

**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE ANÁPOLIS - UniEVANGÉLICA**  
**Pró Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Ação Comunitária (ProPPE)**  
**Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente (PPSTMA)**

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA E VÍDEO AMBIENTAL**  
**NO QUADRO DA ESFERA PÚBLICA HABERMASIANA E O**  
**DESPERTAR DA CIDADANIA AMBIENTAL**

**Discente: Luciana de Rezende**

**Orientador: Profº Dr. André Vasques Vital**

Anápolis-GO

2021

LUCIANA DE REZENDE

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA E VÍDEO AMBIENTAL  
NO QUADRO DA ESFERA PÚBLICA HABERMASIANA E O  
DESPERTAR DA CIDADANIA AMBIENTAL**

Dissertação apresentada ao Centro Universitário de Anápolis – UniEvangélica, como exigência do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente para obtenção de título de Mestre.

Orientador: Profº Dr. André Vasques Vital

Anápolis-GO

2021

R467

Rezende, Luciana de.

Festival internacional de cinema e vídeo ambiental no quadro da esfera pública Habermasiana e os despertar da cidadania ambiental / Luciana de Rezende - Anápolis: Universidade Evangélica de Goiás, 2021.

120 p.; il.

Orientador: Profº. Dr. André Vasques Vital

Dissertação (mestrado) – Programa de pós-graduação em Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente – Universidade Evangélica de Goiás, 2021.

1. Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA)
  2. Festivais de Cinema Ambiental 3. Meio ambiente 4. Cidadania
- I. Vital, André Vasquez II. Título

Catálogo na Fonte

Elaborado por Hellen Lisboa de Souza CRB1/1570



## FOLHA DE APROVAÇÃO

### FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA E VÍDEO AMBIENTAL NO QUADRO DA ESFERA PÚBLICA HABERMASIANA E O DESPERTAR DA CIDADANIA AMBIENTAL

Luciana de Rezende

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente/ PPG STMA da Universidade Evangélica de Goiás/ UniEVANGÉLICA como requisito parcial à obtenção do grau de MESTRE.

Aprovado em 06 de agosto de 2021.

#### Banca examinadora

---

Prof. Dr. André Vasques Vital

---

Prof. Dr. Giovana Galvão Tavares

---

Profa. Dra. Cristiane Gomes Barreto

## DEDICATÓRIA

À minha amada mãe Maria Lúcia exemplo de força e perseverança, pelo apoio incondicional e paciência, em especial, nos momentos de maior dificuldade e indecisões, pelos ensinamentos constantes. Orgulho de ser sua filha.

A meu eterno amor, Marcelo Adriano, companheiro de luta, pelo amor, pelo estímulo de vencer as adversidades e inseguranças, e de romper barreiras visíveis e invisíveis.

A meu querido pai Pedro Mário (*in memoriam*) pelo amor e amizade, por acreditar sempre em mim, torcendo a cada etapa de minha vida. Saudade imensa.

A todos meus familiares pela compreensão e carinho durante este período no qual não foi possível lhes dedicar à devida atenção.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pela graça de viver esse momento e alcançar essa vitória.

Ao meu orientador Prof<sup>o</sup> Dr. André Vasques Vital, pela paciência, disposição, comprometimento e ensinamentos, em especial, pela confiança depositada e constante motivação a seguir em frente e não desistir, tornando possível a realização e conclusão deste trabalho. Minha eterna Gratidão.

Aos coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente (PPSTMA) pela compreensão, reformulações e adequações aos momentos difíceis vividos em razão da Pandemia do Covid 19.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Tecnologia e Meio Ambiente (PPSTMA), que de forma admirável compartilharam seus vastos conhecimentos, modificando meu olhar para com os outros seres vivos desse planeta, cada um com suas características e metodologias peculiares marcou presença nessa etapa de minha vida e será sempre lembrado com respeito e admiração.

À Prof<sup>a</sup>. Dra. Giovana Galvão Tavares, pela sugestão do FICA, como objeto de estudo em uma conversa informal com o Prof<sup>o</sup> Dr. André Vasques Vital, que ao repassá-la, foi aceita de pronto, apesar de vislumbrar ser desafiador.

A todos os amigos e colegas, por confiarem em mim e estarem do meu lado, nos bons e maus momentos, em especial, à amiga Kelly Teixeira Norões, por nunca subestimar minha capacidade e estar no processo de produção do texto dissertativo..

Aos pesquisadores: a doutoranda Janaína Welle e o mestrando Paulo Vitor Luz Corrêa pela humildade, altruísmo e boa vontade no compartilhamento, via e-mail, de materiais de pesquisas (livros e artigos científicos em formato digital) extremamente, oportunos e importantes para o desenvolvimento de minha pesquisa, reforçando a crença e valor de que o conhecimento, as informações não devem ser guardadas a sete chaves e, sim, divididas.

Ao Eudaldo Guimarães, produtor audiovisual, responsável pelo acervo e projeção dos filmes e mostras do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) desde sua criação e a Melissa Siqueira Borges, estagiária, pela atenção e gentileza nos atendimentos no escritório do FICA, permitindo e auxiliando no livre acesso a cópias de documentos, registros e material de divulgação constante no acervo do escritório,

Enfim a todos que direta ou indiretamente contribuíram com a realização dessa dissertação.

Meus sinceros Agradecimentos.

## RESUMO

Dentre os meios de comunicação, um dos instrumentos mais eficazes no debate de questões políticas e culturais em uma sociedade global encontra-se o cinema. Os festivais de cinema ambientais apresentam o potencial de impactar o seu público de maneira a serem agentes de mudança das paisagens culturais. Nesse contexto, este trabalho tem como objetivo analisar o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) no quadro das esferas públicas habermasianas, ou seja, como espaço público aberto ao debate de questões ambientais e seu papel no despertar do cidadão ambiental. Para chegar ao presente tema e delimitação do objeto de estudo, foi realizada uma pesquisa qualitativa, de nível exploratório e descritivo que investiga a evolução histórica dos festivais de cinema, analisa as concepções de cinema ambiental existentes, os recursos e financiamentos destinados a essa categoria de evento. No que se refere ao tipo de pesquisa utilizou-se a pesquisa bibliográfica e documental, e a observação simples e participação na versão digital da edição 2020 do festival. A presente pesquisa conclui que o FICA tem um caráter multidimensional importante para o desenvolvimento cultural, social e econômico local e regional, mas, sobretudo, pode ser enquadrado como uma importante esfera pública tanto pela exibição de filmes, quanto pelas atividades paralelas que oportunizam aos espectadores novas sensações e formas de pensar os problemas ambientais da atualidade.

**PALAVRAS CHAVE:** Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA); Festivais de Cinema Ambiental; Meio ambiente; Cidadania.



## **ABSTRACT**

Cinema is one of the most effective means of communication and instrument in the debate of political and cultural issues in a global society. Environmental film festivals have the potential to influence their audience in ways that can definitely change cultural landscapes, they are disseminators of information and change agents. In this context, this work aims to carry out the prospection and study of the International Environmental Film and Video Festival (FICA) within the framework of Habermasian public spheres, as a public space open to debate on environmental issues and its role in awakening the ecological citizen, investigate the historical evolution of film festivals over time and analyze the existing conceptions of environmental cinema, the resources and funding allocated and this category of event To arrive at the present theme and delimitation of the object of study, a qualitative research was carried out. exploratory and descriptive level. Regarding the type of research, bibliographic and documental research was used, as well as simple observation and participation in the digital version of the 2020 edition of the festival. This research concludes that FICA has an important multidimensional character for the local and regional cultural, social and economic development, but, above all, it can be frame as an important public sphere both for the film exhibition and the parallel activities that provide opportunities to spectators new sensations and ways of thinking about current environmental problems.

**KEYWORDS:** International Environmental Film and Video Festival; Environmental Film festivals; Environment; Citizenship.

## LISTA DE SIGLAS

<b>ABD- GO</b>	Associação Brasileira de Documentaristas – Sessão Goiás
<b>AGEPEL</b>	Agência Goiana de Cultura
<b>ANCINE</b>	Agência Nacional do Cinema
<b>APEX</b>	Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos
<b>CBHSF</b>	Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco
<b>CF/88</b>	Constituição Federal de 1988
<b>CIF</b>	<i>Camara Internazionale del Film</i>
<b>CineEco</b>	Festival de Cinema Ambiental da Serra da Estrela
<b>Concine</b>	Conselho Nacional de Cinema
<b>Ecofalante</b>	Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental
<b>EEFFN</b>	<i>European Environmental Film Festival Network</i>
<b>EFFN</b>	<i>Environmental Film Festival Network</i>
<b>Embrafilme</b>	Empresa Brasileira de Filmes S/A
<b>ENEC</b>	Rede Européia de Cidadania Ambiental
<b>FIAPF</b>	<i>Fédération Internationale Des Associations de Producteurs de Films</i>
<b>FICA</b>	Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental
<b>FEC</b>	Fundo Estadual de Cultura
<b>FEMAGO</b>	Fundação Estadual do Meio Ambiente
<b>FestCine Amazônia</b>	Festival Latino Americano de Cinema e Vídeo Ambiental
<b>FIF</b>	Internacional do Filme do Rio
<b>FilmAmbiente</b>	Festival Internacional de Audiovisual Ambiental
<b>FORCINE</b>	Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual
<b>Forumdoc.bh</b>	Festival do Filme Documentário e Etnográfico
<b>FUFA</b>	Festival Universal de Filmes na Areia
<b>FUNPEL</b>	Fundação Cultural Pedro Ludovico
<b>GFN</b>	<i>Green Film Network</i>
<b>ICAIC</b>	Instituto Cubano de Arte e da Indústria Cinematográfica
<b>IDESA</b>	Instituto de Desenvolvimento Econômico e Socioambiental
<b>IDHEIAS</b>	Instituto de Desenvolvimento Humano, Empreendedorismo, Inovação e Assistência Social.
<b>INC</b>	Instituto Nacional de Cinema

<b>ICMS</b>	Imposto de Circulação de Mercadorias e Serviços
<b>IPHAN-GO</b>	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Goiás
<b>IFG</b>	Instituto Federal de Goiás
<b>MAM-SP</b>	Museu de Arte Moderna de São Paulo
<b>MEC</b>	Ministério da Educação
<b>OCIC</b>	Organização Católica Internacional de Cinema
<b>ONU</b>	Organização das Nações Unidas ou Nações Unidas
<b>OS</b>	Organizações Sociais
<b>OSCIP</b>	Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público
<b>PRONAC</b>	Programa Nacional de Apoio à Cultura
<b>PUC-GO</b>	Pontifícia Universidade Católica de Goiás
<b>RPPN</b>	Reserva Particular do Patrimônio Natural
<b>SEBRAE-GO</b>	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – Goiás
<b>SECULT</b>	Secretaria de Estado da Cultura
<b>SEDUCE</b>	Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás
<b>SENAC-GO</b>	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – Goiás
<b>SFR</b>	<i>La Société des Réalisateur de Films</i>
<b>UFG</b>	Universidade Federal de Goiás
<b>UNB</b>	Universidade de Brasília
<b>UNESCO</b>	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
<b>UEG</b>	Universidade Estadual de Goiás

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1. HISTÓRIA DOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS E O SURGIMENTO DOS FESTIVAIS DE CINEMA AMBIENTAIS.....</b>	<b>20</b>
1.1 NOÇÕES INTRODUTÓRIAS.....	20
1.2 A EMERGÊNCIA DOS PRIMEIROS FESTIVAIS DE CINEMA.....	21
1.3 OS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE CINEMA ENCONTRAM O MERCADO.....	26
1.4 A GLOBALIZAÇÃO E A DIVERSIFICAÇÃO DOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE CINEMA.....	27
1.5 O SURGIMENTO DOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE CINEMA AMBIENTAL.....	32
<b>2. FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA E VÍDEO AMBIENTAL (FICA) E O ROMPIMENTO DE UMA TRADIÇÃO.....</b>	<b>38</b>
2.1 FICA NO CONTEXTO BRASILEIRO DE FESTIVAIS DE CINEMA AMBIENTAL.....	38
2.1.1 Surgimento dos festivais de cinema no Brasil.....	38
2.1.2 Festivais ambientais no Brasil.....	47
2.1.3 Surgimento e primeira edição do FICA.....	58
2.2 ROMPIMENTO DA TRADIÇÃO E FINANCIAMENTO DO FICA.....	64
<b>3. O FICA COMO ESFERA PÚBLICA HABERMASIANA E A CIDADANIA AMBIENTAL.....</b>	<b>80</b>
3.1 CIDADANIA AMBIENTAL E A DEMOCRACIA MODERNA HABERMASIANA.....	80
3.2 OS FESTIVAIS DE CINEMA AMBIENTAIS NO QUADRO DAS ESFERAS PÚBLICAS HABERMASIANA.....	89
3.3 FICA COMO ESFERA PÚBLICA HABERMASIANA E O DESPERTAR DO CIDADÃO AMBIENTAL.....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

Desde o advento do art. 225 da Constituição Federal brasileira de 1988, tratando do ambiente ecologicamente equilibrado como direito humano coletivo e como obrigação do Estado e da Sociedade na proteção, preservação e garantia do mesmo para as futuras gerações, sendo essencial o despertar nos cidadãos a consciência e sensibilidade ambiental. Partindo da perspectiva de que os meios de comunicação contribuem para o desenvolvimento, disseminação de informações e são agentes de mudança, considera-se aqui que é possível abordar os festivais de cinema ambientais como espaços públicos que promovem reflexões e debates a respeito de temas contemporâneos. Espaços que inspiram debates que visam despertar mudanças necessárias em tempo de contínua crise planetária, contribuindo para a formação acadêmica crítica, cultural e cidadã dos espectadores, inspirando ações positivas, ou provocando-os a questionarem ou cobrarem providências das autoridades locais acerca de problemas ambientais.

Nas últimas décadas ocorreu um considerável aumento no número de festivais de cinema de temática ambiental no mundo. O Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), objeto desse estudo, foi criado no ano de 1999. Inicialmente, segundo Jaime Sautchuck (2006), um dos idealizadores do festival, o FICA foi criado com o propósito de projetar o estado de Goiás nacionalmente e as edições ocorreram, anualmente, por vinte anos consecutivos.

O filósofo e sociólogo Jürgen Habermas<sup>1</sup> (1929-), em sua trajetória acadêmica, dedicou-se ao estudo da democracia, desenvolvendo relevantes teorias, dentre elas, da esfera pública, do agir comunicativo e da política deliberativa, cujos conceitos serão oportunamente abordados. As teorias desenvolvidas por ele tinham como objetivo o aprimoramento qualitativo do sistema democrático. Para ele, tomando como base os direitos fundamentais, os procedimentos democráticos passaram a utilizar critérios

---

<sup>1</sup> Discípulo e assistente de Theodor Adorno, além de membro insigne da segunda geração da Escola de Frankfurt e ex-catedrático de Filosofia na Universidade Goethe de Frankfurt. Autor de obras imprescindíveis do pensamento, da sociologia e da ciência política do século XX, como *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, *Conhecimento e Interesse*, *O Discurso Filosófico da Modernidade* e *Teoria da Ação Comunicativa*.

qualitativos e não somente quantitativos, para deliberar a respeito das direções políticas de uma comunidade (HABERMAS, 1995).

