na região, todavia o processo ruiu quando Teotônio decide partir para Portugal a fim de que o país, até então colonizador, interviesse na emancipação da região. Desde então, vários movimentos surgiram, mas não vingaram. Foi em 1956, quando surgiu o “Movimento Pró-Criação do Estado do Tocantins”, liderados por juizes da cidade de Porto Nacional, com destaque para o juiz Feliciano Machado Braga, que cuidou do processo jurídico para a criação do novo estado, dando inclusive marcas de identidade como a criação da bandeira e do hino tocantinense.

Em 1960, José Wilson Siqueira Campos (1928-) liderou o movimento de emancipação, chegando aos extremos em 1985, quando promoveu uma greve de fome que resultou na atenção do Ministério dos Interiores a formar uma Comissão de Redivisão Territorial que consolidou a criação do Estado do Tocantins. Consequentemente, Siqueira Campos se tornou o primeiro governador do Tocantins. Paralelo a esses movimentos de emancipação e principalmente de interesses políticos, os conflitos agrários, o descaso do governo de Goiás com a região Norte e a construção da rodovia BR - 153 foram acontecimentos essenciais para a emancipação do Tocantins.

No Estado do Tocantins, ao longo de seus 28 anos, tem havido uma produção considerável de filmes muito valorizando as peculiaridades e descobertas de manifestações culturais, outros simplesmente pela vontade de produzir cinema que acabam por imprimir na obra as suas relações com o lugar. No entanto, quando se fala em cinema do Tocantins e em janelas de exibição fora do Estado, só é possível citar poucos nomes e que por ventura do acaso conseguiram almejar a projeção de seus filmes além das fronteiras do estado.

É válido ressaltar que o Tocantins é um estado com poucas referências cinematográficas, onde não há escolas de cinema nem cursos de graduação voltados exclusivamente às práticas audiovisuais, portanto, o realizar cinema essencialmente é uma vontade dos realizadores residentes no estado. O que estimula esse desejo e a sua prática também é um ponto estratégico desta pesquisa. Uma outra questão de grande relevância que motivou este trabalho foi a ausência de um catálogo ou mapeamento das produções cinematográficas do Tocantins, nem por parte das instituições, nem pela dos realizadores. Esta falta de registo e

memória da produção local traz um tom de ineditismo em vista que essa pesquisa resgata este acervo.

Tema Central

Constatando as falhas da cadeia produtiva do cinema no estado, essa pesquisa motivou-se em investigar a Distribuição e Exibição da produção cinematográfica do Estado do Tocantins, constituindo como o tema deste trabalho.

Reconsiderando a questão que existe uma produção cinematográfica no estado do Tocantins que, por diversos motivos, não consegue ter visibilidade - ou sequer marcar presença - no circuito de distribuição e exibição do próprio estado e nem fora dele, esta pesquisa procura identificar quais os principais obstáculos que a produção cinematográfica tocantinense enfrenta para conseguir fazer-se distribuir e exhibir. Portanto, esta investigação apresenta o seguinte problema inicial: Existem circuitos de distribuição e exibição de cinema do Tocantins? Se existem, em que modelos funcionam? Se não existem, quais os motivos para essa inexistência?

A partir deste problema foi traçado o ponto de partida da pesquisa, nos quais foi possível delinear os objetivos que permearam esta dissertação definindo objetivos e metodologias que nos apontassem às respostas e possíveis soluções.

A fim de uma provável resposta ao problema desta pesquisa é definido como objetivo geral: Mapear e caracterizar os modos de distribuição e exibição do Estado do Tocantins. A partir da conquista deste objetivo, este trabalho visa também contribuir cientificamente para propor estratégias que potenciem o processo de distribuição e exibição dessa produção do Tocantins, de acordo com as várias necessidades do Estado.

Objetivos específicos também se tornam fundamental na trajetória deste projeto, a iniciar pelo trabalho de identificação e mapeamento de todos os filmes produzidos no estado do Tocantins desde a sua criação, a fim de identificar as produções, os seus produtores e realizadores, e conhecer o real contexto cinematográfico tocantinense, também de forma comparativa dentro do contexto brasileiro. A partir desse mapeamento, foi possível refletir sobre o contexto de circulação nacional das produções cinematográficas do Tocantins e por fim, a revisão literária acerca dos conceitos de Distribuição, Exibição, Circulação, Cinema Periférico e Cultura Cinematográfica.

Hipóteses

No intuito de guiar a presente proposta de investigação, proponho abordar cinco hipóteses iniciais distintas, mas que podem ser complementares. As hipóteses apresentadas a seguir foram consideradas a partir do conhecimento empírico, necessitando obviamente da validação científica que, espera-se, será desenvolvido ao longo do presente projeto.

1. Por estar posicionado num espaço periférico em relação ao centro económico e cultural brasileiro, o cinema produzido no Tocantins é considerado um Cinema Periférico.

Tal como a generalidade dos estados no Centro, Nordeste e Norte do Brasil, a produção cinematográfica do Estado é considerada como uma produção periférica, que se encontra à margem do eixo de produção cinematográfico do país, o eixo sul/sudeste, portanto, não parece se enquadrar plenamente na lógica de produto cinematográfico para a distribuição comercial. Por outro lado, importa tentar compreender se o cinema do Tocantins não estará munido de instrumentos e mecanismos que lhe permitam romper fronteiras e combater essa suposta condição periférica.

2. O cinema produzido no Tocantins não se enquadra numa lógica de distribuição comercial estipulada pela indústria cinematográfica brasileira.

Devido a essa condição periférica, e ao fato de ser o Estado mais recente do país, o Tocantins ainda não dispõe de uma estrutura industrial ou comercial de cinema. A maioria da produção continua a ser irregular e realizada por meio da vontade de grupos cinéfilos, de estudantes universitários dos cursos de Comunicação Social e Publicidade e de produtoras que tem como principal fim a realização de produtos audiovisuais.

3. Os circuitos de distribuição alternativos não são suficientes para alcançar públicos heterogéneos.

Mesmo com os festivais de cinema regionais que garantem uma janela de exibição, os filmes produzidos no Tocantins não têm conseguido alcançar às novas janelas alternativas, seja por falta de informação, profissionalização, acabamento técnico do filme ou de outras condições endógenas, não conseguindo aumentar o leque de potenciais espectadores. Em primeiro lugar, os circuitos de exibição não-comercial mais convencionais, como os cineclubes, não se têm mostrado consistentes ou regulares. A Internet, particularmente no atual paradigma digital, que tem sido uma importante alternativa em outros contextos similares, não parece devidamente aproveitada e potenciada.

4. No Estado do Tocantins as políticas públicas não são suficientes para apoiar a produção e a circulação do cinema local.

As políticas públicas dos órgãos de cultura do Estado e municipais nomeadamente a extinta Secretaria de Cultura e a Fundação Cultural de Palmas, tem feito publicar editais com fins específicos para a produção de cinema. No entanto, esses editais não parecem se preocupar com os setores da distribuição e da exibição cinematográfica, fazendo com que a generalidade dos filmes continue a encontrar diversos obstáculos à sua circulação dentro e fora do Tocantins. Considerando que a maioria dos editais públicos de cinema não contemplam custos com o *marketing* cinematográfico, a produção do filme não trata esse item como peça fundamental de distribuição, desta forma não conseguem garantir o acesso a informação do filme para além do Estado.

5. Agravando a situação, os agentes institucionais não têm promovido o reconhecimento cultural e artístico do cinema produzido no Tocantins.

Nos dias de hoje, o reconhecimento do valor de um produto só se materializa e consubstancia através da mediação legitimadora de agentes institucionais, no caso, por exemplo, a crítica de cinema e a academia. Esses agentes poderão desempenhar um importante papel de validação do cinema junto de públicos mais interessados, nomeadamente os jovens com maior formação académica ou com maior grau de literacia. Importa conhecer e refletir sobre a ação destes agentes na valorização do cinema produzido no estado do Tocantins enquanto produção artística e cultural identitária da região ou apenas como mero produto comercial. Interessa perceber qual o posicionamento do cinema produzido no Tocantins no contexto da sua cultura cinematográfica e referenciais cinéfilos.

Metodologia

Para atingir os objetivos desta pesquisa foi necessário traçar e aplicar metodologias que proporcionassem dados concretos acerca da produção cinematográfica do Estado do Tocantins.

Por não haver informações completas catalogadas a respeito de toda realização cinematográfica no estado, houve um intenso processo de reflexão a partir das fontes. Portanto a primeira tarefa deste projeto de investigação foi reunir, resgatar e valorizar um conjunto de dados quantitativos e qualitativos que foram essenciais para analisar o objeto de uma forma abrangente e complexa, que permitiu não só o desenvolvimento deste trabalho, mas que será igualmente útil para trabalhos futuros.

Para tomarmos conhecimento e identificarmos quais foram as obras cinematográficas produzidas e que circularam, se fez fundamental o mapeamento e a inventariação de todos os filmes realizados desde a criação do Estado do Tocantins até ao presente momento.

Os filmes mapeados e catalogados neste trabalho obedeceram aos critérios de exibição e circulação, ou seja, está no *corpus* desta pesquisa filmes que foram vistos e que houve essa intenção de visibilidade por parte da equipe de produção, seja essa visibilidade alcançada por meio de mostras, festivais de cinema ou internet. No decorrer da investigação foram identificados inúmeros filmes realizados dentro do meio acadêmico, que por mais qualidade técnica e estética que possuem foram realizados com esse único propósito excluindo-os do *corpus* da pesquisa. É considerado um filme do Tocantins aqueles que foram gravados no estado com equipe composta por tocaninenses ou filmes de coprodução em que o realizador e parte da produção é tocaninense.

O inventário também foi determinante para definir os entrevistados desta pesquisa, a partir dele identificamos os principais realizadores em quantidade de produção, e em prêmios de festivais, distribuição e exibição além da fronteira do Estado.

Todavia, para a realização deste inventário sem ambiguidades de informações, além de pesquisas em sites especializados, bibliotecas e órgãos culturais do estado foi necessário ir até a fonte primária, ou seja, os diretores dos filmes, que atuaram de forma colaborativa para o mapeamento da produção tocaninense, garantindo assim informações e dados concretos.

Neste processo, a entrevista foi uma ferramenta crucial, pois permitiu um contato direto com os agentes da minha pesquisa. Sobre a metodologia da entrevista, Valdete Boni e Sílvia Quaresma validam a técnica como a melhor forma de obter informações que se relacionam com valores, atitudes e opiniões dos sujeitos entrevistados, sendo eles nesta pesquisa, elemento chave para a resposta do nosso problema.

“A entrevista como coleta de dados sobre um determinado tema científico é a técnica mais utilizada no processo de trabalho de campo. Através dela os pesquisadores buscam obter informações, ou seja, coletar dados objetivos e subjetivos. [...] os dados subjetivos só poderão ser obtidos através da entrevista, pois que, eles se relacionam com os valores, às atitudes e às opiniões dos sujeitos entrevistados”. (Boni & Quaresma, 2005: 72)

Dentre as tipologias de entrevista, a semiestruturada foi a que mais se adequou à esta pesquisa. Por haver um roteiro a ser guiado, porém flexível, permitiu um aprofundamento maior da entrevista sem que ela saísse do seu foco principal e garantiu a coleta de informações quantitativas, as quais contribuíram para o mapeamento e inventariação do cinema produzido no Tocantins.

E foi através deste mapeamento aliado as entrevistas que definimos o contexto real de produção quantitativa do cinema tocaninense, e onde ele se encontra no cenário brasileiro. Com o mapeamento e as entrevistas compreendemos melhor os processos de distribuição e exibição do Estado, como eles funcionam, quais as principais dificuldades, quais as

deficiências a partir do ponto de vista de quem faz cinema, produzindo conteúdo empírico para a pesquisa que afirmaram ou não as hipóteses apresentadas neste trabalho.

Com a coleta de dados e entrevistas, finalmente, foi possível fazer a reflexão, procurei conceituar toda a revisão teórica desta investigação a partir do conteúdo coletado e aplicar o conhecimento científico da revisão teórica à pesquisa, no intuito de atingir o objetivo e indagar sobre as estratégias de distribuição, promoção e exibição do cinema periférico, me arriscando ainda a propor soluções para as deficiências da distribuição e exibição no estado.

Estrutura da Dissertação

A fim de propor uma leitura mais fluida e consistente o presente trabalho foi dividido em três capítulos mais as considerações finais. O primeiro capítulo, intitulado “Cinema e Políticas públicas no Tocantins”, contextualiza o cenário das políticas públicas para o audiovisual no Brasil a partir dos estudos de Marcelo Ikeda (2015). No âmbito da conceituação da Distribuição, Exibição e Circulação, a pesquisa se debruça nos estudos de André Gatti (2005), Talita Arruda (2014) e Marcelo Ikeda (2010; 2015). Por fim, na tentativa de identificar um tipo de cinema, de inserir e não rotular a produção cinematográfica do Tocantins, o conceito de Cinema Periférico abordado por Ângela Prysthon (2011) é central, mas não abordado em exclusividade: Cinema Sotaque (Hamid Naficy), Cinema de Brodagem (Amanda Nogueira), Cinema de Bordas (Bernadette Lyra, Gelson Santana e Laura Cánepa) e Cinema de Garagem (Marcelo Ikeda e Dellani Silva) são outras categorias que foram consideradas neste capítulo. Por último importa saber o que vem sendo estudado no campo da Cultura Cinematográfica, de acordo com os estudos de Thomas Elsaesser.

O segundo capítulo, “Tocantins: Mapeamento e caracterização da atividade cinematográfica”, pretende apresentar o lugar em que se insere o *corpus* dessa pesquisa. O capítulo faz uma abordagem exaustiva e minuciosa de todos os elos da cadeia produtiva (produção, exibição e distribuição) no Tocantins. Dados coletados nessa pesquisa são analisados nesta fase da pesquisa.

Na Exibição, a base de dados oficiais da Filme B e do Observatório de Cinema da Ancine (OCA) foram essenciais para situar o Tocantins enquanto exibidor no contexto nacional e analisar a sua evolução ao longo dos primeiros quinze anos do século XXI. Além da análise das informações quantitativas foram apresentadas as janelas de exibição legitimadas do estado, percorrendo então sobre as salas comerciais, salas independentes, cineclubes e festivais de cinema no Tocantins. Ainda foram identificadas atividades que contribuem para a formação cultural e audiovisual em prol do cinema.

No campo da Distribuição, ainda de forma exaustiva, foi possível inventariar e mapear as ações que foram desenvolvidas neste setor por distribuidores locais e ainda os efeitos de Programadoras nacionais no estado ao longo da existência do Tocantins.

Em relação à Produção, foram apresentados os resultados do mapeamento da produção cinematográfica do Tocantins. Os filmes mapeados permitiram a inventariação da filmografia local, classificando-os quanto ao ano, tipologia e duração. Ao que tange os realizadores, foi ainda possível traçar o perfil de quem faz cinema no estado observando questões de sexo, faixa etária e naturalidade.

No terceiro capítulo, “Agentes de Cinema no Tocantins”, são apresentados os resultados de algumas das entrevistas realizadas com os realizadores, exibidores, programadores e produtores. Partindo de um modelo de entrevista semiestruturada, os entrevistados prestaram importantes e inéditos depoimentos que poderão justificar as deficiências apontadas nesta pesquisa ou sugerir novas perspectivas de se fazer cinema, abarcando a exibição e a distribuição como elementos constitutivos da cadeia produtiva do setor.

Por fim, nas considerações finais, pretendo fazer uma reflexão de todo o conteúdo aqui exposto, destacando o problema inicial e abordando as hipóteses uma por uma, tentando confirmá-las ou refutá-las, deixando margem para outras interpretações. Ainda nesta reflexão final, considero também o papel das políticas públicas para o audiovisual no Brasil e como elas influenciaram a produção local, principalmente nos setores da Distribuição e Exibição. A análise de discurso também compõe este capítulo, uma vez que a partir do discurso dos entrevistados faço ponderações dos problemas apresentados e das alternativas recorridas ou não por estes, podendo assim me arriscar na proposição de soluções e provocar novos questionamentos acerca da Distribuição e Exibição não só no contexto regional, como no nacional.

Capítulo 1 - Cinema e Políticas Públicas no Tocantins

Desde cedo, este projeto propõe pensar o cinema do e no estado do Tocantins a partir de alguns conceitos e contextos teóricos e conceptuais que poderão ser pertinentes e úteis para uma maior e melhor compreensão. Neste capítulo inicial, proponho uma breve aproximação a alguns desses conceitos que serão centrais em todo o processo de investigação para a presente dissertação: 1) Políticas públicas; 2) Exibição; 3) Circulação Alternativa (Distribuição Própria, Distribuição Independente); 4) Cinema Periférico (Cinema de Bordas, Cinema de Sotaque, Cinema de Brodagem, Cinema de Garagem); e 5) Cultura Cinematográfica.

1. Políticas Públicas para o Cinema

1.1. Enquadramento histórico

No Brasil, as políticas públicas para o cinema remontam ainda à era Vargas (1930-1945). Nesse período, o Estado criou legislação para artes no geral e criou diversos órgãos como o Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE (Times, 2013: 2). O primeiro marco legal de proteção ao cinema nacional data de 1932, com o Decreto-lei 21.240, que determinava a obrigatoriedade de um filme nacional nas salas de cinemas, nomeadamente curtas-metragens educativos. Em 1939, o governo Vargas, ciente da poderosa arma que o cinema poderia ser, instituiu o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que, além de exercer a censura, passou a produzir filmes oficiais estendendo a cota de exibição para filmes de longa-metragem, de um para três filmes por ano, o que fomentou o número de produções anuais.

Entre as décadas de 40 e 50 surgem as primeiras tentativas de criação de uma indústria cinematográfica nacional, a Atlântida e a Vera Cruz, financiadas por capital privado e desvinculadas ao Estado (Bahia, 2009: 21). A primeira atuava na realização de filmes mais baratos e populares, e a segunda investia em realizações de orçamentos maiores tentando se assimilar aos estilos de produções europeus e *hollywoodianos*. Entretanto, devido ao estágio primitivo de industrialização, o surgimento da televisão e as estratégias agressivas das distribuidoras norte-americanas no país, elas vigoraram somente até a metade da década de 50 e início dos anos 60.

Sem produções nacionais, a cota de tela não resultava como uma política pública eficiente para promover o cinema nacional. Em 1966, ainda como uma estratégia da herança militar do governo de Vargas, foi instituído o Instituto Nacional de Cinema (INC), que passou a financiar

os filmes brasileiros com recursos oriundos de parte do imposto de renda das distribuidoras estrangeiras, aumentando o número de produções anuais e o alcance de todas as salas de cinema das grandes cidades (Simis, 2010: 55).

Entretanto o período áureo do cinema brasileiro se iniciaria em 1969, com a criação da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), constituída inicialmente como uma distribuidora de filmes nacionais no exterior, atrelada ao INC. A Embrafilme logo passou a ser responsável pelo financiamento de filmes de longa-metragem com um nova forma de fomento à produção, que consistia na aquisição dos direitos relativos à comercialização da obra em até 30% de um orçamento estabelecido e no adiantamento da renda relativa à bilheteria em até 30% do orçamento do filme. Dessa forma, como ressalta Tunico Amâncio, a Embrafilme passa então “a produzir, financiar, promover, distribuir e premiar o filme brasileiro, além de cuidar de seu lado cultural, com orçamento ampliado por dotações, taxas e receitas diversas, todas advindas da atividade cinematográfica” (*apud* Times, 2013: 5).

O período da Embrafilme registrou mais de 3200 salas de cinema em funcionamento, contra 3005 no ano de 2015¹. Tornou-se também a maior distribuidora de filmes nacionais com lançamentos comerciais. Em conjunto com outras ações como a Lei Dobra² e a fiscalização mais rigorosa das bilheterias e do cumprimento da cota de tela reafirmando este período como o melhor desempenho que o cinema brasileiro já teve³.

A crise política e econômica que se instalou no país entre a década de 80 e 90 refletiu diretamente no setor cinematográfico, reduzindo todos os índices positivos da década anterior. Outros fatores também influenciaram na recensão do cinema nacional: a Lei Sarney⁴ de 1986 que dispunha sobre a renúncia fiscal para a realização de projetos culturais, passando desta maneira os filmes da Embrafilme a concorrer com as outras áreas; denúncias de má administração e favorecimentos; e, por fim, a eleição de Fernando Collor de Mello em 1990, defensor de uma política livre de mercado, extinguindo as leis de incentivo e os órgãos culturais, resultando no fechamento da Embrafilme (Times, 2013: 7).

Com impeachment de Collor, Itamar Franco assumiu a presidência e se mostrou favorável a cultura recriando o Ministério da Cultura, retomando a cota de tela, e aprovação da Lei 8.685/93, conhecida como a Lei do Audiovisual que embora aprovada em 1993, somente em 1995 é que ela começou a surtir efeito no cenário cinematográfico do Brasil, e a partir desse

¹ Com informações do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2015. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2015.pdf.

² Resolução nº 10 do Concine, que permite a manutenção do filme em cartaz na segunda semana de exibição desde que ele tenha superado o índice de frequência semanal do cinema em questão no semestre anterior (Gatti, 2007: 85).

³ Neste período foram registrados mais de 140 dias de filmes nacionais por ano nas salas, mas de 800 longa-metragens lançados na década de 70 e uma maior frequência de público, o número de salas de cinema existentes no período comprovam.

⁴ Lei Sarney, foi reeditada por Sérgio Rouanet, tornando-se conhecida como Lei Rouanet e que vigora até os dias atuais.

momento foi tido como o período da Retomada do cinema brasileiro, culminando na criação em 2001 do tripé institucional.

Considerando que as políticas públicas para o audiovisual de âmbito nacional surtiram efeito no Tocantins a partir dos anos 2000, convém referir a importância de programas e leis desenvolvidas pelos órgãos responsáveis desde então, a saber a Agência Nacional de Cinema (Ancine), Secretaria do Audiovisual (SAv) e Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), no entanto, importa saber as bases das políticas públicas do cinema para melhor compreender o seu papel nos dias atuais.

Partindo da publicação da Lei 8.695/93, conhecida como a Lei do Audiovisual, sendo o único segmento artístico que possui uma lei específica no Brasil. A Lei foi publicada no sentido de fomentar a produção audiovisual por meio de incentivos fiscais fundamentados na renúncia fiscal em que pessoas jurídicas ou físicas realizam o aporte de capital em um projeto audiovisual que atenda as normativas da Lei, e o valor é parcialmente ou integralmente abatido do imposto de renda devido. Todavia, anterior a Lei do Audiovisual, os produtores faziam uso da Lei Federal de Incentivo à Cultura 8.313/91, mais conhecida como Lei Rouanet, que através dos artigos 18 e 25 previa o incentivo à produção audiovisual também por meio do mecenato, o que diferenciou as duas leis é a que a Lei Rouanet era tratada como um incentivo e a Lei do Audiovisual um investimento, prevendo retornos aos patrocinadores ou doadores.

Com a Lei, as vantagens oferecidas para o investidor são: Abatimento integral do valor investido no imposto de renda a pagar, limitado a 3% do imposto devido; Inclusão do valor investido como despesa operacional, reduzindo seu lucro líquido e, por conseguinte, seu imposto de renda a pagar; Vinculação da marca institucional aos créditos e material promocional da obra, como típica operação de patrocínio; Participação nos resultados financeiros da obra, por um percentual sobre os direitos de comercialização (Ikeda, 2015: 30). A dependência do cinema brasileiro com o Estado gerou muitos conflitos e instabilidades principalmente durante as crises econômicas, no qual o Estado fez inúmeras recessões o que impactou diretamente na captação de recursos para o cinema brasileiro. Com as crises, a classe se reuniu no ano de 2000, no III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), quase 50 anos depois da realização do último. No CBC, ficou clara que a classe não queria propor mudanças ou questionar a Lei, queria consolidá-la, para isso foi feita uma lista com 69 ações para o desenvolvimento da atividade cinematográfica brasileira.

Em 2001 foi criado o Conselho Superior de Cinema (CSC), a Agência Nacional de Cinema (Ancine) e a Secretaria do Audiovisual (SAv) com a edição da Medida Provisória - MP nº 2.228/01, constituindo a formação do tripé institucional do audiovisual por três órgãos estatais.

1.2. Ancine

Com o foco industrialista e desenvolvimentista, a Ancine visa apoiar a indústria cinematográfica como um todo, não só na produção, mas na distribuição e exibição. Dentre as principais atividades da Ancine se encontram a de regulação: que emite as outorgas de certificados de registro na Agência, todos os produtos audiovisuais produzidos no país devem ser registrados na Agência, com a emissão do Certificado de Produto Brasileiro - CPB (art. 28). O monitoramento de informações do mercado também fica à cargo da Ancine. As empresas do setor de exibição e as distribuidoras e locadoras do segmento de vídeo doméstico devem enviar regularmente à Ancine dados sobre as obras exibidas em seus segmentos de mercado e a renda auferida na exploração destas (art. 18 e 19).

Quanto às suas atividades de fomento baseados em renúncia fiscal, uma de suas primeiras atividades foram os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines), possibilitando a formação de uma carteira de projetos, conjugando a produção, distribuição, exibição, infraestrutura e inclusive compra de ações de empresas relativas ao audiovisual (Ikeda, 2015: 47). Uma outra ação foi a isenção do pagamento da Condecine⁵ caso as programadoras estrangeiras de TV por assinatura invistam na coprodução de obras audiovisuais brasileiras⁶. Além dessas atividades de fomento indireto, a Ancine promoveu programas e editais de fomento direto, por meio do art. 47 da MP, incluída pela Lei nº 11.437/06 que cria o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine); o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual (Pró-Infra)⁷, juntamente com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

A independência administrativa e financeira é uma outra forte característica partindo do princípio da neutralidade, podendo ela se posicionar entre os agentes sem interferências das partes interessadas. As principais fontes de renda da Ancine são provenientes de parte da arrecadação da Condecine, até 3% dos recursos do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel⁸) e dotações da União. Por fim, as agências reguladoras são administradas por um regime de colegiado em que os diretores são indicados pelo presidente

⁵ É importante destacar também, a criação do Condecine Remessa com a edição da MP nº 2.228/01, em parágrafo único do art. 32 que determinava uma sobretaxa de 11% sobre a remessa exterior. Essa medida está diretamente relacionada com as *major*s, que são empresas estrangeiras que predominam o mercado de distribuição no país. Com a sobretaxa há uma forte indução para que estas empresas façam coproduções com produtoras e/ou distribuidoras nacionais por meio do art. 3º da Lei do Audiovisual, que prevê o abatimento de 70% do valor devido no imposto de renda, caso as *major*s realizem coproduções de obras audiovisuais brasileiras de produção independente. Uma medida ástera e positiva para as produções independentes.

⁶ Essa ação prevista no artigo 39, X, da MP 2.228/01 derivou na publicação da Lei 12.485/2011, conhecida como a Lei da TV Paga, que contempla a produção ou coprodução de obras cinematográficas brasileiras, garantindo uma exibição mínima nos canais de televisão paga.

⁷ O Prodav e o Pró-Infra foram instituídos como linha de fomento direto da Ancine após modificações da Lei 11.437/06.

⁸ O Fistel é uma contribuição que incide sobre o conjunto das atividades do setor de telecomunicações, preparando a agência para um possível cenário de convergência, sendo hoje arrecado pela Agência Nacional de Telecomunicações - Anatel. (Ikeda, 2015: 67)

da República, mas precisam ser aprovados em plenária pelo Senado Federal além de serem submetidos a uma prova de méritos que comprove a sua especialização no ramo da atividade (Ikeda, 2015: 54).

Já durante o governo Dilma (2011-16), a Ancine elaborou um planejamento estratégico ambicioso visando o desenvolvimento do audiovisual brasileiro, a fim de que o país se tornasse a quinta economia do audiovisual até 2020, as metas e os indicadores estão previstos no Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual (PDM). O documento prevê o investimento integrado nos diversos elos da cadeia produtiva e nos segmentos de mercado, elegendo três deles como prioritários: o cinema, a TV por assinatura e o vídeo sob demanda (Ikeda, 2015: 250).

O PDM foi a base do Programa Brasil de Todas as Telas, lançado em julho de 2014 pelo Governo Federal que utiliza os recursos do FSA e atua em quatro eixos: 1 - Desenvolvimento de projetos, roteiros, marcas e formatos; 2 - Capacitação e formação profissional; 3 - Produção e difusão de conteúdos brasileiros; 4 - Programa Cinema Perto de Você. Com esse programa também foi desenvolvido a linha de ação dos Arranjos Regionais que tem como objetivo estimular as políticas públicas regionais.

Com esta Linha o investimento do FSA tem por referência os compromissos financeiros assumidos pelos governos estaduais ou municipais, ou seja, um órgão público independente da esfera pública quer publicar um edital de audiovisual ou cinema e injeta um determinado valor. O FSA irá fazer complementação deste valor dependendo da região em que se encontra. Por exemplo, a Fundação Cultural de Palmas publicou no ano de 2015 um edital específico para o audiovisual pelos Arranjos Regionais, a Fundação investiu o valor de 345 mil reais, pelo fato de Palmas estar localizada no Tocantins, região Norte do país, a proporção do investimento do FSA para essa região é de duas vezes o valor aportado, ou seja, o incentivo total do edital foi 1.035 milhão de reais. Para as demais regiões o aporte funciona da seguinte maneira: duas vezes para o Nordeste e Centro-Oeste; uma vez e meia para o Sul, e os estados de Minas Gerais e Espírito Santo e uma vez para São Paulo e Rio de Janeiro.

Ikeda declara que “esse conjunto de medidas comprova o amadurecimento do setor, cujas ações se diversificam, abrangem vários segmentos de mercado e ingressam ainda que de forma tímida, no campo da regulação propriamente dita” (*Ibidem*).

1.3. SAV

A SAV é uma Secretaria vinculada desde a publicação da MP ao Ministério da Cultura responsável pela produção de curtas e médias-metragens (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual), formação de mão de obra (Centro Técnico Audiovisual - CTAv), difusão de filmes por meio de festivais de cinema no país e preservação e restauração do acervo cinematográfico brasileiro (Cinemateca Brasileira). O fato dessas ações estarem sob a responsabilidade da SAV, percebemos uma delimitação das atribuições, enquanto as ações da Ancine estão voltadas para o mercado, as da SAV estão direcionadas para promoção da arte e cultura brasileira através do cinema.

Apesar das delimitações de atuação estarem previstas na Medida Provisória, no governo Lula (2003-11) houve diversas interpretações, gerando tensões entre os dois órgãos, já que na sua gestão o papel das agências reguladoras foram questionados e de acordo com o seu plano de governo para o setor cultural as formulações de políticas públicas competiam ao Ministério da Cultura (Minc) e no caso do audiovisual à SAV, essa situação colocou a Ancine em uma posição desconfortável já não podendo mais nem exercer a sua função de regular, tornando-se somente uma gestora dos mecanismos de incentivo fiscal.

Dentre uma das medidas que foram adotadas pelo Minc/SAV foram as publicações dos editais que previam contrapartida de ação social, causando grande transtorno na classe artística que viam nesse modelo uma restrição à liberdade criativa dos artistas.

Um outro elemento importante que fortalece a SAV enquanto órgão foi o aumento do seu orçamento na época da criação do tripé institucional. Com estas ações ficam claras o perfil institucional do novo governo em relação ao setor audiovisual: enquanto a Ancine era um órgão regulador com limitada capacidade interventiva direta no mercado cinematográfico, a SAV começou a implementar ações de fomento específicas, com mais impacto na classe (Ikeda, 2015: 121).

E foram através das ações que o Tocantins passou a ser contemplado dentro do panorama de produções cinematográficas nacionais, e o primeiro edital de fomento em que o estado participou, foi o DOCTV (Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro), que consistia na produção e veiculação de um média-metragem documental de 52 minutos.

Este programa foi o primeiro a realizar editais específicos por estados, o que contribuiu para descentralização da produção e que o Tocantins pudesse se projetar, ao todo foram quatro edições e cinco filmes tocantinenses produzidos através do programa. Em 2007 o programa se transformou em uma versão internacional realizando a edição do DOCTV Ibero-América e no ano seguinte foi lançada a versão do programa DOCTV CPLP que são países de língua

portuguesa, ambas versões do programa funcionam no formato de coprodução e continuam sendo executados.

Em 2004, foi criado o programa Revelando Brasis, realizado em parceria com a ONG Marlin Azul e com patrocínio da Petrobras, que convocava moradores de cidades de até 20 mil habitantes para participar de um edital em que o produto final era um filme. Entretanto os selecionados antes de realizarem o filme participavam de oficinas de capacitação que envolvia todas as etapas da criação audiovisual. Deste programa saiu o curta-metragem *A dois passos do paraíso* (2008), do jornalista Alan Russel, e que teve uma repercussão internacional nos circuitos de festivais alternativos.

Tocantins também foi contemplado pelo programa Nós na Tela, que era voltado para integrantes ou egressos de movimentos sociais que desenvolvessem atividades de formação para a realização de obras audiovisuais com o tema cultura e transformação social feitos por jovens de 17 a 29 anos, de classes sociais de média a baixa. Neste programa, a Associação Casa da Árvore que atua no estado com cultura digital participou do programa com o filme Cinema de Bolso também assinado por Alan Russel. Esse programa era realizado em parceria com a Associação Brasileira dos Canais Comunitários (ABCCOM) e previa a veiculação de 20 filmes contemplados pelo programa.

A Programadora Brasil também foi um outro grande programa desenvolvido pela SAV em que o Tocantins também tenha sido contemplado, só que ao invés da produção, o programa atuou na difusão e distribuição de obras audiovisuais nacionais.

“A Programadora atuou como uma espécie de distribuidora com fins não comerciais, licenciando os direitos de exibição de obras audiovisuais que integram seu acervo para o circuito de exibição não comercial (mostras, cineclubes, etc.). Dessa forma, mediante uma estrutura central, a Programadora Brasil atua como intermediária entre os produtores e os circuitos alternativos de exibição, alimentando esses circuitos com um variado catálogo de produção nacional. Com isso, é possível levar a produção independente brasileira a novos públicos, que passam a ter acesso a outros tipos de obras que não chegam ao circuito comercial, extremamente concentrado nos principais centros econômicos do país”. (Ikeda, 2015: 128)

A Programadora Brasil atuou no Tocantins por meio de um outro programa, o Cine Mais Cultura, que também foi responsável pela instalação de pontos de exibição em DVDs. No Cine Mais Cultura além de fornecer equipamentos de projeção e o catálogo da Programadora Brasil oferecia oficinas de capacitação para os gestores dos cineclubes implementados. O Cineclubes Canto das Artes e o Cineclubes Miragem foram contemplados pelas ações destes programas.

Programas menores e mais pontuais do Minc em parceria com a SAV também foram de alcance do estado como o Programa Amazônia Cultural que contemplava a realização de projetos de vários segmentos artísticos com prêmios entre 80 e 120 mil reais na Amazônia Legal. E os

Microprojetos Mais Cultura com três edições, uma delas também foi destinada para a realização de projetos nos estados compreendidos pela Amazônia Legal realizados por jovens entre 17 e 29 anos, com valor de até 15 mil reais.

Com as ações do Minc por meio ou em parceria com a SAV ou vice e versa notamos que para o tipo de produções cinematográficas que o Tocantins realiza a SAV é órgão que realmente contempla as necessidades de um local em que o mercado cultural não consegue prover, podendo afirmar que a principal missão dos editais da SAV não é o mercado e sim a pluralidade da produção, difusão e exibição do audiovisual brasileiro firmando suas competências estabelecidas desde a publicação da Medida Provisória.

1.4. FSA

O Fundo Setorial do Audiovisual, criado com a edição da Lei nº 11.437/06, passa a ser um mecanismo de fomento direto por linhas de ação predefinidas, “reforçando a ação do Estado na proposição de políticas públicas, além de prever que os recursos sejam em sua maioria reembolsáveis e não integralmente a fundo perdido” (Ikeda, 2015: 255). Ao mesmo tempo que a medida é positiva no sentido de que há um novo mecanismo de fomento para a produção cinematográfica, promovendo inclusive a competitividade do produto nacional, o FSA a princípio reduziu a autonomia financeira da Ancine, que ficaria extremamente vulnerável às ações de contingenciamento do país, já que a Lei também alterou a destinação da Condecine de forma integral para compor a receita do FSA.

Com a Lei do FSA, que a princípio veio para aportar recursos no setor do audiovisual para implantar novos mecanismos de incentivo, ela também intensifica as políticas de fomento indireto com base na renúncia fiscal, já que ela altera artigos da Lei do Audiovisual com a implementação dos 1º A⁹ e 3º A¹⁰, que aumenta o número e o tipo de produtoras e projetos que podem recorrer aos financiamentos por meio da renúncia fiscal e os tipos de investidores habilitados a aportar recursos, “a Lei nº 11.437/06 permitiu que não só pessoas jurídicas, mas também pessoas físicas pudessem se beneficiar da dedução fiscal de 100%, limitada a 3% de

9 [...] é possível captar recursos incentivados por meio do art. 1º-A para a produção de obras audiovisuais brasileiras de produção independente nos seguintes formatos: longa, média e curta-metragem; telefilme; minissérie; obra seriada; e programa para televisão de caráter educativo e cultural. A Instrução Normativa nº59 estabelece ainda que o limite máximo de aporte de recursos por projeto para os incentivos previstos nos artigos 1º e 1º-A da Lei nº 8.685/93, somados, é de R\$ 4.000.000,00. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-regulamenta-art1-da-lei-do-audiovisual>. Acesso em 20 de maio de 2017.

¹⁰ O artigo 3º-A autoriza empresas de TVs abertas e programadoras de TV por assinatura (nacionais ou estrangeiras) a investirem parte do imposto devido sobre a remessa de recursos enviados ao exterior - derivados da aquisição de direitos de transmissão de obras audiovisuais ou eventos internacionais - na coprodução de obras audiovisuais brasileiras de produção independente. O contribuinte estrangeiro pode investir até 70% do imposto devido e os recursos podem ser aplicados no desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas de longa metragem brasileiras de produção independente, e na coprodução de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras e de produção independente de curta, média e longas-metragens, documentários, telefilmes e minisséries. O artigo 3º-A foi criado com o objetivo de estimular a associação entre cinema, televisão e produção independente no Brasil, abrindo mais espaço para a veiculação de obras audiovisuais nacionais nas grades de programação brasileiras e também no exterior. O dispositivo foi introduzido na Lei do Audiovisual pela Lei nº 11.437 de 28 de dezembro de 2006 e regulamentado pelo Decreto nº6.304, de 12 de dezembro de 2007. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-regulamenta-artigo3-da-lei-do-audiovisual>. Acesso em 20 de maio de 2017.

seu imposto de renda no caso das primeiras e a 6% no das segundas” (Ikeda, 2015: 132). Como aponta Ikeda, esses novos mecanismos foram criados para corrigir as distorções já existentes, porém aprofundou-as, ampliando a extensão dos projetos passíveis de enquadramento e elevando os percentuais de dedução, tornando o setor cada vez mais dependente do Estado para a produção cinematográfica.

As atribuições da Secretaria Executiva do FSA são exercidas pela Ancine, assim como a responsabilidade orçamentária e financeira das ações do FSA e o apoio técnico e administrativo ao Comitê Gestor. Uma ressalva a se fazer é a participação de agentes financeiros no Comitê Gestor que são responsáveis por administrar e movimentar os recursos do FSA e para executar as suas linhas de ação, incluindo a contratação dos projetos junto aos proponentes e a gestão dos fluxos financeiros de cada operação¹¹.

O que difere o FSA da Ancine é que as suas linhas de ações são específicas de acordo uma lógica programática que é definida pelo Estado, priorizando determinados segmentos em que o investimento é considerado mais urgente e apresenta uma crise crônica, com isso os projetos que são selecionados por meio do FSA não leva em conta os agentes de mercado como no mecanismo da renúncia fiscal. “O Estado deixa de adotar uma política neutra para assumir uma postura mais ativa, definindo linhas de ação prioritárias e selecionando diretamente os projetos pela análise de méritos dos inscritos, formando uma comissão composta por servidores públicos concursados”. (Ikeda, 2015: 228).

As primeiras chamadas públicas foram lançadas em 2008 com quatro linhas de ação: A - Produção cinematográfica de longa-metragem; B - Produção independente de obras audiovisuais para televisão; C¹² - Aquisição de direitos de distribuição de obras cinematográficas de longa-metragem; e D - Comercialização de obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem no mercado de salas de cinema; são as chamadas linhas do Prodecine e do Prodav. Com essas linhas de atuação percebemos que o FSA oferece maiores possibilidades em relação aos modelos de leis de incentivo para a promoção de políticas públicas já que ela contempla os elos da cadeia produtiva, não só a produção de obras audiovisuais. Entretanto Ikeda acredita que os resultados dessas linhas lhe parecem contraditórios, em vista que seria mais coerente lançar linhas de ação diferenciadas para filmes de perfis diferentes.

¹¹ Os agentes financeiros se tornam meio que responsáveis pela publicação de Chamadas Públicas já que parte do recurso do Fundo é oriundo dessas empresas, como exemplo temos a Financiadora de Estudos e Projetos (Finep), que foi o primeiro agente credenciado pelo FSA, responsável pelo lançamento das primeiras Chamadas Públicas entre os anos de 2008 e 2010. Um outro agente financeiro que executou o programa Cinema Perto de Você é o BNDES, que consistia na ampliação e modernização do parque exibidor brasileiro por meio da construção e da reforma de salas de cinema, em cidades de médio porte ou na periferia dos grandes centros urbanos. A Caixa Econômica Federal também atuou neste projeto só que voltado para cidades menores. O programa integrou mais tarde às linhas de ação do Pró-Infra.

¹² A linha C merece destaque já que para se beneficiar dela os projetos apresentados deveriam ser apresentados por distribuidoras de capitais nacionais, oferecendo uma condição real de disputa com as *majors* pelos direitos de distribuição dos projetos de longas-metragens brasileiros de maior potencial comercial.

Em 2013 com o aumento expressivo de arrecadação da Condecine, consequente da publicação da Lei da TV Paga, o FSA lançou chamadas públicas com mais linhas de atuação, afim de atender as novas demandas de conteúdo audiovisual diferenciado e seguir o ideal de crescimento previsto no PDM. As linhas de atuação do FSA se mantinham as mesmas até 2013, que sofreu uma alteração no Prodecine com o acréscimo da linha para Projetos de Produção de Longas-Metragens com Propostas de Linguagem Inovadora e Relevância Artística, abrindo espaço para a seleção de filmes artísticos, o que não era de competência da Ancine. Já o Prodav recebeu novas quatro linhas de ação, uma que equivale a Linha C já citada, porém alterando o segmento do mercado prioritário, e as demais estão voltadas para projetos de desenvolvimento de obras audiovisuais ou de formato de obra, que podem ser diferentes tipos, para diversos segmentos de mercado destinadas às salas de exibição, TV e vídeo sob demanda.

Sobre o papel de atuação do FSA, Ikeda conclui:

“Fica clara a vocação desenvolvimentista da formulação das diretrizes do FSA, destinado ao desenvolvimento da atividade audiovisual e ao fortalecimento da cadeia produtiva. Sua lógica conjuga o fortalecimento do audiovisual como atividade essencialmente econômica com um modelo de participação mais ativa do Estado na formulação e execução das políticas públicas, ou seja, o FSA comprova que uma ação de inspiração industrialista não necessariamente implica uma visão do papel do Estado como mínimo, nem mesmo meramente regulador, atuando apenas para corrigir as distorções do mercado, mas pode ser implementada por um modelo de participação do Estado mais ativa”. (Ikeda, 2015: 232)

Com um breve panorama de como funciona os órgãos e as leis voltadas para políticas públicas no setor do audiovisual nacional identificamos o Estado como o principal incentivador e investidor da produção cinematográfica, ainda que as suas políticas visassem a autonomia da classe, a Ancine embora esteja trabalhando, ainda não conseguiu implantar políticas estratégicas que atingissem os três elos da cadeia cinematográfica, produção, distribuição e exibição, ora impossibilitada pelo governo, ora por sua própria gestão e classe.

1.5. Exibição

Como explicitado anteriormente, as leis e programas para o desenvolvimento do audiovisual durante boa parte de sua execução não previam os dois últimos elos da cadeia, a distribuição e exibição, fazendo com que as salas de cinemas ou qualquer outros espaços de exibição ficassem ao léu na década de 90, bem diferente do cenário da década de 70 e 80, onde participação do cinema no mercado brasileiro atingiu o patamar de 30%, época em que o circuito brasileiro de exibição era bastante diversificado com grande números de salas de rua e a expansão das salas de cinema independente. Entretanto, na década seguinte, como explica Ikeda a forma de assistir filmes foi reconfigurada através do modelo de programação da TV Globo e a queda do custo do aparelho de televisão associado ao segmento do vídeo doméstico que se expandia com o barateamento dos aparelhos VHS.

Com isso, as salas de cinema passaram a ter um novo lugar, os *shoppings centers*, refletindo um novo padrão de consumo da população, todavia isso não conseguiu reverter a retração do mercado exibidor, que reduziu em mais de 67% na década de 70 a 90 o número de salas no Brasil.

Com o forte declínio do número de salas, em 1997 surgem uma mudança no mercado exibidor, com a chegada dos multiplexes. Os multiplexes dá continuidade as mudanças de comportamento e consumo da população brasileira ao se instalar nos grandes centros comerciais com grandes investimentos realizados por grupos estrangeiros.

Para além do conforto para o público e comodidade para o exibidor, os multiplexes introduzem novos hábitos de consumo para o espectador, e como a programação dos filmes nas salas estabelece uma nova relação entre a cadeia produtiva do cinema (Ikeda, 2015: 151). Ikeda explica ainda que nesse modelo de cinema é normal que o filme de maior exposição ocupe um maior número de salas, por que naturalmente há uma maior procura em horários diferenciados, mas segundo ele, as consequências desse modelo são a concentração da frequência em um menor número de filmes e o aumento da rotatividade dos filmes em cartaz. Com a chegada dos multiplex, o número de salas de cinema no país teve uma grande expansão associado também ao aumento do consumo da classe média e média baixa e das políticas de estímulo ao circuito exibidor promovidas pela Ancine como o Programa Cinema Mais Perto de Você, Projeto Cinema da Cidade e o Recine. Esse modelo de negócio também concentrou as arrecadações do setor, os três principais grupos exibidores: Cinemark, Cinépolis e o Kinoplex Severiano Ribeiro detinham quase 50%¹³ da bilheteria no ano de 2015.

As mudanças no campo exibidor afetaram diretamente o setor da distribuição, dificultando ainda mais a solidificação das distribuidoras nacionais, já que esse formato de cinema prevê principalmente os grandes lançamentos internacionais que são de domínio das *majors*. Como alternativa à essa predominância foi instituído o artigo 3º da Lei do Audiovisual, e mais tarde o 3º A inserido por meio da Lei 11.437/06, que consistem na incidência sobre os créditos e as remessas para o exterior em decorrência da exploração comercial de obras audiovisuais no território brasileiro, podendo abater até 70% do valor do imposto de renda devido para pagar o investimento em coprodução de obras audiovisuais brasileiras de produção independente. O que diferencia um artigo do outro é que o 3º A aumenta os tipos de empresas que podem se beneficiar da Lei, estendendo para programadoras TV por assinatura e TVs abertas nacionais. Apesar de estimular a produção nacional e ter a intenção de abrir mais espaço para a veiculação de obras audiovisuais nacionais tanto no país como no exterior, os artigos não foram suficientes para garantir a exibição do produto nacional.

¹³ Informações da base de dados do Filme B.

As televisões, tanto públicas como privadas, são outro importante canal de exibição não só de filmes, mas também como séries em vários formatos. No Brasil os canais públicos e privados TV Cultura, SESCTV, Canal Curta!, e Canal Brasil, licenciam a produção audiovisual independente para veiculação na sua grade. É válido ressaltar que boa parte das produções que são exibidas nestes canais não são frutos de licenciamento direto, mas sim de contrapartidas, cumprimento de legislação, acordos previstos em editais ou programas específicos de incentivo à exibição de obra audiovisual nacional. Além das exigências previstas em determinados editais ou programas da Ancine, SAV/Minc, o Estado através da Lei da TV Paga estabeleceu a obrigação de programação de conteúdos brasileiros nos canais de espaços qualificados¹⁴ e de canais brasileiros nas TVs por assinatura, garantindo desta maneira veiculação e exibição de obras audiovisuais contribuindo para diluição dos problemas de exibição de produtos cinematográficos nacionais.

As mostras e os festivais de cinema ainda são o principal caminho para revelação de realizadores, mas também é um espaço que para além da exibição de filmes, que provavelmente não chegarão ao circuito *mainstream*, é um espaço de formação. Uma mostra e ou festival de cinema normalmente oferecem em paralelo as exibições, oficinas e debates acerca dos filmes exibidos. Essas instituições acabam por atuar também como distribuidoras já que atuam como uma janela para as distribuidoras independentes, podendo intermediar as relações entre realizadores e distribuidoras. Nesse sentido, é função da Ancine prevista na Medida Provisória 2.228/01 o estímulo à realização de eventos que possam disseminar a produção audiovisual em todo território nacional. Ou seja, é papel da Ancine viabilizar a realização de Festivais e Mostras, portanto a Agência chancela os eventos com esse propósito e prevê a isenção de pagamento da Condecine para as obras exibidas nos festivais. Para os filmes que são selecionados em festivais internacionais, a Ancine possui o Programa de Apoio à Participação Brasileira em Festivais, Laboratórios e Workshops Internacionais, previstos em uma lista de eventos internacionais credenciados na Agência.

Enquanto espaços de formação no circuito de exibição, os cineclubes historicamente são os que mais se identificam com esse fim. No Brasil, cineclubes são constituídos como Associações sem fins lucrativos e não se resume a uma sala de cinema, a base de um cineclube é um projetor, filme, mediador e público. Nos cineclubes ao contrário dos festivais, ele não se limita a gêneros recebendo obras fílmicas das mais variadas linguagens e preferencialmente obras nacionais, ou seja, é espaço ideal de exibição para os filmes que são realizados à margem da periferia da cinematografia brasileira. O programa Mais Cultura do Minc, iniciado em 2007, disponibilizava equipamentos de projeção, obras nacionais por meio da Programadora Brasil e formação para os responsáveis dos cineclubes a fim de proporcionar

¹⁴ A Lei considera espaço qualificado algo próximo dos conteúdos de estoque, privilegiando as obras que necessitam de maior volume de produção e criação e excluindo programas de auditório ancorados por apresentador etc. Desse modo, a cota de canal (3h30min semanais) apenas deve ser respeitada para os canais que exibam, no horário nobre, majoritariamente conteúdos de espaço qualificado. Ou seja, canais como HBO e TNT têm de exibir obras brasileiras em sua grade, mas aqueles como CNN e ESPN não têm essa obrigatoriedade.

uma melhor experiência para os espectadores e profissionalização da prática cineclubista no Brasil, o programa já não está mais ativo.

Entretanto foi instituído, por meio da Lei 12.343/10, o Plano Nacional de Cultura, com a finalidade de planejamento e implementação de políticas públicas voltadas à proteção e promoção da diversidade cultural brasileira. O plano prevê 53 metas que devem ser cumpridas até 2020. Nesse propósito, a meta 30 do Plano pretende alcançar até 37% dos municípios brasileiros com cineclube. Até o ano de 2015, a meta tinha alcançado 34% dos municípios com cineclubes. O Tocantins entra no *ranking* com 9 cidades com cineclubes registrados na Ancine, atualmente os cineclubes têm sido implantados por meio de edital da SAV, o Comunica Brasil.

Como alternativa aos meios de exibição, a Internet tem se tornado ferramenta primordial para dar visibilidade aos pequenos cinemas, ferramenta esta que os realizadores tocaninenses têm se apropriado, entretanto os usos das plataformas *online* não são esgotados em seus recursos pelos realizadores, faltando assim uma estratégia para fazer com que o espectador acesse o filme. Sobre as possibilidades da Internet e a necessidade da reconfiguração de estratégias Pérpola declara:

A popularização da Internet de banda larga possibilitou uma maior eficiência, abrangência e redução de custos, do sistema que compreende a distribuição e exibição do produto audiovisual, promovendo a reconfiguração de suas estratégias de divulgação. (Pérpola, 2003, para. 1).

Com o advento da Internet vários autores identificam e caracterizam uma mudança em direção à produção e consumo de cinema, o que impacta diretamente nos assuntos que os realizadores irão escolher e como abordar, proporcionando novas estruturas de documentário como é o caso do Projeto 21 de João Luiz Neiva, que em episódios lançou na Internet 21 curtas-metragens com duração máxima de 14 minutos sobre a cidade de Porto Nacional. Apesar da Internet ser um dos principais canais de exibição da produção nacional periférica e o mercado do *Vídeo On Demand* estar presente cada vez mais no país principalmente por empresas estrangeiras, ainda não foi instituído uma regulação por parte do Estado que determina como deve acontecer o funcionamento desse modelo de negócio.

1.6. Distribuição

A distribuição no país sempre foi dominada pelas *majors*, mas na época da Embrafilme o Estado começou a intervir nesse setor do audiovisual. Com a edição da Lei nº 6.281/75 em que a Embrafilme amplia suas atividades e passar assumir um papel estratégico na distribuição de filmes nacionais. Com preferência nas produtoras nacionais a Embrafilme conjugava dois modelos de aportes de recursos: 30% orçamento total como coprodução e adicionais 30% como adiantamento de distribuição, na forma de avanço sobre receitas (Ikeda, 2015: 156). Com esse modelo, a Embrafilme se solidifica como um órgão de produção e

distribuição de filmes, entrando diretamente no risco do negócio, se tornando a principal distribuidora de filmes nacionais na época.

Paralelo a Embrafilme, sempre existiu as distribuidoras independentes, a maioria situada na Boca do Lixo¹⁵, que se beneficiavam até então da “Lei da Dobra”, hoje conhecida como a Cota de Tela que previa a manutenção em cartaz dos filmes brasileiros e o Adicional de Bilheteria. Entretanto a sua atuação no mercado era mínima em comparação com a Embrafilme que só ela tinha 35% da arrecadação do total dos filmes brasileiros.

Todavia com a ascensão do *home vídeo* e a da crise inflacionária e política no país levaram o fechamento da Embrafilme e o declínio do cinema da Boca do Lixo, ou seja, o mercado cinematográfico se viu sem distribuidoras nacionais, sendo o domínio do mercado das *majors*, e poucas são as que tinham interesse em filmes nacionais.

Na retomada do cinema brasileiro, portanto, as produtoras se viam sem alternativas para lançar seus filmes em um mercado totalmente dominado pelas *majors* que não se interessavam pelos lançamentos nacionais. Como alternativa, existia a distribuidora estatal Rio Filme, como uma solução emergencial, ainda que a sua estrutura não fosse compatível com a demanda de lançamentos (Gatti, 2005: 193). Portanto, uma provável solução seria fazer com que as *majors* se interessassem em lançar os filmes brasileiros. Por isso, o art. 3º da Lei do Audiovisual¹⁶ que consiste na incidência sobre os créditos e as remessas para o exterior em decorrência da exploração comercial de obras audiovisuais no território brasileiro, podendo abater até 70% do valor do imposto de renda devido para pagar o investimento em coprodução de obras audiovisuais brasileiras de produção independente.

Entretanto, essa política fortaleceu a produção de filmes, mas não valorizou a questão principal, a distribuição, mesmo que os filmes coproduzidos pelas *majors* tivessem a sua estreia garantida, eles não eram da sua matriz, não dando condições de concorrência direta com os filmes internacionais. Sobre essa política Ikeda se posiciona:

“Essa política estatal transmitia implicitamente a ideia de que realizar um bom filme é o bastante para que ele assegure automaticamente o seu lugar no mercado, pois acaba “caindo no gosto do público”, atraindo a atenção das distribuidoras e exibidores estabelecidos. No entanto, o processo de realização de sucessos cinematográficos é deveras incerto e bem mais complexo do que essa fórmula inicial do “bom filme”: boas condições de distribuição, um bom plano de marketing e aliar-se a exibidores que saberão programar o filme nas salas adequadas ao público tornam-se fatores

¹⁵ Boca do Lixo é uma região do centro de São Paulo localizada no bairro da Luz, que se notabilizou por ter abrigado um pólo cinematográfico entre as décadas de 20 e 30, período em que as empresas Paramount, MGM e Fox se instalaram na região, atraindo distribuidoras e empresas do ramo cinematográfico. Entre a década de 60 e 80 a Boca do Lixo se tornou um reduto do cinema independente brasileiro.

¹⁶ Art. 3º Os contribuintes do Imposto de Renda incidente nos termos do art. 13 do Decreto-Lei nº 1.089, de 1970, alterado pelo art. 2º desta Lei, poderão beneficiar-se de abatimento de 70% (setenta por cento) do imposto devido, desde que invistam no desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem de produção independente, e na coprodução de telefilmes e minisséries brasileiros de produção independente e de obras cinematográficas brasileiras de produção independente. (BRASIL, 2002).

fundamentais num mercado cada vez mais competitivo e concentrado.”
(Ikeda, 2015: 158)

Nos centrando nos tipos de distribuidora que atuaram no mercado cinematográfico brasileiro a partir dos anos 2000, Marcelo Ikeda apresenta uma metodologia (Ikeda, 2010: 92) em que caracteriza os perfis das distribuidoras, que são:

- Estatal: distribuidora cujo capital é, na maioria, de origem pública.
- Independente: distribuidoras de capital nacional (Imovision, Vitrine, Imagem...)
- *Majors*: grandes conglomerados de distribuição de origem estrangeira, que atuam em uma escala global (Columbia, Warner, Universal, Buena Vista...)
- Distribuição Própria: empresas cuja atividade principal é a produção, mas que ingressam na distribuição exclusivamente com os filmes por elas produzidos.

Todos esses tipos de distribuidoras, mesmo que em escalas diferentes, visam a distribuição comercial. A empresa nacional que se destaca no ramo é a Globo Filmes, que passou a atuar nas coproduções cinematográficas lançando os *blockbusters* brasileiros, sendo filmes que foram capazes de competir com lançamentos internacionais. Destaco que, nesse mercado, somente as obras com o CPB podem ser comercializadas ou veiculadas, ao contrário do que passa na distribuição alternativa.

Como no caso da Globo Filmes, as televisões públicas e privadas também atuam no licenciamento de filmes para exibição na sua grade de programação, não tendo que necessariamente negociar com um distribuidor, podendo fazer negociação direta com o produtor ou realizador do filme, desde que o filme tenha o CPB.

Um órgão importante em que poderíamos lhe atribuir como um tipo de distribuidora estatal, está a Programadora Brasil do programa Cine Mais Cultura, em que licenciou mais 750 títulos de filmes com fins de veiculação *non-theatrical*. Na linha de intervenção do Estado na distribuição de filmes contemplados via editais, desse ponto de vista, podemos também considerá-lo ao menos como um codistribuidor.

No ramo da distribuição ainda podemos citar o *home video*, que consiste na aquisição ou locação de DVD's para assistir em casa, que embora muito pouco usado hoje. Segundo Talita Arruda (2014), ainda há uma demanda por iniciativas próprias de realizadores e empresas com carreiras consolidadas e reconhecidas, que tem como público colecionadores cinéfilos.

1.7. Cinema Periférico

Stephanie Dennison (2013) compreende a cartografia cinematográfica como multicêntrica, ou seja, países que, enquanto nacionalidades fílmicas, acham-se na periferia do mercado global também possuem suas hegemonias internas, tais como regiões ou cidades que concentram fortemente os meios de produção, relegando outras regiões e cidades à condição de periferia da periferia. E na deambulação dos conceitos de periferia dentro do cinema é possível detectar outras características no mesmo centro periférico ou a margem dele, sugerindo novos conceitos.

Dentre das inúmeras classificações que resistem à produção hegemônica, amalgamando os conceitos podemos fazer uso da concepção de Fernando Solanas e Octavio Gentino de “Terceiro Cinema” (Cooke, 2013: 14), termo aplicado a partir da década de 60, no intuito de seguir uma concepção libertária tanto geográfica, como político social e cultural, dos cânones ocidentais hegemônicos, se referindo ao cinema realizado pelos países não desenvolvidos, os ditos países de terceiro mundo e que são feitos em contraposição à estética do cinema que é produzido em Hollywood ou na Europa, países já legitimados como primeiro ou segundo mundo, com uma proposta de retratar o marginalizado. Ou ainda, utilizar a abordagem otimista de Lúcia Nagib de “Cinema Mundial”, definindo-o como um “fenômeno policêntrico com picos de criação em diferentes locais e períodos” (*Ibidem*: 18). Nessa corrente, a autora rejeita as noções de uni centrismo e coloca o cinema feito em qualquer parte do mundo em condições de igualdade, incluindo o filme que é produzido em Hollywood, ao contrário do Terceiro do Cinema que se opõe a estética e aos modos de produção dele.

Seguindo essas linhas de conceitos em uma leitura mais tendenciosa e crescente das descobertas de múltiplas formas de se produzir cinema dos países em desenvolvimento, mas com as atenções voltadas para a produção cinematográfica do Tocantins, encontramos o conceito de Cinema Periférico.

Os estudos apontam para essa denominação de Cinema Periférico a partir dos anos 90, já numa segunda pós-modernidade, como ressalta Prysthon. Utilizando a ideia de descentramento que passa a ser aplicada, seja geográfica, de identidade ou cultural, o que é periférico começa a ser consumido pelos grandes centros, as fronteiras são rompidas e os diálogos estabelecidos.

E justamente por causa dessas rupturas, a parte técnica do filme abandona os princípios da “estética da fome”, com recursos técnicos propositadamente limitados, e adota uma produção contemporânea periférica com imagem e som comparáveis às grandes produções do cinema *mainstream* (Prysthon, 2010: 75). Distanciando-o da visão de cinema do Terceiro Mundo nas décadas de 60 e 70, como afirma Prysthon:

“[...] ele se volta para a documentação do pequeno, do marginal, do periférico, mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão (às vezes até equipe de produção) de origem central, metropolitana, hegemônica, marcando assim uma distância enorme da tradição cinematográfica terceiro-mundista dos anos sessenta”. (Prysthon, 2009: 87)

Ainda sobre a diferença entre os movimentos cinematográficos consagrados na onda do Terceiro Cinema e o cinema produzido nos anos 90, Rossini (2005) afirma que as diferenças políticas e estéticas são imensas, caracterizando ainda mais o chamado Cinema Periférico:

“[...] A distância das intenções entre o Cinema Novo e cinema dos anos 90: a mudança estética e política é imensa. No plano estético, a narrativa, hoje, está disciplinada; as linguagens visual e sonora foram amenizadas para não causar estranhamento a um público cada vez mais acostumado aos (poucos) formatos dos filmes mundializados. No plano político, a transformação social cedeu espaço à transformação pessoal, individual, marca dos novos tempos em que a salvação é buscada de um em um”. (Rossini, 2005: 103)

Buscando caracterizar os tipos de produções cinematográficas enquanto estilo, numa tentativa de identificar e não rotular o cinema do Tocantins, trago alguns conceitos que não são excludentes entre si, mas que se comunicam proporcionando uma linguagem e estética híbrida no campo das conceituações de Cinema Periférico, nomeadamente Cinema de Sotaque, Cinema de *Brodagem*, Cinema de Bordas e Cinema de Garagem, conforme abordadas por diversos autores.

1.7.1. Cinema de Sotaque

Dentro dos estudos sobre Cinema Periférico, o sotaque se torna elemento importante da narrativa fílmica, não só no ponto de vista da linguística, mas também abarca os códigos especificamente audiovisuais como a maneira de filmar, a estruturação da narrativa, a direção de arte e canções que demarcam identidades coletivas e audiovisuais. Segundo Naficy, o Cinema de Sotaque está relacionado com a “impressão de cultura, uma nação, uma etnia particular em uma obra cinematográfica”.

“Os filmes com sotaque enfatizam fetiches visuais da terra natal e do passado (paisagem, monumentos, fotografias, lembranças, cartas) e também marcadores visuais de diferenças e de pertencimento (postura, olhar, estilo de roupa e comportamento). Eles acentuam, de forma equivalente, o oral, o vocal e o musical - ou seja, sotaques, entonações, vozes música e canções que também demarcam identidades coletivas e individuais”. (Naficy, 2010: 158)

O autor defende esse conceito sobretudo em relação aos desterritorializados, aplicando conceitos de exílio, diáspora e étnicos para caracterizar e justificar os filmes com sotaques. De acordo com Naficy, essas tipologias não são excludentes entre si, podendo encontrar num mesmo filme todas as características em diferentes níveis (2010: 139).

De acordo com Naficy as comunidades exiladas, diaspóricas e étnicas protegem suas fronteiras reais e simbólicas a fim de preservar um pouco a sua identidade coletiva de

ideologias predominantes, o que diferem uma da outra são as suas relações com as comunidades que residem.

“O cinema de exílio é marcado pelo seu foco no aqui e agora em seu país de origem; o cinema diaspórico, pela relação vertical com seu país de origem e pela relação lateral com as comunidades e experiências da diáspora; e o cinema pós-colonial étnico e de identidade, pelas exigências do aqui e agora no país onde os cineastas residem”. (2010: 147)

Considerando a produção cinematográfica do Tocantins como objeto de estudo dessa pesquisa e o ano de sua criação, podemos chamar que a sua população é desterritorializada, refletindo essas características e inconstâncias trazidas de pessoas de várias regiões do país, encontrando em um mesmo filme diversas variações de sotaques. No longa-metragem *Palmas, eu gosto de tu!*, é clara essa mescla de variações de sotaques advindos de cineastas facilmente classificáveis como cineastas da diáspora, exílio e etnia.

“Em cada indivíduo podemos detectar uma dessas variantes (bem distintas entre si) aparecendo em diferentes intensidades ou simplesmente ausentes, em uma ilusória falta de sotaque. Em outras palavras é difícil encontrar uma particularidade linguística em Palmas que já não esteja ligada a outra região. Porém, é desta mistura que a população dispõe e esta foi a matéria-prima utilizada pelos cineastas para o exercício de empatia com o público”. (Soares e Silva, 2016: 88)

Como reforça Naficy, o que condiciona essas características como um estilo é a sua “inscrição repetida em um único filme, na obra inteira de cada diretor ou nos trabalhos de vários diretores deslocados independentemente de seu local de origem ou residência” (Naficy, 2010: 154).

1.7.2. Cinema de *Brodagem*

O conceito de Cinema de *Brodagem* apresentado por Amanda Nogueira em sua tese de doutorado defende que este cinema está diretamente relacionado aos laços afetivos e jogos de interesse que se articulam em torno de uma cena audiovisual. Este cenário estudado pela autora é o de Pernambuco, uma referência para os realizadores e produtores de cinema do Tocantins.

O termo começou a ser utilizado como uma forma de expressar a forma de produzir algo, seja música, teatro ou cinema na década de 90 no Recife, capital de Pernambuco. A gíria é um aportuguesamento da palavra em inglês *brother*, denominado para caracterizar uma “irmandade (grupo de amigos) ou uma camaradagem (no caso de um favor)” (Nogueira, 2014: 33).

Aprofundando ainda mais o conceito e sua aplicação Nogueira explica:

“Em Pernambuco, na migração para o campo cultural, a *brotherhood* se torna *brodagem*. Dentro do campo cultural, a *brodagem* se configura como um jogo de interesses dentro de uma forte relação de amizade, de paixões em comum e vontade de fazer cinema”. (Ibidem: 34)

Com um recorte histórico sobre os coletivos de cinemas que surgiram ao longo da história, sejam eles atuando de forma colaborativa (SLON, Dziga Vertov, Dogma 25) ou negando essa posição (Nouvelle Vague, New Hollywood, Escola de Berlim) (Mansur, 2014: 32), nos deparamos com o Cinema Novo em que os processos colaborativos e afetivos já estavam presentes:

“Cacá Diegues e David Neves começaram fazendo filmes juntos na adolescência. Este é um elemento muito importante para entender o Cinema Novo, pois caracteriza bem a união que existia inicialmente no seio do grupo. Mesmo aqueles que, por algum motivo, não experimentaram muito antes do seu primeiro filme, e já contaram com uma estrutura de produção mais profissional, contaram com a ajuda dos amigos do movimento nas suas equipes de produção. Essa maneira de produzir pode ser também considerada como uma daquelas estruturas de sociabilidade do grupo. Quem dirigia um filme, fazia a produção ou a fotografia, ou exercia uma outra função qualquer num outro filme. Muitas vezes o dinheiro para produção saía do próprio bolso dos participantes da equipe”. (Simonard, *apud* Nogueira, 2014: 27)

Concordando com Simonard (2006), a autora afirma que o modelo de produções dos filmes pernambucanos se baseia nas relações afetivas de modo despretenso: são filmes produzidos entre colegas de faculdades, de pessoas que frequentavam os mesmos cinemas, bares e festas. Nogueira ressalta ainda que as obras produzidas no Pernambuco são realizadas em um contexto comum de produção, financiadas por editais públicos, com recursos limitados e com novos conceitos de distribuição.

No entanto essa “estratégia” de distribuição do Tocantins via Internet, segundo Nogueira é o que intensifica o conceito de *brodagem*, transformando-o tanto nas questões das relações, como da representação dos afetos nos filmes (Nogueira, 2014: 33).

As descrições de cinema de *brodagem* apontada por Amanda Nogueira se enquadram perfeitamente nos modos de produção e nas relações afetivas e nos interesses dos coletivos não constituídos de realizadores e produtores tocantinenses, embora as experimentações de linguagem ainda seja uma realidade distante.

“São as experiências afetivas coletivas inconscientes, que são a fonte de unidade, tanto para a produção individual autoral, como para a produção de grupo. O que poderia, em certo ponto, evoluir para a formação de uma linguagem de grupo”. (Nogueira, 2014: 37)

1.7.3. Cinema de Bordas

Aos filmes que se encontram numa dupla periferia cito o conceito de Cinema de Bordas proposto por Benardette Lyra e Gelson Santana (2006), que afirmam ser uma produção amadora e que está muito mais conectada aos gêneros cinematográficos que seus realizadores consomem, produzidas e distribuídas fora de qualquer modelo ou circuito convencional.

Realizadores estes que não são profissionais de cinema, ou sequer detentores de uma formação acadêmica ou técnica, que fazem por paixão e que fora do contexto cinematográfico delegam a sua rotina a exercer as mais variadas profissões: professores, jornalistas, bombeiros, pedreiros, vendedores ambulantes e estudantes que se unem para

fazer cinema, com orçamentos zero, falas regionais, com locações que são do seu cotidiano real, e atores amadores. Normalmente esses filmes se referenciam aos gêneros do cinema dominante e da televisão como o terror, humor e *western*.

Apesar da referência ao cinema dominante, ele não se propõe a ser uma paródia, “à medida em que o que se verifica é uma apropriação de elementos midiáticos e de cultura popular que se aproxima mais da bricolagem que da estruturação crítica dos elementos que costuma definir a paródia” (Cánepa, 2011: 2).

Cánepa também emprega características estéticas aos filmes de bordas, que podem ser reportadas às produções cinematográfica de bordas do Tocantins. Uma das estéticas que utiliza é o *trash*. David La Guardia define a categoria:

“[...] um conjunto de práticas de que grupos grandes ou mesmo massivos participam, seguindo regras explícitas nas quais os indivíduos espectadores ou produtores tornam-se momentaneamente absorvidos por um desejo coletivo que atua contra o que é percebido como dominação pela perfeição, pela felicidade, pela juventude, pela sensualidade, pela cultura, etc.” (apud Cánepa, 2011:2)

A outra estética que importa ressaltar é a do cinema amador, que indica uma atividade feita por amor ou prazer, ou seja, não atrelando ao compromisso de cumprir todas as cadeias do cinema, como nas produções hegemônica. Nos filmes de bordas amadores vale-se da produção e da exibição entre os seus e a comunidade em que está inserido a obra.

Como ressalta Lyra, o que diferencia o Cinema de Bordas do Cinema Periférico são as intenções descompromissadas do primeiro, sem a preocupação com os meios de produção, narrativas e estéticas do cinema hegemônico, se baseando nos códigos de entretenimento, enquanto no cinema periférico as preocupações, estéticas e técnicas e as atitudes identificadoras de protestos ou de autoafirmação de segmentos socialmente excluídos ou de comunidades e indivíduos submetidos à violência dos grandes e pequenos centros urbanos (Lyra, 2009: 34) Todavia a marca autoral e a posição geográfica estabelecem uma comunicação entre os conceitos.

1.7.4. Cinema de Garagem

Sendo o conceito de periférico mais abrangente podendo compreender filmes que visivelmente anseiam por ser visto em plataformas hegemônicas, a concepção de Cinema de Garagem defendido por Marcelo Ikeda e Dellani Lima fogem à regra do cinema industrial, desde a captação de recursos, seja por meio de incentivos públicos ou privados, como também do circuito comercial de exibição se relacionando muito mais ao cinema de autor reunindo hibridização de formatos e gêneros, estando muito mais conectado as linguagens e as experimentações (2012: 5).

O Cinema de Garagem é realizado normalmente por jovens cineastas que, segundo Ikeda (2013: 61), não se veem representados nos formatos de filme que são contemplados pelas estruturas oficiais de financiamento e enxergam poucas de possibilidades de dirigir seus filmes através dessas estruturas:

“[...] Essa era a forma política possível de uma geração mostrar a sua cara, uma forma política diferente do debate de ‘identidade cultural de um país’ dos anos sessenta, mas, no início desse novo século parecia ser a forma possível de falar do mundo. Um olhar precário, confuso, difuso, entediado, mas de alguma forma era um olhar que mostrava uma pulsão diante de novas possibilidades de encontro que o audiovisual vinha possibilitando.” (Ikeda, 2013: 162).

Os estudos de Lima e Ikeda acerca do assunto surgiram a partir das produções dos anos 2000, partindo do advento das tecnologias que flexibilizaram os meios de “produção e difusão, com a proliferação dos meios digitais e a disseminação da internet” (Ikeda, 2011: 77). Com a produção de filmes digitais, os festivais visualizaram uma nova demanda de exibição e se viam obrigados a alterar os seus formatos de exibição passando a existir circuitos de exibição mais flexíveis, como os cineclubes que, além de ser um espaço de exibição alternativo, cooperava para a formação e trocas de experiências influenciando na narrativa e estética dos filmes. Como reitera Ikeda:

“Ou seja, uma transformação da tecnologia (ou da técnica) despertava novas possibilidades, mostrando um novo modelo de produção, abandonando a dependência de um certo modelo de financiamento, e apontando uma necessidade de uma nova forma de circulação dessas obras. O circuito fechado começava a se abrir, a se ampliar para novas perspectivas. Uma série de vídeos - baratos, radicais, marginais - começava a ser produzido nos cinco cantos do país, mas não conseguia circular. Não é à toa que nesse momento, por volta do início dos anos 2000, houve um boom de criação de cineclubes”. (Ikeda, 2013: 62)

Para além dos meios de exibições alternativos que surgiram com a demanda de novos tipos de filme, Ikeda via um novo formato de cinema em que os jovens cineastas acreditavam na precariedade como potência e via de processo e não no resultado final, um dos pontos chaves dos novos meios de produção, menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documentário e o videoarte, uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, e entre a criação e a vida. (Ikeda, 2013: 63)

1.8. Circulação Alternativa

Mas dentre os tipos de produção que nos interessa e se assemelha à realidade do Tocantins é o de Distribuição Própria. Esse tipo de empresa, que tem como atividade principal a produção, negocia diretamente o lançamento de seus filmes com os exibidores, que normalmente é centrado na pessoa do realizador do filme essa função. Para Ikeda esse tipo de negócio é uma distorção no setor de distribuição:

“De um lado, a fragilidade comercial do filme, incapaz de despertar o interesse comercial de uma distribuidora. [...] De outro lado, esse fenômeno pode refletir uma insatisfação das empresas produtoras com os serviços ofertados pelas distribuidoras existentes, o que as levaria a tentar elas mesmas negociar a distribuição de suas obras, seja por se julgarem aptas a

elaborar uma estratégia de distribuição mais adequada, seja por buscarem se remunerar com o que seria a comissão do distribuidor”. (Ikeda, 2015: 181)

Portanto, a Distribuição Própria surge no sentido contrário da lógica comercial do mercado distribuidor, se foca em lançamentos restritos ligando-se aos filmes de nicho e indo para um outro modelo de distribuição, a alternativa, quando se procura por circuitos exibidor para esses tipos de obras como as mostras e os festivais de cinemas (Ikeda, 2010: 92).