A capacidade de falar e agir relaciona-se a prática comunicativa, argumentativa da linguagem, capacidade de expressar seus pontos de vista, questionar e argumentar, enquanto a incapacidade de aprendizagem está ligada a uma situação de fala e comunicação ideal. A esfera pública é a intermediária do mundo da vida e do sistema político (BERTEN, 2012). Nos dias atuais, visa a educação para a cidadania na qual os sujeitos cidadãos apresentam direitos e deveres e se posicionam como atores co-responsáveis na proteção e promoção de qualidade de vida. Busca-se, através de ações democráticas de práticas interativas e dialógicas, a solidariedade, a igualdade e o respeito a diversidades, estimulando o pensar e, conseqüentemente, a mudança de valores individuais e coletivos, despertando a consciência local e planetária (JACOBI, 2003).

No pensamento habermasiano, a concepção de esfera pública foi desenvolvida inicialmente na década de 1960, inspirada pela noção de esfera pública burguesa, composta por burgos ou burgueses (pessoas com interesses privados que se opunham ao poder constituído no Antigo Regime, por não fazerem parte do poder dominante). Regidos pelo princípio da publicidade, trata-se de espaços públicos em que pessoas privadas (cidadãos) se reúnem para debater assuntos publicamente relevantes com o intuito de formarem opinião pública. Na segunda metade do século XX, a imprensa (jornais e periódicos) se posicionava como mediadora entre a sociedade burguesa e o Estado. Tais reuniões ocorriam geralmente nos cafés e salões (HABERMAS, 2014). Diante das transformações sociais, Habermas propõe uma nova perspectiva sobre a esfera pública, reconhecendo a existência de múltiplos espaços públicos. A comunicação entre os homens/cidadãos, aqui, adquire um valor central na constituição do espaço público, onde há participação ativa dos envolvidos nos debates, resultando em uma variedade de vozes, reconhecendo o outro como igual, demonstrando a preocupação do autor com expressões de cultura reprimida ou excluída (HABERMAS, 1997).

Adverte-se que o conceito de esfera pública foi concebido não apenas para compreender os fluxos de comunicação, mas para contribuir com uma teoria política

normativa da democracia, em que é formulada como um espaço de geração comunicativa da opinião pública. Na medida em que o processo é inclusivo e justo, a publicidade deve desacreditar as visões que não podem resistir à análise crítica e assegurar a legitimidade daqueles que o fazem. Portanto, importa quem participa e em que termos. A esfera pública é um veículo direcionador da opinião pública como uma força política, mobilizando o senso comum, onde a publicidade gera responsabilidade dos agentes estatais em assegurar as ações voltadas para a vontade dos cidadãos e correspondente a um poder soberano (FRASER, 2007). Cabe lembrar, contudo, que as opiniões públicas geradas através do discurso em debates abertos influenciam, todavia não caracterizam o poder comunicativo nas sociedades liberais, exceto se submetidas à apreciação das casas legislativas e assim tornarem-se regras jurídicas legítimas. Outro ponto crucial é o papel da mídia na colocação de assuntos na agenda pública para tal apreciação.

Por outro lado, destaca-se que a problemática ambiental surgiu com a manifestação da complexidade crescente dos problemas do desenvolvimento da humanidade, requerendo a conexão de diversas disciplinas científicas e técnicas para a sua explicação, a sua amenização, a sua resolução. A interdisciplinaridade surgiu para a conformação de ideias, com a finalidade de habilitar, organizar e combinar inteligências capazes de atingir a integração. Diferente de uma multidisciplinaridade, que abarca e que justapõe diversas disciplinas, a interdisciplinaridade promove a integração de campos do conhecimento, com um incentivo à unidade, superando o fracionamento e a disjunção. Especializando-nos mais no tema da conexão das disciplinas, chegamos à visão transdisciplinar, que permite que uma disciplina complementa, confronte a outra, e, desse encontro, surjam novos conhecimentos. Aqui, as disciplinas não se conformam em somente conquistar interações ou relações de troca, de reciprocidade, já que estabelecem ligações no interior de um sistema total sem fronteiras estáveis entre as disciplinas (GRUBBA, RODRIGUES e WANDERSLEBEN, 2012). Portanto o estudo dos festivais de cinema ambientais promove uma mobilização interdisciplinar e houve nos últimos tempos um crescimento exponencial de pesquisas em diversas áreas de conhecimento, tais como turismo, geografia, história, economia, cinema e educação. Assim, os festivais de cinema, que antes eram relegados a seções menores das revistas acadêmicas, assumem um papel de destaque, demonstrando a relevância desses eventos como objetos de estudo (MONANI, 2013). Ademais a prova do Exame Nacional do

Ensino Médio (ENEM), do ano de 2019, propôs como tema para redação: “Por que é importante pensar na democratização do acesso ao cinema no Brasil?”, enfatizando a reflexão sobre o papel das artes na formação do cidadão.

Nessa conjuntura, pode-se elencar como objetivo principal desta pesquisa analisar os festivais de cinema enquanto lugares que proporcionam um espaço público aberto para conversações, argumentações, debates ou questionamentos de assuntos ambientais e, em especial, realizar a prospecção e estudo do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) como espaço aberto ao debate de questões ambientais e com papel no despertar do cidadão ambiental. Para tanto, será investigada a evolução dos festivais de cinema ao longo do tempo no mundo e no Brasil, em especial, os de temáticas ambientais; as concepções existentes de cinema ambiental, verificando qual o critério adotado pelo FICA em suas inscrições; levantar os recursos empregados e as formas de financiamentos, patrocínios e parcerias realizadas ao longo dos anos pelo FICA; explorar a possibilidade de enquadramento dos festivais ambientais nas esferas públicas, alternativas e feiras, destacando suas atividades e ações desenvolvidas voltadas para o despertar da cidadania ambiental. Assim, a principal hipótese é que o FICA insere-se na noção de esfera pública habermasiana, propiciando engajamento democrático ao público presente, conforme Monani (2013), Wong (2016) e Vrouwenvelder (2017) defendem em relação a outros festivais de cinema.

Um cidadão ambiental é o sujeito consciente dos problemas ambientais, capaz de repensar, refletir a respeito da crise sócio-ambiental, expressar seu ponto de vista e apontar a possibilidade de um modo de vida justo e ambientalmente sustentável. Já dizia Aristóteles (1973, IX, 9, 1169 b 18/20) que “o homem é um ser político e está em sua natureza o viver em sociedade.” Ser político e racional exige ação política que, por sua vez, significa agir em prol do bem comum e contribuir com a sobrevivência humana. Ao indivíduo, como cidadão do mundo, acarreta direitos e deveres para com a humanidade, dentre eles, o direito ao ambiente ecologicamente equilibrado e o dever de consciência em que os problemas ambientais são também de sua responsabilidade, devendo garantir a qualidade de vida a todos, conforme dispõe a Constituição Federal de 1988. Sendo, assim, de suma importância a sua participação decisiva, tomando iniciativas e exigindo meios legais visando à proteção ao meio ambiente.



Trata-se de um estudo de caráter exploratório e descritivo. Exploratório, por envolver, preliminarmente, um planejamento flexível, um levantamento de dados bibliográficos, essencial na delimitação do objeto, definição dos objetivos e identificação das dificuldades e limites a serem ultrapassados. Quanto ao caráter descritivo é fundamental para compreensão da complexidade e significação atual dos festivais de cinema a descrição da evolução desses eventos ao longo dos anos, a fim de inserir o FICA em um contexto temporal, espacial, social e político. Diante desse recorte, evidencia-se a abordagem qualitativa, a busca por interpretações do objeto de pesquisa proposto, visando conhecer e descrever seus significados e características, facilitando a análise e produção narrativa. Nesse sentido, para Minayo (2001), a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

Diante da dificuldade de acesso a documentos oficiais (decretos, portarias e contratos...) referentes às edições do FICA junto a Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás (SEDUCE) que com a mudança de governo foi desmembrada em três secretarias, realizou-se pesquisa documental no escritório do FICA, onde foi possível o livre acesso aos documentos de divulgação das edições: catálogos, programações, revistas, clippings e um dossiê do FICA (elaborado pelo escritório) contendo informações importantes referentes a cada uma das vinte edições. Quanto aos documentos oficiais e jurídicos: decretos, editais, portarias, diários oficiais, alguns foram obtidos através de buscas em sites oficiais estaduais e federais, tendo em vista o momento de mudanças estruturais e institucionais da gestão da cultura no estado de Goiás, de SEDUCE para uma Secretaria específica da Cultura. As pesquisas documentais realizadas possibilitaram a construção da historicidade da consolidação do FICA ocorrido ao longo dos anos. Em um primeiro momento, cogitou-se a possibilidade de realização de pesquisa de campo, entretanto, tal técnica de pesquisa foi descartada diante da informação de suspensão do festival no ano de 2019 devido a questões orçamentárias e dívidas remanescentes e, imprevisão de retorno das edições.

Submetendo o objeto primário do presente estudo “Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental” na busca do site da Capes, especificamente, no Catálogo de

Teses e Dissertações, foi possível localizar apenas 05 (cinco) estudos, uma tese e quatro dissertações, de cursos diferentes. Em leitura aprofundada dos textos acadêmicos identifiquei a preocupação com o estudo do público envolvido no evento, sendo que dois deles se destacaram por voltarem-se para o poder do cinema ambiental em impactar na visão de mundo do espectador. A primeira a dissertação do curso de mestrado em Geografia, defendida em 2005, que apresenta um título inspirador: *O Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – FICA na Produção e Disseminação da Consciência Ambiental*, a autora abordou as opiniões sobre o FICA emitida pelos autores envolvidos: organizadores, visitantes e turistas, e moradores por meio de entrevistas, concluindo pela possibilidade de sensibilização do público a respeito da temática ambiental, motivando a identificar como esse aspecto é visto na atualidade. Em 2010, houve um estudo na área de Desenvolvimento e Planejamento Territorial, no qual a autora estuda o desenvolvimento de um turismo sustentável local e destaca a importância da conscientização ambiental. A terceira dissertação, defendida em 2013, em Tecnologia, tratou do cinema ambiental e o festival na perspectiva da Educação Ambiental Crítica, destacando a multidisciplinariedade do estudo em questão. Em 2016, em uma tese defendida na área de Comunicação analisa os discursos ambientais nas animações exibidas em três festivais internacionais realizados em nosso país, com foco nos audiovisuais ambientais, identificando pouca consistência nas problematizações das relações homem/natureza. Em 2017, em dissertação na área de Turismo, na busca por práticas responsáveis no turismo, a autora constatou a não existência de ações de forma responsável no âmbito do FICA, concluindo que o termo sustentável é utilizado como temática para divulgação. A presente análise insere-se nesse conjunto de trabalhos adicionando mais uma dimensão sobre o FICA. Nesse caso, uma dimensão relacionada a seu papel enquanto espaço público de debates sobre a temática ambiental.

Após algumas leituras, surgiram os primeiros questionamentos: onde, como e por que surgiram os festivais internacionais de cinema? Como esses eventos se relacionam entre si? Quando surgiram os primeiros festivais ambientais no mundo? O que se entende por cinema ambiental? Cinema ambiental e eco-cinema são sinônimos ou são termos distintos? Em respostas a essas primeiras perguntas elaborou-se o primeiro capítulo dessa dissertação. Nesse sentido, autora Paula Willoquet-Maricondi (2010) defendendo uma visão dicotômica, assevera que cinema ambiental seria filmes populares que utilizam um tema atual para o desenvolvimento do enredo e, portanto,

entretenimento, e, considera que o ecocinema tem uma intenção ecologicamente ativa, portanto, filmes engajados politicamente, voltados para a denúncia. Em contrapartida, Beto Leão (2001), defende uma visão ampla em que cinema ambiental seria todo filme que aborde temas que envolvam a sobrevivência da humanidade e dos seres vivos em nosso planeta. Mas afinal qual seria a concepção dos festivais de cinema ambientais nacionais para a submissão de filmes em suas mostras? Assim, no primeiro capítulo será analisado a história dos festivais de cinema ambiental, inseridos em uma história dos festivais na sua própria dinâmica histórica, traçando também comentários a respeito da dicotomia cinema ambiental/ecocinema, apresentando-se conceitos elaborados por autores internacionais e nacionais.

No segundo capítulo, serão contextualizados historicamente os festivais de cinema brasileiros; identificado e traçado um estudo temporal dos festivais ambientais, dando ênfase à importância e consolidação do FICA no circuito nacional e internacional dessa temática cinematográfica. Para a produção desse capítulo, foram levantadas inúmeras fontes bibliográficas, dentre elas destaca-se a obra “O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil” editada em 1978 de autoria de Miriam Alencar. Essa obra pioneira tornou-se referência obrigatória para toda a bibliografia dedicada ao assunto. A autora percorre a história dos primeiros festivais e ressalta sua importância. Ressaltam-se ainda os estudos realizados por Antônio Leal e Tetê Mattos no Fórum dos Festivais que apresentam um mapeamento dos eventos audiovisuais brasileiros, identificando vários aspectos, tais como função, perfil, impacto social e econômico, realizados em dois momentos distintos, 2008 e 2011. Com base nesses estudos, o site da Associação Kinoforum, apresenta, anualmente, pesquisas sobre os festivais audiovisuais no Brasil, realizadas pelo pesquisador Paulo Corrêa desde 2016. Nessas pesquisas constam estatísticas e destacam o papel da internet como meio de inscrição de filmes em festivais nacionais. Tais estudos foram fundamentais para a compreensão da dinâmica do circuito nacional de festivais.

Ainda, mais especificamente, a respeito do FICA, faz-se necessário traçar comentários gerais: finalidade, importância cultural, social e econômica, critérios de admissão e seleções de filmes, programações e suas multifacetadas atividades paralelas ao longo dos anos, bem como, levantados e apresentados alguns dados numéricos a respeito dos prêmios, financiamentos e recursos disponíveis, fundamentais para

compreensão da tradição do FICA, e suspensão do evento em 2019 por questões de ordem financeira. Para esse recorte de estudo, selecionou-se textos dissertativos, além das dissertações e tese, anteriormente, mencionadas.

Por fim, o terceiro capítulo percorrerá a evolução do termo cidadania e das conquistas de direitos humanos ao longo da história. Identificando em que momento surgiu o termo cidadania ambiental e analisando o seu significado, dando ênfase à democracia e ao papel disseminador de informações e ideias nos meios de comunicação. Para esse recorte, serão abordados aspectos jurídico, político e social da cidadania, enfocando a indispensável opinião pública crítica dos cidadãos sobre seus direitos e deveres ambientais e a necessidade de espaços públicos para promover debates e sensibilização a respeito de temas de interesse coletivo. Na sequência fará alusão à ampliação da esfera pública, proposta pelo filósofo Jürgen Habermas, pela autora Monani (2013), inserindo os festivais ambientais em seu contexto, sendo este entendimento também aviltado e defendido em outros estudos, sendo esse, outro ponto importante da pesquisa junto ao FICA. Através do estudo será possível verificar a permissão de acesso livre a qualquer cidadão às exposições fílmicas (competitivas ou não) aos debates, mesas redondas e oficinas, oportunizando sua sensibilização ambiental.

## CAPÍTULO I – A HISTÓRIA DOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS E O SURGIMENTO DOS FESTIVAIS DE CINEMA AMBIENTAIS

*“Celebrar festivais de cinema significa celebrar o filme como arte, o filme como uma ferramenta política e o papel inestimável do cinema na sociedade. Ao estudar festivais de cinema, você participará dessa celebração.”*  
(Marijke. De Valck)

*“Festivais de cinema fornece/ transforma espaços públicos. Nos festivais, as pessoas podem discutir ideias políticas, sociais e culturais por meio do cinema, bem como participar na conversa sobre a natureza do próprio meio.”* (Cindy H. Wong)

### 1.1 NOÇÕES INTRODUTÓRIAS

Para entender a atual configuração dos festivais de cinema internacionais com temática ambiental, faz-se necessário analisar brevemente a evolução histórica dos festivais, desde o seu surgimento, com o domínio de questões de ordem geopolítica e, posteriormente, econômica, até a atual concepção de circuito, rede global inter-relacionada e profissionalizada, onde interagem variados setores econômicos, incluída a própria indústria cinematográfica. Este capítulo analisa essa história tendo em vista as modificações e tensões nas formas de financiamento dos festivais de modo a iluminar os dilemas que atualmente permeiam a realização dos festivais internacionais de cinema ambiental.

Observa-se que a compreensão do sucesso e dos desafios atuais enfrentados pelos festivais de cinema contemporâneos implicam a inclusão de uma perspectiva histórica. Essa perspectiva histórica é fundamental na compreensão de como os festivais de cinema se transformaram, desde as suas configurações até as formas de financiamento, ao longo do século XX. Essas transformações podem ser divididas em três fases. A primeira fase abarca o surgimento dos primeiros festivais de cinema até fins da década de 1960, com a revolta de cineastas franceses relacionadas ao formato dos festivais. A segunda fase é caracterizada por eventos independentes, que operavam

tanto como protetoras da arte cinematográfica como facilitadoras da indústria, culminando na terceira fase na qual há a globalização e internacionalização dos festivais, consolidando uma tendência mais profissional e institucionalizada (ELSAESSER, 2005; De VALCK, 2007b, BAUER, 2007).

Na primeira fase, interesses político-econômicos nacionais e disputas geopolíticas transnacionais dominaram a configuração dos festivais bem como sustentaram o patrocínio pelos Estados. A segunda fase é marcada pela diversificação de segmentos e gêneros nos festivais, a criação de um mercado próprio de produção e divulgação e a entrada de patrocinadores privados nos eventos. A terceira, que começa entre os anos 1970 e 1980, marcada pela profissionalização dos festivais, aprofundamento da segmentação com a emergência de inúmeros festivais e redes de festivais baseados em gêneros e temáticas específicas, muitas delas com apelo social, político, identitário e ativista. Essa fase é marcada pela concomitância de um contexto econômico neoliberal e de lutas por transformações sociais, tensionando as relações entre o financiamento público e privado dos festivais. É nessa terceira fase que emergem os festivais de cinema ambiental, servindo como estudo de caso dessas tensões relacionadas ao financiamento público e privado dos eventos. (De VALCK, 2007a)

## 1.2 A EMERGÊNCIA DOS PRIMEIROS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE CINEMA

A origem dos festivais de cinema está na Europa, cabendo destacar que o primeiro festival aconteceu no ano de 1898 no Principado de Mônaco. Outros festivais de cinema foram realizados, antes da Primeira Guerra Mundial, em países europeus como Itália (Turim, Milão e Palermo) e Alemanha (Hamburgo). Entretanto, o primeiro festival de cinema em formato regular surge em agosto de 1932, com a *Mostra Internazionale d'Arte Cinematográfica em Veneza* (Festival Internacional de Veneza) no terraço do Hotel Excelsior, em Veneza. Havia três objetivos principais envolvidos na organização desse festival: 1) tratava-se de uma resposta protecionista ao então domínio hollywoodiano sobre os mercados cinematográficos europeus, oportunizado pela Primeira Guerra Mundial; 2) era uma política de incremento do turismo, onde o

festival funcionaria como chamariz para atrair turistas nacionais e estrangeiros e, conseqüentemente, aumentar a clientela de elite nos hotéis de luxo em Veneza e 3) como ferramenta de propaganda do governo fascista de Benito Mussolini (1922-1943). Com um caráter sequencial, bienal, o Festival de Veneza tornou-se um evento único para a sua época, atraindo cineastas e inscrições de filmes de todo o mundo (De VALCK, 2007a). Nesse sentido, Thomas Elsaesser (2005) diz que, inicialmente, as temáticas desenvolvidas no festival eram extremamente políticas e nacionalistas. A organização do Festival de Veneza, nessa época, contava com o apoio da Associação Italiana de Hotéis e da máquina de propaganda pró-fascista do governo de Benito Mussolini.

Três anos depois da primeira edição do Festival de Veneza foi criada, também na Itália, a *Camara Internazionale del Film* (CIF), um órgão de cooperação e coordenação da indústria cinematográfica com amplitude européia. O órgão intervinha, diretamente, no Festival Internacional de Cinema de Veneza, tanto na seleção dos filmes para a mostra (feita por uma comissão de cinco membros, sendo dois representantes da CIF) e na concessão dos prêmios (nomeação de dois jurados estrangeiros do total de oito membros). Os critérios seletivos e avaliativos foram, posteriormente, alvos de diversas críticas e reclamações no contexto internacional, tendo em vista o favorecimento de produções alemãs e italianas na esteira das tensões diplomáticas que antecederam a Segunda Guerra Mundial.

Essas críticas alcançaram seu auge na edição de 1938, quando o Festival de Veneza evidenciou a preferência ideológica ao premiar com o Troféu Mussolini (prêmio principal) um filme produzido por um filho do próprio Benito Mussolini, ignorando *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938), o primeiro longa-metragem de animação produzido pela *The Walt Disney Company*. A animação norte-americana foi lançada mundialmente no próprio Festival e foi apontada pelos críticos de cinema da época como a favorita ao prêmio principal e a perda do título causou forte comoção (ELSAESSER, 2005; De VALCK, 2007a).

Na esteira das reações à hegemonia fascista no Festival de Veneza, único festival internacional de cinema então existente na Europa, representantes franceses, americanos e britânicos organizaram a criação do Festival de Cinema de Cannes. A primeira edição

estava prevista para ocorrer entre primeiro a vinte de setembro de 1939, na França, mais precisamente, no Cassino Municipal de Paris. Essa primeira edição foi cancelada em razão da invasão da Polônia pela Alemanha Nazista justamente no dia primeiro de setembro, desdobrando-se no início da Segunda Guerra Mundial. A eclosão e o prolongamento do conflito causaram impacto em toda a Europa, de modo que, em 1942, todas as atividades relacionadas também ao Festival de Veneza foram canceladas.

Apesar das dificuldades ocasionadas pela Segunda Guerra Mundial houve esforços para novas, porém, frustradas tentativas de realização do Festival de Cannes. Somente em 1946, decorridos mais de sete anos do agendamento inicial, realizou-se a primeira edição de Cannes, entre os dias vinte de setembro e cinco de outubro do referido ano, na França. Os horrores da guerra desestimularam a competição como foco central do evento e quase todos os 19 países convidados a participar foram premiados de alguma forma nessa edição. Posteriormente, paralelamente às sessões de cinema, o Festival de Cannes adquiriu fama pelo brilho e glamour de eventos de gala, com recepções e festas grandiosas e a presença de astros, celebridades, confusões, escândalos e incidentes. O evento passou a ter grande destaque entre os festivais internacionais nos anos 1950.

No período pós-guerra surgiram vários outros festivais de cinema inspirados por diversas razões econômicas, políticas e culturais. Diferentes países que buscavam a reconstrução da indústria cinematográfica almejavam com os festivais o reconhecimento mundial e alianças políticas internacionais promovidas pelas interações oportunizadas pelos eventos (BAUER, 2007). Dentre os festivais, destaca-se, o Festival de Berlim ou *Berlinale*, cuja primeira edição ocorreu entre os dias seis e dezoito de junho de 1951 em Berlim Ocidental. Os interesses geopolíticos desse festival eram evidentes, devido aos desdobramentos políticos pós-Segunda Guerra, no Leste Europeu, e o início da Guerra Fria. Por vários anos o Festival de Berlim funcionou como instrumento americano na Guerra Fria. Em sua seleção, excluía os filmes dos países do bloco comunista, visando ser a vitrine de produções cinematográficas nacionais da Alemanha Ocidental correspondentes às mensagens políticas e ideológicas liberais pretendidas. A escolha dos convidados era baseada em canais diplomáticos de comunicação com países ocidentais. Ressalta-se, ainda, a utilização de salas de cinemas fronteiriços a Berlim Oriental como locais de exibições especiais do festival. Tratava-se



de um meio de difundir os valores ocidentais no Leste, prática que perdurou até a construção do Muro de Berlim, em agosto de 1961. Em 1963, *Berlinale*, através de transmissões televisivas de filmes do festival, buscou manter a conexão com os berlinenses orientais e assegurar a promoção de seus interesses geopolíticos (ELSAESSER, 2005; De VALCK, 2007a).

O domínio de interesses nacionais e geopolíticos na formação e na configuração dos festivais começou a sofrer abalados a partir de 1958, com os críticos de cinema da *Nouvelle Vague*<sup>2</sup>. Esses críticos franceses passaram a atacar a indústria cinematográfica e o Festival de Cannes, insatisfeitos com os rumos do cinema francês. Eles criticavam a pouca atenção voltada ao cinema como arte, a pouca atenção dada a produção de jovens diretores e o domínio de interesses econômicos e geopolíticos nos festivais. Paralelo às críticas, esse grupo passou a produzir filmes próprios, com temáticas novas e alternativas. (De VALCK, 2007a)

Em fevereiro de 1968, a demissão de Henri Langlois, diretor e fundador da *Cinémathèque Française*<sup>3</sup>, local de encontro apreciado e frequentado por muitos cineastas, inclusive pelos críticos de cinema da *Nouvelle Vague*, causou imediata reação de protestos. Essa demissão foi interpretada como um ato de repressão e restrição da liberdade artística. Concomitante a esse conflito interno, em maio do referido ano, na semana do festival, eclodiu uma greve geral dos trabalhadores franceses que teve como consequência um aumento expressivo no número de expectadores em Cannes. Os cineastas, ainda inconformados e em defesa da *Cinémathèque*, organizaram um protesto em pleno evento lotado, com objetivo de discutir a mencionada demissão e pressionar a reintegração de Henri Langlois, bem como, reformular o Festival de Cannes que se concentrava, excessivamente, nos astros, nos interesses geopolíticos e na influência dos patrocinadores. A discussão tomou maiores proporções, quando manifestantes da greve

---

<sup>2</sup> Caracterizou-se uma reação ao tradicional cinema francês, tratou-se de um movimento cinematográfico associado a escola crítica dos *Cahiers du Cinéma*, com o movimento surge uma marcante geração de cineastas ainda referência para o cinema contemporâneo em todo o mundo (MARIE, 200).

<sup>3</sup> *Cinémathèque Française* foi criada em 1936 por Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry e Paul Auguste Harlé. Seu objetivo é coletar filmes antigos, independentemente de sua origem e formato, salvá-los e exibi-los ao público, a fim de contribuir para o desenvolvimento da cultura cinematográfica; também coleta objetos e documentos relacionados à história do cinema: roteiros, pôsteres, fotografias, vários documentos, dispositivos, figurinos ou desenhos. Ao longo dos anos, tornou-se um dos arquivos mais famosos do mundo, graças à riqueza de suas coleções. (CINEMATHEQUE, 2020)

apoiaram os cineastas e pressionaram pela interrupção do festival, que foi encerrado no dia seguinte (De VALCK, 2007a).

Na mesma época foi criada a *La Société des Réalisateurs de Films* (SFR). Tratava-se de uma associação voltada para a defesa da liberdade artística, moral, profissional e econômica, bem como, tinha em seus objetivos a criação e o desenvolvimento de novas estruturas cinematográficas. Divulgando as produções independentes dos diretores envolvidos, em seu primeiro ano, *La Quinzaine des Réalisateurs*, espaço criado pela *La Société*, incluiu em suas mostras cerca de 70 filmes, reafirmando a proeminência dos diretores sobre as produções cinematográficas em contraposição aos críticos, produtores e conselhos nacionais de cinema (OSTROWSKA, 2016).

Enfatiza-se que os cineastas estão ligados de forma explícita ou implícita a uma causa ou ideologia. Entretanto há aqueles que conseguem manifestar suas próprias ideias, com maior distanciamento das ideologias dominantes, propondo a sua visão muitas vezes única e inovadora. O cinema ao longo das décadas do século XX se transformou, sobretudo, em um agente formador de consciência social (FERRO, 1992), o que é bastante evidente nos protestos e controvérsias que marcaram o cenário cinematográfico francês na década de 1960.

A partir dos novos acontecimentos, o Festival de Cannes e demais festivais de cinema do mundo inteiro passariam por mudanças profundas. O formato de vitrine de cinemas nacionais, com objetivos geopolíticos, ocuparia cada vez menos espaço. Em tese, os festivais de cinema deveriam tornar-se instituições de promoção da chamada sétima arte; a seleção de filmes e os prêmios deveriam entrar em sintonia com as ideias e temas revolucionários da época. Na prática, contudo, os festivais de cinema tornaram-se eventos que promoveram o surgimento de diversos segmentos cinematográficos voltados para o mercado. Essa condição favoreceu uma abertura para a emergência de novos filmes e participantes mundiais, ao mesmo tempo em que a arte tornou-se uma preocupação secundária frente aos interesses da indústria cinematográfica.

### 1.3 OS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE CINEMA ENCONTRAM O MERCADO

Diante das iniciativas e pressões dos críticos, os organizadores dos grandes festivais internacionais optaram pela mudança dos formatos dos eventos, ampliando as mostras e os gêneros de filmes exibidos. Abriram as seleções de filmes para além das fronteiras diplomáticas definidas pela Guerra Fria e pelos preconceitos nacionais, visando maior destaque e relevância. Opção que resultou em programas diversificados e no aumento significativo no trânsito de cineastas estrangeiros, especialmente, dos novos cinemas de países que se encontravam, até aquele momento, em situação periférica em termos de desenvolvimento de filmes. Esse novo formato transformou os festivais de cinema internacionais em mercados cinematográficos, feiras de negócios e aumentando o apelo comercial do glamour. O apoio voltou-se para as atividades de mercado: compra e venda de filmes ainda em pré-produção e persuasão da assinatura de contrato de “superastros” em produções. As empresas utilizavam várias estratégias de marketing, luminosos outdoors, anúncios e merchandising (De VALCK, 2007a).

Os artistas reconheceram que a arte cinematográfica tornou-se uma mercadoria e perceberam que a indústria cinematográfica sabia que numa sociedade de cultura de massa eram a personalidade (face) e o impacto público (sensações) que importavam na venda. Vendedores no mercado de filmes insistiam que as novas produções eram criações únicas, irreproduzíveis e de alta qualidade, enquanto o profissionalismo ficava a sombra e o talento passava a ser opcional (HOBSBAWM, 2013).