Dentro do modelo de Distribuição Alternativa, em que não está vinculada somente as distribuidoras próprias, mas também empresas não constituídas, em que produtores ou realizadores assumem essa função de distribuir com foco no circuito alternativo de exibição, sejam elas: mostras, festivais, cineclubes e plataformas *online*.

Dentre as possibilidades da distribuição alternativa a Internet é considerada a mais democrática e de livre acesso conquistando um número cada vez maior de consumidores de seu conteúdo. Com o cinema digital e as facilidades oferecidas por meio da Internet, o modo de consumir e se relacionar com o cinema foi se transformando. Com essas novas interações, consequentemente a distribuição, torna-se o caminho natural dos filmes, podendo ser a primeira opção dos produtores ou a última depois de um percurso em festivais e salas de cinemas comerciais. Cotta, Sousa e Oliveira confirmam:

“Entretanto, a Internet pode proporcionar caminhos ainda mais variados através dos sites de compartilhamento de obras audiovisuais, que condicionam uma constante mutação e armazenamento de conteúdos, permitindo uma distribuição e interação acentuada, sobretudo pelo fato de que o usuário pode disponibilizar um filme qualquer, sem a intervenção do estúdio ou diretor”. (2014: 6)

Sobre a interação, os autores ainda destacam a ressignificação que os usuários ou espectadores podem fazer com os filmes transformando-os em outros gêneros e tipos ou mesmo fazendo outros filmes a partir do uso das imagens (*Ibidem*).

O advento da Internet é considerado ainda como uma libertação da dependência do circuito de festivais e comerciais, não só do ponto de vista de quem distribui o filme, mas de quem assiste, como afirma Ikeda:

“A Internet propiciou um enorme canal de proximidade como o mundo, com a libertação do circuito de festivais ou do próprio circuito comercial para se ter contato com o ‘melhor cinema do mundo’: o próximo filme de Pedro Costa está logo ali, ao alcance do *mouse*, e ele paradoxalmente parece mais próximo de tudo que vem sendo feito no cinema brasileiro”. (Ikeda, 2013: 170).

A Internet, vias plataformas *online* como Youtube e Vímeo são recorrentemente utilizadas para distribuição principalmente de curtas-metragens e documentários de obras denominadas periféricas, dando fôlego aos cineastas que antes não enxergavam muitas possibilidades de circulação de seus filmes.

Contudo, com a Internet, novos modelos de negócios começaram a surgir como o *Video on Demand* (VOD) que propõe uma nova forma de consumismo de produções audiovisuais. Neste segmento os vídeos são fornecidos de acordo com a demanda. Arruda explica como funcionam os serviços de VOD:

“[...] os serviços de VOD, que podem ser disponibilizados por *streaming* ou *downloading*, se dividem em três categorias gerais: *Transactional Video on Demand* (TVOD), onde se paga por exibições limitadas de cada conteúdo que se deseja assistir, como é o caso do *iTunes*, do *Sunday TV*; *Signature Video on Demand* (SVOD), onde o conteúdo está completamente disponível, e de forma ilimitada, perante o pagamento de uma assinatura mensal, neste caso a receita gerada é em cima de cada *play* e considera o valor da assinatura mensal de cada usuário, como é o caso do conhecido *Netflix* e também da *NOW*; e *Free on Video on Demand* (FVOD), onde o conteúdo é disponível de forma gratuita, com a presença ou não de publicidade, como é o caso do *Youtube*, *Vídeo* e o *Porta Curtas*.” (2014: 49)

Dentre os serviços de VOD apresentados por Arruda, o que se mais assemelha aos modos de distribuição alternativa do Tocantins é o FVOD, onde é possível encontrar nas plataformas *Youtube* e *Vídeo* mais de 80% da produção feita no estado. Quanto aos processos de regulação nessas categorias o único aplicável é o previsto na Constituição Brasileira, o de direitos autorais, aplicado quando usuários fazem usos indevidos de outras imagens, a par disso a Ancine não tem nenhuma fiscalização ou regulação dessas vias.

1.9. Cultura Cinematográfica

Partindo do preâmbulo que para se ter uma cultura é necessária uma identidade, esta pesquisa procura traçar elementos que possam dar uma fidelidade de uma provável identidade cultural do Tocantins. Em vista que é o estado mais novo do país e considerando que a sua população é formada por mais de 80% de migrantes, há uma miscigenação de identidades e culturas de diversas partes do país e, todavia, a cultura que é produzida no Estado é por pessoas que migraram para a região, não havendo vestígios genuínos em produto cultural de uma possível identidade local.

Portanto, toda identidade cultural e cinematográfica é a partir do consumo de bens culturais que estão embutidos de experiências de outras regiões que não a do Tocantins, ou seja, a hibridização de culturas forma a identidade cultural do Estado.

“Quando a circulação cada vez mais livre e frequente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente, com muitas culturas, nossa identidade já não pode ser definida pela associação exclusiva de uma comunidade nacional. O objeto não dever ser, então, apenas a diferença, mas também a Hibridização”. (Canclini, 2006: 131).

A cultura cinematográfica está diretamente relacionada aos bens de consumo, e a contemporaneidade do cinema brasileiro não foge à regra, que é constantemente influenciada pelos processos de globalização, que por vezes o cinema português pode estar

muito mais próximo da periferia cinematográfica brasileira do que o cinema considerado institucional da indústria nacional.

Nessa mesma linha, Thomas Elsaesser reforça afirmando que o cinema nacional está intrinsecamente associado ao conceito de nação, que por sua vez sugere uma identidade cultural. Entretanto ele também aponta contradições dentro dos conceitos de cinema nacional, declarando que este também é cinema internacional, embora em diferentes áreas de suas esferas (Elsaesser, 2005: 38).

Para reforçar essa posição, Elsaesser cita o exemplo do realizador Spike Lee, que apesar de representar uma possível identidade nacional, o cinema americano negro, o realizador faz filmes dentro de um contexto internacional, já que fatores de audiência nacional, cor, e a qualidade do filme se tornam dependentes dos mercados exteriores, que aparentemente, são resistentes a heróis não-brancos (Ibidem: 40).

Elsaesser defende o setor da exibição cinematográfica como elemento chave para a constituição de um cinema nacional e conseqüentemente de uma cultura cinematográfica:

“Yet paradoxically, a national cinema is precisely something which relies for its existence on a national exhibition sector at least as much as it does on a national production sector, without Hollywood, no national exhibition sector, without a national exhibition sector, i.e., cinemas, whether privately run or state-subsidized prepared to shows independent releases you cannot have a national cinema.” (Ibidem: 39)

Em sua reflexão, ele destaca a importância do Estado na promoção de exposições nacionais. Entretanto, o Estado se ausenta, relegando essa função a indústria *hollywoodiana* que passa a ter papel fundamental na legitimação do cinema nacional, em uma estrutura internacional. Para esclarecer, ele cita o realizador Wim Wenders, que antes dele ser reconhecido como um cineasta alemão, foi preciso ser reconhecido fora, ou seja, o cinema de Wenders tornou-se em algum momento um cinema americano para que no seu retorno, o público alemão o considerasse como um cinema nacional da Alemanha (Ibidem).

Os processos de hibridização na construção ou reconhecimento de um cinema nacional que, por conseguinte, constitui uma cultura cinematográfica, como reforça Elsaesser, não pode ser pensado em termos tradicionais, mas sim nos contextos de deslocamentos, mudanças de tempo e palimpsestos culturais que conectam a constante expansão do conceito. Contudo, o autor acrescenta ainda que o rótulo do conceito deve ser cedido por outros públicos nacionais ou internacionais e quando feita por um público nacional devem ser aplicadas em contextos diferentes. (2005: 41).

Apesar desses conceitos caracterizarem a atual produção cinematográfica feita no Tocantins, salvo exceções, a maioria das produções com ou sem orçamentos, de diretores com visões

comerciais aos diretores de arte e amadores que utilizam desde um equipamento profissional a uma câmara digital de celular buscam o transnacionalismo, uma “troca transfronteiriça de excelência e experiência técnicas e talentos cinematográficos, bem como o apoio crescente aos projetos que estimulam as indústrias cinematográficas interagirem” (Cooke, 2013: 16). Consolidando assim, em uma hegemonia nacional, traços claros de uma globalização e um modelo de indústria a ser seguido.

Capítulo II - Tocantins: Mapeamento e caracterização da atividade cinematográfica

Atualmente com 139 municípios, Tocantins ocupa uma área total de 277.720,567 km², aproximadamente três vezes o território continental de Portugal. No estado do Tocantins, segundo estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística¹⁷ em 2016, a população cifrava-se em 1.532.902 habitantes, que tem como suas principais receitas a agropecuária, comércios e serviços.

Já a capital, Palmas, foi fundada um ano após a criação do Estado, em 1989. Entretanto, somente em 1990 é que a sede do governo estadual foi transferida. Palmas, é a única capital do Brasil totalmente planejada, com aproximadamente 280 mil habitantes, e possui o Índice de Desenvolvimento Humano - IDH mais alto da região Norte, que continua sendo uma das regiões mais pobres do país.

2. Exibição

Mesmo antes da criação do Tocantins, importa saber que na década de 50 chegou o primeiro cinema no Estado, em Porto Nacional. O Cine Tocantins fundado por Luís Neiva Moreira funcionava de forma precária, mas garantia aos espectadores portuenses os clássicos americanos de *western* e os filmes de *kung fu* produzidos pelos japoneses, que ficavam em cartaz no máximo 4 dias. Segundo depoimentos do filme *No escurinho do cinema* (2014) de João Luiz Neiva, os filmes chegavam na cidade de avião, pois até então ainda não tinha sido construída a rodovia Belém-Brasília, a BR-153. Após a partida de Moreira, Santa Ayres adquiriu o cinema e passou a se chamar Cine Rios, na sua administração o cinema ganhou novas formas de divulgação, com cartazes grandes e coloridos, além de autofalantes na praça principal da cidade com locutores que realizavam as propagandas dos filmes e informavam os horários de exibição, garantindo a lotação máxima das salas de cinema. Na década de 70, Porto Nacional chegou a ter dois cinemas em funcionamento o Cine Rios e o Cine Santa Mônica de Milton Marques, atualmente a cidade não possui nenhuma sala de cinema.

A maior parte do parque de exibição cinematográfico do Tocantins se concentra na capital, Palmas, com 19 salas cadastradas. Em um estado com 139 municípios somente mais duas cidades possuem salas de cinema: no norte do Tocantins, a 384 km da capital, a cidade de

¹⁷ Dados retirados do site do IBGE <http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?lang=&sigla=to> Acesso em 20 de outubro de 2016.

Araguaína é a segunda maior cidade do Tocantins, com um total de 167.176 habitantes (2014), e conta com 3 salas; no sul do Estado, a 223 km da capital, Gurupi é a terceira maior cidade do Tocantins, com uma população de 80.762 habitantes (2014), e conta com 4 salas.

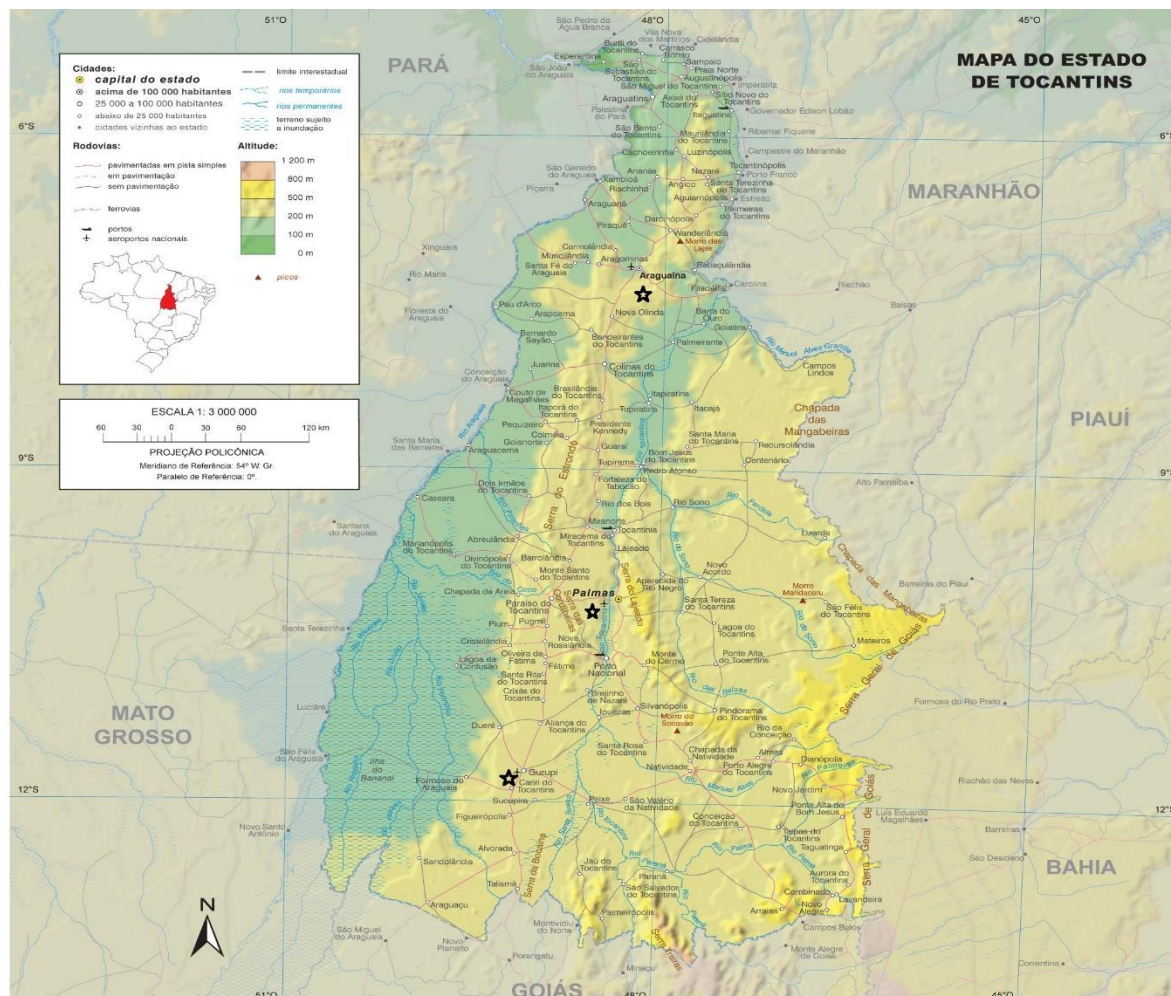


Figura 1: MAPA 1 - Localização de Gurupi (sul), Palmas (centro) e Araguaína (norte).

2.1. Exibição Comercial

Em Palmas, do total de 19 salas, 12 integram o multiplex Cinemark e 5 o Lumière, ou seja, 17 são salas de exibição comercial.

Com uma capacidade total para 2236 pessoas, o maior exibidor do Tocantins integra uma das maiores redes de cinemas multiplex do país, a Cinemark. Fundada em 1984, nos Estados Unidos da América é a segunda maior rede do mundo em salas e a primeira em venda de ingressos¹⁸. Além de estar presente no Brasil e nos Estados Unidos da América, ela se encontra em mais 10 países. A rede chegou ao Brasil em 1997 e está instalada em 19 estados da federação com 585 salas distribuídas em 77 complexos. O Cinemark foi o primeiro cinema a exibir comercialmente um longa-metragem tocantinense.

¹⁸ Com informações do sítio: <http://www.cinemark.com.br/cinemark/cinemark-brasil/institucional>

Uma rede de cinema mais modesta, o Lumière, que atua no mercado há 25 anos, é uma empresa brasileira do estado de Goiás, que atua em cinco estados brasileiros, tendo 12 unidades distribuídas com 48 salas. Em Palmas, a rede possui cinco salas com capacidade para 724 espectadores. Todavia é uma alternativa para fugir do *mainstream hollywoodiano* e apreciar o cinema brasileiro, já que possui uma programação mais diversificada, exibindo produções de caráter mais independente tanto nacional como internacional.

Das 7 salas existentes em Araguaína e Gurupi, 6 pertencem à rede Mobi Cine. A rede Mobi Cine nasceu há 10 anos, no estado do Tocantins, em Araguaína. Ainda conhecido como Top Cine, com a expansão do cinema para outros estados como Pará e Sergipe houve a mudança do nome da rede, hoje conhecida como Mobi Cine. O grupo conta com 5 unidades em 5 cidades (Araguaína, Gurupi, Nossa Senhora da Glória (Sergipe), Tucuruí (Pará) e Paragominas (Pará), todas as suas salas são digitais com tecnologia 3D e sonorização digital.

Em suma, das 26 salas de cinema existentes no estado do Tocantins, 23 são salas de exibição comercial, ou seja, 99% do total das salas.

A seguir, o quadro abaixo contextualiza a posição do Tocantins no setor da exibição cinematográfica do país com base nos dados do Filme B no ano de 2015. Os estados selecionados para compor o quadro justificam-se nos quesitos da geografia, relações culturais e na representatividade econômica do setor. Os estados do Pará (Norte) e Maranhão (Nordeste) faz divisa com o Tocantins, e grande parte da população do estado é oriunda destes. Todavia, por estarem situados na região da Amazônia Legal diversas políticas públicas nacionais contemplam os três estados. O que mais os diferencia um do outro é a população e as idades entre si, Tocantins com 29 anos de existência jurídica, Pará com 400 e Maranhão com 403 anos. No quadro encontramos também os estados de São Paulo e Rio de Janeiro (Sudeste), região que constitui o centro da indústria cinematográfica brasileira.

TABELA 1 - Dados comparativos de exibição cinematográfica entre os estados de Tocantins, Pará, Maranhão, São Paulo e Rio de Janeiro, referentes ao ano de 2015, num total de 27 estados.

2015 (População)	Tocantins (1.515.126)	Pará (8.165.436)	Maranhão (6.904.241)	São Paulo (44.396.484)	Rio de Janeiro (16.550.024)
Ranking dos estados por renda	7.569.744 (24°)	43.120.757,7 (13°)	27.316.309,4 (15°)	832.807.561,37 (1°)	349.566.448,2 (2°)
Ranking dos estados por público	559.872 (24°)	3.268.905 (13°)	2.196.281 (16°)	58.329.950 (1°)	25.465.464 (2°)
Ranking dos estados por número de cinemas	3 (26°)	16 (12°)	9 (15°)	212 (1°)	89 (2°)
Ranking dos estados por número de salas	13 (26°)	64 (13°)	44 (15°)	974 (1°)	351 (2°)
Ranking dos estados por número de cinemas digitais	13 (26°)	62 (14°)	41 (16°)	954 (1°)	338 (2°)
Média de habitantes por sala dos estados	116.548 (19°)	127.585 (23°)	156.915 (25°)	45.582 (4°)	47.151 (5°)
Ingressos per capita dos estados	0,37 (25°)	0,4 (21°)	0,32 (26°)	1,31 (3°)	1,54 (2°)

Fonte: Banco de dados Filme B.

Para fazer uma leitura sobre o quadro é preciso considerar a idade e a população dos estados. Nos quesitos *ranking* de renda e público, o número da população interfere diretamente na posição. Entretanto, no *ranking* de público é possível constatar que o número apontado no Tocantins representa 35% da sua população, já São Paulo registra um número de público que representa um acréscimo de cerca de 30% em relação a quantidade de habitantes. Tocantins está na penúltima posição em relação ao número de cinemas, que consequentemente reflete no número de salas de cinema se mantendo também nesta posição neste quesito. No item salas digitais entre os estados em comparação, Tocantins é o único que possui 100% das suas salas digitais. Já a média de público por sala, a variável população também interfere na sua posição ficando à frente do Maranhão e Pará neste quesito. A partir do quadro é possível tirar conclusões que os estados da região Norte e Nordeste têm os ingressos de cinema mais baratos do país, o que pressupõe o poder aquisitivo econômico destas regiões.

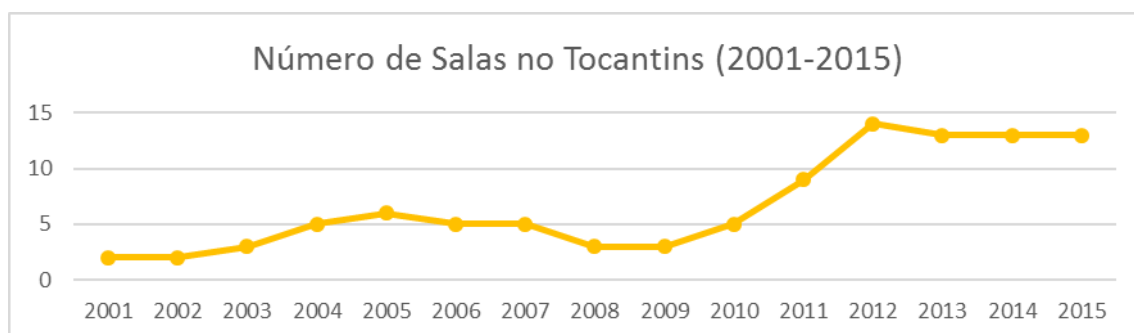
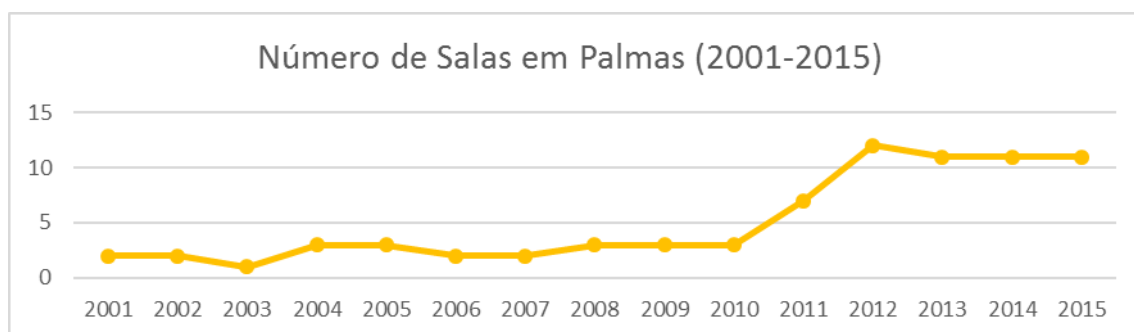
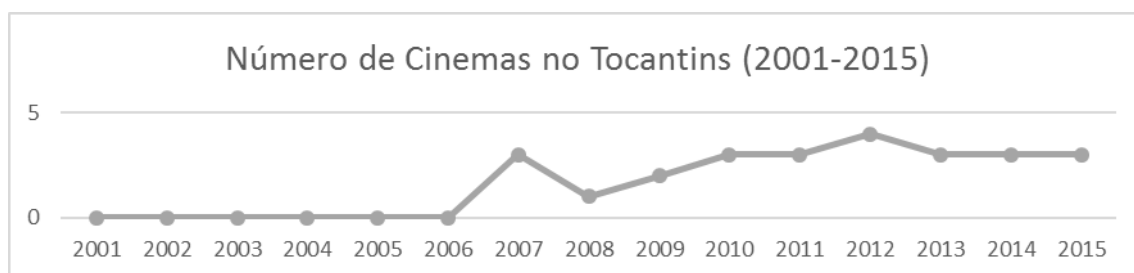
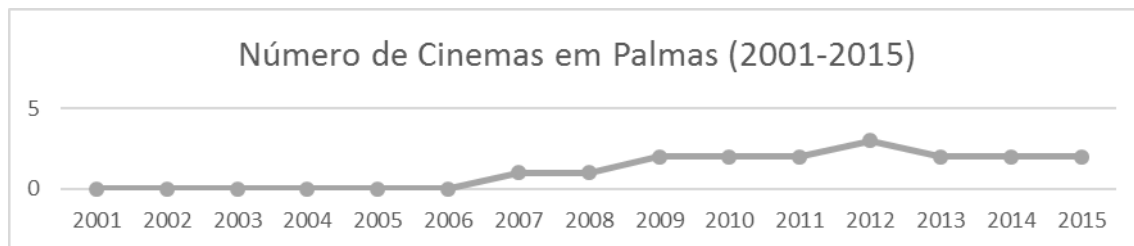
TABELA 2 - Dados comparativos de exibição cinematográfica entre os municípios de Palmas (Tocantins), Belém (Pará), São Luís (Maranhão), São Paulo (São Paulo) e Rio de Janeiro (Rio de Janeiro), referentes ao ano de 2015, num total de 389 municípios.

2015	Palmas (TO)	Belém (PA)	São Luís (MA)	São Paulo (SP)	Rio de Janeiro (RJ)
Ranking dos municípios por renda	7.149.070,00 (58°)	34.850.547,00 (12°)	22.228.464,00 (19°)	383.031.291,00 (1°)	241.538.120,50 (2°)
Ranking dos municípios por público	515.819 (66°)	2.590.691 (13°)	1.761.441 (17°)	23.208.801 (1°)	16.604.204 (2°)
Ranking dos municípios por número de cinemas	2 (57°)	6 (13°)	5 (16°)	47 (1°)	47 (2°)
Ranking dos municípios por número de salas	11 (24°)	34 (15°)	28 (18°)	311 (1°)	223 (2°)
Ranking dos municípios por número de cinemas digitais	11 (54°)	34 (14°)	27 (19°)	311 (1°)	212 (2°)
Média de habitantes por sala dos municípios	24.793 (28°)	42.340 (96°)	38.353 (78°)	38.482 (79°)	29.043 (47°)
Ingressos per capita dos municípios	1,89 (41°)	1,80 (48°)	1,59 (60°)	1,94 (40°)	2,56 (14°)

Fonte: Banco de dados Filme B.

Antes de iniciar a leitura do Quadro 2, constato que nos estados do Tocantins, Pará e Maranhão as capitais dos respectivos estados são responsáveis quase que na totalidade da representatividade dos quesitos apontados em âmbito nacional, principalmente no município de Palmas. No *ranking* de renda, público, cinemas, salas de cinemas e cinemas digitais, Palmas domina mais de 90% dos números em relação aos dados estaduais, enquanto São Paulo e Rio de Janeiro, apesar de ter uma representatividade maior nos dados totais, percebe-se que há uma melhor distribuição dos números entre os seus respectivos estados. Nas capitais em questão todas as salas de cinemas são digitais. No *ranking* média de habitantes por salas, Palmas lidera o quadro, o que sugere que proporcionalmente temos um maior número de salas de cinemas. Por fim, no valor do ingresso per capita, Rio de Janeiro tem o ingresso mais caro do quadro, sendo que Palmas assume a terceira posição no quadro, e a 41° no contexto nacional estando entre as 50 cidades com os ingressos mais caros do país, indo ao encontro com os dados apontados para a média estadual.

Gráficos 1-4: Evolução do número de Cinemas e Salas em Palmas e no Tocantins (2001-2015)

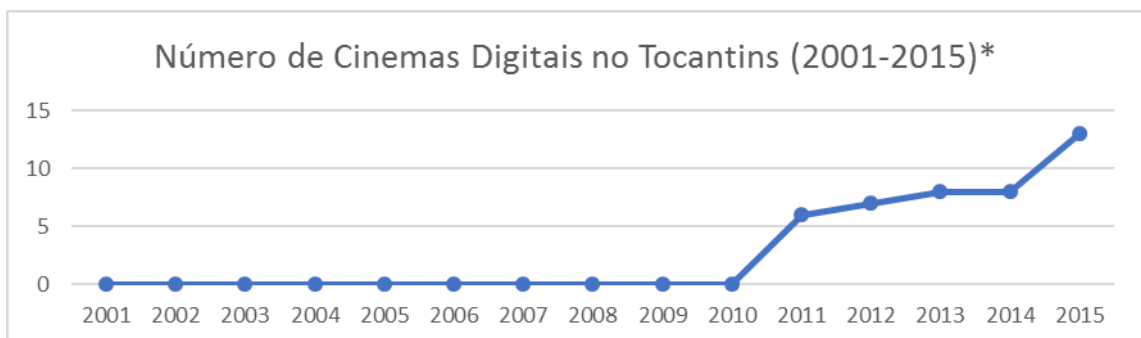
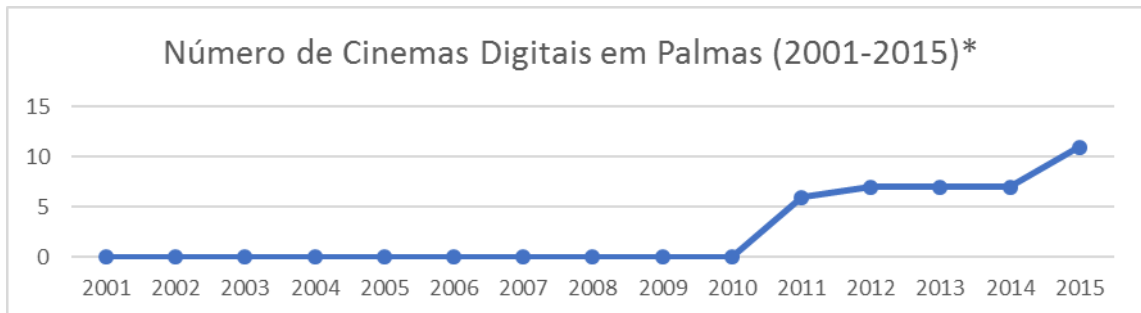


Fonte: Banco de dados Filme B.

De acordo com os gráficos é possível perceber a atividade cinematográfica no Tocantins com poucas salas de cinemas oscilando entre 1 e 5 até o ano de 2010. É notável também a interferência que a capital Palmas tem sobre os dados estaduais, deixando evidente o protagonismo da cidade no panorama da exibição no Tocantins. Salvo, o ano de 2007 em que a representatividade de salas de cinemas em Palmas é inferior aos estaduais, essa alteração se deve a abertura das salas de cinemas nas cidades de Gurupi (1) e Araguaína (2), acentuando a diferença nesse ano entre a capital e o Estado. Em 2011 há uma expansão

expressiva dos números com a chegada do primeiro multiplex no Tocantins. A rede do Cinemark se instalou em um shopping da cidade com 6 salas de cinema, ou seja, o dobro das salas que tinha no ano anterior. No ano seguinte é inaugurado em Palmas o segundo multiplex, Lumière, com cinco salas de cinemas, chegando ao pico máximo entre o número de cinemas (3) e salas (12) até 2015.

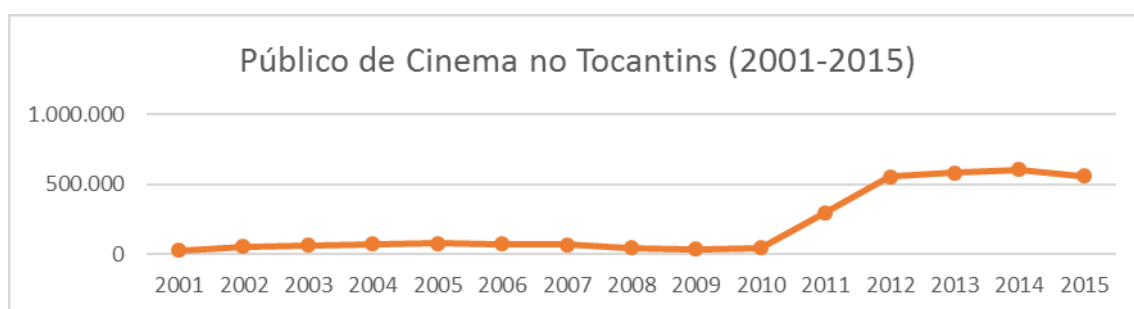
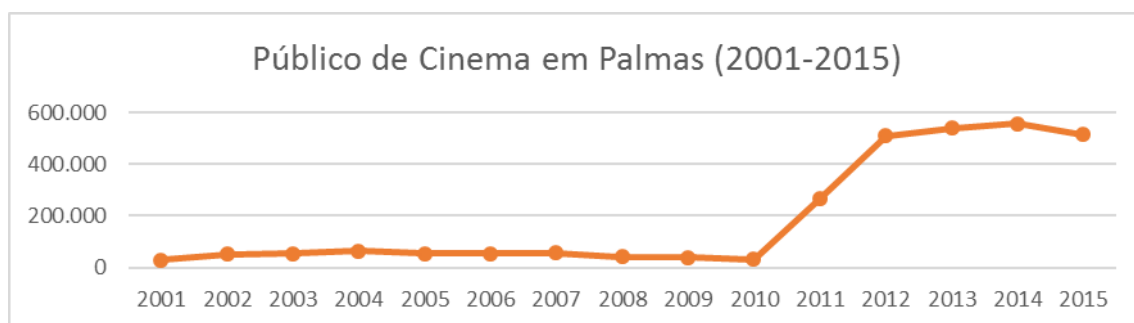
Gráficos 5 e 6: Evolução do número de Cinemas Digitais em Palmas e no Tocantins (2001-2015)



Fonte: Banco de dados Filme B. (*) Estes dados passaram a ser computados pela Filme B somente a partir de 2007.

As primeiras salas de cinema digitais no Tocantins foram instaladas com a chegada do Cinemark em 2011. No ano seguinte, em 2012 foi instituído o programa Cinema Mais Perto de Você da Ancine, em parceria com o Banco Nacional do Desenvolvimento - BNDES e a Caixa Econômica Federal, por meio da Lei Federal 12.599/12. O programa foi criado para ampliar o mercado interno e acelerar a implantação de salas no Brasil, prevendo ações regulatórias e de estímulo à digitalização das salas, em especial para as salas da região Norte e Nordeste. Esse programa foi uma resposta à pressão das distribuidoras internacionais aos exibidores, não garantindo mais a distribuição de filmes em películas, ou seja, com ou sem o incentivo federal, as salas de cinemas teriam que ser digitalizadas se quisessem continuar de portas abertas, o que resulta hoje em 100% das salas de cinemas do Tocantins digitalizadas.

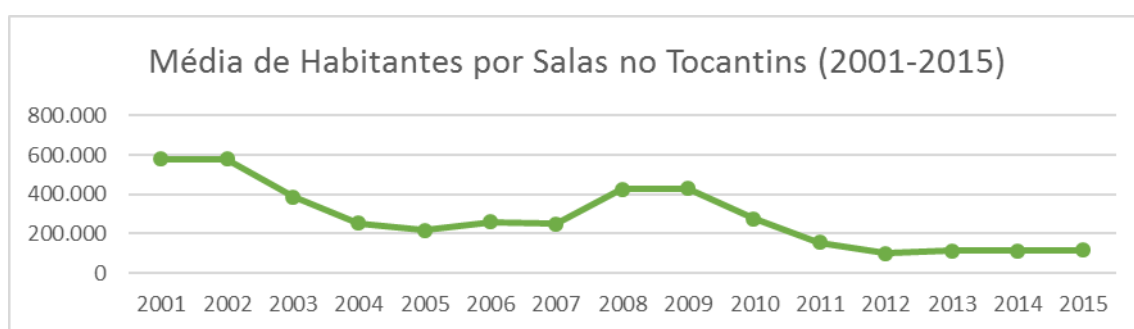
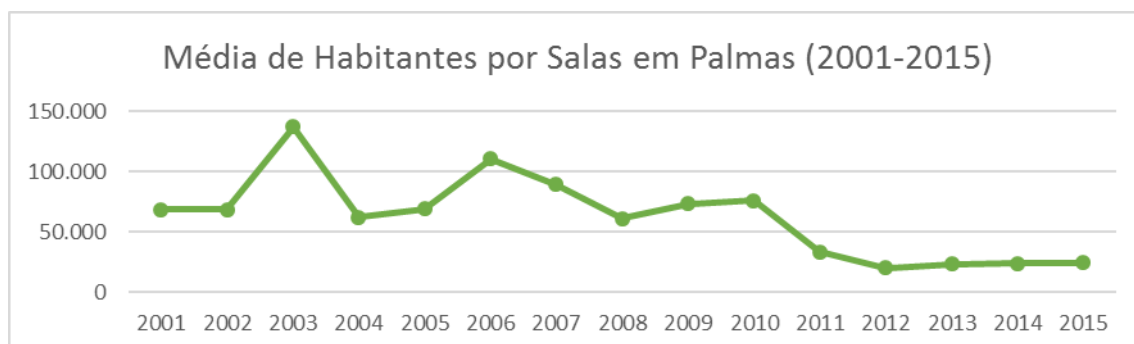
Gráficos 7 e 8: Evolução do Público de Cinema em Palmas e no Tocantins (2001-2015)



Fonte: Banco de dados Filme B.

Com um novo modelo de negócio para o cinema no Tocantins, principalmente para o município de Palmas, os gráficos começam a apontar a partir de 2011 um interesse do público pelo cinema. O Cinemark oferece salas de cinema digitais, poltronas reclináveis, salas 3D, ecrãs maiores do que os outros cinemas já proporcionaram e por fim uma programação diversificada dentro da programação *mainstream*, conseguindo levar lançamentos mundiais. A partir desse momento é possível afirmar que o público palmense enxergou o cinema como uma atividade de entretenimento na cidade.