A evolução tecnológica da época também impactou os festivais de cinema, como exemplo a invenção do videocassete, em 1971. O segmento de mercado de filmes erótico-pornográficos foi o líder no desenvolvimento e exploração de venda e locação de fitas de vídeos, consolidando-se enquanto gênero na indústria cinematográfica. O Festival de Cannes, diante das severas críticas e do mercado competitivo, facilitou o acesso e a participação de maior número de países possíveis no evento, não submetendo a seleção de filmes ao crivo do conselho de censura francesa, resultando em oportunidade de crescimento exponencial do segmento pornográfico. Em reação ao crescimento do gênero pornô, o Parlamento francês buscou a regulamentação e imposição de medidas restritivas aos administradores do festival. No ano de 1976,

passou a exigir-se uma sinopse dos filmes submetidos a inscrições, reduzindo substancialmente a exibição de filmes do gênero pornográfico a partir de avaliações prévias (De VALCK, 2007b).

O videocassete e a locação de fitas se destacaram como geradores de receitas adicionais para as novas empresas independentes que vislumbraram a chance de entrar no mercado cinematográfico e se promoverem nos festivais de cinema. Tratava-se de novas produções, antes marginalizadas. Investia-se na pré-venda de suas variadas produções, uma vez que os vídeos eram uma demanda dos segmentos de mercado. Dentre as produtoras independentes beneficiadas destaca-se a Miramax. Ela explorava estrategicamente em suas produções temas polêmicos utilizados por estúdios bem conceituados, tais como sexo e violência, o que garantiu lucros e prêmios à empresa. Um exemplo de sucesso da Miramax foi o filme *Sex, Lies and Videotape* (EUA: 1989), cujo custo limitou-se a \$1.1 milhões e lhe rendeu em bilheteria o total de 24 milhões de dólares, apenas nos Estados Unidos. Em festivais de cinema, no mesmo ano, a Miramax conquistou o Prêmio do Público no Festival de Cinema de Sundance e a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes (ELSAESSER, 2005, De VALCK, 2007b).

#### 1.4 A GLOBALIZAÇÃO E A DIVERSIFICAÇÃO DOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE CINEMA

Nas décadas de 1980 e 1990 surgiram inúmeros festivais de cinema por todo o mundo. Atualmente, ao usar o termo “festival de cinema” surgem distintas imagens à mente, como por exemplo: tapetes vermelhos, estrelas, exibições ao ar livre, centenas de pessoas agitadas, ansiosas e aglomeradas nos espaços destinados ao evento, sinônimos de glamour e prestígio; imagens midiáticas são geralmente resultantes das coberturas dos grandes festivais internacionais de cinema (Veneza, Cannes e Berlim) que compõem apenas uma fração do total de eventos ocorridos anualmente. O circuito de festivais de cinema na atualidade é diversificado e o seu alcance hoje é extremamente transnacional, globalizado. Em todo o mundo há festivais dedicados às mais variadas cinematografias ou a gêneros específicos.

Existem uma infinidade de festivais de diferentes tamanhos (médios, pequenos e minúsculos) e temáticas. O tamanho relaciona-se com o número de filmes apresentados, número de visitantes e convidados, organização e orçamento. Apesar das críticas, parte-se da premissa de que o tamanho está intimamente ligado à qualidade do evento, ou seja, quanto maior será melhor. Na prática, o sucesso de um festival de cinema ainda depende substancial e estruturalmente dos investimentos dos governos e patrocinadores privados. Com a disseminação global do fenômeno dos festivais de cinema e a crescente competição entre eles, o formato do festival se transformou, confundindo-se as fronteiras entre arte e entretenimento, distinção e espetáculo (BAUER, 2007; De VALCK, 2016).

Entre as décadas de 1980 e 1990, a *Fédération Internationale Des Associations de Producteurs de Films* (FIAPF), adquiriu maior proeminência na regulação dos Festivais de Cinema. A FIAPF foi fundada no período do entre guerras, na França em 1933, sendo uma organização internacional que congregava os interesses de diferentes associações de produtores, principalmente, franceses, norte-americanos e alemães. Tomados em conjunto e em sequência, os festivais de cinema constituem uma teia fortemente tecida. Inicialmente classificando em festivais A e B (eventos competitivos internacionais e internacionais não competitivos, respectivamente) a FIAPF se instituiu órgão regulador, estabelecendo determinados critérios a serem observados pela rede de festivais de cinema, introduzindo uma classificação baseada na hierarquia (ELSAESSER, 2005; BAUER, 2007; STRINGER, 2016). No decorrer dos tempos, além das listas A e B, outras duas novas classificações foram estabelecidas: Lista C (eventos especiais, congregando documentários, curtas-metragens, animações e etc) e Lista D (eventos nacionais). Essa hierarquia definiu o tipo de reconhecimento concedido pela FIAPF e as prerrogativas de cada festival de cinema (quais poderiam selecionar filmes com estreias mundiais, organizar cerimônias de premiação e etc). Cabe destacar que a proliferação dos festivais de cinema na segunda metade do século XX teve maior envolvimento da FIAPF. As associações congregadas à Federação eram representantes dos interesses econômicos, legais e regulamentares das indústrias de produção de cinema e, posteriormente, de produtoras de TV, tendo também como preocupações as questões de direitos autorais e propriedades intelectuais (IP) (PEDERSEN & MAZZA, 2011; FALICOV, 2016).

Com o sistema de acreditação estabelecido pela FIAPF surgiu a diferenciação da rede de festivais em níveis e sub-circuitos de festivais especializados. Essa condição proporcionou o surgimento de festivais com temáticas novas e específicas. Contudo, houve também tensões entre interesses nacionais e locais em choque com as pretensões hegemônicas da FIAPF. O caso dos festivais de cinema na Ásia é um exemplo de choque entre os interesses de fundo eurocêntrico e geopolíticos da Federação, ligados ao contexto da Guerra Fria até a década de 1980 e os interesses regionais dos países asiáticos (STRINGER, 2016; LOIST, 2016).

Em razão do mercado cinematográfico, surgiram os sub-circuitos estabelecendo suas redes próprias de colaboração e distribuição alternativas. Vários festivais emergentes utilizaram a arte cinematográfica em seus festivais como instrumentos militantes de grupos antes segregados (LOIST, 2016).

Emergem, assim, os festivais de cinema baseados em identidade, que defendem e celebram obras cinematográficas centradas em mulheres, LGBT, populações indígenas, etc, em consonância com os movimentos de contracultura que tiveram o seu auge nas décadas de 1960 e 1970. Também surgiram festivais de cinema baseados em gênero cinematográfico, fornecendo espaços para a exposição de filmes de fantasia, horror e documentários. Nesse período, houve a proliferação de festivais e as atenções se voltaram para filmes que lidam com direitos humanos, meio ambiente, racismo etc. As exibições de filmes proporcionavam, assim, locais para diferentes tipos de público e destinados a segmentos particulares (PALIS, 2015).

Os festivais temáticos identitários tiveram em suas formações a finalidade de apoiar a emancipação política de grupos minoritários, como, por exemplo o *San Francisco Gay and Lesbian Festival*, o maior e mais antigo dos festivais dedicados ao público LGBT. Muitos dos festivais de temáticas e sessões especializadas evitavam o formato dos festivais tradicionais, favorecendo debates abertos e análises críticas a respeito da deliberação do júri e das premiações. Serem festivais especializados os destacavam no circuito de festivais, tornando-os mais competitivos. A especialização oportunizou a unificação dos programas para o público do festival e, ao mesmo tempo, a criação e fortalecimento de diferentes segmentos na agenda cultural global do cinema (De VALCK, 2007b).

Cabe ressaltar que, atualmente, ao mapear esses sub-circuitos de festivais não basta a indicação das suas dimensões (maiores ou menores), mas também destacar os seus agendamentos, gestões temporais que determinaram as atividades de cidades distintas e de um festival em relação ao outro. Há, assim, a formação de uma diferenciação que se constitui na própria estrutura em rede do circuito internacional de festivais de cinema.

Nas últimas décadas do século XX o aumento decorreu da economia global de manter uma contínua atualização dos circuitos e sub-circuitos através de competição e cooperação (STRINGER, 2001). Ao instituir alguns festivais internacionais de cinema como pontos de passagem obrigatórios, gerou-se, conseqüentemente, uma relação de poder, revelando as desigualdades existentes na rede de festivais, em que tarefas são divididas entre os maiores e menores festivais. Os grandes eventos atraem a maioria dos meios de comunicações e profissionais da indústria cinematográfica, sendo os pontos centrais da rede de festivais, ao passo que os festivais menores executam funções específicas, como apoiar os novos diretores, dar atenção a determinados gêneros e segmentos marginalizados ou servir como plataforma politico-cultural para os grupos identitários e étnicos (De VALCK, 2007b).

Contudo, independentemente do tamanho e relevância do festival de cinema e sua captação de participantes e públicos, os organizadores dos eventos geralmente aspiram ao status global, implantando estratégias de programação e estabelecendo relações visando o respaldo internacional. Fazem uso dos grandes festivais como modelos, vislumbram que o mundo conheça as cidades-sede e espalhe a sua reputação. Aspirações que indicam que as rivalidades e cooperações através de festivais de cinema ocorrem em vários níveis, baseando-se em várias e distintas preocupações de ordem econômica, administrativa, governamental, cultural e política (STRINGER, 2001).

Nessa rede, os festivais menores emprestam prestígio aos novos cineastas e, em contrapartida, se promovem. Apesar de serem prêmios de pequenas quantias monetárias, abrem portas para outros prêmios e festivais aos cineastas e ao festival acarreta aumento do número de filmes em competição e a sua relevância no circuito de festivais em nível transnacional (FALICOV, 2017). Ressalta-se, ainda, que é importante

o status dos festivais em que o filme for selecionado, a revisão crítica e a forma como é recebido. Uma triagem em Cannes, por exemplo, acumula mais relevância e valor no circuito mundial cinematográfico do que uma exibição em qualquer outro lugar, tendo em vista que festivais competitivos de prestígio são cruciais para o sucesso de um filme, mesmo que ele não seja rentável nas bilheteiras. Embora um prêmio em Cannes não prometa sucesso nas bilheteiras, ajuda na entrada de um filme no mercado global (CZACH, 2004). O papel proativo dos principais festivais internacionais de cinema como necessário aos produtores criativos passou a ser recentemente criticado e debatido no sentido de que o processo de desenvolvimento do filme, suas fontes de financiamento e as estratégias de exposição, distribuição e venda tenham a mesma importância (OSTROWSKA, 2010).

Outro ponto a se destacar é o aumento do número de turistas nos eventos cinematográficos, os visitantes às cidades, gerando receitas para a indústria cinematográfica e divulgando as culturas cinematográficas nacionais para o sistema de cinema mundial. São vistos como espaço de mediação, uma matriz cultural dentro da qual os objetivos e as atividades de grupos de interesses específicos são negociados. Nos últimos anos, o financiamento transnacional e capital especulativo têm-se reorganizado. Em razão das novas redes sociais e acesso às informações facilitadas pela web, surgiram novos confrontos entre os administradores municipais e empresas transnacionais, estimulando a competição global entre as cidades pelos recursos culturais de financiamento global, como fazem para o investimento de capital das indústrias de patrimônio, lazer e turismo (STRINGER, 2001).

Atualmente, pode-se dizer que os festivais de cinema são fenômenos complexos cuja função tradicional é serem vitrines para os produtos audiovisuais, ideologias, promoção de filmes, artistas, diretores, produtores e demais profissionais envolvidos, atuando primordialmente no campo da exibição e difusão. No campo da formação, há também a prática de cursos, oficinas, workshops e debates. Assim, os festivais hoje são abertos a novas direções, desempenhando um papel importante na vida cultural do mundo globalizado. Depois da Segunda Guerra Mundial, os festivais como forma de experiência cultural, começaram a se multiplicar e o século XXI representa o seu auge (HOBSBAWM, 2013).



Com a emergência do sistema econômico neoliberal na década de 1980 e, com ele, a lógica da privatização, houve uma mudança no financiamento dos festivais. Antes a cultura contava majoritariamente com o apoio dos fundos públicos em prol da identidade nacional. Contudo, na década de 1980 os festivais se consolidaram como geradores de valor da indústria criativa, atraindo novos e poderosos financiadores/investidores. (LOIST, 2016; FALICOV, 2017). Os governos, na atualidade, ainda reconhecem publicamente a importância dos festivais e se dispõem a patrocinar, mas há também a preocupação com os lucros, ou com o retorno financeiro gerado pelos eventos (HOBSBAWM, 2013).

Contudo, faz-se oportuno destacar que a apreciação da arte cinematográfica não é uma experiência puramente privada, sendo também social e política, especialmente nos festivais de cinema cujas apresentações são públicas e planejadas. Trata-se de um espaço público constitucionalmente reconhecido, tal qual, o teatro na época no Antigo Regime da monarquia aristocrática na Europa, que enfraqueceu a autoridade de governantes e de direitos de nascença, mesmo antes dos confrontos políticos durante a Revolução Francesa. Os festivais de cinema são, assim, formas de expressão político-cultural e social de uma nova “elite” angariada com critérios de instrução e habilidade (HOBSBAWM, 2013). Por outro lado, esses eventos abrem novas perspectivas a respeito das esferas pública e privada dentro de um circuito de distribuição globalizada de mídia, atravessando esses conceitos de maneira complexa (STRINGER, 2001).

## 1.5 – O SURGIMENTO DOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE CINEMA AMBIENTAL

A origem dos festivais de cinema ambiental e ecocinema são alvos de controvérsia. De acordo com Monani (2013) o primeiro festival de cinema ambiental de destaque foi o *Internacional Wildlife Media Center and Film Festival* que ocorreu em 1977 em Missoula, no estado de Montana, nos EUA. Hughes (2014), por outro lado, cita o *Festival Odborných Filmov* (Festival de Cinema Profissional), que ocorreu na cidade de Ostrava em 1974 na Ex-República Socialista da Checoslováquia, desafiando as limitações impostas pelo regime comunista que vigorava naquele País.

Importante destacar que há diferenças entre o que seria cinema ambiental ou ecocinema. O primeiro está ligado a uma categoria exclusivamente temática, independente do gênero cinematográfico, abordando os mais variados temas que permitem uma leitura ambiental (LEÃO, 2001; XAVIER, 2006). Para os festivais, essa tipologia temática é vantajosa do ponto de vista da atração de público interessado em um segmento específico, mas também é uma desvantagem em termos de reconhecimento e status por não estar ancorado em um gênero específico (XAVIER, 2006; MATTOS, 2013). Assim, o cinema ambiental envolve filmes que dialogam com temas relacionados ao ambiente, assim como com quaisquer outros temas contemporâneos visando a construção de tramas voltadas para o entretenimento (WILLOQUET-MARICONDI, 2010).

O ecocinema é também um segmento temático específico, mas é entendido por diversos autores como diferente do cinema ambiental por ter como uma de suas características básicas o engajamento político-ambiental. Voltado para filmes de diversos gêneros que visam provocar e instigar o espectador a pensar criticamente as relações entre a sociedade e o ambiente, normalmente propondo visões e relações mais ecocêntricas de mundo (WILLOQUET-MARICONDI, 2010; RUST & MONANI, 2013; TONG, 2013; KIU-WAI, 2016; VROUWENVELDER, 2017).