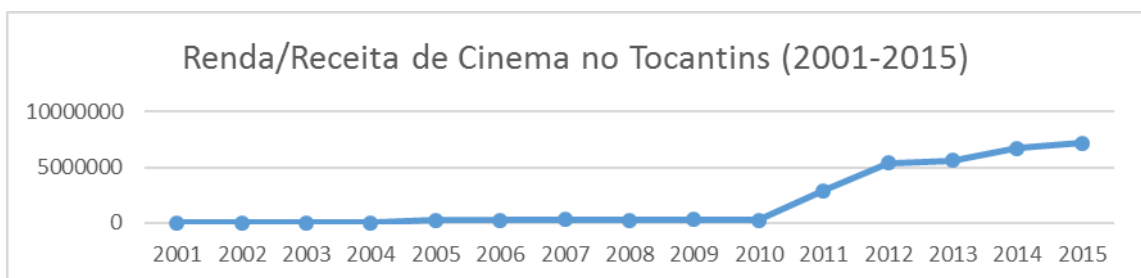
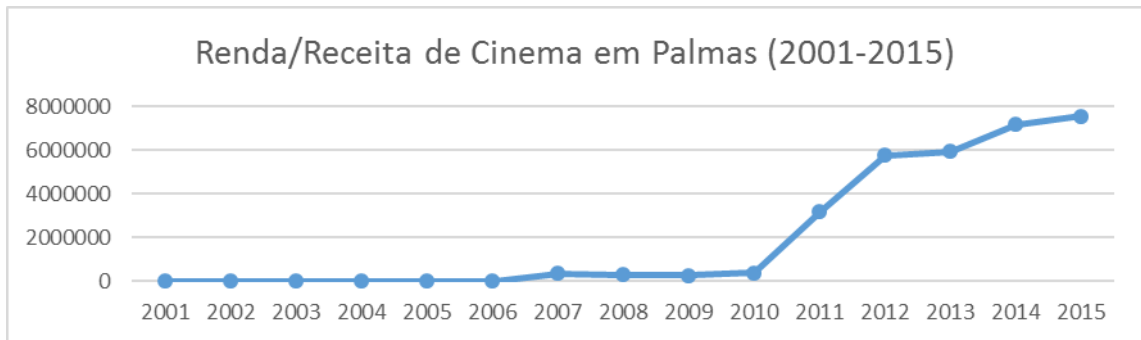
Gráficos 9 e 10: Evolução da Média de Habitantes por sala em Palmas e no Tocantins (2001-2015)



Fonte: Banco de dados Filme B.

A média de habitantes por salas está totalmente relacionada ao número da população e o número de salas. O primeiro contraste que observamos é no ano de 2003. Neste ano Palmas possuía somente uma sala de cinema, sendo a sua média o mesmo número de habitantes, 137.355. Enquanto que no Tocantins, baseado na população deste ano que marcava aproximadamente 1.157.000 habitantes, porém tinha 3 salas de cinemas distribuídas entre as cidades de Gurupi e Araguaína. Ao longo dos anos percebe-se pequenas variações proporcionais entre Palmas e Tocantins. Se consideramos os dados recolhidos por esta pesquisa no ano de 2016, a média de habitantes por sala cai pela metade, já que o número de salas dobrou em relação ao ano de 2015.

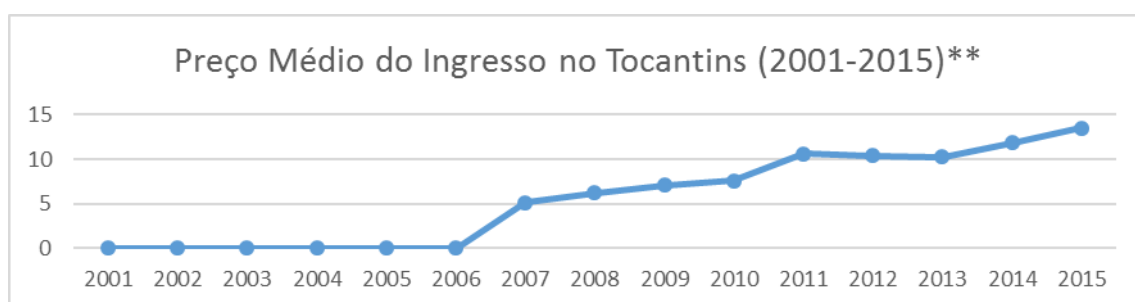
Gráficos 11 e 12: Evolução da Renda/Receita de Cinema em Palmas e no Tocantins (2001-2015)



Fonte: Banco de dados Filme B.

Os Gráficos 11 e 12 reforçam as interferências de Palmas nos dados cinematográficos estaduais. A receita que Palmas arrecada com os ingressos de cinema corresponde em todos os anos mais de 95% do arrecadamento estadual. Além da capital concentrar 17 salas comerciais das 23 existentes, e ser a cidade mais populosa do Tocantins, Palmas tem um dos ingressos mais caros do país, de acordo com o Filme B em 2015, a média do preço do ingresso era de R\$13,86, enquanto que a média estadual era de R\$ 13,52.

Gráficos 13 e 14: Evolução do Preço Médio de Ingresso em Palmas e no Tocantins (2001-2015)



Fonte: Banco de dados Filme B. (*) P.M.I.: Dados computados a partir de 2004. (**). Dados computados a partir de 2007.

O Preço Médio do Ingresso (P.M.I.) reflete a evolução do aumento do valor dos bilhetes no Tocantins e em Palmas. A Filme B começou a computar os dados na capital a partir do ano de 2004, quando Palmas entrou no *ranking* dos 200 maiores mercados de cinema - por público, do país. Nesse ano, a capital ficou na 140ª posição, com o número de 63.429 espectadores, arrecadando R\$ 297.295,00, com o P.M.I a 4,70. Somente em 2007 é que o Filme B passou a contar os números estaduais, com a média do ingresso 5,16, enquanto o P.M.I de Palmas era 5,14. O crescimento expressivo do P.M.I. tanto de Palmas como do Tocantins aponta no ano de 2011, com a chegada do multiplex Cinemark, tendo um aumento de 3 reais a nível estadual e de quase 4 reais a nível municipal. Um crescimento de quase 50% a mais, em comparação aos anos anteriores. É importante destacar que a partir desse ano, Palmas, cidade em que se instalou os multiplex, o P.M.I. sempre esteve acima da média estadual.

2.2. Exibição Não Comercial

2.2.1. Festivais de Cinema

Para além do circuito comercial, surgiram no Tocantins outras práticas de exibição cinematográfica com os propósitos de fomentar uma cultura cinematográfica, profissionalizar os produtores de cinema e dar visibilidade aos filmes produzidos no Estado, nomeadamente festivais de cinema, cineclubes e projetos independentes de audiovisual de apoio à produção, formação e exibição.

O Festival de Cinema e Vídeo do Tocantins - Festival Chico foi criado em 1999. O evento surgiu com um desejo de potenciar a visibilidade do curso de Comunicação Social, até então da Universidade Estadual do Tocantins - Unitins. Por questões políticas e de administração, o curso por vezes caía no esquecimento da Universidade, não oferecendo infraestrutura básica como biblioteca com livros da área, laboratório de fotografia, ilhas de edição, equipamentos, entre outras necessidades dos alunos. Com tudo isso, Tatiana Fagundes (mineira) e Auro Giuliano (tocantinense), estudantes do curso e os primeiros organizadores do evento, acreditaram que com o Festival de Cinema poderiam dar visibilidade ao curso, além de exibir o material que os alunos vinham produzindo de forma precária, mas com muita vontade de fazer cinema. E assim nasceu o Chico 99¹⁹ - I Festival de Vídeo Universitário de Palmas.

Em paralelo a esta motivação dos universitários, a publicitária e cineasta brasileira Juliane Almeida, também organizadora das últimas edições do Chico, acredita que uma ação de contrapartida possa ter influenciado na criação do Festival e nas produções cinematográficas que estavam sendo feitas na época. Entre os anos de 1997 e 1998, o filme *No Coração dos Deuses*, do realizador gaúcho Geraldo Moraes, teve parte de suas cenas gravadas no Tocantins, e contou com o apoio do Estado para as filmagens. Como contrapartida, o realizador propôs ministrar aulas de produção audiovisual uma vez por mês durante um semestre aos alunos de Comunicação Social da Unitins, ou seja, uma política que resultou no processo de reforço da cultura cinematográfica no Estado.

Nesse período, juntamente com os alunos, é que se deu a ideia de realizar um festival de cinema e paralelamente criar uma associação cultural, como uma forma de dar sustentabilidade jurídica ao Festival nos anos seguintes. Todavia, a Associação Centro de Imagem e Som foi criada somente em 2001.

Na primeira gestão do Festival Chico, a jornalista Tatiana Fagundes manteve à frente das atividades desde o ano de sua criação até 2006, durante esse período o Festival foi interrompido apenas uma vez, logo após a saída de Tatiana Fagundes. Depois do breve

¹⁹ O nome Chico - surgiu baseada na ideia de uma pessoa matuta que significa ser do interior, da roça, que é um nome muito comum das pessoas que nascem na região norte do país - Francisco (Chico), mas segundo os organizadores da primeira edição este nome veio no sentido de enaltecer essa figura, tornar um símbolo de irreverência. Informações extraídas do documentário: *Uma noite em 99* de André Araújo

interregno, em 2008, foi retomado pelo publicitário e cineasta goiano André Araújo. O período de 2008 a 2013 foi quando o festival conseguiu manter a maior quantidade de edições consecutivas, somando um total de 12 edições até o momento.

Uma edição que merece destaque foi a 9ª, em 2009. Realizada no distrito de Taquaruçu, a 40 km de Palmas, essa foi a primeira edição nacional do evento, tendo recebido 159 filmes. Desse número, 21 foram selecionados para as categorias competitivas de vídeo de bolso, mostra nacional e mostra tocantinense. Fora da competição aconteceram a Mostra Chiquinho, de filmes infanto-juvenis, e a Mostra Especial de Documentários. Além das mostras, o Festival contou com oficinas de diversas vertentes artísticas. Esta edição, até então foi recorde em público, atingindo o número total de 800 espectadores.

Até o ano de 2011, o festival funcionou com muitas limitações: não possuíam um sítio eletrônico, equipe estruturada, não tinham patrocínios ou qualquer outro meio que pudesse facilitar o trabalho dos envolvidos. No entanto, em 2011, o Festival contou pela primeira vez com patrocínio, oriundo do Estado.

Sobre a média de inscrições que o festival recebia, ainda de acordo com Juliane Almeida, esse número variava de acordo com o período em que as inscrições ficavam abertas, mas durante os anos da sua administração (2010-2013), o número de filmes recebidos sempre superou o número de 100, chegando inclusive a receber na 10ª edição (2011) mais de 200 inscrições. Durante a vida do Festival somente duas edições tiveram patrocínio, sendo elas a 10ª (2011) e a 11ª (2012) edição, todas as outras foram realizadas por meio de apoios e voluntariado.

É importante ressaltar que a equipe do Festival sempre esteve atenta à produção cinematográfica nacional. Na edição de 2012, que também contou com patrocínio do Estado foi possível trazer profissionais de renome para participar da banca de jurados e compartilhar experiências com os realizadores do Estado, dentre eles estava o cineasta pernambucano Gabriel Mascaro, realizador do premiado *Boi Neon*, e o renomado produtor executivo carioca João Paulo Procópio, que em seu último trabalho *O Último Cine Drive-in* recebeu quatro *kikitos* de um dos festivais mais tradicionais do Brasil, o Festival de Cinema de Gramado.

Na última edição, em 2013, não foi possível realizar a mostra de filmes tocantinenses. Segundo a coordenadora da edição Juliane Almeida, nessa edição houve mais de 100 inscrições nacionais, no entanto, não houve inscrições suficientes de produções tocantinenses para realizar uma mostra local. O fato curioso é que de acordo com o mapeamento das obras cinematográficas do Tocantins que esta pesquisa realizou, é possível constatar que entre o período de 2011 a 2013, mais de 30 obras foram produzidas

Sobre o formato do Festival ele sempre foi um espaço para curtas-metragens de até 30 minutos, fossem elas ficção ou documentário. Os filmes eram avaliados por um júri técnico e popular e eram consideradas as categorias de melhor filme tocantinense, melhor filme nacional²⁰ e melhor realizador (a). Na última edição do festival, em 2013, já houve cinco categorias: “Tocantins” (que contemplava a produção local feita entre 2011 e 2013, ano em que não houve inscrição); Nacional, Documentário Brasil, Infantil Brasil (que fossem finalizadas entre os anos de 2012 e 2013), e por último Animação, com duração máxima de 15 minutos. Em 2014, por problemas burocráticos e administrativo, a 13ª edição não chegou a acontecer, e desde então o Festival está paralisado.

No entanto, o Chico não é o único festival de cinema do Estado. Com a primeira mostra ainda denominada Mostra Cinema Livre, surgiu o que viria a ser a Mostra de Cinema e Vídeo de Miracema - Miragem. A Mostra foi criada em 2006 pelo produtor cultural e jornalista tocantinense Cássio Renato Cerqueira, que criou o projeto a partir de um levantamento que sua equipe fez em Miracema e nas cidades próximas sobre as carências culturais, com base nessa pesquisa foi criado o festival, que até então fazia parte da programação do festival de música, Agosto de Rock.

Situado no centro do Estado, a 90 km da capital Palmas, Miracema do Tocantins é um pequeno município com pouco menos de 20 mil habitantes, segundo dados do IBGE referentes a 2016.

Paralelo ao Miragem, por meio da produtora Inusitada, também do Cássio Renato Cerqueira, são promovidos o Festival de Videoclipes do Tocantins, o Cineclube Miragem e o já citado o Agosto de Rock.

De acordo com o organizador, a proposta inicial da Mostra era divulgar o produto brasileiro, em especial o formato de curta-metragem, que segundo ele é um formato conhecido pela ousadia, originalidade e experimentação de linguagem. Ainda no ano de 2007 o festival passou a ser de âmbito nacional, atribuindo categorias e prêmios de júri técnico e popular.

Na 5ª edição (2010), o Festival assume uma nova proposta de divulgação do curta-metragem brasileiro. Através de parcerias com órgãos públicos, associações e cineclubes, o festival ampliou seu espaço de exibição, realizando exibições simultâneas em seis cidades, dentre elas: Miranorte (20 km a oeste de Miracema), Tocantínia (cidade vizinha, a 2 km), Palmas, Miracema, Paraíso (100 km ao sul de Miracema) e Gurupi (280 km ao sul de Miracema). Além disso, o Miragem adicionou mais uma categoria, a de Micrometragens, para filmes com duração de até 5 minutos, no sentido de abrir espaço para o material produzido pelos alunos da Associação Casa da Árvore, uma ONG que convida crianças e adolescentes de escolas públicas a construir e exercer a cidadania a partir da cultura digital.

²⁰ Categoria inserida no ano de 2010

Dentre as 10 edições já realizadas, destacarei a 9ª e a 10ª edições. Todavia, é válido ressaltar que as edições anteriores funcionaram em formatos similares das edições citadas aqui, porém por meios de incentivos ou patrocínios diferentes. Em 2014, o Festival circulou dez cidades sendo elas: Miracema, Palmas, Tocantínia, Porto Nacional (145 km ao sul de Miracema), Guaraí (100 km ao norte de Miracema), Miranorte, Paraíso, Araguaína (300 km ao norte de Miracema), Gurupi e Colinas (190 km ao norte de Miracema).

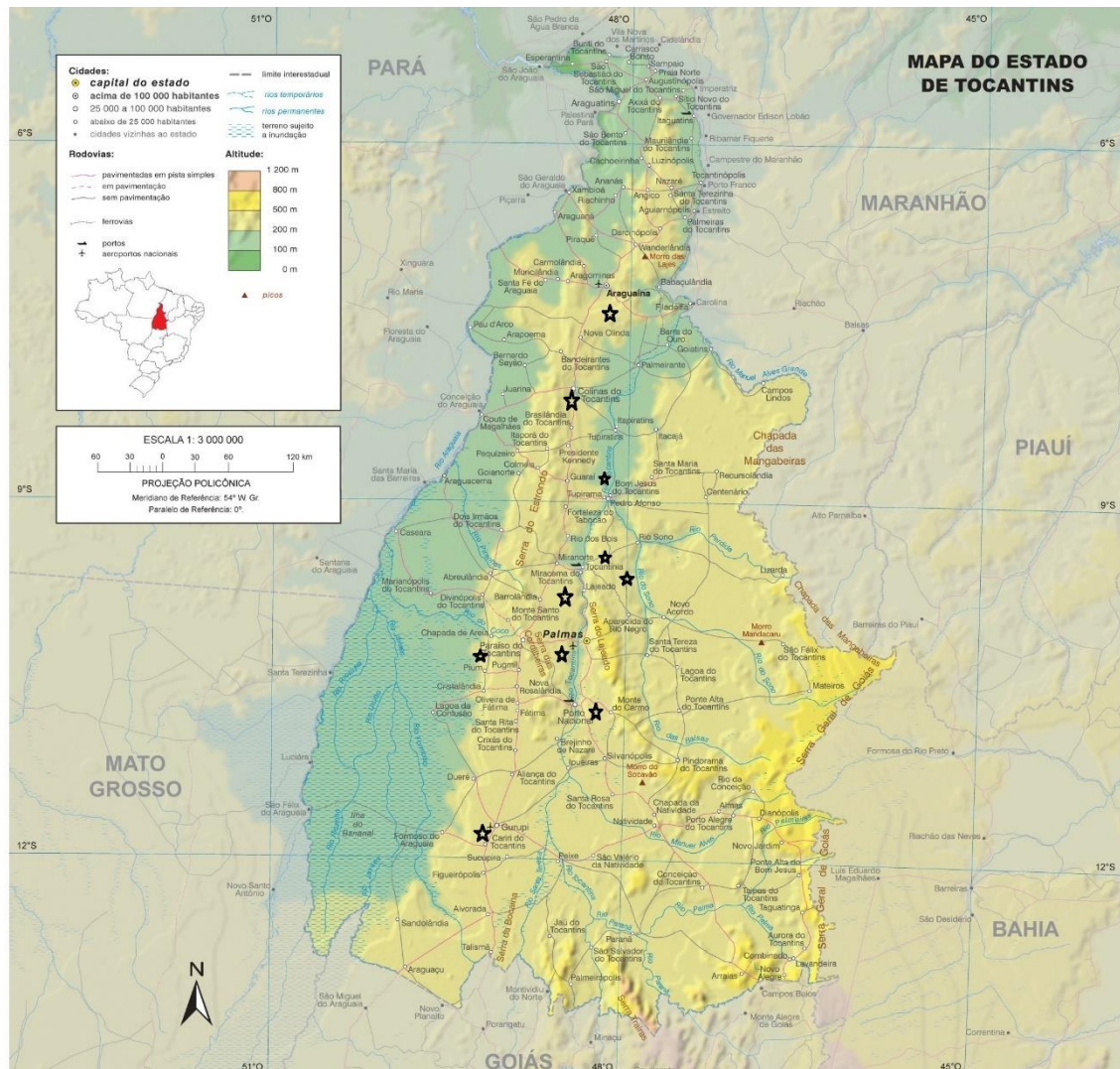


Figura 2: MAPA 2 - Cidades que acolheram atividades da 9.a edição da Miragem, em 2014.

A cada edição, a organização abrange cidades diferentes do Estado no sentido de promover acesso ao cinema. Esta edição ficou marcada como a maior maratona cinematográfica já realizada no estado do Tocantins, atingindo um público recorde de 3.460 espectadores, deste público, mais de 1.100 são moradores da cidade origem do Festival, Miracema.

Sobre o formato do Miragem, ele promove mostras competitivas através de júri técnico e popular nas categorias de melhor curta ficção, melhor curta documentário, melhor curta animação, melhor curta realizador estreante, melhor curta tocantinense e melhor curta do

festival (sendo estes dois últimos com premiação em dinheiro), que tenham sido produzidas no ano anterior da realização da Mostra e que tenham duração de até 25 minutos. Para as produções de longa e média-metragem há as mostras especiais não competitivas. O evento acrescentou ainda a categoria de micrometragem na 9ª edição, onde os filmes participantes devem ter a duração máxima de cinco minutos incluindo os créditos.

Além de exibição de filmes, esta edição promoveu quatro dias de oficinas, intitulada como “O Som em Cena”, com objetivo de introduzir a comunidade participante técnicas de produções de um curta-metragem e conhecimentos sobre a história do som no cinema. O resultado das oficinas foi exibido durante as Mostras Especiais no Festival.

Nessa edição, o Festival recebeu 389 inscrições, sendo que o método de submissão das inscrições ainda se processava por via postal. Um estímulo para esse elevado número de inscrições é devido as premiações, que nessa edição, além de troféus, ofereceu prêmios no valor de 10 mil reais, a maior premiação já oferecida em mostras ou festivais realizados no Tocantins. Neste ano as premiações máximas foram divididas entre os cineastas tocantinenses André Araújo e Roberto Giovanetti, com o filme *O Espetáculo das Américas* (2014), e o cantor, compositor e cineasta carioca Oswaldo Montenegro, com o filme *Asas - Solidão de Mineiro* (2014). O evento foi realizado via edital do Ministério da Cultura, com recursos do Fundo Nacional de Cultura, através do Programa Amazônia Cultural 2013.

Já na edição comemorativa dos 10 anos de Festival, em 2015, a Mostra passou a ser intitulada “Miragem - Festival Cinema de Miracema”. A 10ª edição recebeu um número recorde de inscrições, 462 filmes se inscreveram para participar do Miragem, mesmo com a redução do valor do prêmio, que caiu para 2 mil reais, que eram para ser divididos entre as categorias melhor curta tocantinense e melhor curta do festival. De acordo com o organizador, Cássio Renato Cerqueira, o aumento nas inscrições foi por causa da mudança no método de inscrições, que nessa edição passou a ser via Internet, facilitando o envio dos filmes por meio de *links* e também pela dimensão e visibilidade que o Festival vinha conquistando no país. Do número de inscrições, 76 produções foram selecionadas de 18 estados brasileiros. Foram 70 curtas-metragens selecionados para as categorias competitivas, 1 média e 5 longas-metragens para as Mostras Especiais. Para a mostra competitiva foram aceites curtas-metragens finalizados a partir de 1 de janeiro de 2014, com duração máxima de 25 minutos, que foram julgados pelo júri técnico e popular.

Todavia, o cinema tocantinense não esteve representado nessa edição da Mostra: o evento recebeu apenas uma inscrição, o que o obrigou a organização a cancelar a premiação da categoria de melhor filme tocantinense. Sendo que no ano de 2014 - ano anterior a essa edição - foi possível contabilizar 14 produções cinematográficas tocantinenses.

Nesse ano, o festival circulou por dez cidades do Tocantins, além de Miracema, foram elas: Palmas, Tocantínia, Miranorte, Porto Nacional, Guaraí, Paraíso, Aguiarnópolis (400 km ao norte de Miracema), Araguaína, Gurupi e Tocantinópolis (450 km ao norte de Miracema), compreendendo todas as regiões do Estado.

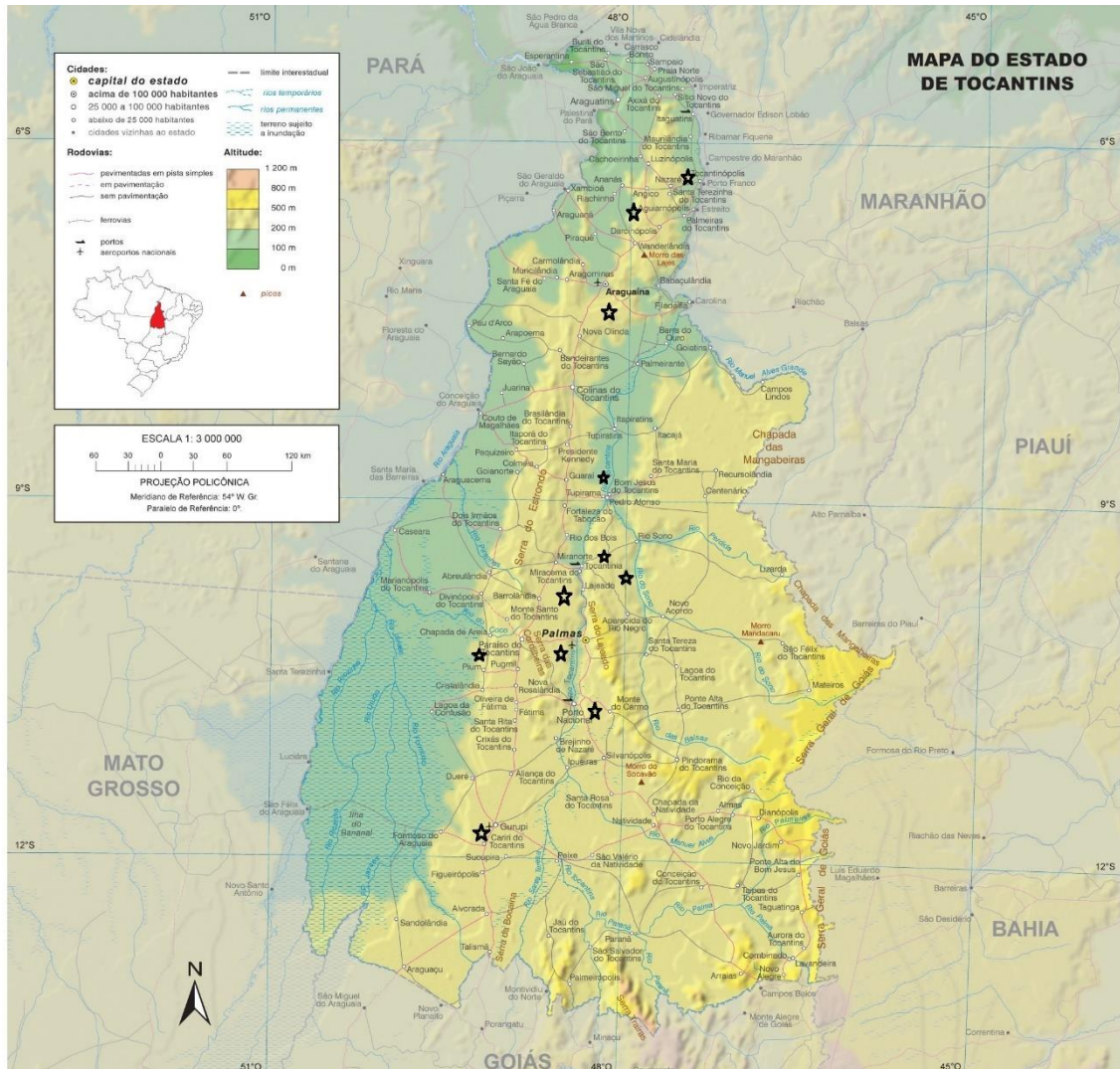


Figura 3: MAPA 3 - Cidades que acolheram atividades da 10.a edição da Miragem, em 2015.

A 10ª edição do Festival aconteceu por meio de patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura do Tocantins e contou com diversos apoios. Paralelamente durante todos esses anos de Festival, oficinas e palestras sobre linguagens e/ou estética audiovisual são ofertadas no intuito de oferecer acesso as comunidades do interior às técnicas do cinema.

No ano de 2016, a 11ª edição não aconteceu por motivos políticos. Segundo o organizador, enquanto não se reestabelecer a democracia no Brasil, retirada após o golpe do Presidente

Temer, as atividades do festival ficarão suspensas até as próximas eleições que acontecem em 2018.

2.2.2. Cineclubes

Com início das práticas cineclubistas no início do século XX no Brasil, os cineclubes só foram formalizados em 1920, criados no intuito de associar pessoas interessadas em debater, pensar e divulgar o cinema que não estavam nos circuitos comerciais, a atividade cineclubista foi, e é umas das principais ações para a formação da cultura cinematográfica brasileira. Além de representar um movimento artístico e cultural, os cineclubes foram fundamentais em diversos momentos na formação social do cidadão brasileiro, sendo também organizações de formação política, principalmente em épocas de instabilidades políticas no país. Os cineclubes hoje são constituídos como associações sem fins lucrativos, e suas atividades são de cunho democrático levando cinema independente principalmente para as cidades dos interiores dos estados brasileiros, cidades essas que não possuem uma sala de cinema de arte ou comercial, sendo um meio alternativo de exibição e distribuição da produção cinematográfica genuína brasileira. Todavia o espaço de um cineclubes no Brasil não segue o modelo convencional das salas de cinema, podendo suas atividades serem realizadas em qualquer lugar desde que haja projeção e um mediador, como praças, garagens de residências, paredes de igreja e dentre outros, como muitas vezes acontece no Tocantins. Assim como no país, os cineclubes também foram e são importantes agentes na produção e profissionalização e formação cultural dos espectadores no Estado. Destaco aqui alguns que priorizaram a exibição de produtos tocaninenses ou nacionais.

Um dos cineclubes mais antigos do Tocantins é o Cineclubes Canto das Artes, da associação de mesmo nome, situado no distrito de Taquaruçu, em Palmas. Criado em 2004 como uma atividade de lazer e entretenimento através da exibição de filmes, ainda em formato de vídeo cassete recebidos de doações de amigos e instituições, realizava sessões sempre aos sábados. Segundo o idealizador do projeto, o fotógrafo mineiro Tharson Lopes, no início as projeções eram feitas de forma caseira por meio de televisão, algumas vezes se conseguia projetores e era possível fazer uma projeção na parede de fundo branco das dependências da Associação. Somente em 2007 é que a organização do Cineclubes se deu conta que realizavam atividades cineclubistas, quando participaram do edital “Prêmio Cultura Viva”²¹ e foram semifinalistas na premiação e receberam o selo de iniciativa reconhecida pelo Ministério da Cultura, durante a TEIA Nacional dos Pontos de Cultura²² em Belo Horizonte - MG, quando

²¹ Prêmio Cultura Viva: Criado em 2005 pelo Programa Cultura Viva (Ministério da Cultura), que tem como objetivo mobilizar, reconhecer e dar visibilidade a práticas culturais que ocorrem em todo o Brasil, de modo a favorecer o conhecimento da riqueza e da diversidade cultural do país. Com informações: <http://www.premioculturaviva.org.br/premio.php>. Acesso em 06/04/17.

²² TEIA Nacional dos Pontos de Cultura: São encontros dos Pontos e Pontões de Cultura e das comunidades envolvidas com a Política Nacional de Cultura Viva de todo o país, para promover uma mostra ampla e diversificada da produção cultural dos Pontos, debater a cultura brasileira e suas expressões regionais, propor estratégias de políticas públicas culturais e analisar e avaliar o programa. Com informações: http://www.cultura.gov.br/banner-3/-/asset_publisher/axCZZwQo8xW6/content/teia-nacional-de2016-tera-economia-viva-como-tema-central/10883. Acesso em 06/04/17.

participaram de uma oficina da Programadora Brasil e do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) e perceberam que, na prática, eram um Cineclubes.

No ano seguinte, a Associação participou do edital Cine Mais Cultura²³ do Ministério da Cultura para a região Norte onde foram contemplados com equipamentos de exibição (projektor, tela de projeção, mesa de som, caixas e microfones), capacitações e um acervo de filmes do cinema nacional através da Programadora Brasil²⁴, com obrigatoriedade de duas exibições por semana e do envio de relatórios de exibição trimestral das sessões pelo período de dois anos. À medida que se enviavam os relatórios, abriam novos créditos de filmes e programas para o Cineclubes escolher no site da Programadora Brasil. Ao todo, entre 2008 e 2010, foram recebidos mais de 100 filmes brasileiros, ao abrigo da parceria entre a Programadora Brasil e o Cineclubes Canto das Artes.

Em 2011, o Cineclubes foi contemplado no Prêmio Dona Santa Ayres²⁵ 2011, de apoio ao Cineclubismo Tocantinense da Secretaria da Cultura e Fundação Cultural do Tocantins, com o qual foi possível executar em 2012 o projeto Cine Para Todos. O objetivo do projeto era levar entretenimento para a comunidade do distrito de Taquaruçu, além das escolas, possibilitando o acesso das pessoas a obras ficcionais e documentais do cinema, visando à formação de plateia com visão crítica, além de trabalhar também a formação de jovens cineclubistas, agentes multiplicadores da sétima arte. As exibições aconteciam às sextas-feiras na Praça Joaquim Maracaípe, aos sábados no Cineclubes Canto das Artes e aos domingos na Praça Tarcísio Machado respectivamente, às 19h. Na programação, estavam previstas produções cinematográficas tocantinenses, filmes brasileiros e estrangeiros.

Ainda dentro das atividades relacionadas com cinema e produção audiovisual, em 2014, o Canto realizou a Oficina de Tecnologia e Comunicação - Áudio e Vídeo, através do Projeto Ponto de Cultura Canto das Artes. As oficinas visavam fomentar a iniciação e o aprimoramento dos participantes com as práticas audiovisuais e foram divididas em três núcleos: áudio, foto e vídeo. Com uma linguagem simplificada e acessível ao público leigo, o conteúdo programático e material didático foi destinado tanto ao iniciante quanto aos profissionais de carreira na área. A oficina resultou em 3 vídeos feitos pelos alunos. Ainda que as oficinas previssem continuidade, não foi realizado o repasse da verba do convênio com o Estado desde 2015. É válido ressaltar ainda que o Cineclubes sediou a 9ª edição do Festival

²³ Cine Mais Cultura foi um programa do Ministério da Cultura instituído no governo Lula que visava democratizar o acesso à cinematografia nacional e apoiar a difusão da produção audiovisual brasileira por meio da exibição não comercial de filmes. Os equipamentos, as obras e as oficinas de capacitação cineclubista eram disponibilizados através de editais e parcerias diretas, atendendo prioritariamente periferias de grandes centros urbanos e municípios. Com informações <http://www.cultura.gov.br/cine-mais-cultura>. Acesso em 24/04/17.

²⁴ Programadora Brasil: foi um programa da Secretaria do Audiovisual, órgão vinculado ao Ministério da Cultura que atuava como uma distribuidora da produção cinematográfica nacional, no intuito de formar plateias e promover o pensamento crítico em torno da produção do país, apoiando a formação de uma rede de exibição não-comercial e estimulando os circuitos já existentes. Com informações: <https://goo.gl/1sgzmV>. Acesso em 24/04/17.

²⁵ Prêmio Dona Santa Ayres consistia na premiação de quatro iniciativas de cineclubes no Tocantins, que visava à manutenção, aparelhagem e modernização do cineclubismo e de suas atividades desenvolvidas.

Chico, e na edição seguinte do Festival, o Cineclube continuou a apoiar o evento, sendo responsável pelas mostras paralelas do Festival.

Diferente da maioria dos cineclubes, o Cineclube Canto das Artes mantém suas atividades desde a sua instalação. Atualmente, as exibições acontecem aos finais de semana com foco na exibição de animações com classificações livres, voltadas para o público infantil. Todavia os filmes da Programadora Brasil ainda continuam a ser exibidos no Cineclube. Segundo o organizador Tharson Lopes, a média de público varia entre 5 e 20 espectadores.

Os Cineclubes da Universidade Federal do Tocantins (UFT) foram criados em 2006, nos sete campi da UFT (Palmas, Araguaína, Gurupi, Porto Nacional, Arraias, Miracema do Tocantins e Tocantinópolis), por meio de portaria como atividade de extensão. A prática do Cineclube na Universidade é entendida como um instrumento de educação diferenciada na abordagem de temas relevantes, já que oferece a comunidade debates e reflexões sobre filmes populares, clássicos e não comerciais.

Dentre todos os cineclubes da UFT, destaco o Cineclube de Tocantinópolis, que tem atuado mais regularmente com sessões semanais desde 2009, e chegou recentemente às 200 exibições, sempre com um número relevantes de espectadores. Um fator diferencial é o coordenador deste Cineclube, o professor João Batista de Jesus Félix, que já foi presidente do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), com a sua experiência fez com que uma cidade de apenas 22 mil habitantes cultivasse o interesse pelo cinema.

Já o Cineclube de Palmas, após alguns anos com suas atividades paralisadas, retomou em 2016 as suas sessões, com o nome “Cinema de Quinta”. Todavia o cineclube não teve vida longa. Segundo a Diretora de Cultura da UFT, Sandra Rodrigues, inúmeras ações foram realizadas para atrair o interesse pelo menos da comunidade acadêmica, como enquetes sobre os filmes que gostariam de assistir, exibição de filmes premiados em festival, cartazes, campanhas em redes sociais, mas nada resultou e o ano de 2017 iniciou com as atividades do Cinema de Quinta paralisadas novamente.

No *campus* de Arraias, a coordenação do curso de Licenciatura em Educação no Campo restabeleceu o Cineclube em 2016, no intuito de criar espaços para discussão e reflexão sobre os temas relacionados a sociedade a partir do cinema, e continua com as atividades em andamento. Em Araguaína, a coordenação do curso de História liderou o projeto, mas já com a intenção de experimentar as linguagens do cinema e de forma lúdica procurar construir conhecimento histórico. No *campus* de Porto Nacional e Gurupi, as atividades de cineclubismo estão paralisadas. No *campus* de Miracema, o cineclube universitário atua em parceria com o cineclube Cine Miragem.

Em Miracema do Tocantins, primeira capital do Estado, está o cineclube Cine Miragem, o mesmo que dá nome ao Festival, criado somente três anos depois, e surgiu através do edital nacional Cine Mais Cultura em 2009, por meio de uma ação do programa Mais Cultura²⁶, desenvolvido pelo Ministério da Cultura do governo federal (Minc).

O cineclube funcionou de forma improvisada durante quase dois anos, em um salão paroquial com sessões regulares todas as sextas-feiras e com entradas gratuitas. Devido as inadequações do espaço, e a falta de compromisso da administração pública da cidade que havia se comprometido a reformar a Sala de Cinema Severino Lopes Teixeira, o Cine Miragem passou a ser itinerante, realizando sessões em universidades, escolas e praças. A sala só passou por reformas no ano de 2012, quando recebeu o prêmio do edital estadual Santa Ayres - de Apoio ao Cineclubismo Tocantinense. Além de promover exhibções, debates também eram realizados com regularidade, com ênfase na formação de plateia com visão crítica.

Por meio do programa Cine Mais Cultura, o governo federal forneceu gratuitamente um *kit* com equipamentos de projeção e disponibilizou o acervo de filmes e vídeos para exibição por meio do catálogo da Programadora Brasil, e ofereceu também treinamento técnico para os responsáveis do Cine Miragem. De acordo com Cássio Renato Cerqueira, o cineclube preza pelas produções nacionais e regionais principalmente de curtas-metragens.

2.2.3. Salas Independentes

Finalmente, o Tocantins contabiliza ainda 3 salas independentes de exibição cinematográfica: 2 localizadas na capital Palmas (Cine Cultura de Palmas e Cine Sesc - TO) e uma na cidade de Gurupi (Cine Sesc - TO).

Construído em 1996, o Cine Cultura de Palmas não era para ser uma sala exclusiva para projeções de filmes, mas parte integrante do Espaço Cultural de Palmas, um local que abriga um teatro, salas de dança e música, ateliê para as artes visuais e biblioteca. Aos poucos, foi sendo transformado em uma sala de cinema, nomeadamente com a chegada do projetor de películas de 35 mm, que foi dando ao espaço um caráter de cinema.

Nesse processo, a sala passou por duas reformas nesses 20 anos: uma em 2006 e outra em 2013, sendo a última uma solicitação da Ancine para digitalizar a sala, que foi reinaugurada no ano de 2015. Atualmente a sala é montada com tecnologia digital 2K, sonorização 5.1 e possui 170 lugares. Apesar de estar cadastrada na Ancine desde 2007, somente em de 2016 que o Cine Cultura entrou no mapa das salas de cinema da Ancine, reconhecido como uma

²⁶ O programa Mais Cultura foi lançado em 2007 e reconhece a Cultura como uma necessidade básica, como educação, saúde, alimentação, moradia e o voto, portanto o governo incorpora a Cultura na sua agenda social, com status de política estratégica de estado para atuar na redução da pobreza e da desigualdade social. Dentro deste programa foram realizadas ações como o Cine Mais Cultura, por meio da Secretaria do Audiovisual através do Minc, o Mais Cultura nas Escolas e nas Universidades em parceria com o Ministério da Educação. Com informações <http://www.cultura.gov.br/mais-cultura>. Acesso em 24/04/17.

sala de cinema independente, se tornando roteiro no circuito das mostras e festivais nacionais.

De acordo com a técnica em audiovisual Elisângela Dantas, responsável pelo Cine Cultura, para obter o registro, o Cine Cultura precisou regularizar a sua programação e estar alinhada com as normas de digitalização das salas de cinema estabelecidas pela Ancine. Segundo ela, a única norma que ainda não está em conformidade com as exigências da Ancine é a digitalização da bilheteria.

Sobre a programação do Cine Cultura, também responsável da servidora Elisângela Dantas (paraense), o espaço faz jus ao título de uma sala independente. Conforme explicou Dantas, a programação da sala sempre está alinhada aos grandes festivais de cinema, dando preferência para os filmes premiados, no intuito de fazer chegar à Palmas filmes fora do circuito comercial, observando os anseios da opinião pública sobre o que a população gostaria de assistir e preservando os filmes de caráter regionais. No ano de 2016, o Cine Cultura conseguiu lançar 19 filmes nacionais simultaneamente com os outros cinemas, acompanhando o calendário de exibição nacional.

O Cine Sesc²⁷ - TO possui duas salas de cinemas, sendo uma em Palmas inaugurada em 2008, com 94 assentos, e outra em Gurupi, inaugurada em 2011, com 102 assentos. Ambas salas possuem suporte digital e sonorização 5.1, e também funciona como um auditório, possuindo um pequeno palco. O Cine Sesc prevê a inauguração de uma terceira sala de cinema em Araguaína, ainda no primeiro semestre deste ano, com as mesmas especificações da sala de Gurupi.

Anterior as salas de cinema, o Sesc TO já realizava algumas atividades voltadas para o audiovisual, dentre elas está o projeto Sesc Lê, que é um projeto voltado para alfabetização adulta, em que o cinema é utilizado como uma ferramenta do processo, contribuindo para a formação com senso crítico, além de oferecer oficinas para profissionais e crianças, debates com realizadores fazendo parte da política cultural de apoio e fomento da produção local.

A curadoria dos filmes que serão licenciados é da responsabilidade do Departamento Nacional, que após aquisição das licenças é distribuído o catálogo de filmes para os promotores regionais realizarem as mostras com os filmes disponíveis no catálogo nacional. Sobre as aquisições dos filmes, o promotor regional do Cine Sesc TO, Luiz Menezes (mineiro), afirma que as licenças adquiridas são de filmes que estão fora do circuito comercial. As licenças dos filmes têm o prazo de 2 anos e são exibidas em todas as salas de cinema do Sesc de acordo com a mostra realizada por cada promotor regional. Devido a entrada ser gratuita,

²⁷ Serviço Social do Comércio é uma instituição privada mantida pelos empresários do comércio de bens, turismo e serviços e tem como objetivo proporcionar o bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores deste setor e sua família. A instituição está presente em todos os estados do país e promove ações no campo da Educação, Saúde, Cultura, Lazer e Assistência. Com informações http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc. Acesso em 24/04/17.

as negociações com as distribuidoras sempre são a custos mais baixos, mas de acordo com o promotor regional do Sesc TO, isso pode variar por distribuidora. Paralelo a isso, cada regional possui autonomia para licenciar outros filmes que não estejam no catálogo, como por exemplo os filmes que são produzidos no Tocantins. Luiz Menezes reforça que os filmes licenciados pelo Departamento Nacional possuem uma linguagem que formam a identidade do Cine Sesc.

Sobre as programações nas salas do Cine Sesc TO, o promotor regional declarou que as mostras são organizadas de acordo com o país de produção dos filmes, como foi a mostra de Cinema Alemão, ou por realizadores, no caso da Mostra Akira Kurosawa, ou por temas que dialoguem entre os filmes selecionados, como a “Mostra Água que nos une, água que nos separa de nós mesmos”, realizada em março de 2017.

No que tange ao apoio a produção cinematográfica no Tocantins, a sala promove mostras e lançamentos de filmes tocantinenses sempre valorizando a produção local. Como é o caso dos filmes *Labirintos de Papel* (2015) e *Ouçame* (2015), ambos de André Araújo e Roberto Giovanetti (mineiro), que circularam no programa Amazônia das Artes do Sesc. A sala recebe também os principais festivais de cinema rotativos do país, como a Mostra dos Direitos Humanos, o Festival do Minuto, Dia Internacional da Animação, dentre outros.

Contudo, os festivais de cinema, os cineclubes e as salas de cinema independentes ainda não são suficientes para garantir a exibição dos filmes tocantinenses, no caso dos festivais seja devido à falta de apoio público, dos cineclubes de interesse da comunidade, e das salas de cinema independentes o interesse dos próprios cineastas. Todavia uma alternativa que tem sido recorrida principalmente pelos realizadores é a publicação dos seus filmes em plataformas de vídeo *online* como Youtube ou Vímeo. Dos filmes mapeados, é possível constatar que mais de 95% das produções estão disponíveis para assistir de forma *online*.

2.2.4. Ações Pró-cinema

Durante a trajetória do cinema no Tocantins muitos projetos independentes e coletivos imprimiram a sua marca, tal como a Associação Tocantinense de Cinema e Vídeo - ATCV. Criada em 2005, a Associação promoveu alguns debates, mostras e foi uma instituição que defendeu a classe com os diversos problemas que surgiram de políticas públicas voltada para o audiovisual, principalmente na questão de irregularidades nos editais públicos de incentivo no Tocantins.

Entre os anos de 2000 e 2005, o Cine BR em Movimento, um projeto criado pela produtora MPC Filmes e executado em conjunto com o Instituto Cultura em Movimento - ICEM, patrocinado pela Petrobras e com o apoio do Serviço Social da Indústria (Sesi), promoveu exposições de filmes nacionais em todas as regiões do Tocantins. Segundo Eva Pereira,

produtora cultural do projeto no Estado, a iniciativa foi de grande relevância para a cultura audiovisual na época, já que em uma estrutura móvel levou cinema brasileiro as cidades que não tinham salas de cinema, inclusive a capital Palmas que na altura tinha apenas uma sala de cinema.

A Associação de Centro Imagem e Som (CIM), como já citado, foi criado para dar sustentabilidade ao Festival Chico, mas para além disso a Associação promoveu oficinas em diversas áreas do audiovisual, através do Centro do Audiovisual Norte-Nordeste - CANNE²⁸, fruto de uma parceria com a Fundação Joaquim Nabuco em Pernambuco e a Secretaria do Audiovisual do Tocantins. Além das oficinas do CANNE, o CIM realizou inúmeras parcerias com as prefeituras do Estado e próprio governo estadual afim de promover mostras, exposições em escolas públicas.

Constituída em 2007 com objetivo de inserir crianças de escolas públicas da região periférica de Palmas ao universo da cultura digital, a Associação Casa da Árvore utilizou dos recursos audiovisuais como sua principal ferramenta. Dentre os seus projetos estão: o “Telinha de Cinema”, que atende adolescentes entre 12 e 17 anos, inserindo-os no universo do audiovisual através do designado *pocket movie*²⁹, aplicando conceitos técnicos do cinema; o “REStelinha” é um projeto de residência artística, onde artistas são convidados para residir um período em determinado local fazendo experimento de novas linguagens para o vídeo e cinema; por fim, o projeto “E se eu fosse o autor?”, destinado à crianças do ensino de base, no qual elas fazem a releitura de clássicos da literatura brasileira, através do audiovisual.

Por meio dos editais federais, inúmeros projetos de alcance menor, porém mais abrangente, saindo do eixo econômico principal Gurupi-Palmas-Araguaína, já foram executados, como é o caso do Cine BR153 e o Cine Beira Rio, ambos de autoria do jornalista e cineasta mineiro Alan Russel.

Os projetos consistiam em oficinas de cinema para alunos das cidades de Pugmil, que está à margem da rodovia BR 153 (a 100 km a oeste de Palmas), e Ipueiras, que é uma cidade banhada pelo rio Tocantins (a 130 km ao sul de Palmas), com uma carga horária de 64 horas de aula. No período noturno eram realizadas exposições de curtas-metragens nacionais ao ar livre para toda a comunidade. No encerramento do projeto eram realizadas exposições de todo o material que os participantes das oficinas produziam. É válido ressaltar que os curtas-metragens exibidos nestes projetos foram disponibilizados pelo projeto Circuito Tela Brasil³⁰, que são filmes que foram financiados ou apoiados por leis de incentivo federal, e uma das

²⁸ O Canne foi implantado em 2008 com o objetivo de criar um espaço para oferta de bens de produção cinematográfica e um centro de formação profissional na área do audiovisual, descentralizando assim as ações de políticas públicas para o audiovisual e destacando as regiões Norte e Nordeste.

²⁹ Pocket movie é uma nomenclatura utilizada no Brasil para se referir aos filmes que são feitos por celulares ou de curta duração também chamado de Cinema de Bolso.

³⁰ Cine Tela Brasil, o antigo Cine Mambembe nasceu em 2004 é o programa responsável pela primeira sala de cinema itinerante do Brasil. Este programa é de iniciativa privada através de editais de empresas privadas. Com informações: <http://www.telabr.com.br/cine-tela-brasil>. Acesso em 26/04/17.

contrapartidas para receber o incentivo era ceder os direitos de exibição em projetos sociais, cineclubes e eventos sem fins lucrativos.

A cidade de Aparecida do Rio Negro (a 70 km a nordeste de Palmas) também foi beneficiada com oficinas de cinema através do projeto Comuni-Cine, da advogada e cineasta tocantinense Merck Miranda. O projeto, também incentivado por editais federais, consistia na mesma metodologia do projeto “Telinha de Cinema”, só que aplicado em tempo mais curto, utilizando aparelhos celulares com câmeras como ferramenta para produzir e experimentar novas linguagens do cinema. O projeto também foi executado em outras regiões de Palmas que não era contemplada pela Associação Casa da Árvore. Ao todo, mais de 40 crianças foram beneficiadas com o projeto.

“Cine para Todos” também foi um projeto financiado via edital público, só que desta vez estadual, num edital específico para apoio de cineclubes. Desenvolvido pela Associação Amigos da Cultura e Meio Ambiente - Canto das Artes, através do Cineclube Canto das Artes, o projeto foi executado em duas cidades, Porto Nacional e Palmas. As exhibições eram ao ar livre com programação de curtas-metragens tocantineses, nacionais e internacionais.

Mostras independentes também marcaram a exibição da produção cinematográfica tocantinense. O Cinema OFF - Tocantins aconteceu no ano de 2012, no Cine Cultura de Palmas, no intuito de dar visibilidade as obras fílmicas que eram produzidas no ambiente acadêmico da Universidade Federal do Tocantins. A maioria das produções não conseguiam emplacar em um festival de cinema regional, por conta do formato, da linguagem e da falta de qualidade técnica também. O evento, que foi organizado em menos de uma semana, conseguiu fazer uma noite de exibição com seis produções locais, com a sala lotada. Após a exibição, foi aberto um debate com representantes da cultura, do governo e da universidade sobre a importância de incentivar e fomentar a produção cinematográfica tocantinense.

Ainda no âmbito escola, no ano de 2016, a Fundação Cultural³¹ de Palmas promoveu o projeto Você na Tela - 1º Festival de Cinema Estudantil, com a finalidade de promover o protagonismo infantojuvenil e estimular a inserção de crianças e jovens estudantes no processo de criação, produção e apreciação da linguagem cinematográfica, utilizando as ferramentas de comunicação, como o celular, que já estão inseridos no cotidiano dos estudantes.

Não muito comum, mas empresas do setor privado no Tocantins já patrocinaram projetos voltados para o audiovisual no Estado, com é o caso da companhia elétrica Energias de

³¹ [...] as políticas culturais são realizadas através de Fundações Culturais. Além de serem sujeitos de direitos e obrigações essas entidades da administração descentralizada possuem autonomia administrativa receita e patrimônio próprio. [...]. Quanto à receita, não importa se é decorrente da Administração Indireta, mediante a participação no orçamento ou se é resultado de suas próprias atividades, uma vez que transferida para essa nova pessoa jurídica, ela terá liberdade para a disposição. Canedo, Daniele. (2007). *Secretaria da Cultura ou Fundação Cultural?* In: III Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, Universidade Federal da Bahia.

Portugal - EDP, que apoiou o Festival do Minuto, através das leis de incentivo federal. O Festival consiste na formação, inserção e capacitação do público jovem para gravação de filmes de até um minuto. O Festival que tem caráter nacional, contemplou as seguintes cidades do Estado: Brejinho de Nazaré (a 110 km ao sul de Palmas), Ipueiras, Lajeado (65 km a norte de Palmas), Miracema do Tocantins, Palmas, Paranã (a 350 km ao sul de Palmas), Peixe (a 280 km ao sul de Palmas), São Salvador do Tocantins (a 385 km ao sul de Palmas), São Valério da Natividade (a 200 km ao sul de Palmas) e Porto Nacional.

2.3. Distribuição

A única distribuidora tocantinense com registro na Ancine foi aberta no ano de 2015. A SuperOito, dos cineastas André Araújo e Roberto Giovanetti, iniciou suas atividades com intenções de distribuir o longa-metragem *Palmas, eu gosto de tu!* (2014), que chegou a ser exibido comercialmente na rede de cinemas do Cinemark, em Palmas, um feito inédito na história da cinematografia tocantinense. O filme ficou em cartaz durante 4 semanas, com mais de 3.500 espectadores e arrecadou aproximadamente R\$ 40 mil. O filme também foi exibido em sessões escolas no Cine Cultura e atualmente roda em um projeto da companhia de eletricidade Energisa, estima-se que o filme tenha atingido mais de 10 mil espectadores no estado do Tocantins.

A distribuidora ainda distribuiu filmes do seu catálogo como o *Labirintos de Papel* e *Ouçá-me*, por meio de contrato com o Sesc TO, em um projeto do Sesc Nacional intitulado Amazônia das Artes, que prevê a circulação de produtos culturais regionais entre os estados da Amazônia Legal³².

No contexto nacional, as distribuidoras internacionais são as que dominam o mercado cinematográfico no país, como é o caso da Universal, Disney e Fox que somente elas dominam 53.8% do *market share* do setor, de acordo com os dados de 2015 da Filme B., no entanto, no mesmo ano, as distribuidoras brasileiras tiveram uma representação significativa na distribuição de filmes nacionais, sendo responsáveis por aproximadamente 30%, com destaque para as distribuidoras Imagem e H2O.

Saindo da lógica comercial, a Programadora Brasil foi instituída por meio da SAV, através do Minc e da Cinemateca Brasileira, uma distribuidora da administração indireta, ou seja, é uma autarquia do governo brasileiro, mas com independência para executar suas ações, que tem como objetivo promover o encontro do público com o cinema nacional, apoiando a formação de uma rede de exibição não comercial e estimulando os circuitos já existentes. Desde, a sua implantação, em 2007 foram licenciados mais de 700 títulos divididos em 214 programas,

³² A Amazônia Legal é compreendida por nove estados do Brasil: Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins e parte dos estados do Mato Grosso e Maranhão.

sendo filmes de curta, média e longa metragem de todos os gêneros. Os filmes do catálogo estão disponíveis para exibições não-comerciais por associações, instituições ou fundações vinculadas à distribuidora, como é o caso dos cineclubes Cantos das Artes e Cine Miragem. Todavia, até a conclusão dessa pesquisa não há informações de algum filme produzido no Tocantins tenha sido licenciado pela Programadora Brasil.

Um formato de distribuição alternativo muito recorrido pelos realizadores tocantinenses é a Internet. As plataformas *online* como o Youtube e o Vímeo, embora utilizadas sem nenhuma estratégia de distribuição ou *marketing* das produções, são os principais hospedeiros dos filmes produzidos no Tocantins: dos 125 filmes catalogados nesta pesquisa mais de 80% estão disponíveis na Internet. As redes sociais como Facebook, Twitter e Instagram também são aliadas da distribuição alternativa, sendo frequentemente utilizadas para a promoção dos filmes. Se tratando de média digitais, a reprodução de DVDs foi bastante utilizada para a circulação e exibição dos filmes em cidades do interior do Tocantins. Os filmes do Marcelo Silva - *Raimunda, A Quebradeira* (2007) e *Romaria dos Excluídos* (2004) - são exemplos de filmes que circularam com grande alcance de público sobretudo em comunidades onde não existem salas de exibição, atingindo cerca de 80 mil espectadores.

2.4. Produzir Cinema

O primeiro filme conhecido rodado em território tocantinense data de 1982, ainda antes da criação do estado, intitula-se *Os Ventos de Lizarda*, o média-metragem foi dirigido por Pedro Augusto. Após a criação do Tocantins, o primeiro filme³³ a ser gravado data de 1997, se intitula *Caminho das Onças* e é um média-metragem dirigido pelo realizador conhecido nacionalmente Sérgio Sanz, em parceria com os realizadores tocantinense Hélio Brito e paranaense Marcelo Silva. Desde então, de forma tímida e crescente, a produção tocantinense foi se consolidando através dos editais públicos e de muita vontade fazer cinema.

Ao longo dos seus 28 anos, tem havido uma produção considerável de curtas e medias metragens³⁴ em vista de sua pouca idade. Até abril de 2017 foi possível catalogar 125 filmes³⁵: 90 documentários e 35 ficções, dos quais dois são de longa-metragens e 3 animações; identificamos 15 produtoras audiovisuais e uma distribuidora registrada na Ancine.

³³ Segundo informações da Fundação Cultural de Palmas, que alega de acordo com a produção do filme.
³⁴ Critério de curta, média e longa-metragem estabelecido de acordo com a Instrução Normativa Nº 104 de 10 de julho de 2012 em Anexo V, Art. 1º, itens: VII - Obra Cinematográfica ou Videofonográfica de Curtametragem: a de duração igual ou inferior a 15 (quinze) minutos; VIII - Obra Cinematográfica ou Videofonográfica de Médiametragem: a de duração superior a 15 (quinze) minutos e igual ou inferior a 70 (setenta) minutos; IX - Obra Cinematográfica ou Videofonográfica de Longametragem: a de duração superior a 70 (setenta) minutos;. Disponível em: http://ancine.gov.br/sites/default/files/instrucoes-normativas/anexo5_IN104.pdf. Acesso em 17 de março de 2017.

³⁵ Os filmes catalogados foram considerados sob os seguintes critérios: Filmes que tenham sido exibidos para o público em geral, seja por meio de festivais, mostras, eventos, exibição independente ou por meio eletrônico. A catalogação foi realizada pela autora deste trabalho através das informações obtidas por meio de entrevistas com realizadores, sítios eletrônicos de notícias e da Fundação Cultural de Palmas.

Atualmente a distribuidora está trabalhando no próximo filme de longa-metragem que tem previsão de lançamento para 2018, o *Comedy Club*, também da produtora SuperOito que tem uma linguagem bem menos regionalista e tem pretensões de atingir as salas de cinema de todo o país, para isso a distribuidora já o enquadrou no art. 1º A³⁶ da Lei do Audiovisual, o que certamente será um marco para a história do cinema tocantinense.

Uma outra forma de incentivar a produção cinematográfica no Estado foi receber projetos de cinema de grandes produtoras nacionais. O Tocantins enquanto locação cinematográfica permitiu que vários profissionais de cinema do Estado em todas as áreas do audiovisual pudessem ter a experiência em trabalhar em uma grande produção cinematográfica, fazendo com que adquirissem mais experiência na área. Esse foi o caso dos filmes, *Deus é Brasileiro (2003)* do Cacá Diegues; *Xingu (2012)* do Cao Hamburger e *Operações Especiais (2015)* do Tomás Portella. O último filme houve um escândalo na mídia, a prefeitura de Palmas doou 1 milhão de reais para realização do filme na capital sendo a contrapartida de que o filme tivesse produtores tocantinenses atuando, no entanto, a classe não ficou nada satisfeita, pois o dinheiro retirado para o patrocínio foi do Fundo Municipal de Cultura da Fundação Cultural de Palmas, dinheiro este que deveria ser aplicado para a produção cultural local.

2.4.1. Editais e legislação

Se não for por meio de editais públicos ou de muita vontade de fazer cinema, não é possível. No Estado do Tocantins não há produtoras ainda, que consigam financiar um projeto fílmico e se retroalimentar dele, e muito menos empresas com interesse de patrocinar por meio da Lei do Audiovisual ou Rouanet através da isenção fiscal. Ou seja, é preciso contar com outras produtoras ou parceiros que apreciam cinema para apoiarem uma produção e fazer um cinema de *brodagem*, ou, estar sempre concorrendo a um edital público.

Sendo os editais públicos uma oportunidade de trabalhar e ser remunerado no Cinema, nos últimos anos tem sido uma via cada vez mais recorrida. Desde 2002, um ano após a criação da Ancine é que a palavra edital começou a ser famosa e executada no estado do Tocantins.

Todavia os editais a nível municipal estão praticamente todos concentrados em Palmas. Desde 2004, editais de incentivo a cultura, sem ser exclusivo ao cinema são publicados, no entanto, não havia regularidades nas publicação e eram prêmios irrisórios em vista ao custo de uma produção cinematográfica. É o caso do filme *Under the Rainbow*, do André Araújo que deveria ter recebido um incentivo de 8 mil reais, mas não recebeu, ainda assim realizou o filme com financiamento próprio e colaboração de amigos. No entanto, a prefeitura pagou com multas após 4 anos de atraso. Com a multa idenizatória o cineasta recebeu 12 mil reais e realizou

³⁶ O artigo 1-A da Lei do Audiovisual estabelece: Até o ano-calendário de 2017, inclusive, as quantias referentes ao patrocínio à produção de obras cinematográficas brasileiras de produção independente cujos projetos tenham sido previamente aprovados pela Ancine poderão ser deduzidas do imposto de renda devido apurado: I - na declaração de ajuste anual pelas pessoas físicas; e II - em cada período de apuração, trimestral ou anual, pelas pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm . Acesso em: 23/03/17.

João Solidão. Em 2007, em mais um edital o cineasta realizou *Kitnet*, que contou com o prêmio de 5 mil reais.

Dando uma mostra dos tipos de incentivos até o ano de 2013, caracterizando os nossos meios de produção, seguimos para um salto a nível municipal com o edital Promic. O Programa Municipal de Incentivo à Cultura - 2013, Promic, foi um edital que contemplou todas artes, beneficiando 91 projetos com quase 1,5 milhão de reais. Deste valor, quase 350 mil reais foram destinados ao Audiovisual, contemplando 17 projetos divididos em sete módulos, sendo eles: desenvolvimento de roteiro, vídeo documentário com tema já definido “Palmas, 25 anos $\frac{1}{4}$ de século”, videoclipe, produção e finalização de curta-metragem, de programas piloto para a TV aberta, micrometragem experimental e por último longa-metragem com o prêmio máximo de 170 mil reais, podendo aportar mais 50% do valor. O edital seguiu o regulamento da Ancine podendo se candidatar somente produtora audiovisual com registro na Ancine, com exceção aos projeto de micrometragem experimental. Desse edital, saiu o primeiro longa-metragem exibido comercialmente no Estado, *Palmas, eu gosto de tu!*, realizado por um coletivo de cineastas tocantinenses.

Em 2014, também foi lançado o edital Promic com as mesmas características, mas curiosamente não foram inscritos nenhum projeto da área audiovisual. Ao todo o edital previa contemplar 59 projetos dentre todas as áreas, no entanto receberam somente 29 inscrições e 13 foram consideradas aptas a receberem o recurso. Segundo a reportagem do Jornal do Tocantins, a baixa procura se deve ao processo burocrático do edital³⁷.

Já em 2015, a prefeitura de Palmas juntamente com a Ancine divulgou um edital exclusivo para o audiovisual com o valor de mais 1 milhão de reais, o maior incentivo já concedido para a produção do audiovisual no Estado, o Procine. O valor é destinado ao financiamento de nove projetos, sendo um filme de longa-metragem (750 mil reais), cinco filmes de curta-metragem, sendo um de animação no valor de R\$ 210 mil, dois no formato curta-metragem/documentário no valor de R\$ 45 mil e um de programa cultural para TV aberta no valor de R\$ 30 mil. Os recursos são provenientes do Fundo Municipal de Incentivo à Cultura da FCP que corresponde a 1/3 do valor e do Fundo Setorial do Audiovisual Brasileiro - FSA responsável por 2/3, cuja aplicação é regulamentada pelo Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Indústria Audiovisual - Prodav. Este edital faz parte do Programa Brasil de Todas as Telas, no eixo de Suplementação Regional, que busca estimular o desenvolvimento regional da produção audiovisual brasileira por meio de parcerias com governos municipais e estaduais. No Tocantins o valor da complementação é de 2/3 em cima do valor proposto pelo órgão proponente do edital.

O Procine foi lançado ainda em janeiro de 2015 com inscrições até junho do mesmo ano, seguindo o mesmo padrão dos editais da Ancine, com regulamentações específicas para as

³⁷ Com informações do Jornal do Tocantins: <https://goo.gl/ZbQdqs>. Acesso em 17/05/2017.

produtoras, registros da obra na Fundação Biblioteca Nacional dentre outras solicitações. No sentido das exigências, esse edital forçou uma profissionalização da classe audiovisual do Tocantins que se viram obrigados a passar por todo o processo burocrático para se encontrar em condições de concorrer ao edital.

Apesar do incentivo ser destinado a nove projetos, somente sete foram aprovados. Os projetos selecionados pela comissão do edital foram anunciados ainda no ano de 2015, mas segundo os realizadores contemplados só passaram a receber em 2016, e a primeira safra de curta-metragens a serem entregues foram no início de 2017. Contudo o longa-metragem selecionado, *Comedy Club*, do cineasta André Araújo foi o único projeto que ainda não recebeu 100% do incentivo, só 1/3 do projeto, segundo ele o impasse se deve a burocracia e a instabilidade política e econômica que o país vive. Porém, a previsão para recebimento está prevista para julho de 2017.

A nível estadual podemos citar editais de relevância direcionados para o audiovisual a partir do ano de 2011 por meio da Fundação de Cultura do Estado do Tocantins - Funcult. Após dois anos sem publicar editais de cultura, o Estado disponibilizou por meio do Fundo Estadual de Cultura mais de R\$ 7,3 milhões a fim de beneficiar 340 projetos, todavia somente 209 projetos foram premiados. Dentro deste programa foram publicados 3 editais em que as atividades de audiovisual pudessem ser contempladas. Foram eles: Prêmio Job Carvalho - de Apoio a Produção de Festivais, sendo destinados R\$ 810 mil a 13 projetos contemplados; Prêmio Dona Santa Ayres³⁸ - de Apoio ao Cineclubismo Tocantinense com recursos de R\$ 100 mil destinados a 4 iniciativas de Cineclubes no Estado e por último o Prêmio Cacá Diegues - Apoio à Produção Audiovisual, o aporte deste edital foi no valor de R\$ 494 mil para premiar 29 projetos.

Dos projetos premiados do edital Prêmio Job Carvalho, somente um foi na área de cinema. O projeto Cine ao Ar da Associação Pote de Barro em Porto Nacional recebeu o valor de 25.000,00 reais para execução do projeto. Já no Prêmio Santa Ayres os projetos contemplados foram o Cine para Todos da Associação Canto das Artes executado em Palmas; O Cineclubes Educarte executado em Porto Nacional e o Cineclubes Tabokagrande no distrito de Taquaruçu em Palmas, todos esses projetos receberam o prêmio de R\$ 20 mil. O último prêmio foi destinado a manutenção e equipagem da sala Severino Lopes Teixeira em Miracema do Cineclubes Miragem e recebeu um prêmio de 40 mil reais.

O Prêmio Caca Diegues é mais complexo, o recurso foi dividido em módulos, e por regiões. A nível estadual o recurso foi dividido da seguinte maneira: 60 mil destinado a produção de um curta-metragem ficcional; 40 mil destinado a produção de um curta documentário; 4 prêmios no valor de 14 mil cada, para roteiros de longa-metragem; 2 prêmios no valor de 15 mil cada,

³⁸ Dona Santa Ayres era proprietária do Cine Rios, um dos primeiros cinemas do antigo norte de Goiás. Naquela época, anos 60 e 70, não havia televisão, então o cinema era o maior atrativo que se podia ter em uma cidade do interior. Dona Santa, como era conhecida em Porto Nacional comandou o Cine Rios por quase três décadas contribuindo, desse modo, com a formação cultural e educacional do povo portuense e nortistas.

para produção de videoclipe ou animação. Na categoria região Norte do Tocantins, o prêmio dividido em duas concessões no valor de 30 mil cada para a produção de curta-metragem livre podendo ser ficção ou documentário e 4 concessões no valor de 7 mil para produções de vídeo de bolso³⁹. Na região Sul ficou definido o mesmo número de premiações e módulos da região Norte. Na região Central foram 3 prêmios no valor de 30 mil cada para curtas livres e 6 prêmios para produção de vídeo de bolso no valor de 7 mil reais cada.

Sobre os projetos contemplados a nível estadual as categorias de curta ficção e documentário foram contemplados por cineastas de Palmas, já as categorias de roteiros de longa-metragem somente 3 projetos foram premiados e videoclipe ou animação apenas um recebeu o incentivo. A justificativa é de que não havia projetos suficientes para a categoria. Na região Sul na categoria de curta-metragem os dois prêmios previstos pelo edital foram contemplados por projetos oriundos de Alvorada e Arraias, todavia, para a categoria de vídeo de bolso não houve nenhuma inscrição. Na região Central, 4 prêmios foram concedidos, um a mais do que o previsto em edital, nesta categoria todos os projetos são oriundos de Palmas, no quesito vídeo de bolso também não houve nenhuma inscrição para esta região. Na região Norte não houve nenhum projeto inscrito em ambas categorias. O dinheiro remanescente deste edital foi devolvido ao Fundo Estadual de Cultura.

Em julho de 2013 a Funcult por meio do Programa de Incentivo à Cultura do Estado do Tocantins - Procultura publicou novamente o edital de Incentivo à Cultura, contemplando todas as artes totalizando um valor de 5,1 milhão de reais, que seriam distribuídos em 145 projetos. Neste edital mais de 400 propostas foram recebidas. A fim de divulgar o edital e incentivar os agentes culturais do interior do Tocantins a participarem do programa, a Secretaria de Educação do Estado e a Funcult realizara um circuito de oficinas de capacitação de elaboração de projetos em todas as regiões do Estado. Neste ano o edital foi por módulos, em que os valores eram estabelecidos, mas não o produto, dando liberdade de criação ao produtor cultural dentro das limitações financeiras oferecidas pela modalidade escolhida.

O edital de apoio ao audiovisual, intitulado Prêmio Funcult Cacá Diegues 2013 era destinado tanto a pessoa física como jurídica, permitindo o acesso de vários tipos trabalhos audiovisuais. O edital previa até 16 premiações de projetos de produção, pesquisas, capacitações, programação de espaços exibidores e afins, todavia a atividade de elaboração ou desenvolvimento de roteiro era claramente proibida no edital, caso houvessem projetos nesse teor, eles deveriam concorrer no edital de literatura. Do recurso orçamentário do valor global do programa, 600 mil reais eram destinado aos projetos de audiovisuais, divididos em três módulos financeiros, sendo até 8 prêmios no valor de 20 mil cada; até 6 prêmios no valor de 40 mil cada; e até 2 prêmios no valor de 100 mil cada, que seriam pagos em duas parcelas, a primeira 70% do valor e a segunda 30%, após apresentação da prestação de contas da primeira parcela.

³⁹ Vídeo de bolso são vídeos ou filmes feitos a partir de celulares.

No entanto, um ano após a sua publicação saiu os resultados dos projetos selecionados, só que devido a problemas de administração pública o recurso não foi pago a todos os premiados, tendo alguns recebido somente a 1ª parcela do prêmio no ano de 2015.

Em 2015, o governo do Estado também publicou um edital de incentivo ao Audiovisual em uma parceria entre a Secult e a Ancine, que previa um mesmo funcionamento do edital municipal Procine. O valor destinado a este incentivo era de 1,5 milhão, sendo 500 mil reais oriundos do Fundo Cultural da Secretaria da Cultura do Estado do Tocantins - Secult e 1 milhão de reais do FSA. Para formulação do edital a Secult realizou uma consulta pública em ambiente virtual, de modo a contemplar todas as necessidades da classe.

No entanto, o Estado não conseguiu cumprir com o valor prometido por problemas políticos e de administração pública, destinando o dinheiro para outras pastas do Estado e o edital foi cancelado antes mesmo de encerrar suas inscrições.

Já os incentivos a nível federal tem sido mais regulares desde a abertura da Ancine e SAV. Editais como DocTV, Microprojetos Amazônia Legal, Projeto Amazônia Cultural foram editais a nível federal com recursos inteiramente destinados somente para região norte. Já os editais de ampla concorrência nacional, a nossa participação neles são mínimas.

O DocTV, lançado em 2003 é um Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, na intenção de fomentar a produção regional de documentários e garantir a teledifusão em rede pública de televisão através da articulação das emissoras componentes da RPTV - Rede Pública de Televisão e suas afiliadas de modo a incentivar a criação de mercados para o documentário brasileiro, via Carteiras Especiais Doctv⁴⁰. O programa é uma realização da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/Minc), da ABEPEC - Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais, Fundação Padre Anchieta-TV Cultura, Empresa Brasil de Comunicação - TV Brasil, com o apoio da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas - ABD Nacional.

O Tocantins passou a participar do programa ainda no mesmo ano de lançamento, em 2003. A I edição do Doctvc previa a seleção de 20 documentários nos pólos regionais de produção, sendo um projeto para o estado do Tocantins com um contrato de produção de 90 mil reais, mais a exibição em canais da TV Pública em horário nobre. Na primeira edição o programa recebeu 10 propostas tocantinenses, mas o projeto contemplado foi do cineasta Hélio Brito com o filme *Cadê Profiro?*. No Doctvc II, em 2004, o programa recebeu o dobro das inscrições, todavia, o contemplado foi João Luiz Neiva com o filme *Tocantins, Rio Afogado*, que foi assinado também pelo realizador Hélio Brito. O diferencial desta edição foi o valor do

⁴⁰ As Carteiras Especiais DOCTV são um modelo de negócio que consiste na articulação de recursos financeiros pelas TVs Públicas e Associações Brasileiras de Documentaristas junto à iniciativa privada e à administração pública de seus estados para a viabilização da produção de mais documentários que os selecionados diretamente pelo programa nacional nos Concursos Estaduais DOCTV. Disponível em: <https://goo.gl/uQGNLf>

contrato de coprodução que passou a ser de 100 mil reais. *Raimunda, A Quebradeira* de Marcelo Silva foi o ganhador do Doctv III. Nesta edição o programa recebeu 12 inscrições e manteve o mesmo valor do contrato de coprodução da segunda edição.

Na quarta edição do Doctv, o programa contemplou 35 projetos regionais de todo o país, no Tocantins dois filmes foram premiados: *O Mistério do Globo Ocular (2010)* de Wherbert Araújo e *Ligeiramente grávidas - uma transa transbrasiliana (2009)*, de Hélio Brito. Nesta edição os contemplados foram premiados com um contrato de coprodução de 110 mil reais cada um. Para esta edição a ATCV promoveu oficinas de realização de documentário com o ganhador da edição passada, Marcelo Silva, no intuito de preparar melhor os concorrentes ao edital. Esta foi a última edição do programa, por problemas de administração pública a TV Pública Estadual não conseguiu arcar mais com a sua contrapartida na coprodução dos documentários.

Já o Programa Mais Cultura do Ministério da Cultura realizou o edital Microprojetos Mais Cultura que tinha como objetivo apoiar projetos culturais de modo setorizado, como foram as edições: Semiárido, Bacia do Rio São Francisco e do Amazônia Legal, sendo o Tocantins contemplado neste último. O Microprojetos Amazônia Legal contemplou 928 projetos, de 2.702 inscritos, investindo 13,8 milhões de reais em financiamento de projetos culturais independente de suas áreas. É válido ressaltar que este projeto só de poderiam se candidatar pessoas físicas entre 17 e 29 anos.

Dentre o número de projetos contemplados, 159 pertencem ao Tocantins, destes apenas 7 foram destinados à atividades de cinema ou audiovisual. Os projetos contemplados foram Cine ao Ar, Iniciação ao Audiovisual, Cine Beira Rio, Doc Cultura Indígena, Cine BR153, Comuni-Cine, Cinema Tocantinense.com.br. Para além do pouco volume de projetos inscritos, nem todos foram executados.