Os Festivais de Cinema Ambiental, sejam aqueles voltados para o ecocinema ou para o cinema ambiental, guardam forte relação com os festivais voltados para segmentos peculiares (como LGBT, populações indígenas, feminismo e etc), que também emergem na segunda metade do século XX. O ecocinema se relaciona com a ascensão dos movimentos ambientalistas das décadas de 60 e 70, principalmente, na esteira do lançamento do livro *The Silent Spring* (1962) de Rachel Carlson, no combate as visões antropocêntricas de mundo e divulgando percepções e relações humanas com o ambiente que se aproximam ou estão inseridas em formas mais ecocêntricas de mundo. Ancora-se assim, na emergência do ecocentrismo de meados do século XX, que é uma reação de populações mais jovens da época a globalização industrial, destacando os riscos para o planeta e a sobrevivência humana (HEYWOOD, 2010).

Em seu aspecto ativista, esses festivais funcionam na divulgação, propaganda e defesa de iniciativas específicas e locais, sugerindo formas alternativas de relação com o

ambiente, visando despertar a compreensão de que a responsabilidade por um ambiente sustentável pertence a toda comunidade humana. Valores culturais de populações periféricas são muitas vezes valorizados do ponto de vista de suas capacidades de autogestão de recursos comuns, evitando o que Garret Hardin chamou de “tragédia dos comuns” (HARDIN, 1968). Por outro lado, o ecocinema também destaca as desigualdades ambientais existentes no “terceiro mundo”, frutos da industrialização moderna, mineração e do agronegócio. O ecocinema, volta-se para as diferenças de gênero, raça, etnia e classe social que resvalam na questão ambiental. Os Festivais de Cinema Ambiental via ecocinema levantam questões da crise ambiental, visando despertar emoções, identificações com o outro, revisão de nossos próprios valores e proporcionar uma noção de urgência de ações mitigatórias e de novas maneiras de pensar e se relacionar com o ambiente (WILLOQUET-MARICONDI, 2010).

O aspecto ativista do ecocinema também levanta questões relacionadas as formas de financiamento dos festivais de cinema ambiental. Como no caso de outros festivais de cinema, são eventos cinematográficos custeados, principalmente, por fundos de fomento à cultura geridos por organismos internacionais (União Européia, por exemplo), além de fundos mantidos por governos nacionais e locais. Empresas privadas visando, em muitos casos, o abatimento de impostos por meio de investimento em cultura, também costumam patrocinar festivais de cinema ambiental. Contudo, há risco dos patrocinadores interferirem desde a configuração do festival até às pessoas contratadas para apresentar os filmes, já que a imagem do patrocinador associa-se a do evento patrocinado (VROUWENVELDER, 2017).

Um olhar de desconfiança paira sobre tais eventos tendo em vista o seu financiamento, apesar da retórica de questionável potencial crítico dos festivais de cinema ambiental, sua amplitude popular e uma possível influência na agenda política e econômica dos patrocinadores envolvidos tem na configuração desses eventos. O Festival de Cinema Profissional (*Festival Odborných Filmov*), na antiga República Socialista da Checoslováquia, é apontado como um exemplo extremo de interferência política de aparelhos de Estado (nesse caso, o principal patrocinador) na configuração dos festivais. Entretanto, é possível identificar esse mesmo problema, com intensidades variadas, em outros festivais de cinema ambiental financiados pelo poder público e por empresas privadas (MONANI, 2013). Os desafios mais comuns que esses festivais

enfrentam relacionam-se às censuras impostas por governos e cortes de financiamento público, sejam por motivações políticas ou devido a políticas de austeridade.

Por outro lado, os festivais financiados por fundos alternativos, mantidos por Organizações Não-Governamentais e instituições universitárias, normalmente possuem maior liberdade para encampar retóricas mais críticas por sofrerem menos pressões externas (MONANI, 2013). Alguns exemplos de festivais com financiamentos alternativos são o *The Environmental Film Festival at Yale*<sup>4</sup> (patrocinado principalmente pela School of Forestry and Environmental Studies, da University of Yale) e *Princeton Environmental Film Festival*<sup>5</sup> (financiado pela Princeton Environmental Institute em parceria com a ONG Whole Earth Center e a empresa Church & Dwight Co.).

Representando um segmento próprio, os Festivais de Cinema Ambiental possuem suas próprias redes internacionais, não sendo vinculados à FIAPF. Atualmente, as principais redes são a *Green Film Network* (GFN) e a *Ecomove International*, sendo a GFN a mais proeminente com aproximadamente 40 festivais associados. A GFN foi fundada em 2013, tendo como objetivos a promoção de debates e ideias relacionadas às questões ambientais por meio de distribuição de filmes e incentivo aos festivais, projetos e atividades relacionadas ao cinema ambiental e ao ecocinema (VROUWENVELDER, 2017). Anteriormente, entre os anos de 2002 e 2008, esteve em atividade o *European Environmental Film Festival Network* (EEFFN), que deu origem ao *Environmental Film Festival Network* (EFFN) em 2008, que chegou a contar com 21 festivais associados até a sua inatividade em 2013 (CLARK, 2007; FERREIRA, 2013, p. 75-76).

Em meados de outubro de 2018, a GFN organizou o 1º Fórum Internacional de Festivais de Cinema de Ambiente, em Seia, Portugal, no âmbito da 24ª edição do CineEco (Festival de Cinema Ambiental da Serra da Estrela). O objetivo do encontro era reforçar as estratégias e parcerias entre os festivais, além de debater a importância

---

<sup>4</sup> Para acessar a lista de patrocinadores do The Environmental Film Festival at Yale (EFFY) ver: <http://effy.yale.edu/>

<sup>5</sup> Para acessar a lista de patrocinadores do Princeton Environmental Film Festival (PEFF) ver: <https://princetonlibrary.org/peff/>

do cinema na promoção de mudanças sociais visando formas menos danosas de relação com o ambiente. O fórum, que pode ser considerado histórico, contou com a participação de Erik Solheim, então Diretor Executivo da Organização das Nações Unidas (ONU) para o Ambiente, e de representantes de festivais de cinema ambiental de diversos países. Albânia, Argentina, Áustria, Canadá, Colômbia, Croácia, República Tcheca, República Dominicana, França, Alemanha, Índia, Irã, Itália, Japão, Kosovo, Malásia, México, Montenegro, Romênia, Rússia, Sérvia, Coreia do Sul, Espanha, Suíça, Turquia e Estados Unidos, foram alguns dos países representados no evento. Os três principais festivais de cinema ambiental do Brasil, enviaram representantes: o FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental), de Goiás, o FestCineAmazônia (Festival Latino Americano de Cinema Ambiental), de Rondônia, e o Filmambiente (*International Environmental Film Festival*), do Rio de Janeiro.<sup>6</sup>

Um dos principais temas que permearam o debate no fórum em Seia foi a dificuldade que vários festivais de cinema ambiental estavam tendo devido a instabilidades de ordem política e econômica em seus países de origem. Destaque ficou para o aumento da censura na Rússia e os cortes de orçamento para a cultura na Colômbia. Entretanto, a eleição do então candidato Jair Bolsonaro a Presidência da República no Brasil também foi um dos maiores destaques devido a sua retórica anti-ambiental, colocando em dúvida não só as futuras políticas ambientais para a Amazônia como também o patrocínio e a sobrevivência dos festivais brasileiros.<sup>7</sup>

Os festivais internacionais de cinema nasceram no início do século XX com objetivos principalmente ligados a interesses econômicos e geopolíticos dos países e cidades que sediavam os eventos. Esses objetivos modificaram-se ao longo das décadas agregando as preocupações com os desenvolvimentos da arte cinematográfica em meados do século XX e com o potencial político-ativista do cinema com a intensa segmentação dos festivais a partir da década de 1970. Os governos nacionais continuaram sendo os principais patrocinadores desses eventos, mas passaram a compartilhar com a iniciativa privada o financiamento dos festivais. Se no início do

---

<sup>6</sup> Festival de Cinema Ambiental de RO participa de fórum em Portugal. Portal G1-RO, 08 out. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2018/10/08/festival-de-cinema-ambiental-de-ro-participa-de-forum-em-portugal.ghtml>>. Acesso em 15 fev. 2020.

<sup>7</sup> Growing the Global Green Film Network. *San Francisco Green Film Festival Blog*. . Disponível em: <<https://www.greenfilmfest.org/gfnforum2018>>. Acesso em 15 fev. 2020.

século XX, a preocupação dos governos era com os aspectos geopolíticos ligados aos grandes eventos, no final do século a preocupação passa a ser o retorno econômico ou a contrapartida desses festivais para a esfera pública.

Para festivais politicamente engajados, como o caso dos festivais internacionais de cinema ambiental, a problemática das esferas pública e privada no financiamento dos eventos torna-se mais urgente devido às tensões decorrentes das incertezas e limitações impostas por mudanças de governos, mudanças de ordem político-econômica dos países e cidades-sede ou pela imposição de empresas que patrocinam e exibem suas marcas. O caso do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), no estado de Goiás, é um exemplo dos desafios enfrentados por festivais de cinema ambiental frente a essas instabilidades o que será tema do próximo capítulo.

## **CAPÍTULO 2 - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA E VÍDEO AMBIENTAL (FICA) E O ROMPIMENTO DE UMA TRADIÇÃO**

*“Por que ecologistas e ambientalistas são tão temidos e odiados? Isso ocorre porque em parte o que eles têm a dizer é novo para o público em geral, e o novo é sempre alarmante. Além disso, as recomendações práticas deduzidas de princípios ecológicos ameaçam os interesses do comércio; não é surpreendente que o poder financeiro e político criado por esses investimentos deva ser usado algumas vezes para suprimir estudos de impacto ambiental. No entanto, acho que a maior oposição à ecologia tem raízes mais profundas do que a mera economia; a ecologia ameaça valores amplamente aceitos, tão fundamentais que devem ser chamados de religiosos. Um ataque aos valores é inevitavelmente visto como um ato de subversão”.*

*Garrett Hardin*

### **2.1 – FICA NO CONTEXTO BRASILEIRO DE FESTIVAIS DE CINEMA AMBIENTAL**

#### **2.1.1 Surgimento dos festivais de cinema no Brasil.**

A etimologia da palavra “festival” deriva do latim *festivus*, refere-se a uma reunião social com a finalidade de celebração ou ação de graças. Ao longo do tempo, esse termo aparentemente geral admitiu inúmeras concepções. Os festivais podem ser eventos artísticos ou celebrações comunitárias, eventos políticos ou comerciais projetados para promoção de uma ideia específica ou produtos específicos. Comumente, esse termo é usado para se referir a eventos organizados em torno de um único produto cultural (como o Festival de Cinema de Cannes) ou a uma concentração de atividades participativas, como um festival infantil (RICHARD, 2007; MATTOS, 2012).

Pela terminologia do sociólogo Pierre Bourdieu (2005) os festivais de cinema podem ser considerados locais onde o valor dos filmes é convertido. Inicialmente considerados bens de capital cultural, os filmes recebem valor simbólico através da

premiação e depois vendidos a produtores, canais de TV ou outras empresas de distribuição. Os mercados de filmes são frequentemente organizados no âmbito dos festivais de cinema, evidenciando esses processos de conversão do valor do filme (SEGAL, 2008).

Nas literaturas antropológicas e históricas, os festivais são tradicionalmente concebidos como eventos rituais ou recorrentes de curto prazo nos quais membros de uma comunidade participam para afirmar e celebrar vários laços sociais, religiosos, étnicos, nacionais, linguísticos ou históricos (BENNETT, TAYLOR & WOODWARD, 2014).

A função precípua de um festival de cinema seria defender o cinema, em oposição a estarem dependentes de uma lógica de mercado que visa apenas o lucro. Pode-se dizer que, desde o seu surgimento, os festivais de cinema tiveram a função de contribuir para fazer do cinema uma arte em detrimento de meros produtos comerciais (ARAÚJO, 2013).

O Festival de Veneza, ao tempo de sua criação, objetivava a promoção das indústrias cinematográficas da Itália e da Alemanha, buscando o fortalecimento e divulgação dessas. Entretanto, no período pós-Segunda Guerra Mundial houve transformação desse objetivo, não mais se voltavam para a promoção de cinematografia, mas, sim para seus elementos como autores de filme. Na abordagem do tema Festivais de Cinema sempre houve controvérsias, por um lado, há alguns que defenderam a realização desses eventos vislumbrando a oportunidade de intercâmbio artístico-cultural existente, em contrapartida, outros que teceram críticas quanto aos interesses outros dos eventos, como a vinculação e subordinação a interesses das grandes produtoras que detém o poder de manipular as atividades desenvolvidas no evento (escolha de jurados, seleção de filmes e premiações). Não se pode esquecer que ao organizar um festival de cinema, os governos nacionais, estaduais e/ou municipais visam incentivar a arte, mas, principalmente, tem como propósito melhorar sua imagem, buscar prestígio e, divulgação e incentivo turístico (ALENCAR, 1978).

As motivações por trás da criação dos primeiros festivais de cinema atendiam especificamente aos interesses históricos locais. Os festivais de cinema se originaram no



contexto europeu, em razão dos sentimentos nacionalistas da época e da crise das indústrias cinematográficas. E, para entender o circuito internacional contemporâneo dos festivais de cinema, faz-se necessário entender os interesses e circunstâncias históricas que os influenciaram em suas formações. Trata-se de um processo complexo, devendo elencar fatores políticos, econômicos e culturais, revelando as faces múltiplas dos festivais de cinema (MELEIRO, 2007, p. 234).

Cabe ressaltar que o termo “festival de cinema” se trata de uma manifestação cinematográfica que, regularmente, reúne um seleto número de filmes inéditos de diversos países, e os exhibe a um deliberado público composto por especialistas, artistas profissionais, jornalistas, etc. A importância dos festivais de cinema com a participação ativa de várias pessoas de diferentes regiões ou países, revelam-se e agregam-se novos valores, ideias e culturas, na troca de ideias, amplia-se o conhecimento do mundo cinematográfico, bem como, alimenta o mercado de venda de filmes (ALENCAR, 1978).

Pode-se dizer que festivais são mostras ou sessões que promovem o audiovisual enquanto produto, valorando sua manifestação artística e, tornando-o disponível à sociedade, e buscando maturidade e continuidade de um calendário fixo, referências culturais para as cidades. Os Festivais de cinema moldam identidades, aproximam pessoas com seu potencial turístico, agrega os habitantes locais e aproximam a sociedade e o cinema promovendo uma dinâmica formação de público. Em síntese, os festivais de cinema propiciam exibição, formação, reflexão, promoção, intercâmbio cultural, diversidade, articulações política e setorial, reconhecimento artístico, ações de caráter social, geração de emprego e renda, além de um crescente ambiente de negócios (LEAL & MATTOS, 2008).

Os festivais de cinema permitem diversas perspectivas da produção audiovisual: variação de temas, riqueza cultural a ser alcançada, propiciar ao público informações e percepções de possibilidades, promoção da arte e entretenimento. Os festivais de cinema se revestem de pluralidades ao levarem ao espectador diferentes formas e temáticas para se pensar, viver e realizar o cinema. Neles, o filme atinge diferentes públicos, proporciona trocas de conhecimento e oportuniza contatos para a produção e distribuição de obras fílmicas pois, há várias atividades voltadas para alavancar a

produção cinematográfica, dentre elas, workshops, seminários etc (ROCHA & VACCARINI, 2015).