Um outro programa que destinou recursos direcionados para região Norte e que contempla o estado do Tocantins é o Programa Amazônia Cultural⁴¹, também do Minc com o objetivo de estimular, fomentar e difundir ações de cultura na região. O programa destinou 5 milhões de reais, sendo que os valores de repasses aos projetos eram entre 80 mil e 120 mil, variando o eixo de candidatura do projeto.

Com este edital foi possível premiar 2 projetos na área do audiovisual no Tocantins, a 9ª edição do Miragem - Mostra de Cinema e Vídeo de Miragem e o documentário do cineasta Hélio Brito, *Araguaia para Sempre*.

Editais a nível federal de ampla concorrência é um recurso muito distante da realidade da produção cinematográfica tocantinense. Os programas da Ancine de fomento direto

⁴¹ Edital publicado no ano de 2013

juntamente com o Fundo Setorial do Audiovisual - FSA (Prodav, Prodecine, Pró-infra), realizados prioritariamente por meio de Chamadas Públicas que são ações estruturadas com seleção por meio de um processo de competição aberto ao público. Os primeiros projetos do Tocantins a serem contemplados em Chamadas Públicas de ampla concorrência via FSA, foram no ano de 2016 e ambas se encontram em fase de produção. Uma das séries pertence ao produtor cultural e ator maranhense Nival Correia, *O Boneco de Barro e o Rei* e a outra, a cineasta tocantinense Eva Pereira com *O Mistério de Nhemyrô*.

Mas quem é que produz cinema no Tocantins? As 125 produções mapeadas foram realizadas por 50 realizadores, com uma média de idade entre os 35 e 40 anos. Como nas outras profissões, o setor tem a maioria dos profissionais homens, no entanto, a representatividade da mulher no Tocantins, tem se manifestado em relação aos números, dos 50 profissionais da área, 23 são mulheres. A maioria dos nossos realizadores assumem outras funções como jornalistas, publicitários, assessores, atletas, ambulantes, advogados, estudantes ou professores, entre outras, um reflexo de que não é possível viver só de cinema no Estado. Do total de realizadores no Tocantins, nem todos são tocantinenses por naturalidade. De acordo com o mapeamento, mais de 63% são naturais de outros estados, como veremos no subcapítulo seguinte.

2.4.2. Filmografia

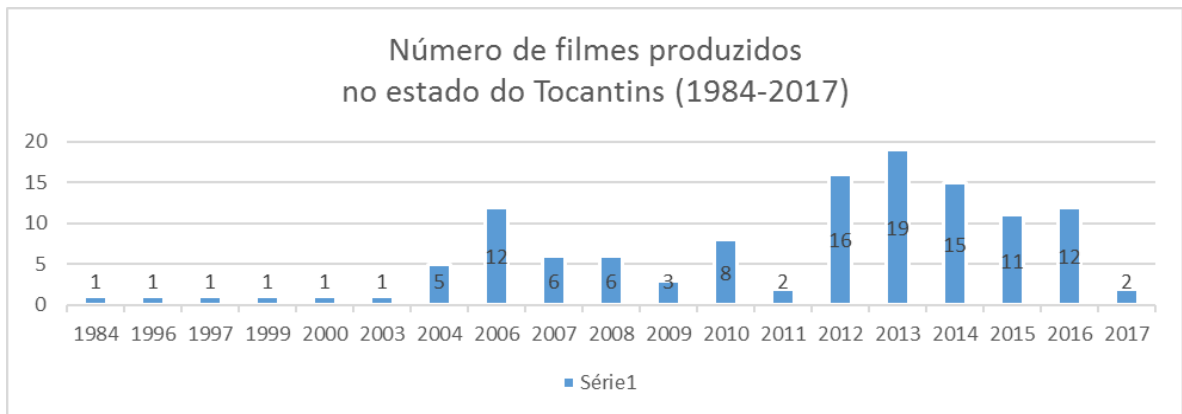
Dentre a filmografia do Tocantins, como já dito anteriormente, constatarão ao longo da presente pesquisa 125 filmes produzidos até 30 de abril de 2017. É válido ressaltar que esta lista está em permanente atualização e que o número citado é para fins de análise.

Os filmes mapeados e catalogados neste trabalho obedeceram os critérios de exibição e circulação, ou seja, está no *corpus* desta pesquisa filmes que foram vistos e que houve essa intenção de visibilidade por parte da equipe de produção, seja essa visibilidade alcançada por meio de mostras, festivais de cinema ou internet. No decorrer da investigação foram identificados inúmeros filmes realizados dentro do meio acadêmico, que por mais qualidade técnica e estética que possuem foram realizados com esse único propósito excluindo-os do *corpus* da pesquisa. É importante esclarecer que quando refiro a realizadores tocantinenses, não está intrinsecamente relacionado a naturalidade do realizador ou realizadora e sim por estar residindo no Tocantins no momento em que produziu a obra. É considerado um filme do Tocantins aqueles que foram gravados no território com equipe composta por tocantinenses ou filmes de coprodução em que o realizador e parte da produção é tocantinense.

Destaco que este trabalho é fruto de uma coleta de dados complexa e minuciosa, em vista da ausência de um centro de preservação e memória do audiovisual do Tocantins, contando com uma única fonte oficial, a Fundação Cultural de Palmas que todavia não contempla todas as obras fílmicas do Tocantins. Desta forma foi necessário recorrer diretamente a fonte

primária: realizadores, produtores e programadores, que por conseguinte em muitos casos não possuíam o seu próprio arquivo de filmes, tendo que averiguar informações também através de portais de notícias e em plataformas de vídeo e assim fazer a triangulação dos dados obtidos.

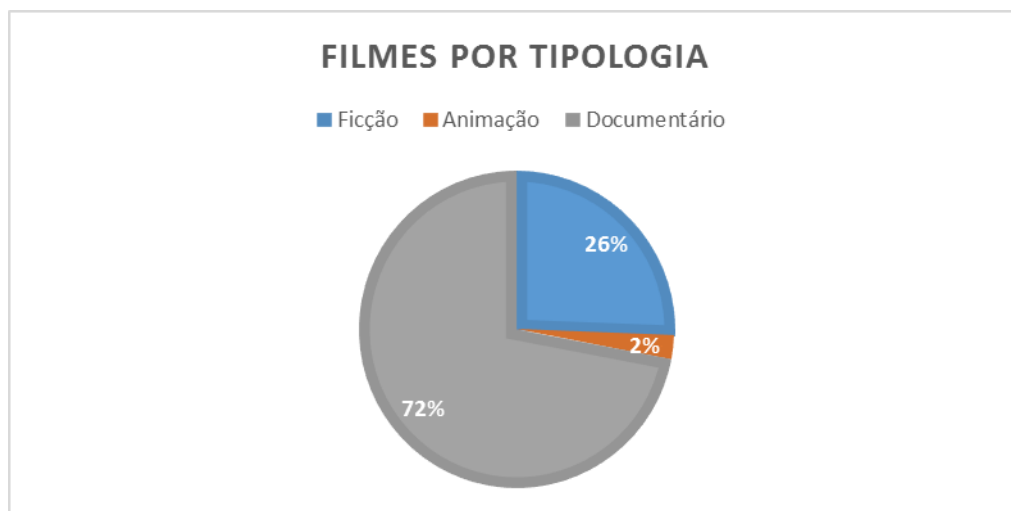
Gráfico 15: Número de filmes produzidos no estado do Tocantins (1984-2017)



Fonte: Dados recolhido e coligidos pela autora desta pesquisa. O ano 2017 só está atualizado até 30 de abril.

O Gráfico 15 mostra a evolução da produção no estado do Tocantins antes mesmo da sua criação, ou seja, anteriores a 1988. Entre 1985 e 1995 não foi possível identificar qualquer produção cinematográfica no estado do Tocantins. Em 2004, devido aos editais municipais e aos cursos de Comunicação e Publicidade do Centro Universitário Luterano de Palmas (CEULP - Ulbra) e UFT, verifica-se um crescimento relevante em vista aos anos anteriores. A partir de 2012, inicia-se uma série bastante positiva, registrando três anos recordes: 2012 (16 produções), 2013 (19 produções) e 2014 (15 produções). Seguramente, a esta tendência crescente não será indiferente a publicação dos editais de esferas públicas, municipais e federais que contemplaram a produção audiovisual no estado do Tocantins.

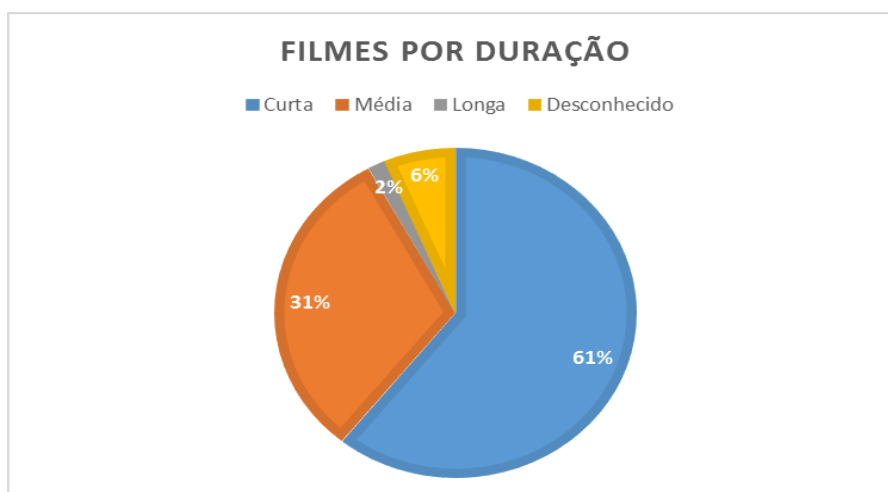
Gráfico 16: Percentagem dos filmes produzidos no Tocantins por tipologia (1984-2017)



Fonte: Dados recolhido e coligidos pela autora desta pesquisa.

Das 125 produções cinematográficas, podemos constatar a predominância de filmes da tipologia documentário (com 72%). Esses dados estão diretamente relacionados aos meios de produção do Tocantins, caracterizando-o como uma produção de baixo custo, já que no geral a produção de um documentário é mais barata e requer menos exigências de recursos técnicos e humanos que uma ficção, a predominância da tipologia também está relacionado com a formação dos realizadores, em sua maioria jornalistas, que durante a sua graduação realizaram cadeiras de técnicas audiovisuais e jornalismo investigativo. No outro extremo está a animação com menor representatividade que se justifica na falta de profissionais da área centralizando as atividades desse setor no Grupo de Desenvolvimento de Jogos e Animações Digitais que fornece cursos de animação.

Gráfico 17: Percentagem dos filmes produzidos no Tocantins por duração (1984-2017)

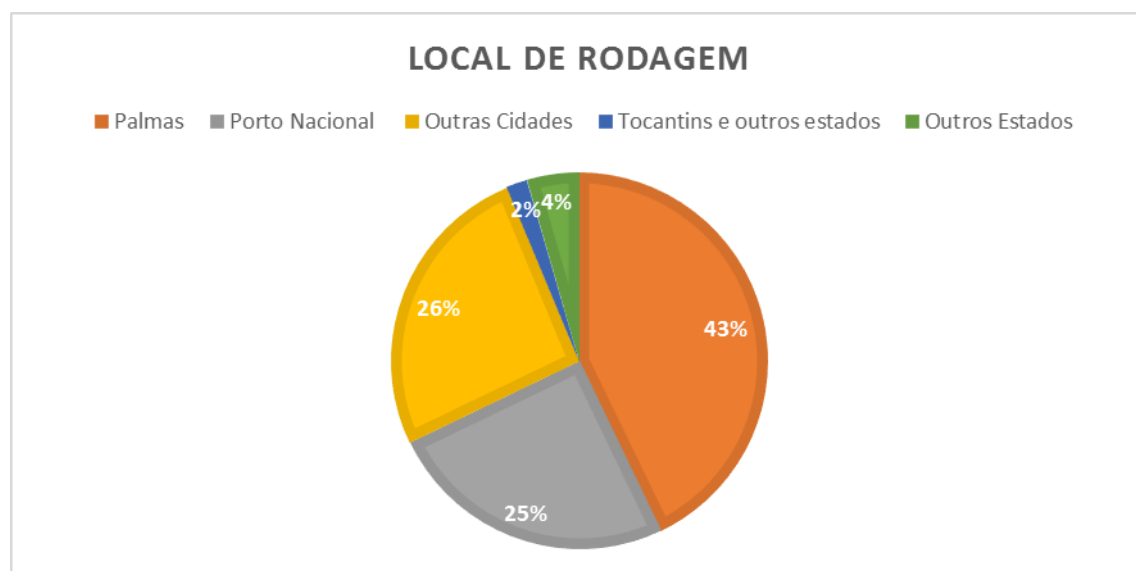


Fonte: Dados recolhido e coligidos pela autora desta pesquisa.

Quanto a duração dos filmes, destaque para a predominância da curta-metragem, com 61% do total. Tal como se observou no gráfico anterior, esta predominância da curta-metragem reflete claramente a situação dos meios de produção tocantinenses. O curta-metragem, além de ser um modelo que pode prever redução de custos, é a tipologia de filme mais propício a uma circulação em espaços periféricos, nomeadamente em festivais de cinema.

Os números desconhecidos estão relacionados com filmes listados em catálogos de festivais de cinema em que participaram ou reportagens, porém não foi possível conseguir informação mais detalhada junto do realizador ou produtor até a conclusão deste trabalho, não podendo categorizá-los.

Gráfico 18: Percentagem dos filmes que foram rodados e produzidos no Tocantins por município (1984-2017)



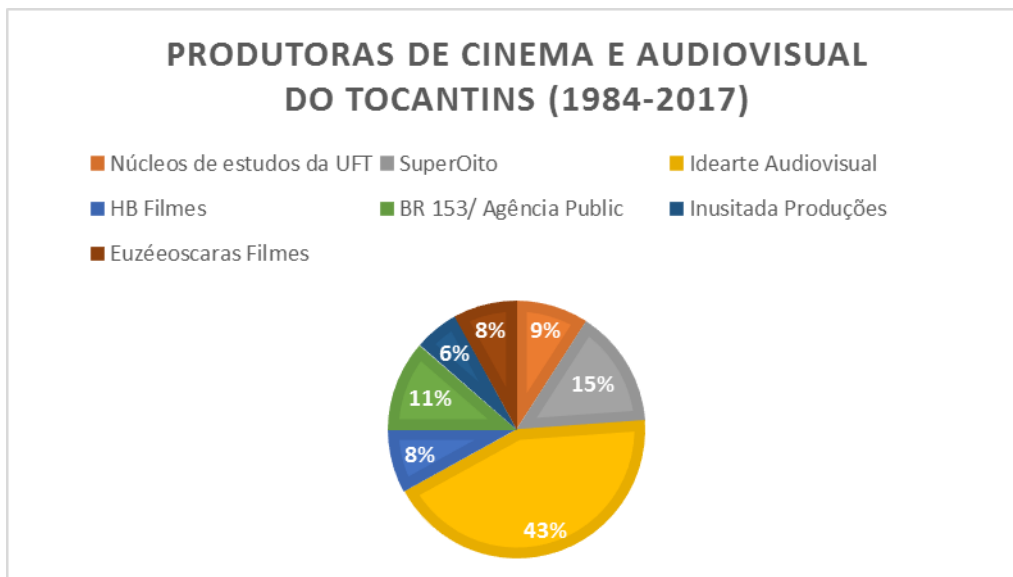
Fonte: Dados recolhido e coligidos pela autora desta pesquisa.

De acordo com o Gráfico 18, é possível constatar clara e inequivocamente mais uma vez a cidade de Palmas como o centro da produção cinematográfica do Tocantins, com 38% das produções. O significativo valor referente à cidade de Porto Nacional (com 23%) se justifica com o Projeto 21 do realizador João Luiz Neiva, que consiste em 21 curtas que narram histórias do cotidiano e peculiaridades da cidade. A categoria Outras Cidades contempla 16 cidades que também sediaram gravações de filmes⁴², podendo também ser gravado em Palmas, como é o caso do documentário *Mistério do Globo Ocular*, do jornalista e cineasta tocantinense Wherbert Araújo. Na categoria Tocantins e Outros Estados estão listadas produções de filmes que aconteceram tanto no território tocantinense como no outro estado. E por último, a categoria Outros Estados inclui coproduções em que foram utilizadas equipe

⁴² As 16 cidades são: Miracema, Arraias, Natividade, Araguacema, Taguatinga, Tocantinópolis, Santa Tereza, Araguaína, Paranã, Pedro Afonso, Araguatins, Rio Sono, Monte do Carmo, Gurupi, Lizarda e Muricilândia

técnica e equipamentos de produtoras tocantineses, porém o local de gravação do filme é em outro estado, a saber: Piauí, Maranhão, Minas Gerais, Goiás e Distrito Federal.

Gráfico 19: Principais produtoras de cinema e audiovisual do Tocantins (1984-2017)



Fonte: Dados recolhido e coligidos pela autora desta pesquisa.

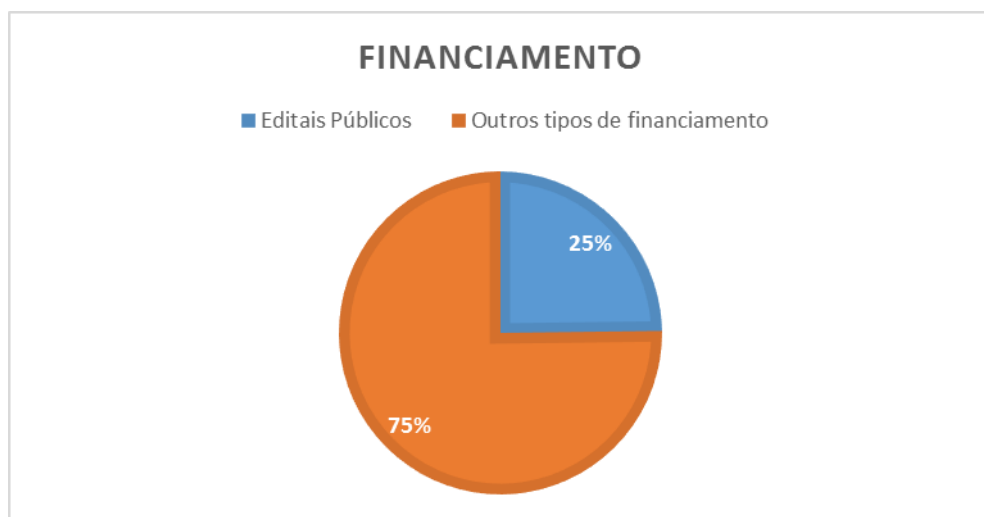
No Gráfico 19, identifiquei as produtoras que mais produziram dentro dos 125 filmes mapeados. Faço uma ressalva aos Núcleos de Estudos da UFT, que não sendo uma produtora proporciona a produção de documentários dentro dos cursos e dos núcleos de pesquisa resultando em obras que chegam aos festivais de cinema e as plataformas *online* de exibição. Um outro ponto relevante e que caracteriza um pouco o modelo da produção cinematográfica ainda em âmbito acadêmico e que ganha outras proporções à medida do reconhecimento e profissionalização é a produtora Euzéoscaras Filmes. Embora nunca tenha sido registrada, a produtora criada ainda quando André Araújo era universitário e surgiu para assinar as produções coletivas realizadas pelos estudantes de áreas afins ao audiovisual. E nesse estilo de funcionamento que surgiram várias outros grupos informais como Paralelepípedo, Quem é você no escuro? e Todos os 3 Produções, que constituíram experiências de produção que surgiram da comunidade acadêmica.

Observando as outras produtoras, já com o registro na Ancine, todas elas tem um ponto em comum: os proprietários são os próprios realizadores de seus filmes, que de forma colaborativa atuam na realização das obras. A principal parceria que merece destaque é entre a BR 153 e Agência Public que embora sejam produtoras diferentes pertencem ao mesmo dono (Marcelo Silva) e a SuperOito Produções Audiovisuais (André Araújo e Roberto Giovanneti). Esta última também está registrada na Ancine como distribuidora, atuando nesse

setor apenas na distribuição de sua longa-metragem *Palmas, eu gosto de tu!* e os filmes *Labirintos de Papel* e *Ouçá-me* ambos pelo Sesc TO.

A atenção do gráfico é dada também a produtora Idearte Audiovisual, que domina 43% das produções. A produtora é do cineasta João Luiz Neiva, realizador do Projeto 21, em que consiste em 21 curtas-metragens elevando a sua expressão em número de produções em relação as outras produtoras. Entretanto é possível detectar que esta produtora instalada na cidade de Porto Nacional é a que mais tem logos de empresas pequenas do comércio local como apoiadores ou patrocinadores nos créditos dos filmes produzidos por ela, permitindo o desenvolvimento dos projetos do realizador. Em parâmetros gerais a Idearte Audiovisual é a produtora mais independente das políticas públicas para o audiovisual, dentre as analisadas.

Gráfico 20: Tipos de financiamento das produções



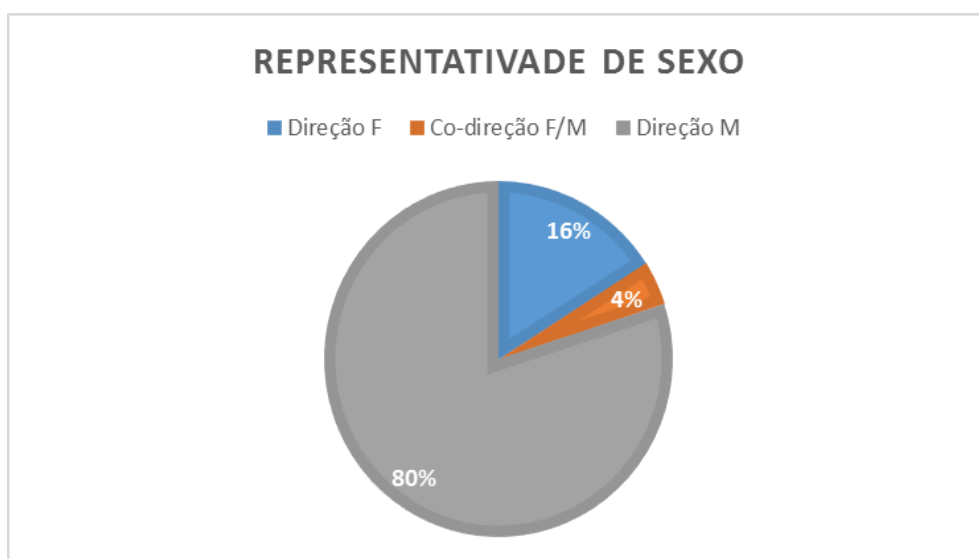
Fonte: Dados recolhido e coligidos pela autora desta pesquisa.

Como apresenta o Gráfico 20, 25% das produções foram financiadas por meio de edital público, apesar do aparente número ser pequeno, com exceção de um único filme todos tiveram uma visibilidade de maior alcance rompendo janelas para além da fronteira do Estado. Os outros 75% são feitos por meios de processos colaborativos de pessoas, equipamentos, apoio de empresas locais ou são filmes feitos dentro do contexto acadêmico que tiveram circulação.

Gráficos 21 e 22: Realizadores por sexo e Representatividade na produção cinematográfica tocantinense.



Fonte: Dados recolhidos e coligidos pela autora desta pesquisa.

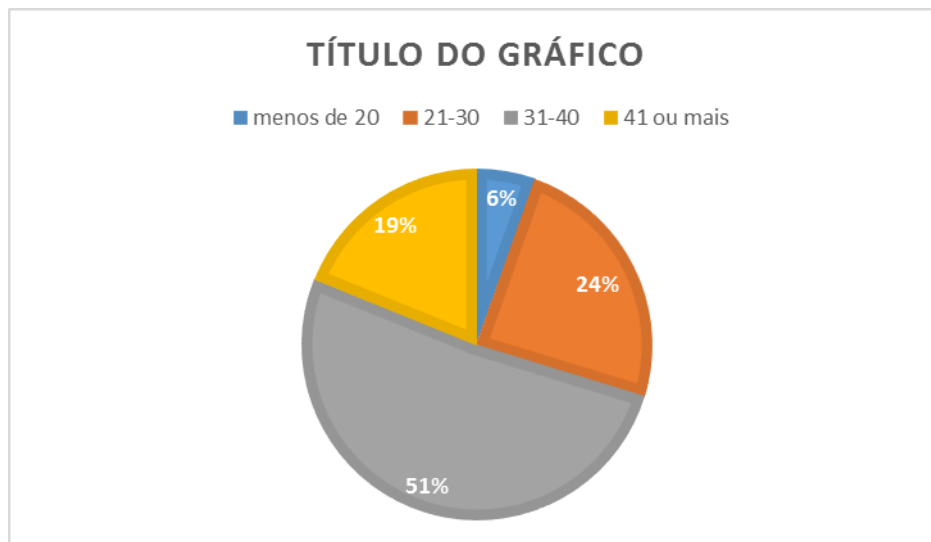


Fonte: Dados recolhido e coligidos pela autora desta pesquisa.

Buscando conhecer o perfil dos realizadores, esta pesquisa também realizou o mapeamento destes a partir do *corpus* fílmico selecionado para este estudo. As 125 produções cinematográficas são assinadas por 50 realizadores, 56% dos quais são do sexo masculino e 44% do feminino. Apesar da expressividade da mulher nos números quanto a representatividade feminina na produção cinematográfica: das 125 obras identificadas, somente 20 são assinados por realizadoras e outros 5 são em correalização entre homens e mulheres. No total, filmes com realizadoras, a solo ou em coautoria, apenas representam 20% da produção fílmica do Tocantins, conforme mostra o Gráfico 20.

Dentre os realizadores do sexo masculino, o que mais destaca em quantidade de produções é o realizador João Luiz Neiva, com 36 filmes, seguido do André Araújo com 14. Dentre as realizadoras, Inaê Lara Ribeiro é quem se destaca com 4 produções filmicas.

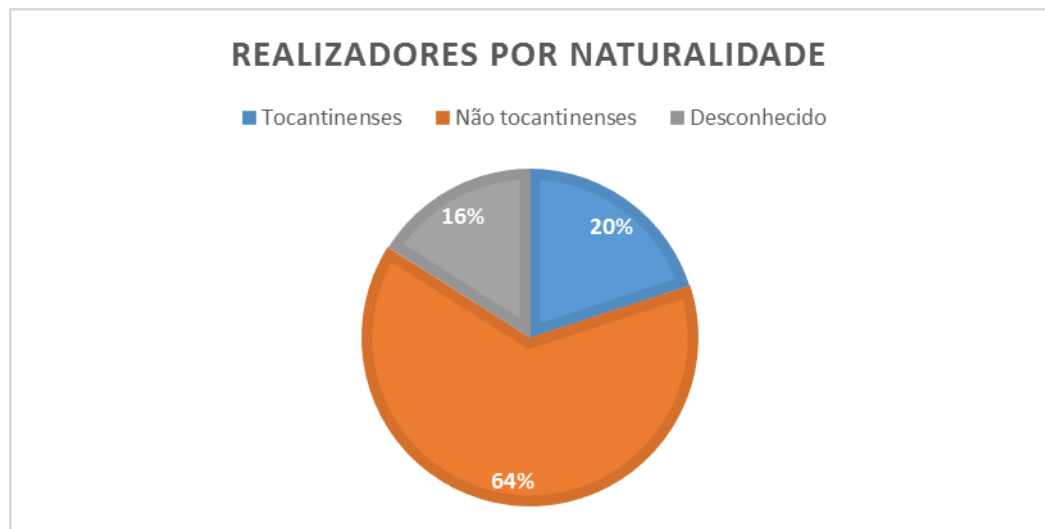
Gráfico 23: Realizadores por Idade



Fonte: Dados recolhido e coligidos pela autora desta pesquisa.

A maioria dos realizadores possuem a idade entre 31 e 40 anos representando 51% do total, em seguida os realizadores entre 21 e 30 anos tem maior destaque dentro do *corpus* fílmico analisado, a representatividade em segundo plano desse grupo pode se justificar na falta de decisão dos rumos profissionais que querem seguir. A maioria da produção desse grupo é realizada no meio acadêmico direcionando a obra somente para fins de conclusão de disciplinas de um curso que não é na área do cinema ou audiovisual. Entretanto esse grupo pode representar cerca de 90% da equipe de produção dos demais grupos, presumindo em novos realizadores no futuro. Quanto a menor representatividade do grupo de acima de 41 anos, na maioria são realizadores que possuem as suas produtoras de publicidade focando as prioridades em uma profissão mais rentável que o cinema, e como já dito anteriormente, no Tocantins ninguém vive exclusivamente de cinema.

Gráfico 24: Realizadores por Naturalidade



Fonte: Dados recolhido e coligidos pela autora desta pesquisa.

No gráfico são apresentadas três categorias: Tocantinenses são pessoas nascidas no território que hoje corresponde ao Estado, mesmo antes da sua criação; Não-Tocantinenses são pessoas nascidas em outros estados do país; e os Desconhecidos são àqueles realizadores que não consegui contactar. Quanto à naturalidade, o fato do Tocantins ser um estado novo implica em que 64% dos realizadores sejam de fora do Estado, sendo 20% tocantinenses de registro. Naturalmente, esses números podem variar em vista que não foi possível localizar todos os realizadores, afim de aferir todas as informações, sendo 16% serem de origem desconhecida.

A maioria dos realizadores Não-Tocantineses migraram da região Sudeste (Minas Gerais e São Paulo) e Nordeste (Maranhão) e do Goiás, estado a qual pertencia o Tocantins, trazendo suas influências, cooperando na formação de uma cultura cinematográfica para o Estado.

Capítulo III - Agentes de Cinema no Tocantins

O presente capítulo traz as entrevistas realizadas durante a pesquisa que poderão ou não justificar as deficiências apontadas que giram em torno do problema deste trabalho. As entrevistas foram realizadas com 12 profissionais do audiovisual no Tocantins dentre eles diretores, produtores, programadores e exibidores, entre os dias 10 de janeiro de 2017 e 30 de março de 2017.

3.1. Metodologia das entrevistas

A metodologia utilizada na entrevista foi a semiestruturada que mais se adequou à esta pesquisa. Por haver um roteiro a ser guiado, porém flexível, permitiu um aprofundamento maior da entrevista sem que ela saísse do seu foco principal e garantiu a coleta de informações quantitativas, as quais contribuíram para o mapeamento e inventariação do cinema produzido no Tocantins. Das 13 entrevistas realizadas, 8 foram realizadas presencialmente ou via *skype*, com registro áudio, e 5 através de correio eletrônico.

No roteiro pré-definido existiam perguntas bases que conduziram as entrevistas aos realizadores entrevistados, não obedecendo necessariamente a mesma ordem de perguntas para todos, mas foram sendo realizadas conforme o discurso proferido por cada entrevistado. As questões que orientaram essa fase da pesquisa foram: Por que ou como começou a produzir cinema no Tocantins, e se já produziam antes de vir para o Estado? Quais as formas de financiamento para os seus projetos: se via editais públicos, próprio ou coletivo? Os filmes produzidos circularam em algum festival ou mostra fora do Tocantins? Quais e como foram os processos para fazer com o que o seu filme participasse ou concorresse a mostras ou festivais de cinema? Tinha um profissional da equipe exclusivo para realizar este trabalho de distribuição ou circulação? Como cineasta, você acredita que o Estado ou as instituições públicas apoiam a exibição da produção cinematográfica feita no Tocantins? No seu ponto de vista, o que falta para o cinema tocantinense alcançar o circuito da distribuição nacional, seja ele comercial ou alternativo? As políticas públicas de audiovisual a nível federal, estadual e municipal são o suficiente para atingir outras janelas de exibição? Na sua opinião, a produção cinematográfica tocantinense está preparada para o “mercado” além do Tocantins?

3.2. Entrevistados

Os entrevistados foram definidos a partir da sua relevância e contribuição para o cinema no Tocantins, observando aspectos tais como: a) quantidade de produção; b) premiação em festivais; c) distribuição e exibição de sua obra fílmica além da fronteira do Estado. Para fins de uma melhor compreensão é importante conhecer o perfil dos entrevistados.

Eva Pereira, tocantinense, 40 anos, é cineasta e dirige a produtora Cunhã Porã Filmes e sua atividade audiovisual começou a ser desenvolvida ainda no teatro, quando foi convidada para fazer programas eleitorais no Estado. Segundo ela, a sua formação no cinema consiste essencialmente na sua experiência com o projeto Cinema BR em Movimento criado pela produtora MPC Filmes e executado em conjunto com o Instituto Cultura em Movimento - ICEM, patrocinado pela Petrobras, que promoveu exibições de filmes nacionais em todas as regiões do Tocantins. No projeto ela atuou como agente e produtora cultural, tendo recebido capacitação para exibir e debater os filmes licenciados. De acordo com a cineasta, o projeto permitiu o seu primeiro contato com o cinema de fato, e a sua escola foi o cinema brasileiro e a partir dele é que começou a investigar cinema. Eva Pereira trabalhou em diversos projetos nacionais e internacionais. Com roteiros premiados nacionalmente, Pereira foi a primeira realizadora do Tocantins a ser contemplada no Prodav, com a série *O Mistério de Nheymirô*, paralelamente também trabalha no curta-metragem *Cotinha da Vila*, contemplado por meio de edital público da SAV.

Um dos diretores mais premiados no Festival Chico, dentre os entrevistados, é Caio Brettas, mineiro, 35 anos, produtor cultural, proprietário da Trade Rock e cineasta. Em sua filmografia, enquanto diretor, tem 5 filmes: dois ficções e três documentários. Para além dos filmes, Caio Brettas tem uma lista enorme de *videoclipes* de bandas e músicos tocantinenses. Atualmente reside nos Estados Unidos da América e trabalha com produção audiovisual.

Publicitário e cineasta, o paranaense Marcelo Silva, de 48 anos, comanda as agências Public e BR 153. Sua filmografia conta com quatro documentários de média metragem, sendo um contemplado no programa do DOCTV, com circulação em vários países. Enquanto cineasta, Marcelo Silva frequentou o curso de documentário da Escuela Internacional de Cine y Televisión em Cuba. Junto a Marcelo Silva, os goianos Daniella Flores (38 anos), jornalista e ganhadora da primeira edição do Festival Chico, e Ernesto Rheinboldt (27 anos), formado em Comunicação Social com habilitação em audiovisual, realizaram *Passagem* (2016), uma coprodução entre o Tocantins e Goiás que garantiu a exibição em um dos principais festivais de cinema do país, o Festival de Brasília.

André Araújo, goiano, 38 anos, publicitário e cineasta. Se dedica atualmente à assessoria de comunicação da Defensoria Pública do Estado e a sua produtora e distribuidora de cinema SuperOito Produções Audiovisuais. É um dos realizadores com o maior número de filmes do Tocantins. Além de produzir cinema, André Araújo foi coordenador de duas edições do Festival Chico de Cinema e produtor executivo do primeiro filme feito no Tocantins a ser exibido em salas comerciais, o *Palmas Eu Gosto de Tu!*.

Produtor cultural, mascate e cineasta, o mineiro Alan Russel, de 36 anos, realizou três filmes, sendo dois documentários e um ficção. O filme de ficção circulou em vários países e chegou a ser veiculado na televisão pública brasileira também. Todos os seus filmes foram contemplados em editais setoriais por região, a nível federal.

Juliane Almeida, brasiliense de 33 anos, é graduada em Comunicação e possui vários cursos na área de cinema em instituições internacionais como Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba e na New York Film Academy de Los Angeles. Atuou no Estado como coordenadora de audiovisual e arte e cultura, sua gestão foi responsável pela publicação do Edital Funcult, com linhas específicas de premiação para o cinema. Juliane Almeida também é presidente do Centro Imagem e Som, instituição que realizava o Festival Chico de Cinema, que coordenou as edições de 2010 a 2013, além de produzir mostras entre outros trabalhos relacionados com o cinema através da sua produtora Jubalina Produções.

O realizador com mais produções fílmicas, João Luiz Neiva, tocantinense, idade desconhecida, jornalista e cineasta, produziu até o momento 36 filmes, todos documentários, através da sua produtora Idearte Audiovisual. O grande número de filmes se deve ao Projeto 21, em que consiste na realização de 21 curtas-metragens sobre personalidades, cotidiano e peculiaridades da cidade de Porto Nacional. Apesar da extensão, este projeto não foi financiado por meio de editais públicos.

Hélio Brito, tocantinense de 53 anos, frequentou os cursos de História e Filosofia na Universidade Federal do Goiás, mas nunca chegou a concluir. Desde a sua vida adulta, Hélio Brito sempre tentou viver de cinema, sendo a primeira pessoa a abrir uma produtora de vídeo no Tocantins. Atualmente ele comanda a HB Video Filmes. Brito também foi o primeiro realizador tocantinense a produzir um longa-metragem.

Elisângela Dantas é servidora pública do município de Palmas, trabalha na Fundação Cultural há mais de 7 anos. Elisângela Dantas hoje é responsável pela programação do Cine Cultura de Palmas, é uma grande ativista da produção cinematográfica independente nacional, trazendo lançamentos nacionais simultâneos, além de filmes que foram aclamados pela crítica internacional de festivais de cinema legitimados.

Wertem Nunes é goiano, tem 32 anos, e exerce funções de produtor cultural e cineasta. Participou da produção cinematográfica *Palmas, eu gosto de tu!*, mas a sua grande contribuição para o cinema foi enquanto produtor cultural e promotor de cinema do Sesc Tocantins, quando foi implantado o Cine Sesc TO. Na sua gestão, além de uma programação voltada para o cinema de arte e independente nacional, promoveu alguns cursos de formação na área através do SESC. Atualmente colabora em projetos audiovisuais no Goiás e no Tocantins.