Salienta-se que nas últimas décadas todos os continentes assistiram ao crescimento do número de festivais anuais, de diversos tipos. Tornando-se o festival um meio popular pelo qual os cidadãos consomem e experimentam a cultura. Tratam-se de eventos economicamente atraentes pela capacidade de empacotar e vender produtos culturais e gerar turismo e emprego. Atualmente, as noções de cultura estão cada vez mais fragmentadas, os festivais geraram processos de pluralização cultural, mobilidade e globalização, mas em contrapartida, acrescentam algo significativo sobre identidade, comunidade e localidade. Observa-se que os festivais apresentam potencialidades para representar, encontrar, incorporar e pesquisar aspectos da diferença cultural (BENNETT, TAYLOR & WOODWARD, 2014).

Na Europa formou-se um circuito consolidado e articulado de festivais de cinema. Todavia no Brasil, os eventos que surgiram na década 1950-1960 não apresentavam a mesma consistência e consciência. (FECHINE, 2016). No Brasil os festivais de cinema nasceram de forma desordenada, não sendo precisa a época de seu surgimento, se eram mostras ou festivais.<sup>8</sup> Sem que existisse uma regulamentação oficial para os festivais nacionais, houve uma proliferação de eventos cuja motivação concentrava-se na projeção de uma cidade ou grupo de organizadores. Geralmente, propunham-se a promover o cinema brasileiro numa determinada região (ALENCAR, 1978).

Foi o trabalho de alguns cineclubistas<sup>9</sup> e críticos que promoveu a realização de encontros entre cineastas e cinéfilos<sup>10</sup> das diversas regiões do país e de suas relações com a promoção de mostras e festivais a partir dos anos 1950, como uma possibilidade de ampliar os seus espaços de difusão do cinema. Nesse sentido, destacam-se Walter da

---

<sup>7</sup> A diferença terminológica entre mostra e festival, na verdade é teórica atribuindo-se ao termo “festival” um caráter competitivo e ao termo “mostra”, apenas exibições de filmes. Entretanto na prática há mostras competitivas e festivais que presam pelas exibições. Mattos (2012).

<sup>8</sup> Os cineclubistas brasileiros tinham interesse na aquisição de filmes para finalidades político pedagógicas-culturais (exibições e debates). Correia Jr (2007).

<sup>9</sup> O cinéfilo é o indivíduo que ama a arte cinematográfica, tem uma visão e compreensão dos filmes vive uma experiência estética oriunda do amor da arte. Aumont & Marie (2003).

Silveira<sup>11</sup> e Paulo Emílio Salles Gomes<sup>12</sup>, organizadores dos primeiros festivais de cinema do Brasil, Bahia, São Paulo e Brasília.

Entre os dias 28 de abril a 06 de maio do ano de 1951, Walter da Silveira promoveu o primeiro festival de cinema no Brasil, Primeiro Festival de Cinema da Bahia, foram exibidos filmes de longas e curtas metragens oriundos de diversos países do mundo e nacionais, dispostos em grupos categóricos. Na oportunidade foram exibidos filmes clássicos como: *Nanouck, of the North* (Nanuk, o esquimó), de Robert Flaherty; *Le Chapeau de Paille de Italie* (O Chapéu de palha da Itália), de René Clair; *A paixão de Joana D'Arc*, de Carl Dreyer, entre outros (GUSMÃO, 2007)

Em 1954, surge o I Festival Internacional de Cinema do Brasil na cidade de São Paulo. O festival foi realizado entre os dias 12 e 27 de fevereiro do referido ano, ateu-se, essencialmente, nas retrospectivas cinematográficas internacionais e brasileiras, não houve premiações e aderiu-se à II Bienal de Artes Plásticas aberta em São Paulo sendo parte das comemorações oficiais do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo. Exibiram-se mostras informativas e educativas, abrigaram conferências com renomados críticos de cinema internacionais, como André Bazin, Henri Langlois e Ernest Lindgren<sup>13</sup>, cursos de formação e debates. (LEAL & MATTOS, 2008; CHALMERS, 2012). O evento foi um marco para a cultura cinematográfica brasileira. O organizador do festival, Paulo Emílio Salles Gomes, em sua estada na França, transitou por diferentes segmentos no campo do pensar o cinema; participou de congressos, festivais e ciclos de estudo. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil propiciou a aquisição e o enriquecimento de coleções de filmes clássicos das principais filmotecas mundiais e nacionais<sup>14</sup> a serem exibidas pela Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) que, posteriormente, foram adicionadas ao próprio

---

<sup>10</sup> Nascido a 22 de julho de 1915, em Salvador, diplomado pela Faculdade de Direito da Bahia em 1935, foi advogado dos operários e favelados, professor, crítico, ensaísta, pesquisador, cineclubista, um dos mais lúcidos e ativos dos teóricos do cinema. Melo (2019)

<sup>11</sup> Paulo Emílio Salles Gomes foi um difusor e incentivador do cinema no Brasil, se valendo da escrita como forma de alcançar seus objetivos, participou da criação da Cinemateca Nacional e foi fundador do curso de Cinema na Universidade de Brasília (UnB) em 1964. Nobrega (2015).

<sup>12</sup> André Bazin, renomado crítico francês, Henri Langlois, diretor da Cinemathèque Française e secretário da FIAF e Ernest Lindgren, diretor da Filmoteca Britânica. Chalmers (2002).

<sup>13</sup> Dentre elas: Cinemateca Francesa, Filmoteca de Londres, Sovexportfilm, Filmoteca do MAM – NY, George Eastmann House, Biblioteca do Congresso e Academia de Artes e Ciências Cinematográfica Zanatto (2013).

acervo. Em 1957, um incêndio destruiu integralmente a fototeca, a biblioteca, a coleção de aparelhos e um terço do acervo de filmes (ZANATTO, 2013).

O I Festival Internacional de Cinema do Brasil foi extremamente criticado pelos meios de comunicação da época. Várias foram as queixas e protestos divulgados em jornais, televisão e rádio. O rótulo de “fracasso” estampado em manchetes seria resultado de sua péssima organização e divulgação dos programas, da exibição de filmes de baixa qualidade, de sua impopularidade, da ausência de artistas conhecidos do público e, por fim, o alto custo de 20 milhões de cruzeiros. Acusações veementemente rebatidas pelos jornalistas e personalidades representativas da cinematografia mundial presentes no evento, tais como André Bazin, Novais Teixeira, Andrade Figueira, Maria Luiza Gáudio. Para eles, o festival era um evento intelectual e cultural que visava tratar o cinema como arte em debates com conhecedores de cinema e, não uma festa mundana em que se reúnem vedetes e artistas. Cabendo ainda destacar que, segundo eles, os festivais de cinema não seriam criados para o povo; quanto a custos, grande parte das verbas fora gasta na compra dos arquivos de filmes estrangeiros retromencionados e com a viagem e estadias dos convidados (BRESSER-PEREIRA, 2004. ZANATTO, 2013).

A inquietude de Paulo Emílio Salles Gomes foi um fator determinante na história dos festivais de cinema nacionais. Para ele, o cinema não significava apenas uma nova arte, era um instrumento capaz atualizar e regatar o passado, bem como, revelar novas perspectivas da sociedade nacional e mundiais, permitindo a superação de problemas ou convicções existentes no tempo e no espaço social (ZUIN, 2012). Em 1964, ele fundou o curso de cinema na Universidade de Brasília e, no ano seguinte, tendo em vista a integração da Universidade com a nova capital, recém-inaugurada no centro do País e, convicto de que os filmes deveriam ser abertos ao público, não se limitando a apreciação apenas ao clube dos cinéfilos. Organiza-se em conjunto com outros profissionais do cinema a 1ª Semana do Cinema Brasileiro, em 1965. Cinema Novo<sup>15</sup> a partir de 1967 inseriu em suas produções debate ideológico e cultural em curso no Brasil, cujas preocupações concentravam-se nos problemas de política geral e no

---

<sup>15</sup> Influenciado pela Nouvelle Vague, o Cinema Novo referia-se às produções com pequeno orçamento e fora do sistema tradicional de produção das chanchadas e das grandes companhias.

impasse internacional do Brasil e da América Latina frente aos questionamentos quanto à relação entre o Terceiro Mundo e os países desenvolvidos. Tais inovações e o teor crítico opunham-se a austeridade do Regime Militar, assim em sua terceira edição, assumiu a denominação de Festival de Brasília do Cinema Brasileiro tornando-se, a partir de então, responsabilidade da Secretaria da Cultura do Distrito Federal, revelando-se uma essencial vitrine para o cinema nacional de longa e curta metragem (LEAL & MATTOS, 2008; BALLERINI, 2012). Foi suspenso apenas nos anos de 1972 a 1974, dando continuidade a suas anuais atividades em 1975, que persistem até os dias atuais, mesmo diante da crise financeira que assola os festivais de cinema brasileiros (ALENCAR, 1978; LEAL & MATTOS, 2009; BALLERINI, 2012)

Também em 1965, o Cine Rian (1932 – 1983), foi palco da 1ª edição do FIF, Festival Internacional do Filme do Rio, parte das comemorações do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, intitulado pela imprensa da época como “O Festival das Gaivotas de Ouro”. Vários foram os filmes inscritos, enviados por diversos países do mundo. As sessões a preços acessíveis aos cinéfilos eram exibidas no período vespertino, ao cair da noite, eram estendidos cordões de isolamento permitindo apenas a entrada restrita das personalidades, artistas e cineastas famosos. Mas essa restrição de convites causou descontentamento aos não convidados, dentre eles, atores, atrizes, técnicos e diretores do cinema brasileiro. Em represália, eles promoveram o FUFA, Festival Universal de Filmes na Areia. Defronte ao Rian, nas areias da Praia de Copacabana, em um telão improvisado apresentaram, gratuitamente, filmes nacionais (PEIXOTO, s.d). Tal qual o primeiro festival de cinema em São Paulo, foi atacado por críticas e rotulado como fracasso, segundo a imprensa, falharam na organização e popularidade, em especial, por não terem convidado os compradores ou pessoas para o mercado, pessoas capazes de promover o cinema nacional.

Outros festivais cinematográficos foram criados na década de 1960, entretanto não se firmaram. Dentre eles, destaca-se o Festival Brasileiro de Cinema Amador – JB/Mesbla, no Rio de Janeiro, que realizou seis edições (LEAL & MATTOS, 2008). Junto à realização de um festival ressalta-se o interesse por promover e destacar as pessoas envolvidas na organização do evento e atrair benefícios ao município do certame. Nessa época, não existia amparo por órgãos oficiais, e com a falta de infraestrutura econômica de apoio não permitindo a projeção de filmes nacionais

(ALENCAR, 1978).

Nos anos 1970, surgiram festivais de cinema que se consolidam em várias regiões do País: em Salvador (BA), em 1972, a I Jornada Brasileira de Curta-metragem;<sup>16</sup> no Rio Grande do Sul, em 1973, o I Festival de Cinema Brasileiro de Gramado; em 1977, e a Mostra do Maranhão e o I Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo, em 1978. (LEAL & MATTOS, 2008, BALLERINI, 2012). Em razão da proliferação dos festivais, fez-se necessário que o Instituto Nacional do Cinema (INC)<sup>17</sup> estabelecesse a Resolução nº 88 de 1973, restringindo os festivais de cinema a centros populacionais que apresentassem no mínimo capacidade de assegurar êxito no evento. Estabelecendo a necessidade de se enquadrarem em certificado de boa qualidade (Certificado de Obrigatoriedade para os filmes de longas metragens e para os de curtas metragens, de 5 a 10 minutos, o Certificado de Classificação especial e, demais o Certificado de Boa Qualidade). E ainda, determinou-se que o apoio oficial do Instituto Nacional de Cinema estaria vinculado à manifestação escrita de interesse por parte dos patrocinadores à Presidência do órgão, bem como, ao compromisso declarado de submissão as regras estabelecidas pela normativa vigente (ALENCAR, 1978, FECHINE, 2016).

A Embrafilme,<sup>18</sup> nas décadas de 1970 e 1980, atuou na co-produção, criação e ampliação da rede de exibição e distribuição de filmes em território nacional e de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria cinematográfica (filmes e equipamentos). O mercado brasileiro de cinema estava sob a intervenção do Estado, houve uma aliança entre o cinema nacional e o Estado, em prol do fortalecimento e luta contra o domínio e supervalorização do cinema estrangeiro (ALENCAR, 1978; AMANCIO, 2007).

---

<sup>16</sup> Somente em 1985, em sua 14ª edição, A Jornada, então, denominada, Internacional de Cinema da Bahia, foi reconhecida oficial pela sua identidade, o que levaria o cineasta Tuna Espinheira a declarar: “A Jornada é o único festival de cinema do Brasil onde a vedete no ‘set’ de debates é a perspectiva de saída do filme cultural. A Jornada de Cinema da Bahia, hoje transformada em evento internacional do Terceiro Mundo, permanece fiel ao seu lema de sempre POR UM MUNDO MAIS HUMANO.” Araújo (2012).

<sup>17</sup> O Instituto Nacional de Cinema (INC) era uma autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais. Amancio (2007).

<sup>18</sup> Criada em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC. Amancio (2007).

Em 1975 extingue-se o INC, resultando na ampliação dos bens e das atribuições da Embrafilme, então responsável pela produção, financiamento, promoção, distribuição e premiação do cinema brasileiro. Para a função de instância reguladora foi criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine), em 1976, subordinado diretamente ao Ministério de Educação (MEC), com muitos representantes oficiais. Durante os anos 1980, diante de uma crise econômica, e da reorganização e redemocratização da sociedade civil, a Embrafilme reduziu substancialmente o número de filmes produzidos. Em 1986 surgiu a Lei Sarney, concedendo benefícios fiscais a operações de caráter cultural ou artístico, produção de projetos culturais ou artísticos. Fazia-se necessária a complementação dos orçamentos com verba externa, o patrocínio a arte cinematográfica era disputado com as outras artes (AMANCIO, 2007). Em 1985, surge o Festival Rio Cine com o objetivo de promover o cinema brasileiro, anos depois advém a Mostra Internacional de Cinema do Rio de Janeiro que posteriormente tornou-se o Festival do Rio. (LEAL & MATTOS, 2008, BALLERINI, 2012).

Em 1990, o então Presidente eleito Fernando Collor de Mello, em um contexto de privatizações, extinguiu sumariamente a Embrafilme e os órgãos afins do cinema. A produção cinematográfica chegou a níveis insignificantes, o que tornava escassa a participação de filmes nos festivais existentes ao tempo (MAIA, 2015). Na década de 1990, por outro lado, ocorreu uma verdadeira proliferação dos festivais de cinema. Os curta-metragens ganham duas mostras de peso: o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, criado em 1990, e a mostra Curta Cinema, realizada no Rio de Janeiro em 1991 (LEAL & MATTOS, 2008).

Muitos festivais surgiram com o propósito de promoverem temáticas particulares, tais como, documentários (Festival Internacional de Curtas-Metragens de Belo Horizonte – 1972, *É tudo verdade* -1996); etnográfico (Mostra Internacional do Filme Etnográfico - 1993); animação (Anima Mundi- 1993); produção universitária (Festival Brasileiro de Cinema Universitário - 1995); diversidade sexual (Mix Brasil - 1993), e ambiental (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – FICA - 1999) (LEAL & MATTOS, 2008; BALLERINI, 2012; ROCHA & VACCARINI, 2015).

Como visto, os festivais de cinema surgiram no Brasil por volta da década de 1950. Entretanto, o circuito de festivais nacionais somente se fortaleceu em razão do custeio público garantido por leis de incentivo municipais, estaduais e federais. No início dos anos 1990, existiam em média doze festivais audiovisuais no Brasil e os filmes atraídos para a mostra competitiva não excediam ao número de seis longas-metragens. No final da década de 1990, os festivais passaram a ser utilizados, estrategicamente, por muitas distribuidoras cuja divulgação dos filmes ocorria, primordialmente, por esses eventos audiovisuais, como forma de obter notoriedade e publicidade indireta para a obra (BALLERINI, 2012).

Em 2006, o número de mostras e festivais de cinema era de 132 eventos, subindo a ocorrência nos anos seguintes: em 2007 para 217, em 2008 para 231 e em 2009 para 243 (LEAL & MATTOS, 2011; BALLERINI, 2012; ROCHA & VACCARINI, 2015). Segundo pesquisas realizadas, anualmente, pelo Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais,<sup>19</sup> registrou-se um gradativo aumento dos números de eventos audiovisuais até o ano de 2018, sofrendo uma redução substancial nos últimos dois anos 2019 (motivada pela perda de patrocínio e extinção de editais para cultura e corte no orçamento) e 2020 (em virtude da pandemia do Covid 19). Os números de mostras e festivais foram: 2016/321, 2017/358, 2018/362, 2019/349 e 2020/234.<sup>20</sup>

### **2.1.2 Festivais ambientais no Brasil**

O surgimento do cinema ambiental no Brasil ocorreu na década de 1980, visando representar a veiculação das questões ambientais nos festivais. Em comparação ao cinema em si, o termo é coevo, e enquadrado na categoria temática e não estética, sendo possível a abordagem de outros assuntos na mesma produção cinematográfica. Ressalta-se que o cinema ambiental brasileiro apresentou-se em três fases distintas de

---

<sup>19</sup> Desde 1999, o Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais acompanha o desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro, aproximando filmes dos festivais que se espalham pelo país e pelo mundo. Disponível em: < <http://www.kinoforum.org.br/guia/sobre-o-guia-apresentacao>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

<sup>20</sup> Anexo II - Comparativo entre anuários 2016-2020. Disponível em: <<https://onedrive.live.com/View.aspx?resid=8C7CE8236531E3FC!332&authkey=!AAUhXNRuTVk-aEM>>. Acesso em: 23 fev. 2021.



percepções: na primeira até início da década de 1930, voltava-se para as belezas naturais e florestais inexploradas; na sequência até a década de 1950, retratava-se a exotividade das regiões brasileira e enalteciam o avanço e crescimento das cidades; década de 1960, surge o cinema socioambiental, o cinema ecologicamente engajado, volta-se para as denúncias tendo como foco central a sobrevivência do homem em seu habitat. Nos dias atuais o cinema ambiental aborda que os problemas ambientais encontram-se pautados na relação desequilibrada entre os seres humanos, a natureza, e outras espécies, cujas soluções dependem da mudança de hábitos e comportamentos dos indivíduos da sociedade apresentando algumas vezes, ações adequadas a serem realizadas. (AUTOSSUSTENTÁVEL, 2020) <sup>21</sup>.

Ao juntar as questões ambientais às expressões artísticas corre-se o risco de perder o veio da pesquisa. Em razão da amplitude do termo cinema ambiental, faz-se necessário uma melhor delimitação das mostras e festivais ambientais brasileiros e dos demais países da América Latina. Os organizadores de festivais não apresentam um critério claro de seleção dos filmes e temas. Identifica-se uma similaridade de temas e com a prevalência de documentários denunciatórios, assim seriam ambientais aqueles eventos audiovisuais que constem de suas propostas o objetivo de exibição de filmes sobre a degradação ambiental, poluição, abusos de poder relacionados ao uso da terra, questões indígenas, uso de energia e de bens, catástrofes causadas pela ação humana, uso de agrotóxicos e muitos outros aspectos que permeiam as relações entre humanos e meio ambiente. A importância do audiovisual ambiental estaria na particularidade na produção e condução de suas imagens que, por sua vez, ativam as memórias e criação de novas relações e percepções do meio e de seus componentes, independentemente se são coisas, pessoas, animais, vegetação etc. (ALBOREDA, 2017).

Antes da abordagem cronológica e direcionada aos festivais de cinema ambientais brasileiros, faz-se necessário, ressaltar a categoria cinema ambiental admitida e concebida pelos festivais dessa temática específica e pesquisadores do assunto. Para alguns autores, o cinema ambiental seria todo filme que direta ou

---

<sup>21</sup> Cinema Ambiental: um importante recurso para despertar a consciência. Disponível em: < <https://autossustentavel.com/2020/09/cinema-ambiental-um-importante-recurso-para-despertar-a-consciencia.html>.> . Acesso em: 02 nov. 2020.

indiretamente, envolva a sobrevivência da humanidade e seres vivos no planeta, como por exemplo, as dificuldades dos habitantes do campo e da cidade nas suas lutas particulares pela sobrevivência em seu habitat, não se limitando a filme comprometido a denúncia sobre a destruição e poluição do meio ambiente. Em contrapartida, outros entendem ser essencial para o cinema ambiental o engajamento ecológico (LEÃO, 2001; XAVIER, 2002; FERREIRA, 2013; WELLE, 2015). Há, ainda, aqueles que fazem distinções de nomenclatura; denominam ecocinema as produções engajadas voltadas para o ativismo ambiental capazes de instigar iniciativas pessoais e políticas e, filmes ambientais, as produções que inserem em suas narrativas a temática ambiental (WILLOQUET-MARICONDI, 2010; RUST & MONANI, 2013).

Desde a origem do cinema ambiental, surgiram várias mostras e festivais que, de maneira exclusiva ou generalizada, admitiram em seus certames os filmes ambientais. Alguns se destacam pela continuidade, outros, pela brevidade de ciclo de vida e edições. Sinteticamente, relacionados no quadro 1 a seguir apresenta-se a relação cronológica das mostras e festivais cuja temática fora ambiental na concepção ampla do termo, concebida por Beto Leão<sup>22</sup>

### **QUADRO 1 - RELAÇÃO CRONOLÓGICA DAS MOSTRAS / FESTIVAIS DE CINEMA “AMBIENTAL” NO BRASIL**

<b>ANO</b>	<b>MOSTRA/FESTIVAL</b>	<b>CIDADE/UF</b>	<b>EDIÇÕES</b>	<b>TEMÁTICA</b>	<b>ALCANCE</b>
1985	Jornada Internacional de Cinema da Bahia	Salvador/BA	25ª	Ambiental, Social e político.	Internacional e Nacional
1992	ECOCINE - Festival Internacional de Cinema Ambiental e Direitos Humanos	São Sebastião/SP	29ª	Ambiental e Direitos humanos	Internacional
1996	É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários	São Paulo/SP e Rio de Janeiro/RJ	25ª	Documentário	Internacional

<sup>22</sup> Lindoberto Pereira Silva, Beto Leão, foi crítico de cinema, jornalista, diretor, roteirista, pesquisador de cinema e autor de livros, dentre eles “Cinema Ambiental no Brasil” (2001), nesta obra ele ressalta que “o conceito de cinema ambiental [...] não se restringindo aos filmes ecologicamente engajado, mas todos aqueles que tratam de temas que permitem uma leitura ambiental, seja na forma de documentário ou ficção, reportagem e séries para TV. [...] de fundamental importância para o enriquecimento dos conhecimentos de todo leitor interessado nas questões que envolvam a sobrevivência da humanidade e dos seres vivos em geral em nosso planeta [...] temas como efeito estufa, problemas climáticos, lixo, favelas, poluição, desmatamento, queimadas, agrotóxicos, comunidades indígenas etc.”

1997	Forumdoc. Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia e Cinema	Belo Horizonte/ MG	24 <sup>a</sup>	Documentário Etnográfico - Diversidade cultural	Nacional
1999	FICA - Festival Internacional de Cinema Ambiental	Goiás/GO	21 <sup>a</sup>	Ambiental	Internacional
2001	Rio Mountain Festival	Rio de Janeiro/RJ	16 <sup>a</sup>	Montanhas	Internacional
2003	Fest Cineamazônia Festival Latino Americano de Cinema Ambiental	Porto Velho/RO	17 <sup>a</sup>	Ambiental	Internacional
2004	MoVA Caparaó – Mostra de Vídeo Ambiental do Caparaó	Guaçuí /ES	7 <sup>a</sup>	Ambiental	Nacional
2005	Festival Americano de Cinema e Vídeo Sócio-Ambiental da Chapada Diamantina	Chapada Diamantina/B A	3 <sup>a</sup>	Ambiental	Internacional e Nacional
2006	Encontro Nacional de Cinema e Vídeos do Sertão	Floriano/PI	15 <sup>a</sup>	Geral	Nacional
2006	MONVIA -Mostra Nacional de Vídeo Ambiental de Vila Velha	Vila Velha/ ES	3 <sup>a</sup>	Ambiental	Nacional
2006	FRICINE - Festival Internacional de Cinema Socioambiental	Nova Friburgo/RJ	8 <sup>a</sup>	Ambiental	Internacional
2007	ENTRETODOS - Festival de Curtas-metragens de Direitos Humanos	São Paulo/SP	13 <sup>a</sup>	Direitos Humanos	Internacional
2007	Festival de Cinema na Floresta	Alta Floresta/ MT	5 <sup>a</sup>	Geral	Nacional
2007	Festival de Cinema e Meio Ambiente Guararema	Guararema/ SP	7 <sup>a</sup>	Ambiental	Nacional
2008	Mostra Nacional de Produção Audiovisual Independente - Circuito Tela Verde	Bacia de Campos/ RJ	10 <sup>a</sup>	Ambiental	Nacional
2009	Eco Cine Noronha – Festival Internacional do Cinema Ambiental de Fernando de Noronha	Fernando de Noronha/PE	2 <sup>a</sup>	Ambiental	Internacional
2010	International Uranium Film Festival - O Festival de cinema da Era atômica	Rio de Janeiro/ RJ	9 <sup>a</sup>	Temática Nuclear	Internacional
2010	Festival Internacional Pachamama	Rio Branco/ AC	10 <sup>a</sup>	Geral	Internacional
2010	Curta Amazônia Mundi	Porto Velho/RO	6 <sup>a</sup>	Geral	Internacional e Nacional
2011	Mostra Canavial de Cinema	Goiana, Condado, Tracunhaém,	8 <sup>a</sup>	Regional da Zona da Mata	Nacional

		Nazaré da Mata, Vicência e Aliança			
2011	CineCipó Festival de Cinema Insurgente	Belo Horizonte/ MG	9ª	Ambiental	Internacional
2011	Filmambiente - Festival do Audiovisual Ambiental	Rio de Janeiro/RJ	10ª	Ambiental	Internacional
2012	Green Nation Fest	Rio de Janeiro/RJ e São Paulo/SP	6ª	Ambiental	Internacional
2012	Festival de Cinema Ambiental UFRJ - Macaé	Macaé/RJ	2ª	Ambiental	Nacional
2014	Mácô - Mostra Agrícola de Cinema Orgânico	Santa Rita - Serra Talhada/PE	3ª	Agroecologia e agricultura familiar	Internacional
2014	Festival de Cinema Socioambiental - Planeta Doc	Florianópolis/ SC	6ª	Socioambiental	Internacional
2014	Mostra Velho Chico de Cinema Ambiental	Penedo/AL	7ª	Ambiental	Nacional
2015	Cine.Ema – Festival de Cinema Ambiental e Sustentável do Espírito Santo	Burarama; Vargem Alta/ ES	6ª	Ambiental	Nacional
2015	MICA - Mostra Itinerante de Cinema Ambiental	Osasco/SP	2ª	Ambiental	Nacional
2019	FICASC - Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra Catarinense	Serra Catarinense: Lages, Urubici e São Joaquim	2º	Ambiental	Internacional

FONTE: CORRÊA, 2018, 2019 e 2020.

Adaptado pelo autor

Observa-se no quadro uma ampla abordagem de cinema ambiental, com temas que permitem uma leitura ambiental, entre eles: Direitos Humanos; Etnográfico; Diversidade Cultural; Montanhas, etc. Ainda, quanto a sequência de edições e continuidades destacam-se a Jornada Internacional de Cinema da Bahia e o Festival Internacional de Cinema Ambiental e Direitos Humanos com trinta e nove e vinte nove edições, respectivamente, desde suas criações. A Mostra Nacional de Vídeo Ambiental de Vila Velha e Eco Cine Noronha – Festival Internacional do Cinema Ambiental de Fernando de Noronha ressaltam-se pelas poucas edições realizadas.

Com o advento do Relatório Brundtland<sup>23</sup>, em 1987, a humanidade toma conhecimento do conceito de "Desenvolvimento Sustentável." Almeja-se uma nova forma de relação com o meio ambiente, atribuindo a todos a responsabilidade de deixarmos a geração futura um mundo com oportunidades tal qual herdamos (CAPRA, 2003). Em 1988, a Constituição Federal Brasileira preveu em seu artigo 225 que o meio ambiente, ecologicamente equilibrado, é direito e bem de uso comum e essencial a saúde e qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para gerações presentes e futuras. Instituiu, também, em seu artigo 170, a proteção do meio ambiente como princípio de ordem econômica. Nos últimos anos de 1980 e início de 1990, ocorreram desastres de grandes proporções<sup>24</sup> estigmatizando esse período como ambientalmente catastrófico, dando ênfase às amplas recomendações do Relatório Brundtland e das discussões iniciadas mundialmente em Estocolmo (POTT & ESTRELA, 2017). No mesmo período surgiram os primeiros eventos cinematográficos voltados para a temática ambiental, promovidos pelos organizadores da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, um dos mais antigos eventos cinematográficos do Brasil que surgiu em 1972, no Governo Médici. Sob a denominação de Jornada Baiana de Curta Metragem, voltado para documentários de temáticas sociopolíticas, tratavam-se dos Simpósios Internacionais de Cinema na Defesa do Meio Ambiente, contando na época com a participação de organizações não-governamentais brasileiras e internacionais. Filmes independentes e regionais foram exibidos acompanhados de palestras e debates. Evidenciando que o cinema é um forte meio de comunicação para denunciar e conscientizar os espectadores a respeito efeitos danosos que envolvem a devastação da natureza. Tendo como ponto final da Jornada a 38ª edição, em 2012 (ARAUJO, 2012).

As questões ambientais se consolidaram tornando-se pautas das discussões nas esferas política, econômica, social, cultural e científica. Ocorrendo no Rio de Janeiro em

---

<sup>23</sup> Disponível em: <[http://www.ecobrasil.eco.br/site\\_content/30-categoria-conceitos/1003-nosso-futuro-comum-relatorio-brundtland](http://www.ecobrasil.eco.br/site_content/30-categoria-conceitos/1003-nosso-futuro-comum-relatorio-brundtland)>. Acesso em 03 ago.2020.