3.3. Q&A

3.3.1. *Por quê ou como começou a produzir cinema no Tocantins? Já produzia antes de vir para o Estado?*

Destaco os posicionamentos opostos, de realizadores tocantinenses e de realizadores de fora do Tocantins, que refletem de modo geral as respostas destes dois grupos. Eva Pereira é tocantinense e declara que o seu envolvimento e interesse pelo cinema veio através do teatro, quando ela teve a oportunidade de realizar o seu primeiro trabalho audiovisual como apresentadora de programa eleitoral, no qual teve a oportunidade de contribuir com a direção dos políticos que participava do programa. Segundo ela, esse foi o seu ponto de partida, mas a experiência com o cinema veio com projeto Cinema BR Movimento:

“Entre logo em seguida no Cinema BR Movimento, que era um projeto de difusão do cinema brasileiro. Era um projeto do Instituto Icem e da MPC no Rio, e aí fui convidada como agente e produtora cultural do Circuito Sem Tela, que era um circuito que depois se tornou um circuito comunitário de levar cinema nas comunidades aonde não tinha cinema.[...] E aí a gente fechou uma parceria com o SESI que na época era o Ronaldo Dimas o presidente [...],então a gente levava a tela, o projetor, nós éramos os exibidores e foi incrível por que democratizava o acesso a filmes brasileiros, por exemplo Narradores de Javé que era um filme incrível, e filmes que tiveram uma boa performance nos festivais, essa era a grande diferença, nem sempre o filme que vai para festival ele vai para sala [...], eram filmes que não vinham pra cá, que a gente não teria acesso, então eu lembro que eu ganhei durante cinco anos consecutivos como produtora com o maior número de espectadores, mas devido a essa parceria com o Sesi, a gente fez do Jalapão ao Bico do Papagaio.” (Eva Pereira, 2017)

Antes de trabalhar nesse projeto, Eva Pereira reconhece que não tinha nenhuma influência cinematográfica, que o máximo que conseguia assistir era televisão e que a sua escola no cinema foi este projeto. Diferentemente de Eva Pereira, o cineasta tocantinense Hélio Brito teve muitas referências cinematográficas. Segundo o próprio, ainda nos anos 70, em Gurupi, havia duas salas de cinema da qual ele era frequentador assíduo e apesar de não ter seguido carreira acadêmica na área, quando entrou na faculdade o seu foco era atuar no Cineclubes Antônio das Mortes aí sediado:

“Em Goiânia, ao ingressar na UFG (Universidade Federal de Goiás) ingressei no Cine Clube Antônio das Mortes, de Goiânia, entidade que nasceu na UFG e que ainda existe até hoje. Estudei História, mas não conclui o curso, passei pelo curso de Filosofia, mas não permaneci, e acabei ficando seis anos na universidade, de 1982 a 1987, apenas bebendo nas fontes que me interessavam, que tinham a ver com o que eu queria: fazer filmes.” (Hélio Brito, 2017)

Do outro lado, do grupo de realizadores que não são tocantinenses, o mineiro Caio Brettas já atuava em trabalhos audiovisuais antes de ir para o Tocantins, e afirma que esse estado não

foi uma escolha, apesar de considerá-lo um local estratégico para se trabalhar, acreditava que por estar localizado no centro do Brasil e ser um estado novo tinha as suas vantagens. O paraense Marcelo Silva, jornalista e publicitário, diz que fazer cinema estava muito mais atrelado as suas escolhas profissionais e quando chegou ao Tocantins encontrou uma vastidão de histórias em que ele sentiu a necessidade de contar:

“Eu vim do jornalismo, via muitas situações aqui, histórias que precisavam ser contadas, que as pessoas não tinham visto ainda, por ser um estado novo, muita gente tinha chegado recentemente, o Sul não tinha visto o Norte, o Norte não tinha visto o Sul, índio não tinha visto quilombola, o povo de Palmas nunca tinha visto um índio, então eu percebi que tinha essa defasagem e que essas histórias precisavam ser contadas, então o cinema documental era o primeiro caminho, era como mostrar a África para os europeus. Aqui era a mesma coisa tinha muitas situações que nunca foram filmadas, então eu fui movido por isso essa biografia que precisa ser contada, essa festa precisa ser mostrada, a cidade precisa ser mostrada.” (Marcelo Silva, 2017)

3.3.2. Como financiam os seus projetos: via editais públicos, fundos próprios ou coletivos?

Sobre essa questão, há um senso comum sobre os meios de captação. Grande parte dos realizadores tentam dar sustentabilidade aos seus projetos através dos editais públicos. Entretanto, quando não há financiamento público para produzir filmes, os realizadores recorrem aos amigos e empresas parceiras. O cineasta tocantinense João Luiz Neiva, por exemplo, na maioria dos seus projetos tem angariado apoios de pessoas e empresas de vários segmentos que financiam seus projetos sem nenhum incentivo de lei, como a Lei Rouanet ou a Lei do Audiovisual:

“A maioria dos filmes foram [financiados] através de apoio de pessoas físicas e jurídicas como pode ser visto na ficha técnica da grande maioria. Em menor escala, através de editais. Somente o Giro da Folia de Cima foi bancado pela produtora do filme, a jornalista Marilda Amaral, através de um empréstimo feito junto da Caixa. Entramos com equipamentos, captação e edição e distribuição.” (João Luiz Neiva, 2017).

Segundo Caio Brettas, todos os seus filmes foram realizados na “pura raça”. Ele ressalta que *Amjikin* foi feito com recursos de uma das principais produtoras de cinema do país, a O2 Filmes, produtora de Fernando Meirelles:

“Não, não fiz com recursos públicos outros projetos. Minha proposta de filme é um cinema escrachado, quem iria apoiar um filme que falasse da fuga dos 29 presos em 2002 no Tocantins? Quem iria apoiar um filme que falasse de 10 anos de Rock’n Roll, sendo que a galera nem sabe, não tem nem formado ainda no poder público, a questão de gêneros musicais? Apoia pouquíssimas coisas, e ainda quando se tem elo político. A gente não tem esse vínculo, a gente é independente. Eu adoro ser independente. Nesse aspecto de não ter essa dependência de puxar saco de governo para poder ganhar apoio, eu não quero isso, não quero mesmo. Quero falar assuntos sobre o que eu gosto. Cinema para mim é remédio, você tem que dar remédio para alguém, não adianta fazer um monte de imagens só por fazer e jogar na internet. O Youtube popularizou demais a onda de ‘faça você mesmo’, também perturbou toda a produção, criação... a galera pega um celular e filma aí qualquer merda. Você tem que ter mais ideologia para fazer cinema. (Caio Brettas, 2017).

Apesar destas declarações, o seu documentário *Somos Underground* (2014) apresenta os logos do Promic 2013 e da prefeitura municipal de Palmas na sua ficha técnica, onde consta também a seguinte frase: “Este projeto foi patrocinado com recursos do Fundo Municipal de Apoio à Cultura”.

Já para o jornalista e realizador Alan Russel, os editais públicos sempre foram o seu meio de produção na realização de um filme:

“Antes desse golpe parlamentar que aconteceu aqui no Brasil [destituição da presidente Dilma Rousseff], existiam algumas leis de incentivo a cultura até para pessoas que não tinham experiência nenhuma, como era o meu caso, de se aventurar pelo audiovisual. No caso de A Dois Passos do Paraíso era para realizadores de municípios de até 20 mil habitantes, o Revelando Brasis; o outro foi um edital para jovens realizadores de até 29 anos; e o Rio Interrompido foi um edital para os municípios da Bacia do Rio São Francisco. Ou seja, esses três editais se você olhar bem, são leis de incentivos que atingem pessoas que se não fosse por via desses editais seria difícil fazer algum trabalho audiovisual”. (Alan Russel, 2017)

Apesar dos editais públicos serem a fonte mais recorrida para a produção de filmes no Tocantins, notamos um cenário que busca a independência na produção cinematográfica, e para que essa produção seja possível eles recorrem a amigos e empresas parceiras.

3.3.3. Que visibilidade midiática tiveram os vossos projetos desenvolvidos no Tocantins?

Todos os realizadores entrevistados nesta pesquisa tiveram os seus filmes exibidos em festivais ou mostras e em canais de televisão pública, além de fazerem uso de plataformas *online* para divulgação e circulação do filme. Entretanto, dentre a filmografia dos realizadores, os filmes exibidos em festivais ou mostras são exceções. Outros pontos em comum aos realizadores relacionam-se com o processo de distribuição e exibição amadores: a falta de estratégias para inscrição dos filmes em festivais ou mostras e a centralização de todos os processos de realização do filme em uma única pessoa acaba por gerar no desgaste entre o realizador e a obra e, como consequência, o engavetamento do filme.

“De minha parte, particularmente, nunca me preocupei com o mercado exibidor. Sempre produzi meio que inspirado nos movimentos independentes, marginais e underground. Sempre dei mais importância ao experimentalismo, a uma postura anti-Hollywood, talvez por influência do Cinema Novo brasileiro e do ‘udigrudi’. Talvez, também, por um excesso de preocupação com o ‘tema’, o conteúdo, o que me levou a descuidar da parte técnica, ou não dar a importância que ela deve ter. Essa postura está mudando em mim. A partir de agora é que eu resolvi me preocupar com o mercado exibidor, com a excelência técnica, buscando um equilíbrio maior entre ‘conteúdo’ e ‘forma’. (Hélio Brito, 2017)

“Não existe essa cultura do produtor executivo, a gente trabalha nessa lógica do cinema autoral que é o cara que encabeça, ele escreve, ele dirige, ele vai atrás da equipe inteira e ainda tem que distribuir o filme, isso é muito pesado”. (Ernesto Rheinboldt, 2017)

Saindo do contexto de centralizar todas as atividades do cinema em uma só pessoa e buscando profissionalizar o processo, André Araújo já contratou por duas vezes uma pessoa para realizar a distribuição dos filmes em festivais, mas a experiência não foi positiva:

“A gente contratou uma pessoa para essa função de circular e acabou esbarrando nas mesmas dificuldades que a gente, dificuldade de ter o material todo pronto, acaba que cada festival tem uma peculiaridade, falta de filme legendado, sempre esbarrava em um quesito, então são pontos a melhorar em 2017”. (André Araújo, 2017).

Marcelo Silva acredita muito mais no processo de circulação do que da própria distribuição. Apesar do DOCTV ter previsto a distribuição do filme *Raimunda, A Quebradeira* (2006) em televisões públicas, e com isso ganhou a atenção de festivais renomados no Brasil e internacionais, é na circulação que ele acredita ter atingido um maior número de pessoas, de ter proporcionado uma experiência cinematográfica mais profunda com o espectador.

“Mas o que eu considero ele com maior destaque, foi nas universidades foram muitas exposições e debates. Então o Raimunda não é o que eu chamo de distribuição, mas de circulação ele circulou muito bem. Eu acho que nós fizemos pelo menos umas 5 mil cópias do filme. Aqui a gente não se preocupa muito com distribuição, mas com circulação por exemplo, Romaria dos Excluídos rodou para mais de 80 mil pessoas, que cinema roda para 80 mil pessoas olhando para um telão na praça de uma cidade. E os pais das cidades em volta também pediram a cópia dos filmes e ele circulou bastante”. (Marcelo Silva, 2017)

Como caracteriza ainda Marcelo Silva, o “complexo de vira-lata” também foi fundamental para que a produção fílmica do Tocantins não circulasse, para além dele:

“A ficha demorou a cair que a gente fazia cinema que nem os outros estados, só que a gente achava que não, nós temos um complexo de vira-lata. Eu não inscrevia os filmes, com medo de passar vergonha. Depois que a gente começou a frequentar festivais e ver os filmes e via um monte de porcaria... aí que eu me dava conta que o meu filme não era tão ruim assim”. (Marcelo Silva, 2017)

“Tem bons profissionais no Tocantins, eu acho que o audiovisual se fecha muito aqui, é totalmente diferente do que eu faço a gente abre o projeto, fazemos um processo colaborativo, o meu projeto é colaborativo. A partir do momento que você não partilha você não amadurece. Se o teu trabalho não está pronto para os teus amigos ver, você vai colocar ele no festival para quê? Está faltando o Tocantins acreditar mais nos seus produtos e inscrever mais em festivais. Eles não inscrevem os seus filmes por que não acreditam neles”. (Eva Pereira, 2017)

O fato de se atentar somente a produção, esquecendo dos outros setores e processos da cadeia cinematográfica, também está relacionado com a sobrevivência e os recursos disponíveis para fazer um filme:

“Como você precisar viver e não existe um mercado formal disso, para ganhar dinheiro. A gente tinha que fazer outras coisas para viver que você acaba deixando de lado o filme, agora com esses editais que é possível começar a pensar nisso”. (Daniella Flores, 2017)

“Eu acho que é o seguinte: a primeira falha foi minha mesmo e de quem estava mais próximo na produção e também que quando acaba o filme, e isso acontece bastante não só comigo, quando acaba a produção, o dinheiro acabou, o dinheiro foi todo investido e a gente não se preocupou em deixar uma verba para essa distribuição, para colocar ele em festivais, fazer cópias e entregar nas escolas esse tipo de distribuição”. (Alan Russel, 2017)

3.3.4. Quantos aos espaços de exibição existente no Tocantins?

A grande maioria dos realizadores dizem que são atendidos satisfatoriamente, principalmente pelo Cine Sesc e Cine Cultura e acreditam que o Estado poderia melhorar mais nesse sentido em promover mais espaços de exibição do cinema realizado no Tocantins.

“O município tem ações interessantes, já aconteceram mostras, no nosso caso em específico o Ouça-me e o Palmas, Eu Gosto de Tu já ficaram em

cartaz no Cine Cultura, que por si só é uma janela acessível e barata no centro da cidade com qualidade técnica. O Estado pontualmente, mas aí gente olhando os 27 anos de estado, promoveu festivais, apoiou o Chico, mas o município tem protagonismo nessa questão. Não necessariamente Estado, mas o Sistema S, o Sesc promove, atrai e procura a produção local com uma certa frequência”. (André Araújo, 2017).

Na corrente contrária, o realizador João Luiz Neiva opina:

“Infelizmente o Estado não está fazendo o dever de casa, que é fomentar a produção. Infelizmente mais uma vez estas instituições ainda não despertaram para o produto cinematográfico tocantinense. Já passamos da casa de mais de cem entre curtas médias e longas que poderia ocupar espaços nas salas de exibições”. (João Luiz Neiva, 2017)

Para Wertem Nunes, o realizador e ex-promotor de cinema do SESC TO, responsável pela programação da sala, não bastava que a programação fosse atraente, mas seria importante que frisasse o cinema independente. Uma grande dificuldade foi conseguir espaço da mídia para a divulgação da programação. Ou seja, um espaço adequado para ver cinema, nem sempre é o bastante para que o espectador se dirija até a sala (Gatti, 2005) e consuma um filme fora do circuito *mainstream*.

“Nós sempre tivemos muita dificuldade com a mídia, a mídia nunca nos apoiou era uma luta mensal, e eu não conseguia entender o porquê. Por que em qualquer estado a afiliada da Globo tem uma página do caderno que é para isso, para programação, seja ela paga ou gratuita. [...]. Eu percebi que eles já tinham dificuldades, mas quando eu mandava qualquer filme eles não passavam, agora se eu colocava assim, filme tal, filme tal e filme tal, eles até tinham uma intertextualidade entre eles, mas não tinha um nome de uma mostra, aí eu passei a colocar ‘Mostra Especial...’, agora o porquê disso eu não sei.” (Wertem Nunes, 2017)

Na fala do Wertem Nunes é notório a falta de interesse da mídia local em promover ou divulgar as atividades de cinema que acontecem no Tocantins.

Acerca da opinião dos realizadores e programadores sobre o que ainda falta para a produção cinematográfica do Tocantins chegar nos circuitos de distribuição e circulação nacional, apontam para o formato dos filmes que em sua maioria são curtas e media-metragens e falta de profissionalização da classe, principalmente no setor da exibição e distribuição.

“Falta experiência. Experiência passa por formação, a gente não tem nenhuma escola de cinema, nada nem próximo, nem curso técnico, nada disso no Estado, ao contrário do Maranhão que já tem uma escola estadual de cinema, que tem um edital de 10 milhões, então o fomento ainda é tímido, apesar das iniciativas bem louváveis da prefeitura, mas a formação ainda é muito autodidata e aí cabe elogio a prefeitura e ao Canne o Centro de Audiovisual Norte e Nordeste que traz cursos e oficinas de uma semana. A formação mesmo, uma graduação ou formação técnica de dois anos de montagem, ou seja, lá o que for, a gente não tem. Então as pessoas aqui se formam fazendo cinema”. (André Araújo, 2017)

“Curta ele vai chegar no festival, é onde ele vai chegar e se muito tentar e é aí que está, você já tem que ter essa ideia da distribuição quando você está produzindo o seu filme, por que essa coisa do formato ela pega mesmo, tem as durações e tal. Parte disso é falta de pensar no produto como um todo, por que de modo geral as pessoas se acomodam muito quando o filme já está finalizado você colocou ali em duas mostras, mais os

festivais que a gente tem por aqui e já está massa, eu não vejo assim um grande esforço da galera de tentar, mesmo que forma independente e amadora distribuir o seu produto.” (Juliane Almeida, 2017)

O cineasta e programador de cinema Wertem Nunes propõe reflexões importantes acerca da distribuição e profissionalização do setor. A começar sobre os juízos de valores se o filme é bom ou ruim para ser distribuído.

“A gente tem que parar de pensar que a culpa é só dos produtores, é por que o filme é ruim, o roteiro é ruim, por que não é profissional. Conversa, quantos filmes de roteiro ruim, de qualidade estética deplorável você vê assistidos por aí numa sala de cinema comercial, são arranjos. O cinema é um negócio, é uma atividade industrial e as pessoas tem que entender isso.” (Wertem Nunes, 2017)

“Sabe quando um filme vai ser distribuído? Quando eu for chamado para dirigir um filme de um outro, isso é mercado. Quando você tiver um filme e tiver um produtor executivo, ele não é diretor, ele não é roteirista, agora aqui a gente é produtor executivo é diretor e roteirista isso não é mercado. O pessoal fica achando que ser profissional é saber fazer e isso não tem nada a ver, é questão de formar mercado e não tem mercado para isso ainda.” (Wertem Nunes, 2017)

“Falta o que falta no Brasil todo, falta política cinematográfica, falta formação cultural, falta a gente não ficar na mão de poucas distribuidoras para dizerem o que a gente deve assistir ou não, enquanto a gente viver em um país em que 4 ou 5 empresas dominam tudo o que a gente assiste não adianta. Não é só questão de formação profissional é questão de formação cultural do Brasil.” (Wertem Nunes, 2017)

Ainda sobre a distribuição, Wertem Nunes acredita que o problema não está só no dinheiro, complementa:

“Eu acho que eu seria leviano em falar que se o Tocantins fizesse uma política aqui resolveria o problema do cinema. Não, não resolveria por que é uma questão nacional haja visto Pernambuco que é modelo de gestão para cinema, de editais, pessoas cinéfilas, de movimentos estéticos cinematográficos, de efervescência. Mas eles estão inseridos em um movimento nacional, por que o filmes que é feito em Pernambuco sai. Sai de Pernambuco, mas ele é visto pelo Brasil? Não! É uma questão nacional, é uma questão de cultura nacional, de formação cultural. Algo precisa ser feito para que se quebre a corrente e que lá no futuro isso se resolva. Precisaria de mais dinheiro no tripé, de mais salas não comerciais ou comerciais, por que nem as comerciais nós não temos, só tem aqui, em Araguaína e Gurupi, o resto dos tocantinenses estão fora até do circuito comercial”. (Wertem Nunes, 2017)

A limitação e a falta de acesso ao mercado, segundo Wertem Nunes, não está relacionada com a posição geográfica do Tocantins, e sim enquanto “posição histórico-social, o que nós somos enquanto sociedade até aqui.”

No ponto de vista mais artístico, Eva Pereira acredita que os projetos precisam maturar mais antes de se arriscarem nele:

“A maior dificuldade no Tocantins hoje se chama desenvolvimento, maturação. O pessoal escreve um roteiro hoje e quer produzir amanhã. Não vai funcionar a ânsia da produção, é necessário tempo para entender sua história, o universo dos personagens, por que depois tu tens que passar tudo isso para tua equipe: fotografia, som, elenco, todos os departamentos. O Tocantins está começando a sentir mais seguro de suas

produções, por exemplo, o Apoio Cultural da Juliane Almeida está pronto para ser inscrito em vários festivais. Eu acho que agora nós entramos para o circuito nacional, a série entra para o circuito nacional. Cotinha será um filme para festival”. (Eva Pereira, 2017)

3.3.5. As políticas públicas de audiovisual a nível federal, estadual e municipal são o suficiente para atingir outras janelas de exibição?

Quando se trata de políticas públicas para o audiovisual no Tocantins, realizadas na esfera estadual e municipal, há muitas queixas quanto ao descaso e a descontinuidade das poucas iniciativas que já aconteceram. E as reclamações começam a partir do ponto em que o Estado supostamente parece não preservar a produção local:

“O Estado poderia fazer mil coisas a começar por um museu da imagem e do som, tipo assim, isso tinha que ter aqui, um lugar que fosse tipo um acervo de tudo o que é produzido, que pudessem ter contato com essas obras, que essas obras fossem preservadas que isso tivesse um link com a TV pública.” (Juliane Almeida, 2017)

Sobre as políticas públicas a nível estadual André considera que elas são insuficientes.

“Falta consistência. Falta ser política pública, uma política em que o realizador não vai ficar na dúvida, será que ano que vem vai ter alguma coisa, algum incentivo, a gente não tem nenhum incentivo fiscal nem municipal ou estadual isso poderia ser uma canal principalmente para as produções pequenas, é muito mais fácil você convencer um empresário pequeno a destinar 10, 15, 30 mil reais do imposto de IPTU ou ICMS que ele deve para o poder público em uma obra do que entrar numa lei do audiovisual, um nacional, longas metragens, o incentivo fiscal local seria interessante para as produções pequenas, até para essas produções começarem também a experiência de captarem recurso através do incentivo fiscal desde pequeno, a gente fazia filme ou com nada ou com umas moedinhas que caía lá do cofre do Estado. Agora que a gente tem editais mais robusto, a gente podia ter políticas públicas de isenção fiscal mais robusta, ou ter alguma, já que a gente não tem nenhuma.” (André Araújo, 2017).

Hélio Brito concorda com André Araújo quando se trata de políticas públicas regionais, mas ressalta as ações das federais:

“Os governos estaduais do Tocantins têm sido muito ruins para a cultura em geral. Rolaram poucos editais. Perdemos grandes oportunidades de ter as parcerias com a Ancine. A prefeitura de Palmas tem sido menos pior do que o governo do Estado. O FSA/ANCINE fez uma revolução na produção audiovisual brasileira, altamente positiva. Dezenas de Editais envolvendo todas as áreas relativas à criação, produção, distribuição e exibição, com valorização das regiões e dos estados, com a adoção de indutor regional, etc. Mas parece que está havendo uma retração, ou uma mudança de política para o setor. O que virá ainda não sei se vai melhorar ou piorar”. (Hélio Brito, 2017)

“A gente está muito bem hoje no âmbito das políticas públicas federais da Ancine, esquece o Minc... A Ancine consegue reverter uma parte da bilheteria dos filmes de blockbuster para investir no audiovisual daqui. Isso é incrível. O audiovisual empresta dinheiro para o governo. E só funcionou por que foi blindado, o Lula blindou a Ancine, mas eles vão acabar essa blindagem e vão meter a mão. Além de circular, olha tanto de profissionais que gera, cinema gera muito dinheiro, emprego, muita renda. Nós somos brasileiros tão ignorantes, dentro da grandiosidade, do perigo”. (Eva Pereira, 2017)

Sobre os editais não contemplar todas as cadeias da produção cinematográfica Daniella Flores observa contrapontos.

“Eu acho que é positivo por um lado e negativo pelo outro, muita gente entra nesse lance de edital mais pelo dinheiro e não tem necessariamente a condição de produzir e acaba fazendo qualquer coisa, por que é bom no projeto mas é ruim de execução, a partir do momento que você ganha um edital e está ali só pelo dinheiro e você não tem muita condição de fazer, não tem o zelo pelo produto, e se esse produto tiver grana para ser distribuído desde o início do edital eu fico com o receio de como será que o nosso mercado não vai ser reconhecido por alguns produtos de qualidade duvidosa só por que existe a verba para aquilo, esse formato de distribuição do jeito que fazem hoje não é o mais ideal, mas nessa questão eu entendo quem faz os editais por uma questão de mercado, será que a gente em vez de benefício vai ter mais prejuízo com isso?” (Daniella Flores, 2017)

Da posição de Daniella Flores é possível sugerir que os órgãos não acreditem na credibilidade da produção fílmica local.

3.3.6. Na sua opinião, a produção cinematográfica tocantinense está preparada para o “mercado” além do Tocantins?

Tendo em consideração a opinião pessoal dos realizadores e exibidores enquanto consumidores de cinema, foram questionados se a produção cinematográfica do Tocantins tem condições estéticas e técnicas para atingir outras janelas de exibições fora do Estado. As opiniões são ponderadas em afirmar ou negar essa condição, observando sempre os cenários em que as produções estão inseridas. A programadora e responsável pelo Cine Cultura de Palmas tem uma posição muito positiva em relação a produção fílmica do Tocantins:

“Eu acredito muito, eu me emociono muito com Hélio Brito, Marcelo Silva, André Araújo, Roberto Giovannetti, Gleydisson, João Neiva. Acredito sim, a gente está em um momento bom, nós conseguimos incentivar esse regionalismo e a nossa produção tem tudo para avançar. Em Pernambuco também foi assim. Levou-se muitos anos para que tivesse esse desenvolvimento que tem hoje, mas foi através de formação, de incentivos por meio de editais, que hoje a gente vê Boi Neon em todos os festivais. Mas tem que incentivar sim, há um potencial muito grande é um processo criativo incrível e que está pronto sim e acredito que não perde ou fique aquém de nenhuma das produções”. (Elisângela Dantas, 2017)

Já Marcelo Silva afirma que não e sim. O não pelo processo burocrático e o sim pelas qualidades técnicas do filme, mas ele acredita que o processo está em maturação:

“Não está por conta dessa parte burocrática, mas tecnicamente estamos, temos condições de ser exibidos em qualquer sala, para atender as exigências do mercado burocraticamente é que não. A gente não tem um órgão governamental para auxiliar a gente, não há uma continuidade da gestão pública, não tem uma escola, uma faculdade, [...] e um bom festival de cinema. Agora nós estamos nos organizando, vamos esquecer o que foi feito lá atrás, o que foi feito de improviso, agora está vindo uma parte mais técnica que é eles fazerem uns filmes com os projetos mais elaborados, com mais planejamento e isso vai resultar em produções mais acabadas, como a gente tem visto nas produções do André e depois vai vim uma etapa da distribuição mais profissionalizada, do que está se fazendo hoje de bons projetos vão virar produções que vão desembarcar numa distribuição mais profissional.” (Marcelo Silva, 2017)

Na mesma linha, Hélio Brito diz que também não está preparado, mas que a produção local está caminhando para isso:

“Não. Até aqui, não. Nossa produção não está preparada para circular fora do Estado, de igual para igual com o que se produz em alguns polos regionais brasileiros, quando nos referimos ao mercado exibidor. Não atingimos ainda um nível de excelência técnica e artística. Mas essa situação está mudando, acredito que estamos caminhando para chegar a isso dentro de pouco tempo. Temos melhorado muito nos últimos anos”.
(Hélio Brito, 2017)

Com uma postura negativa, mas com soluções para a questão, Juliane Almeida afirma que hoje a produção não está pronta, que um dia já teve muitas curtas-metragens que poderiam ter feito sucesso, mas que perderam a sua vida útil. Ela reforça que a questão da profissionalização e uma visão mais mercadológica são pontos estratégicos para que daqui dois anos esse tipo de produção seja possível:

“Não por que a gente tem vários departamentos que a gente não encontra os líderes desses departamentos aqui, não tem esse nível de profissionalização, distribuição é um deles, som é outro, direção de arte, já que é dá nome aos bois vamos dar nome aos bois, não tem essas figuras aqui, que tenha experiência para falar que segura uma produção de 8, 10, 12 semanas de filmagem para gente fazer um longa, 5 no mínimo, não tem a figura de um coordenador de pós-produção, se a gente fala de animação também não tem, não tem um preparador de elenco. É muita coisa que falta, tudo é questão de investimento, por que a gente traz essas pessoas de fora. Assim como um dia foi em Recife, também não teve todos esses profissionais, é a produção que vai estimulando, por que daí o cara vê uma diretora de arte, e aí vai pegando uma coordenadora aqui, então essa coordenadora de arte no próximo ou dois depois vai está fazendo a direção, é assim que funciona e funciona para todo mundo em qualquer lugar é assim, ninguém começa no cinema em canto nenhum do mundo, sendo um produtor executivo ou diretor na via de regra, claro que tem exceção. [...]. Então é uma trajetória, não dá para dizer que daqui um ano ou dois anos a gente vai ter um longa que vai ‘bombar’, a menos que daqui um ano ou dois anos a gente tenha dois milhões ou mais para investir em um longa. (Juliane Almeida, 2017)

João Luiz Neiva acredita que para as condições que são produzidos os filmes, boa parte está apto para circular fora do Estado, porém formação é fundamental para que a obra fílmica do Tocantins seja reconhecida nacionalmente:

“As produções produzidas no Estado, sem grandes equipes, tem mostrado a preocupação pela qualidade em todos os aspectos cinematográfico. Acredito que boa parte dessa produção tem plena condições de circular. Temos avançado em todos os aspectos, porém a formação é fundamental. Lamentamos profundamente que nenhuma das instituições de ensino superior tenha despertado para a importância da formação profissional. O que nos colocaria em pé de igualdade com outras unidades da federação. Nossos profissionais têm buscado através de cursos e oficinas o conhecimento, melhorando sensivelmente o resultado do produto. Todavia temos um longo caminho a percorrer em todos os aspectos citados. A nossa verve coletiva da produção audiovisual é feita com pequenas equipes”.
(João Luiz Neiva, 2017)

A partir da fala dos entrevistados, notamos as expectativas e as mazelas dos realizadores para fazer com que a sua produção circule, se apoiando nas experiências coletivas e individuais, e se respaldando no cenário cinematográfico de Pernambuco, tantas vezes citado como referência a ser seguida em todos âmbitos, seja de produção, distribuição, ou de gestão das

políticas públicas para o setor. Como já referido, a produção local está em um processo, não estagnou no tempo, e está tentando acompanhar o mercado cinematográfico de acordo com as suas limitações históricas e sociais.

Considerações Finais

Estudar e refletir sobre exibição e distribuição da produção cinematográfica de um lugar em que não se preocupou em mapear os filmes já produzidos e com apenas 28 anos de existência, aparentemente parece uma pesquisa rasa, com dados conclusivos óbvios. Entretanto, no trajeto em busca de respostas que atendem o problema inicial desta pesquisa surgem algumas interrogações: Existem circuitos de distribuição e exibição de cinema do Tocantins? Se existem, em que modelos funcionam? Se não existem, quais os motivos para essa inexistência? Em suma, este processo de pesquisa permitiu constatar desde logo que analisar a cinematografia do Tocantins é investigar um cinema em construção, na busca de uma identidade, identidade esta ainda não almejada pelo próprio Estado.

A partir desta observação, foi propositadamente evitado o uso do termo “cinema tocantinense” nesta dissertação, utilizando expressões próximas como a produção cinematográfica ou cinema realizado do/no Tocantins. O gentílico propõe uma ideia de identidade que não está, nem nunca esteve, em questão nos objetivos desta pesquisa. Ainda assim, de forma superficial, posso considerar que essa ideia de uma identidade para o cinema do Tocantins está em processo de construção, assim como a própria identidade cultural do Tocantins.

Procurando refletir na ordem cronológica dos capítulos apresentados, início minhas considerações a partir da análise das políticas públicas para o audiovisual no Estado, e como a constituição da Ancine (criada em 2001) influenciou de forma indireta e direta no estímulo à produção cinematográfica no Tocantins. Antes da constituição do tripé institucional (CSC, Ancine e SAV), de acordo com o mapeamento realizado nesta pesquisa, dos 125 filmes inventariados somente cinco foram produzidos antes dos anos 2000. Após a instalação da Ancine e SAV esse número passa a crescer gradativamente, potenciando a produção principalmente através de editais públicos.

Para além dos números de produções, ressalto também a publicação de editais públicos para a produção audiovisual tanto em nível federal, estadual ou municipal. Antes da instalação da Ancine e SAV não há registros de publicações de editais no Tocantins para produzir cinema em nenhuma das esferas. No caso dos editais nacionais, não há registro de algum que tenha contemplado especificamente o Estado. No que tange à legislação, nomeadamente a Lei do Audiovisual ou Lei Rouanet, até o ano de 2015 o Tocantins não conseguiu captar recursos por meio desses mecanismos.

Todavia a falha não está somente nas leis. O Tocantins por estar situado à margem da produção cinematográfica e econômica do país, incentivos por meio de mecenatos ou isenção fiscal ainda hoje não são uma opção atraente para empresas instaladas no Estado, tendo estas o foco de investimento na região mais voltado para área social do que cultural. A falta de profissionalização e conhecimento do processo burocrático de cadastro dos projetos nas leis, também contribuiu de maneira considerável para que os projetos sequer fossem submetidos a avaliação. Somente após o ano de 2010 é que as instituições nacionais se atentaram para formação de profissionais do audiovisual da região Norte. Portanto, o Estado é contemplado de maneira pontual pelas políticas públicas através dos editais públicos. Apenas em 2015 é que surgem os Arranjos Regionais, verdadeiramente uma política mais consistente para os estados da região Norte e Nordeste.

Entretanto, apesar da Ancine propor ações efetivas que buscam a regularidade da publicação de editais públicos no âmbito regional, como já citado no capítulo II, o governo estadual não tem garantido a continuidade destas ações, chegando inclusive a publicar e cancelar editais lançados em parceria com a Ancine com aporte de mais de 1 milhão de reais, consequência de desvio e má administração do recurso público. Diante desta ponderação, muito mais do que uma lei de incentivo à produção, seria necessária uma legislação que proibisse a destinação de recursos público da cultura para outras pastas.

Embora de modo deficiente, as políticas públicas através dos editais tem sido a forma mais sustentável de se produzir cinema no Tocantins, deixando os produtores em uma condição de dependência total, nomeadamente quando visam por produções capazes de participar de todos os elos da cadeia produtiva. E os que não são produzidos via editais são realizados na base de muitos esforços dos realizadores e amigos que acabam se tornando filmes posicionados em uma dupla periferia, não no sentido pejorativo da obra, mas ficam cada vez mais distantes do mercado cinematográfico, sejam por causa do formato, em sua maioria curta-metragem, ou condições de produção e técnica.

Os realizadores, produtores e programadores destacam, no capítulo III, a importância da existência dos editais, colocando-os como condição crucial para que seja possível realizar determinados projetos. Todavia o contexto social, a posição geográfica ainda não os privilegia de modo a ter acesso e competir em igualdade com os demais realizadores de outras regiões. É válido ressaltar que o Doctv foi um programa nacional, mas com carteiras regionais, não desmerecendo o projeto e os filmes dos cineastas contemplados, e os prêmios conquistados provam a qualidade do filme, mas que provavelmente não poderia ter tido acesso ao edital sem a existência da cota regional, como acontece ainda hoje em muitos editais nacionais. E se o Promic 2013 não tivesse sido publicado, um provavelmente quase cheio de certeza, ainda estaríamos apenas com uma longa-metragem produzida no Tocantins.

Reconhecendo a importância das políticas públicas para se produzir filmes no Tocantins e legitimando-a como uma alternativa para poder trabalhar e ser remunerado no cinema, um questionamento me cercou durante toda a pesquisa: até que ponto os cineastas querem ser independentes do Estado para produzir cinema? Nas entrevistas, encontrei realizadores com vários perfis: realizadores em que a maior parte da sua filmografia é feita sem recursos públicos; realizadores com a filmografia integralmente financiada por editais públicos; e com menor representatividade realizadores que estão no grupo da faixa etária de menos de 20 anos, que filmaram sem nenhum recurso advindo do Estado. Esta questão não faz parte dos objetivos da pesquisa, mas é uma ponderação feita a partir dos conteúdos abordados, nos levando a refletir e pensá-la como um tema para um próximo trabalho.

Apesar de estarmos acompanhando um avanço contínuo das políticas públicas, até o presente momento vemos uma preocupação com a produção de filmes, não sendo discutido e nem contemplado os demais elos da cadeia produtiva: a exibição e distribuição. Com o novo programa da Ancine, os Arranjos Regionais permitem a previsão de despesas com distribuição e exibição, o que até então não era permitido nos demais editais públicos. O realizador que desejava distribuir ou exibir o seu filme tinha que concorrer à editais específicos para esses setores. Todavia, acerca do programa, ainda é muito cedo para tirar conclusões dos resultados, mas percebemos uma preocupação e atenção maior dos entrevistados com os demais elos.

No capítulo II, a partir do mapeamento feito, constatei quais são os tipos de produções dominantes no Tocantins. Dos 125 filmes, somente dois são longas-metragens. Somente neste primeiro quesito respondemos a uma questão do problema geral desta questão: Não há espaço para produções de curta e média-metragem no circuito exibidor de salas comerciais no Brasil. Com isso, salas de cinemas comerciais não são o modelo de distribuição que o Tocantins irá alcançar, enquanto não houver produções que atendem ao formato deste tipo de mercado. Considerando então, que a produção no Tocantins é majoritariamente em curtas e médias-metragens, o setor da distribuição que é possível atingir com esses conteúdos serão apenas as televisões públicas ou fechadas e o circuito de festivais de cinemas, se tratando de uma lógica comercial. Como contraponto da distribuição comercial, temos os cineclubes e as mostras promovidas, além das plataformas *online*, onde há espaço para todos os tipos de formatos.

De certo modo, os meios de produção, seja através de políticas públicas ou não, também caracterizam o tipo de cinema que é produzido no Tocantins. De maneira a não rotular e propor uma identidade ao cinema feito no Tocantins, o conceito de Cinema Periférico e suas deambulações foram reportados nesta pesquisa para caracterizar o tipo de filmes que serve de *corpus* a esta pesquisa. Observando características gerais do que Prysthon considera como Cinema Periférico, claramente pode-se afirmar que a produção cinematográfica do Tocantins

é periférica. Primeiro, sua posição geográfica: por mais que o Tocantins esteja localizado no centro geodésico do país, ele se encontra a margem da economia e produção cinematográfica do país, localizado no eixo Rio/São Paulo. A outra característica que Prysthon aponta são os meios de produção, os realizadores buscam incentivos públicos para a realização dos seus filmes, na intenção de produzir uma obra cinematográfica dentro dos padrões técnicos de qualidade, ou seja, ela se assemelha a produção hegemônica no quesito técnico, porém retrata o que é pequeno e marginal, daí também um dos motivos da representatividade dos documentários somando 72% da produção cinematográfica no Tocantins.

O Cinema de Sotaque também é abordado nesta pesquisa. Apesar da análise fílmica não fazer parte da metodologia deste trabalho, no sentido de justificar o porquê da abordagem dos conceitos é necessário apresentar algumas obras fílmicas mesmo que de forma superficial para que se perceba a empregabilidade delas nos filmes produzidos no Tocantins. Quando se trata de Cinema de Sotaque, o emprego deste conceito fica claro nos documentários, mas se torna mais interessante quando falamos das obras de ficção. O conceito em questão estuda prioritariamente a diáspora, o exílio e a etnia no cinema, a partir dos cineastas que se enquadram em um destes grupos, tendo como elemento principal de reconhecimento a língua, porém, o estudo não se resume a este componente, mas também é possível constatar o sotaque na trilha sonora, na forma de filmar e no local de gravação. Partindo desses elementos, apresento o longa-metragem *Palmas, eu gosto de tu!* (2014), realizado por um coletivo de seis cineastas, sendo quatro de outros estados e dois do Tocantins.

“As seis histórias remetem a paisagens, personagens, profissões, desafios, sentimentos característicos do lugar, dados facilmente compartilhados por quem vivencia Palmas. Desfilam na tela os escândalos políticos, o rio Tocantins represado, o belo pôr do sol, o trânsito repleto de motos, a moradia precária nos pequenos apartamentos, o desejo de ir embora, a vontade de tempos melhores para que se possa ficar na cidade que, de certa forma foi escolhida por cada morador”. (Soares & Silva, 2016: 88)

Essa breve sinopse do filme retrata inúmeros elementos que podemos identificar como sotaque previsto por Naficy. Entretanto a ideia de reconhecimento de um lugar, através do sotaque não é possível partindo da abordagem tradicional do autor, visto que são seis episódios com sotaques diferentes. Todavia, é nessa distinção que reconheço o Tocantins como um lugar, a mescla de sotaques faladas nos filmes define perfeitamente quem são as pessoas do estado, são pessoas oriundas de todas as regiões do país seja, através da diáspora ou do exílio que escolheram o Tocantins para viver, e essa miscigenação é fundamental na formação da identidade desse Estado. Essas características são comuns a outros filmes de ficção, o realizador, produtor e ator são pessoas de diferentes regiões que constituem o sotaque do lugar e da filmografia do Tocantins.

A categoria Cinema de *Brodagem* é a que mais se aproxima de todas as produções cinematográficas do Estado. Os modos de produção através de laços afetivos e jogos de interesse em torno de um cenário audiovisual, resume o modo de como se faz filmes no

Tocantins. As produtoras de cinema, profissionais e pessoas com afinidade na área se ajudam entre si para a realização de um filme, seja com equipamentos ou mão de obra. Essas pessoas normalmente já estavam conectadas por outros vínculos, seja o da vida acadêmica, cultural ou noturna, e que se uniram para produzir cinema, e vão intercalando as equipes e as funções a cada projeto. Além de se produzir, é através da *brodagem* que os profissionais conseguem ser reconhecidos. Um exemplo desse tipo de produção é o filme *Apoio Cultural* (2017), de Juliane Almeida: no cartaz do filme estão representados 22 logos de apoiadores, fora os logos de patrocínio e realização. Esses logos são referentes a empresas ou produtoras de amigos que, de alguma forma, apoiaram o filme em algum momento, mesmo que tenha sido só para levar um equipamento no dia de rodagem. Pela relação afetiva e um futuro jogo de interesse, a marca do amigo fica registrada no cartaz.

O conceito de Cinema de Bordas estudado a partir do ponto de vista de Bernadette Lyra, Gelson Santana e Laura Cánepa refere aos filmes feitos a partir de uma produção amadora, que está muito mais conectado ao gênero cinematográfico que o seu realizador consome, além de serem produzidos e distribuídos fora do contexto cinematográfico comercial. Um ponto forte também deste conceito é o fazer fílmico por amor ao cinema: os realizadores de Cinema de Bordas geralmente são profissionais de áreas distintas ao cinema que se unem para fazer um filme que tem referências no cinema hegemônico. O *Django Kid* (2000) é um filme do professor de escola pública Manoel Filho, residente em uma cidade situada mais de 400 Km da capital do Tocantins, ou seja, se encontra em uma dupla periferia. A cidade de Muricilândia é uma cidade sem nenhuma sala de cinema, o que sugere que as referências cinematográficas do realizador foram adquiridas através da televisão. O filme é claramente um *western*, com direito a herói, mocinha e vilão, com trilha e efeitos sonoros que remetem aos *westerns* brasileiros, ou ainda as novelas de época da televisão brasileira, e o filme é rodado na região onde vive o realizador. Nota-se assim uma clara intenção de releitura de um filme hegemônico, porém situado nas condições locais de produção.

Partindo para o tratamento de Laura Cánepa sobre a estética *trash* do filme, citamos o *William Shakespeare's Macbeth do Tocantins* (2012), de Sérgio Ricardo Soares. O filme que é mais uma releitura do clássico de Shakespeare, propõe uma referência no cinema hegemônico e nos elementos que caracterizam o Tocantins, como a fruta pequi⁴³. O recurso da dublagem por outras pessoas que não os atores dos filmes contribuem para o tom grotesco e cômico do filme. Paralelo a isso, roupas, vocabulários e objetos de cena que mesclam o antigo e o atual reforçam a estética *trash* do filme. O *trash* não foi despropositado no filme, mas a falta de recursos para a produção determinou a estética do filme. O que o define como Cinema de Bordas, para além das características apontadas, são os meios de produção e o desejo coletivo de atuar contra a dominação do que é considerado “perfeito”.

⁴³ Fruto típico do cerrado brasileiro.

Dentre todos os conceitos de cinema introduzidos nessa pesquisa, o que menos se aproxima é o Cinema de Garagem, apesar dos meios de produção se assemelharem ao que Ikeda e Silva definem: todos estão em busca de patrocínio, de segurança para as suas produções, o não ter dinheiro importa nos processos criativos, a hibridização de linguagens e experimentações, ao meu ver, também não são reconhecidas nas produções.

A produção desses tipos de filmes, sugerem um novo modo de distribuição e exibição, o que podemos chamar aqui de um circuito periférico. Os filmes após concluído conseguem uma sala de cinema, é feito uma *première* e mais algumas outras exibições em lugares com grande público em Palmas. Após um tempo de digestão e descanso do filme, a ver se aparece alguém interessado em exibir o filme, salvo raras exceções o filme se arrisca em algumas seleções de festivais, caso contrário o filme é disponibilizado na Internet, sendo um canal estratégico para escoamento dessa produção, porém sem nenhuma estratégia de divulgação.

Com a massificação da Internet, os modelos de exibição e distribuição de filmes mudaram, como também a produção cinematográfica. Hoje há projetos específicos para canais de Youtube ou filmes feitos para a plataforma *stream*, que nem chegam a ter a sua estreia em uma sala de cinema. Contudo, a Internet permite uma visualização maior da cadeia cinematográfica. No caso do Tocantins, o realizador, que normalmente também é produtor de suas obras, pode ter uma visão do caminho que o seu filme poderá percorrer. No entanto, na generalidade, como já dito nas entrevistas, a distribuição e exibição dos filmes ainda não é uma preocupação dos realizadores, porém o cenário está mudando e a Internet é o principal meio que os produtores poderão utilizar para que os seus filmes sejam vistos por pessoas de outros estados. Todavia é necessário planejar a distribuição e exibição, como se planejam a produção para que isso seja possível.

Ainda no que tange a exibição de filmes, pode-se constatar que proporcionalmente o Tocantins está bem atendido em número de salas, se comparados com os estados vizinhos, em vista a sua idade e tamanho da população. No entanto, das 26 salas existentes, 19 se encontram na capital Palmas e que desse número somente duas são consideradas independentes, ou seja, o tipo de cinema que o espectador tocantinense consome é o cinema hegemônico. O problema aqui não se encontra necessariamente nos espaços físicos na capital, mas é um problema nas demais cidades do interior do Tocantins. Como exemplo temos Porto Nacional, que tem uma produção forte de filmes com os realizadores Hélio Brito e João Luiz Neiva, mas a cidade não possui nenhuma sala de cinema. A outra questão é o consumo só de *blockbusters* pelo público comum, o que dificulta na formação para outros tipos de cinema, que é o cinema que o Tocantins produz, fazendo com que o cinema regional não seja visto pelos espectadores locais.

Já a distribuição, dentro da cadeia produtiva do setor, é o elo mais frágil. O Tocantins tem apenas uma distribuidora, que até então atuou somente na distribuição dos filmes da sua produtora. Entretanto, o fato dela ter conseguido exibir um longa-metragem nas salas comerciais fez com que os outros realizadores se despertassem para este vértice da produção, e nota-se um salto em qualidade técnica e profissionalismo ao que diz respeito em fazer uma obra plausível de circulação e divulgação dos filmes produzidos a partir de 2014. Desde então, os filmes têm sido feitos com vistas à festivais e mostras fora do Tocantins, observando questão de duração e temática. Mas se se considerar a distribuição comercial, o Tocantins ainda não tem esse produto: o primeiro fator implica na duração, mais de 90% do acervo de filmes no Tocantins são curtas e médias-metragens, o que dificulta a venda desses produtos. O segundo ponto, e mais importante, é a falta de profissionalismo neste setor: muitos dos agentes envolvidos ainda não sabem como proceder nessa fase, e quando tentam se esbarram em processos burocráticos e acabam por desistir, escoando a produção sem o menor cuidado e atenção na Internet, não esgotando todos os recursos desse canal. Por fim, acaba restando a distribuição alternativa que, ainda assim, podemos dizer que é muito malfeita. Não há uma agenda de festivais e mostras, e quando inscrevem o filme cadastram-no no primeiro que está aberto e, como já dito repetidamente, não utilizam todos os recursos da comunicação que a Internet pode oferecer.

Após todas essas reflexões retorno as hipóteses proposta nesta pesquisa. A primeira está relacionada ao denominar o cinema que é feito no Tocantins como cinema periférico, que como já explicado aqui foi confirmada. No entanto, importa saber que, apesar da sua posição geográfica o condicionar a este tipo de produção, pode também colocá-lo em uma condição estratégica para os produtores de cinema. Como referiu Caio Brettas em entrevista, o Tocantins é o centro do país e é um estado novo, portanto tem as suas vantagens. Dentre essas vantagens se destaca a falta de profissionais no setor, o que acaba atraindo produtores de outras regiões do país. E essa observação é facilmente confirmada com as publicações dos editais: desde 2011, ano a partir do qual há uma regularidade maior nas publicações, observamos um aumento gradual de produtoras e boa parte delas são de pessoas de fora do Estado. Inclusive há uma piada interna: “a cada edital publicado, mais produtoras”. Entende-se que esses produtores veem no Estado uma possibilidade de ascensão pelo interesse no cinema, com editais públicos exclusivos para área e sabendo que não há muita concorrência, ou seja, mão de obra profissionalizada, considerem que chegam para ocupar esse mercado. Além do Tocantins, mais precisamente a capital, é um lugar estratégico enquanto arquitetura para se fazer filmes, e os recursos naturais do Estado como um todo também contribuem pelo interesse. Não é casual que o Tocantins já tenha servido de locação de várias produções brasileiras de fora do Estado.

A condição de periferia também influi na confirmação da segunda hipótese, que se refere que o cinema produzido no Tocantins não se enquadra numa lógica comercial. Como apontado nas

pesquisas, a maior parte da produção são médias e curtas o que já dificulta a entrada do Estado neste circuito comercial. No entanto, como também confirmado pelos entrevistados, a falta de formação na área e que também já foi um desinteresse e a questão da sobrevivência, contribui para que a classe ainda atue dentro dos conceitos de amadorismo, não alimentando pretensões de se profissionalizar. Estes fatores influem no “atraso” do Estado nesse elemento da cadeia, apesar de estar caminhando para isso, o tipo de distribuição que atende a produção cinematográfica do Tocantins é alternativo.

Todavia, a distribuição alternativa é o centro da terceira hipótese, que afirma que este modelo de distribuição não é o suficiente para atingir públicos heterogêneos, que também foi comprovada. Esta hipótese é claramente atestada pelos entrevistados, apesar desse modelo de distribuição ser o mais recorrente, ele não é utilizado da maneira mais eficiente. É feito ao acaso e lançado a sorte, publicam os filmes na Internet mas não fazem uma divulgação estratégica do filme. Quanto aos festivais, os produtores se inscrevem nos que estão abertos sem critérios de seleção. Uma outra tática é a exibição dos filmes em escolas, universidades e comunidades do interior do Estado, que se comparado ao público de Palmas, considerado mais heterogêneo. Definitivamente, a distribuição alternativa que tecnicamente poderia ser o modelo mais adequado para atingir esses públicos não resulta, principalmente pela falta de formação e até de intenção nesse setor.

Na deficiência da distribuição da obra do Tocantins, percebe-se a ausência da atuação das esferas municipais, estaduais e federais nesse setor, que embora por meio dos editais públicos tem avançado no estímulo à produção, elas ainda não são satisfatórias na distribuição e exibição. Não há editais regionais específicos para estes elos da cadeia, e os nacionais, as produtoras e a única distribuidora tocantinense ainda não têm condições e nem produto para concorrer com as empresas das demais regiões, nomeadamente da região Sul e Sudeste que detém o monopólio desses editais. Desta maneira a quarta hipótese é comprovada.

Por fim, a quinta hipótese refere-se aos papéis dos agentes institucionais que consideramos neste trabalho as organizações que não são necessariamente formuladores de políticas públicas, mas que podem contribuir com a formação da cultura cinematográfica do espectador tocantinense. As universidades, críticos de cinema, espaços culturais e organizações do Sistema S⁴⁴ tem tido um papel importante na promoção e exibição da produção cinematográfica do Tocantins. As universidades têm promovido sessões de cinema através de seus cineclubes e quando procurados organizam lançamento de filmes em seus auditórios e dão espaço nos seus meios de comunicação, site e rádio para divulgação do filme.

⁴⁴ O Sistema S é formado por nove instituições de interesses de categorias profissionais, a saber: Serviço Nacional de Aprendizagem Rural (Senar); Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac); Serviço Social do Comércio (Sesc); Serviço Nacional de Aprendizagem do Cooperativismo (Sescoop); Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai); Serviço Social da Indústria (Sesi); Serviço Social do Transporte (Sest); Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte (Senat); Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae)

A prática de escrever crítica de filmes no contexto geral por jornalistas tocantinos nunca foi muito comum no Estado, mas nos últimos dois anos percebe-se uma maior cobertura da imprensa e críticas nas páginas dos jornais locais. Os espaços culturais como a Fundação Cultural de Palmas, além de ser uma alternativa ao cinema hegemônico, abrindo a sua sala de quarta a domingo, sempre tem filmes do Tocantins em sua programação. Outros espaços, como o Memorial Coluna Prestes e o Museu Palacinho, de forma mais tímida, promovem mostras que incluem filmes do Tocantins. No Sistema S, há que destacar o Sesc - TO, que promove sessões gratuitas de quinta a domingo de filmes independentes, e inclui em sua programação obras regionais, com salas de cinema em Palmas e Gurupi, tendo prevista a inauguração de mais uma para Araguaína ainda em 2017. Além disso, o Sesc licencia os direitos de exibição dos filmes realizados no Tocantins e promove exibição da produção cinematográfica do Estado em outros estados onde o Cinema Sesc também atua. Portanto, a quinta hipótese foi refutada, pois afirmava que os agentes institucionais não promoviam o reconhecimento cultural e artístico da produção cinematográfica local, que embora tenham algumas deficiências são fundamentais para que a produção local seja consumida e tenha o reconhecimento artístico e cultural.

Retomando ao problema central dessa pesquisa, afirmo a existência de um circuito de exibição e distribuição, embora precários. Quanto ao circuito de exibição ele se resume a Palmas, com exceção de Gurupi e Araguaína que ainda tem algumas salas de cinemas. Paralelo a isso, os filmes circulam quando há um interesse e verba disponível para isso, como no caso de *Raimunda, A Quebradeira* (2007) e *Romaria dos Excluídos* (2004), ou ainda quando os filmes são feitos em outras regiões do Tocantins que não a capital a exibição no local de rodagem é certa, mas não há uma sistematização de exibição dos filmes produzidos no Tocantins. Quanto a distribuição, existem os modelos alternativos, ainda que sejam insuficientes para atingir o interior do Estado.

No campo das proposições, deixo aqui minhas sugestões que não são exclusivas ao lugar estudado na pesquisa, podendo ser aplicadas em qualquer outro contexto similar ao do Tocantins. No âmbito das políticas públicas fica clarividente que são necessárias ações mais efetivas que renderão resultados a longo prazo. Acompanhando o modelo nacional, as políticas de incentivo a níveis estaduais e municipais por meio de isenções fiscais assegurariam uma continuidade das produções fílmicas. Esta medida é utilizada em outras regiões do país e já verificou a sua eficiência no setor, por meio de isenção dos impostos devido, pessoas físicas e jurídicas podem ter seus débitos reduzidos com os órgãos fiscais. Ainda no campo das esferas municipais e regionais, deveria ser assegurado a exibição de obras regionais nas televisões públicas locais, com direito a exibição pelo menos um dia da semana em horário nobre. Uma medida de proteção, e que não acontece em nenhuma esfera, é a criação de uma lei que proíba a destinação de recursos públicos da cultura para outras pastas. Quando me refiro a essas proposições é importante que elas sejam criadas por força de lei,

para que ações não sejam situacionistas, ou seja, não seja uma política de governo, mas sim de Estado.

Para que a Distribuição e Exibição sejam inseridas como processo fundamental do cinema é necessário compreendê-los muito além do ponto de vista comercial e industrial. É através do consumo e não da realização de filmes que se constrói uma cultura cinematográfica. Como cita Canclini, a identidade e cultura de um território está muito mais relacionada com o que consome e a hibridização dos relacionamentos do que propriamente uma identificação com o que é supostamente nacional popular (*apud* Santos, 2015: 25). Essa visão tem que se estender aos órgãos formuladores de políticas públicas, aos produtores e realizadores, aos programadores e distribuidores de pequenos cinemas, tem que se tomar consciência do poder de transformação que estes dois elos podem causar em uma comunidade não só no sentido de produzir cinema, mas na busca e consolidação de uma identidade cultural.

Referências Bibliográficas

Arruda, T. (2014). *Curta-metragem brasileiro: especificidades, circuito exibidor e circuito distribuidor*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Boni, V. & Quaresma, S. (2005). “Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em pesquisas sociais”. In: *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSCar*. São Carlos: UFSCar

Bahia, L. (2009). *Uma análise do campo cinematográfico brasileiro sob a perspectiva industrial*. Niterói. Universidade Federal Fluminense.

Canclini, N. (2006). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ

Cánepa, L. (2011). “O cinema de bordas e a estética trash”. In: *Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Recife: Intercom. Disponível: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0364-1.pdf>>. Consultado em 31.V.17

Cooke, P. (2013). “A importância de um “S”: o leeds centre for world cinemas, transnacionalismo, policentrismo e o desafio de hollywood”. In: *World Cinema*. Campinas. Papyrus.

Cotta, R. Souza, S. & Oliveira, R. (2014). Conjecturas acerca do cinema interativo, métodos, espaços e perspectivas. In: *Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Curitiba: Intercom.

Cunha, P. (2015). “Cinema de garagem: Distribuição e exibição de cinema em Portugal”. In: Lopes, F. Cunha, P. & Penafria, M. (eds.). *Cinema em Português VII*. Covilhã: LabCom.IFP. Disponível: < http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201604051439-201602_flopespcunhampenafria_viicinemaportugues.pdf>

Dennison, S. (2013). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papyrus.

Elsaesser, T. (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdão: Amsterdam University Press.

França, A (2006). “Cinema de terras e fronteiras”. In: Mascarello, F. *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papyrus.

Gatti. A. (2005). *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993 - 2003)*. Campinas - SP: Universidade Estadual de Campinas.

Gatti. A. (2007). *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.

Gatti. A. (2008). *A exibição cinematográfica, ontem, hoje e amanhã*. São Paulo: Centro Cultural.

- Higson, A. & Maltby, R. (1999), *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*. Exeter: University of Exeter Press.
- Ikeda, M. (2010). “Distribuição de longas-metragens brasileiros a partir das leis de incentivo (1995-2007): um panorama”. In: *X Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo: Socine.
- Ikeda, M. Lima, D. (2011). *Cinema de Garagem: um Inventário Afetivo Sobre o Jovem Cinema Brasileiro do Século XXI*. Brasil: Creative Commons.
- Ikeda, M. Lima, D. (2012). *Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século*. Rio de Janeiro: Ed. Caixa Cultural.
- Ikeda, M. (2013). “Novas Tendências do Cinema Contemporâneo Brasileiro e o Coletivo Alumbramento”. In: SUPPIA, A. *Cinema(s) Independente(s)*. Juiz de Fora: Editora UFJF.
- Ikeda, M. (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada: Aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus Editora.
- Lakatos, E. M. & Marconi, M. de A. (1996). *Técnicas de pesquisa*. São Paulo: Editora Atlas, 3ª edição.
- Lyra, B. & Santana, G. (2006). *Cinema de Bordas*. São Paulo: A Lápis.
- Lyra, B. (2009). “Cinema periférico de bordas”. In: *Comunicação, Mídia e Consumo, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo ESPM*, vol. 6, n.º 15. São Paulo: ESPM. Disponível em <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/145>>. Consultado em 17. V.2017.
- Middents, J. (2013). “The first rule of Latin American cinema is you do not talk about Latin American cinema: notes on discussing a sense of place in contemporary cinema”. In: *Transnational Cinemas*, 4:2, 147-164. Disponível em <<https://goo.gl/Vsehfl>>. Consultado em: 30. IV. 17.
- Naficy, H. (2010). Situando o cinema com sotaque. In: *França, A. Lopes, D. Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos. 137-161
- Nogueira, A. (2014). *A brodagem no cinema em Pernambuco*. Recife: Universidade Federal do Pernambuco.
- Pérgola, A. C. (2003). *O cinema e a produção audiovisual: Um estudo preliminar sobre as novas formas de distribuição na Internet*. São Carlos: Universidade Federal. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/pergola-alessandra-distribuicao-na-internet.html>>. Acedido em 02.V.2017
- Prysthon, Â. (2009). “Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial”. In: *Periferia*. São Paulo, 1 (1), 79-89.
- Prysthon, A. (2010). “Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo”. In: *França, A. Lopes, D. Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos. 163-175

Rossini, M. (2005). "O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90". In: *Revista Famecos*, 1 (27), 96-104.

Ruy, K. (2013) Arranjos produtivos do cinema brasileiro de baixíssimo orçamento. In: Anais da IV Conferência Internacional Small Cinemas. Florianópolis. Ed: Universidade Federal de Santa Catarina.

Ruy, K. (2016). "Os espaços do cinema de baixo orçamento no Brasil". In: *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, vol. 5, n° 1. Brasil.

Santos, Y. (2015). *Filmes periféricos e as margens do cinema brasileiro: um estudo de caso a partir do longa-metragem Cartão Postal*. Universidade Federal de São de Carlos.

Simis, A. (2010). "Cinema e Política Cinematográfica". In: Bolaño, C. Golin, C., & Brittos, V. (orgs). *Economia da Arte e Cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 137-164

SOARES, S. Silva, T. (2016). "Sotaque e identidade no cinema periférico brasileiro". In Lopes, F.; Cunha, P. & Penafria, M. (eds.). *IX Jornadas Cinema em Português*. Disponível: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201702021503-201623_cinemaportugues_ix_jornadas.pdf>. Consultado em: 04.VI.17

Soares, S. R., Coelho, A. A., & Souza, A. de. (2012). "Representações do lugar periférico no cinema contemporâneo brasileiro". In: Martins, M. L., Cabecinhas, R., & Macedo, L. (eds.). *Anuário internacional de comunicação lusófona 2011: lusofonia e cultura-mundo* (pp. 193-210). Braga: CECS, Grácio Editor.

Times, M. (2013). "Políticas públicas do audiovisual no Brasil: formação e desafios". In: *Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Manaus, AM: Intercom. Disponível em < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1462-1.pdf>>. Consultado em: 01.VI.17

Thompson, K. (1985). *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*. Londres: BFI.

Valck, M. de (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinophilia*. Amsterdão: Amsterdam University Press.

Virgens, A. (2014). *Cinema e Indústria: a experiência dos polos de produção cinematográficas brasileira*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

Entrevistas, sites especializados, legislação

Almeida, J. (25 de Janeiro de 2017). Entrevista Presencial. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível:< <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Juliane+Almeida.mp3>>.

Araújo, A. (23 de Janeiro de 2017). Entrevista Presencial. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível:< <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Andr%C3%A9+Ara%C3%BAjo+-+1.mp3>> e <

<https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Andr%C3%A9+Ara%C3%BAjo+-+2.mp3>>

Brettas, C. (26 de Janeiro de 2017). Entrevista via Skype. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível:< <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Caio+Brettas.mp3> >

Brito, H. (30 de Janeiro de 2017). Entrevista via Redes Sociais. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível: <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Entrevista+H%C3%A9lio+Brito.pdf>

Dantas, E. (26 de Janeiro de 2017). Entrevista Presencial. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível: <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Elis%C3%A2ngela+Dantas.mp3>

Lopes, T. (2 de Março de 2017). Entrevista via Correio Eletrônico. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível: < <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Entrevista+Tharson+Lopes.pdf>>

Gomes, C. R. (21 de Fevereiro de 2017). Entrevista Correio Eletrônico. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível: < <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Entrevista+C%C3%A1ssio+Renato.pdf>>

Menezes, L. (28 de Março de 2017). Entrevista via Correio Eletrônico. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível: < <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Entrevista+Luiz+Menezes+-+Cine+Sesc.pdf>>

Neiva, J. L. (01 de Março de 2017). Entrevista Via Correio Eletrônico. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível: < <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Entrevista+Jo%C3%A3o+Luiz+Neiva.pdf>>

Nunes, Wertem. (12 de Janeiro de 2017). Entrevista Presencial. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível: < <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Wertem+Nunes.mp3>>

Pereira, E. (27 de Janeiro de 2017). Entrevista Presencial. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível: < <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Entrevista+Eva+Pereira.mp3>>

Russel, A. (10 de Janeiro de 2017). Entrevista via Skype. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível: < <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Alan+Russel.mp3>>

Silva, M. (10 de Janeiro de 2017). Entrevista Presencial. (Silva, T. Entrevistadora). Disponível: < <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Marcelo+Silva.mp3>>

Silva, T. Mapeamento da produção cinematográfica do Tocantins. Disponível: <https://www.dropbox.com/home/Entrevistas%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o?preview=Mapeamento+Produ%C3%A7%C3%A3o+Cinematogr%C3%A1fica.xlsx>>

Ancine. Informe de Acompanhamento do Mercado: Segmentos de Salas de Exibição. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>. Consultado em 29.II.17

Ancine. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2015. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>. Consultado em 28.II.17

Filme B. Base de dados do mercado cinematográfico do Brasil. Disponível: <<http://www.filmeb.com.br/database-brasil>> Consultado em 10.II.17

Brasil. (1993). Lei N° 8.695 de 20 de julho de 1993. Disponível: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm>. Consultado em 27. III. 17

Brasil. (2001). Medida Provisória N° 2.228-1 de 06 de setembro de 2001. Disponível: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Consultado em 26.III.17

Brasil. (2006). Lei N° 11.437 de 28 de dezembro de 2006. Disponível: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11437.htm>. Consultado em 28.III.17

Anexos

Mapeamento da Produção Cinematográfica do Tocantins

Mapeamento da Produção Cinematográfica do Tocantins				
Filme	Realizador	Ano	Duração	Tipologia
No Averso da Noite de Palmas	Bruna Andrade Irineu	2017	Média	Documentário
Apoio Cultural	Juliane Almeida	2017	Curta	Ficção
Um Lagarto a Caminho do Bonfim	Hélio Brito	2017	Curta	Ficção
Passagem	Ernesto Rheinboldt e Thomaz Magalhães	2016	Curta	Ficção
Camping	Roberto Giovanneti	2016	Curta	Ficção
02:56	Roberto Giovanneti	2016	Curta	Ficção
Amor	Bianca Martins e Thassio Borges	2016	Curta	Ficção
Olhai por nós	André Araújo e Roberto Giovanetti	2016	Média	Documentário
S.O.S Rio Tocantins	Cássio Renato	2016	Curta	Documentário
Ocupa Filomena	Cássio Renato	2016	Curta	Documentário
O Morro mandou avisar	Cássio Renato	2016	Média	Documentário
Entrudo: Um banho de alegria	Núcleo de Pesquisa, Comunicação, Identidade e Diversidade Cultural	2016	Curta	Documentário
Trinta e seis mil e quinhentos dias	João Luiz Neiva	2016	Média	Documentário
Sagrado - Reminiscência	João Luiz Neiva	2016	Média	Documentário
63 Cores	Nayara Borges e Bianca Martins	2016	Curta	Documentário
Governo a culpa é sua	Cássio Renato Gomes	2016	Curta	Documentário

Labirintos de Papel	André Araújo e Roberto Giovanetti	2015	Média	Documentário
Renata	Luciana Pettenon	2015	Curta	Documentário
Araguaia para Sempre	Hélio Brito	2015	Média	Documentário
1989	André Araújo	2015	Curta	Documentário
As Cavalhadas de Taguatinga	Núcleo de Pesquisa, Comunicação, Identidade e Diversidade Cultural	2015	Curta	Documentário
Tocantinópolis: Uma cidade colorida	Núcleo de Pesquisa, Comunicação, Identidade e Diversidade Cultural	2015	Curta	Documentário
Palavras e Melodias: Juarez Moreira Filho e Antista do Acordeon	João Luiz Neiva	2015	Média	Documentário
Palavras e Melodias: Célio Pedreira e Banda Mestre André	João Luiz Neiva	2015	Média	Documentário
Algumas Histórias	João Luiz Neiva	2015	Média	Documentário
Ouçá-me	André Araújo e Roberto Giovanetti	2015	Media	Ficção
Um dia de sol	Nival Correia	2015	Curta	Ficção
Praça dos girassóis	Paulo Roberto Cruz	2014	Curta	Animação
Palmas Eu Gosto de Tu	André Araújo; Roberto Giovanetti; Hélio Brito; Marcelo Silva; Werthem Nunes e Eva Pereira	2014	Longa	Ficção
Desimportâncias	Daniel dos Santos	2014	Curta	Documentário
Seja Bem-Vindo, Prefeito!	Daniel dos Santos	2014	Curta	Documentário
Somos Todos Underground	Caio Brettas	2014	Media	Documentário
O Espetáculo das Américas	André Araújo e Roberto Giovanetti	2014	Média	Documentário
O Som de Lá	Caio Brettas	2014	Média	Documentário
Memórias (In)Visíveis: Retratos do Tocantins LGBT	Bruna Andrade Irineu	2014	Média	Documentário
Luthier	João Luiz Neiva	2014	Curta	Documentário
Tambores do Tocantins	João Luiz Neiva	2014	Curta	Documentário
Reminiscência	João Luiz Neiva	2014	Curta	Documentário

Artistas	João Luiz Neiva	2014	Curta	Documentário
No Escurinho do Cinema	João Luiz Neiva	2014	Curta	Documentário
Longe dos Olhos, Perto do Coração	João Luiz Neiva	2014	Curta	Documentário
A praia	João Luiz Neiva	2014	Curta	Documentário
Artesão	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Big Banda	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Plano de Voo	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Zé das Bicicletas	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Túnel do Tempo	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Casarão	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Contador de Histórias	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Tecnosussa	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Rozalino	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Empalhados	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Professora Generosa	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
O Santinho	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Pontal	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Janelas	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
A promessa	João Luiz Neiva	2013	Curta	Documentário
Rio Interrompido	Alan Russel	2013	Média	Documentário
Amjikin	Caio Brettas	2013	Média	Documentário
Padre João da Boa Vista	Hélio Brito	2013	Média	Documentário
Bicho Homem	Gleydisson Nunes	2013	Média	Documentário
A Hora Mágica	Wherbet Araújo	2012	Curta	Ficção
A Busca	Daniel dos Santos	2012	Curta	Ficção
Garoto Coisa a Digestão	Erick Henrique	2012	Animação	Ficção
Impressão Digital	Demetrius Silva	2012	Curta	Ficção
Enquanto Dure	Inaê Lara Ribeiro	2012	Curta	Ficção
Faces à Mesa	Janaína Buzach e Renata Monteiro	2012	Curta	Ficção
O Aborto	Anderson de Souza	2012	Curta	Ficção
William Shakespeare'S Macbeth do Tocantins	Sérgio R. Soares e Lamélèque	2012	Curta	Ficção
A Sanfona e a Flor	Luiz Neiva	2012	Curta	Ficção
Dando Norte	Inaê Lara Ribeiro	2012	Média	Documentário
Dasihã Zunzê: um registro da Infância Xerente	Juliana Moreira e Joana D'arc de Oliveira	2012	Curta	Documentário

Coluna Prestes	André Araújo e Roberto Giovanetti	2012	Curta	Documentário
Da Luz da Vida à Água que Morre	Monise Busquets	2012	Curta	Documentário
Terminal de Lembranças	Gleydisson Nunes	2012	Média	Documentário
A força de um preconceito	Itauana Oliveira	2012	Curta	Documentário
Gente Extraordinária	André Araújo	2012	Curta	Documentário
Buriti Amarelinho	André Araújo	2011	Curta	Documentário
Uma Noite em 99	André Araújo	2011	Curta	Documentário
Suçã no Tocantins	Eliane Castro e Juliane Almeida	2011	Média	Documentário
O mistério do globo ocular	Whebert Araújo	2010	Média	Documentário
O Manifesto	João Luiz Neiva	2010	Curta	Documentário
João Solidão	André Araújo	2010	Curta	Documentário
Cinema de Bolso	Alan Russel	2010	Curta	Documentário
Altar de Pedra Canga	João Luiz Neiva	2010	Média	Documentário
Tempos Difíceis	Caio Brettas	2010	Media	Ficção
Transvirtual	Inaê Lara Ribeiro	2010	Curta	Ficção
Desencontro	Rodolfo Carvalho	2010	Curta	Ficção
Desnuda	Caio Brettas	2009	Curta	Ficção
WC - Tudo o que os homens sempre quiseram saber	Inaê Lara Ribeiro	2009	Curta	Ficção
Ligeiramente grávidas – uma transa brasileira	Hélio Brito	2009	Média	Documentário
Pedido de Folião	Eva Pereira	2008	Curta	Documentário
A dois passos do paraíso	Alan Russel	2008	Curta	Ficção
O giro da folia de cima	João Luiz Neiva	2008	Média	Documentário
Da Banca pra Fora	Yonara Aniszewski	2008	Média	Documentário
Enfim Sós	André Araújo	2008	Média	Documentário
3 Reais	Antônio Fabrício	2008	Curta	Documentário
Raimunda a quebradeira	Marcelo Silva	2007	Media	Documentário

Kitnet	André Araújo	2007	Curta	Documentário
Projeto Cidades: Gurupi	João Luiz Neiva	2007	Curta	Documentário
Projeto Cidades: Araguaína	João Luiz Neiva	2007	Curta	Documentário
Viagem - A Fratasie	Antônio Fabrício; Tácio Pimenta	2007	Curta	Ficção
Corpos Perdidos na Estrada	Hélio Brito	2007	Longa	Ficção
Tocantins Rio Afogado	João Luiz Neiva/Hélio Brito	2006	Média	Documentário
Projeto Cidades: Paranã	João Luiz Neiva	2006	Curta	Documentário
Projeto Cidades: Arraias	João Luiz Neiva	2006	Curta	Documentário
Projeto Cidades: Pedro Afonso	João Luiz Neiva	2006	Curta	Documentário
Suburbanos	Rose Vidal	2006	-	Documentário
Caixa Mágica	Mili Freitas; Luciano Dourado e Amanda Costa	2006	-	Documentário
Ta Aí	Antônio Fabrício	2006	Curta	Ficção
Tente Outra Vez!	Fernando Gomes e Cássio Cerqueira	2006	-	Ficção
Cheiro Verde	Luciene Marques	2006	-	Ficção
Pétalas de Alice	Leila Dias	2006	-	Ficção
Fora do Ar	Antônio Fabrício e Mariana Barros	2004	Curta	Ficção
Romaria dos Excluídos	Marcelo Silva	2004	Média	Documentário
Under the Rainbow	André Araújo	2004	Curta	Ficção
Cadê Profiro?	Hélio Brito	2004	Media	Ficção
A Família que Morava na Impressora	Raquel Etges e Rafael Carneiro	2004	Curta	Animação
Os Caretas de Lizarda	Marcelo Silva	2003	Média	Documentário
Django Kid O Solitário	Manoel Filho	2000	Media	Ficção
Extremos	Daniella Flores	1999	Curta	Documentário
Caminho das Onças	Sérgio Sanz; Hélio Brito e Marcelo Silva	1997	Media	Documentário
Sagrado coração de Jesus	Luiz Pires	-		Documentário
Dom Alano, o apóstolo do Tocantins	Luiz Pires	-		Documentário
Cinzas da Quarta-Feira	Hélio Brito	1984	Curta	Ficção