<sup>24</sup> Como por exemplo, em 1984 o Vazamento em Bhopal - um vazamento em uma fábrica de agrotóxicos despejou no ar da cidade de Bhopal, na Índia, mais de 40 toneladas de gases tóxicos; em 1986 a Explosão de Chernobyl - a explosão de um dos quatro reatores de Chernobyl, na Ucrânia; em 1991 a Queima de petróleo no Golfo Pérsico - o ditador iraquiano Saddam Hussein ordenou a destruição de centenas de poços de petróleo no Kuwait. Vozes e silenciamento em Mariana. *Jornal da Unicamp*. 01 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/12/01/principais-desastres-ambientais-no-brasil-e-no-mundo>>. Acesso em 03 ago.2020.

junho de 1992 a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, Rio Eco-92, reuniu-se mais de 100 chefes de Estado para o debate sobre o Desenvolvimento sustentável. Trataram da escassez dos recursos naturais, da poluição do ar, do solo, das águas, as mudanças climáticas, os desafios trazidos pelo aumento da população humana como transporte, habitação e gestão de resíduos (WELLE, 2015). Com a Eco Rio-92, surge o Festival Internacional de Cinema Ambiental e Direitos Humanos – Ecocine voltado para a temática ambiental, Apenas na década seguinte, em 2002, a 2ª edição foi promovida e a partir de 2005, tornou-se itinerante e contou com edições em diversas cidades e estados brasileiros, garantindo-lhe certa regularidade, realizando um total de 26 edições até o ano de 2018.<sup>25</sup>

Em 1996, surge, um dos principais festivais de cinema documentário brasileiro cujos temas eram genéricos. O festival *É Tudo Verdade*, em sua primeira edição, tratou de exibições de documentários premiados e difundidos por outras mostras e festivais nacionais e internacionais. A partir da 2ª edição se tornou competitivo. Pode-se constatar a admissibilidade de documentários tidos como ambientais, no amplo sentido do termo, por alguns dos filmes vencedores ao longo de suas edições. Na competição brasileira do *É Tudo Verdade*, alguns acontecimentos do período do Regime Militar no País foram exibidos e debatidos, dentre eles destaca-se o filme *Caparaó*<sup>26</sup> de Flávio Frederico, vencedor da edição do ano de 2006, acolhido e premiado por outras mostras e festivais brasileiros à época e no circuito latino-americano de festivais internacionais, com exibições na Muestra Internacional Documental de Bogotá e no Festival Internacional de Documentários do México. E, *Corumbiara*<sup>27</sup> do cineasta Vincent Carelli premiado com Menção Honrosa em 2009. O documentário revelava ao público um massacre de indígenas em Rondônia sofrido nos anos 1980 (MAGER, 2019). O referido filme recebeu vários prêmios no circuito de festivais nacionais e internacionais, inclusive sendo o vencedor do Grande Prêmio Cora Coralina no XI FICA - Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental e foi exibido inúmeras vezes em mostras e

---

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://ecocine.eco.br/>>. Acesso em: 03 jul.2020.

<sup>26</sup> Trata-se da Guerrilha do Caparaó organizada contra o Regime Militar implementado no Brasil pelo então exilado Leonel Brizola. Disponível em: <<https://www.guiadasemana.com.br/cinema/sinopse/caparao>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

<sup>27</sup> Trata-se de um massacre de índios isolados na gleba Corumbiara, no sul de Rondônia, cujas evidências de sua existência foram apagadas da história, mas resgatadas pelo documentarista Vincent Carelli, e das denúncias do indigenista da FUNAI Marcelo Santos. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-190669/>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

festivais de temática ambiental, compondo, na atualidade, a lista dos clássicos premiados a serem exibidos na 9ª Mostra Ecofalante, versão digital em 2020.<sup>28</sup>

Com uma abordagem mais específica de temática indígena e diversidade cultural surge, em 1997, o Forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Fórum de antropologia e cinema objetivava o compartilhamento de filmes não acessíveis em salas de cinema convencionais e a promoção de reflexão e formação crítica de público, pesquisa e qualificação da produção audiovisual, atendo-se aos conceitos de movimentos ou temáticas específicas, e a exibição de produções documentais em mostras contemporâneas brasileira e internacional. Participaram do evento críticos, pensadores e realizadores do Brasil e de outros países em debates, apresentações de artigos científicos, depoimentos e entrevistas na seção “Ensaio” do catálogo, que a cada ano reúne um conjunto de textos para ampliar a discussão em torno dos filmes e temáticas das mostras – sendo o fórum de debates das produções cinematográficas indígenas, o principal diferencial do festival. O Forumdoc.bh possui mostras de extensão em regiões periféricas ou descentralizadas na cidade e a itinerância de parte da programação é levada a diversos municípios do interior do estado.<sup>29</sup> Em 2016, na abertura da edição comemorativa de 20 anos do Forumdoc.bh foi exibido o Filme premiado *Martírio*<sup>30</sup> de Vincent Carelli com co-direção de Tita e Ernesto de Carvalho. A obra cinematográfica de grande repercussão, destacou-se no 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2016, recebendo, na ocasião, o prêmio do público de Melhor Filme de longa-metragem e o Prêmio Especial do Júri Oficial e, em 2017, no XIX FICA, foi o vencedor da maior premiação, o Troféu Cora Coralina de Melhor Produção, recebendo o valor de R\$ 70.000,00. (BORGES, 2018)

A denominação de filmes ambientais está ligada à emergência da temática ambiental na mídia. Com a ampliação dos debates sobre o desenvolvimento sustentável e o aumento das espécies ameaçadas de extinção, foram criados espaços específicos para agregação de acervos cinematográficos, divulgação das produções audiovisuais que abordassem esse assunto e, de espaços de legitimação como festivais de cinema

---

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://ecofalante.org.br/filme/corumbiara>>. Acesso em: 10 ago.2020.

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://www.forumdoc.org.br/sobre-o-festival/>>. Acesso em: 03 jul.2020.

<sup>30</sup> Através das filmagens de Vincent Carelli, busca as origens e retomada dos territórios sagrados Guarani Kaiowá, ocorreu um genocídio, um conflito de forças desproporcionais. Disponível em:<<http://www.festbrasil.com.br/2016/mostra/martrio/46>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ambiental no Brasil e no mundo (GUIDO & BRUZZO, 2011). Trata-se de um recorte da categoria meio ambiente, existente na sociedade que ocupa papel de destaque na discussão política, justificando sua incidência no campo do cinema e a origem de uma série de festivais promovidos pela convergência de interesses entre o pessoal da área de cinema e pessoas ligadas ao debate sobre a questão ambiental, sejam elas jornalistas, cientistas ou ativistas de diferentes instituições. Adverte-se, entretanto, que o assunto tratado pelos filmes não é uma categoria formal e nem estética e sim, exclusivamente, temática; há filmes que abordam outro problema, mas que terá uma dimensão forte ligada à questão ambiental devendo-se ater a força e capacidade da produção cinematográfica em provocar reflexão e de dar dimensão a um problema (XAVIER, 2002).

Destaca-se, ainda, que a seleção de uma produção cinematográfica para o programa de um evento de temática ambiental específica geralmente a rotula de “filme ambiental”. Tal categorização desperta no espectador a busca por indícios, elementos para leitura referentes às relações do humano com o meio e das inter-relações entre as espécies, apreender os aspectos ecológicos que um filme pode trazer em sua narrativa ou das questões socioambientais que pode suscitar uma percepção ecológica (WELLE, 2015).

Nesse sentido, delimitando os festivais ambientais específicos existentes no Brasil, tomar-se-á como referência o estudo precursor a respeito dos festivais de cinema brasileiros, Diagnóstico Setorial 2007/Indicadores 2006 e, sua continuidade Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais realizados pelos pesquisadores Antonio Leal e Tetê Mattos e publicado pelo Fórum dos Festivais em parceria com a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Na primeira pesquisa, para levantamento de dados qualitativos e quantitativos, criou-se um questionário on-line com variáveis cadastrais, culturais, econômicas, sociais, expectativas e opiniões, desenvolvido e distribuído pela Fundação Euclides da Cunha, ficando a cargo da mesma instituição, o processamento dos dados coletados e emissão dos relatórios. Os eventos audiovisuais selecionados eram aqueles que buscavam perenidade, solidez de calendário. Na segunda, com base nos dados obtidos da primeira, os pesquisadores elaboraram questionários e encaminharam aos emails cadastrados, se deparando com a árdua tarefa de contactar os organizadores de eventos de primeira edição, no triênio 2007, 2008 e



2009. Afirmam que o Brasil apresenta um circuito de mostra e festivais muito diversificado, sendo a maioria de temática geral. Quanto aos festivais brasileiros de segmento temático ambiental, em 2006, eram 08 (oito) eventos e em 2009 realizaram-se 06 (seis), mesmo que no em 2006 houvesse uma tendência forte para o aumento dessa segmentação (LEAL & MATTOS, 2007; 2011).

Desde 2016, o pesquisador Paulo Luz Corrêa<sup>31</sup> realiza, anualmente, estudos a respeito do circuito audiovisual brasileiro, destacando seus perfis, temáticas, localizações e virtualizações, disponibilizado um panorama atualizado desse setor audiovisual. As pesquisas, realizadas de 2016 a 2020 encontram-se disponíveis no site<sup>32</sup> da Associação Cultural Kinoforum (Curta Kinoforum), baseadas nas inscrições de obras recebidas nos últimos 05 (cinco) anos; nos cadernos FORCINE - Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual. É importante frisar que cabe aos organizadores das mostras e festivais a escolha dos critérios, formato e da exibição dos filmes do programa, bem como, o tema debatido. Alguns eventos elegem as categorias e gêneros cinematográficos, especificam e delimitam quais as produções audiovisuais que podem participar, por exemplo, de acordo com a duração, ineditismo e temática (ROCHA & VACCARINI, 2015). Os estudos acima referidos separam em temáticas específicas (documentários, socioambiental, etnográfico, indígenas, direitos humanos etc) temas que compõem a definição ampla de cinema ambiental, anteriormente abordada. Os números de mostras e festivais de temática ambiental ocorridos nesses últimos quatro anos foram: 12 (doze) eventos em 2016; 10 (dez) em 2017; 09 (nove) em 2018; 07 (sete) em 2019 e 08 (oito) em 2020.

Retomando a sequência cronológica do surgimento dos festivais ambientais, agora de forma mais categórica e particular, em 1999, surge o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – FICA, o primeiro festival de cinema brasileiro com temática específica ambiental. No regulamento de sua 2ª edição, o festival trouxe no parágrafo único do inciso I, especificações de seu recorte temático, admitindo em seu

---

<sup>31</sup> Mestrando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi e Bacharel em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário São Judas (2015). Disponível em: <<http://bit.ly/2TuVLjg>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

<sup>32</sup> Estudos acerca dos festivais audiovisuais no Brasil (Anuários). Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

certame obras audiovisuais que abordem temas “relacionados com o ambiente natural, com a existência dos organismos vivos, com a qualidade de vida dos seres humanos ou com o futuro da humanidade” (REGULAMENTO II FICA, 2000).

Faz-se necessário ressaltar que alguns festivais de cinema brasileiros, mesmos depois de anos de edições, ainda estão em busca de sua identidade, outros se encontram com seus perfis definidos (LEAL & MATTOS, 2007). O FICA enquadra-se no segundo grupo, evento, historicamente estabelecido como empreendimento cultural regular e sólido, com tradição reconhecida e vasta experiência vivida ao longo de 20 anos de edições consecutivas. Mas, que por questões de ordem financeira, interrompeu sua tradicional sequência no ano de 2019.

Após o surgimento do FICA, outros festivais catalogados como de temática ambiental específica mantiveram-se no circuito de festivais brasileiros com solidez e regularidade, conforme os Anuários realizados e disponibilizados no site da Associação Cultural Kinoforum -Festivais Audiovisuais dos anos de 2016 a 2020 e, informações adquiridas em releases, divulgações dos festivais em sites especializados e oficiais. Dentre eles, o Festival Latino Americano de Cinema e Vídeo Ambiental – FestCine Amazônia, que ocorreu, anualmente, desde 2003 na cidade de Porto Velho até 2018. O CineCipó Festival de Cinema Insurgente estreou em 2011, no distrito de Serra do Cipó, em Minas Gerais. Após um ano de hiato realizou em 2019 edições em Brasília e Belo Horizonte. Surgiu também no ano de 2011, o Festival Internacional de Audiovisual Ambiental - FilmAmbiente, na cidade do Rio de Janeiro, tendo sua 9ª edição prevista para 2018 adiada para 2019, realizada no Rio de Janeiro e Niterói. Destaca-se, ainda, a Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental - Ecofalante, na cidade de São Paulo que desde sua origem em 2012 realiza itinerâncias em cidades do estado de São Paulo iniciando em 2018 uma itinerância nacional. Por fim, representando as mostras ambientais, cita-se a Mostra Velho Chico de Cinema Ambiental que surgiu em 2014, em Penedo/AL, na programação do Festival de Cinema Universitário de Alagoas em parceria com o Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco (CBHSF). Foram realizadas seis edições da mostra, tornando-se um espaço de debate sobre a necessidade de preservação dos mananciais aquíferos, especialmente, no que se refere à Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco.

### 2.1.3 Surgimento e primeira edição do FICA.

Em 1998, o então eleito governador de Goiás, Marconi Perillo, solicitou a um dos coordenadores de campanha, Luiz Felipe Gabriel algum projeto que fizesse o Estado de Goiás se projetar a nível nacional e internacional. Esse, por sua vez, comunicou a solicitação ao publicitário Luiz Gonzaga Soares, que trabalhou na bem sucedida campanha eleitoral. Em busca de auxílio criativo, o publicitário contactou seu amigo de décadas e jornalista/escritor Jaime Sautchuck. A ideia do Festival de cinema surgiu em um jantar de encerramento de um festival de vídeo sobre questões agrárias, sugestão da coordenadora do evento findo e esposa do jornalista, Adinair França dos Santos. Ideia essa que rendeu várias horas de discussão, tendo como participantes pessoas atuantes na sétima arte, como a atriz Lucélia Santos (pretensa madrinha do festival) e Guido Araújo, coordenador da Jornada de Cinema da Bahia, que alertou quanto ao risco da concorrência com festivais já existentes na época e colocando-se a disposição para consultoria na organização do festival. (SAUTCHUCK, 2006).

Elegeu-se a cidade de Goiás para sede do evento dando ênfase aos interesses estéticos e identitários, considerou-se a importância sociocultural e política da antiga capital que na época pleiteava o status de “Patrimônio da Humanidade” referendado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Em 1998, criou-se o Movimento Pró-Cidade de Goiás<sup>33</sup> que foi de grande atuação na elaboração do Dossiê de Proposição da cidade de Goiás ao título de Patrimônio Mundial<sup>34</sup> (entregue a UNESCO em 1999) e na difusão das potencialidades turísticas, culturais e artísticas da antiga capital a população vilaboense. O I Seminário Cultural Turístico e Ambiental da Cidade de Goiás e o I FICA foram eventos essenciais para a divulgação da cidade e de sua cultura local, bem como, para o turismo, levantando documentações probatórias do valor universal excepcional como sítio cultural e natural

---

<sup>33</sup> O Movimento Pró-Cidade de Goiás foi formado por Brasilete Caiado (presidente); Leonardo Rizzo (vice-presidente); Antolinda Borges (tesoureira) e Jane de Alencastro Curado (secretária). Oliveira (2016).

<sup>34</sup> A inclusão de um bem cultural na Lista do Patrimônio Mundial se dá pela preparação de uma Lista Indicativa e elaboração e apresentação de um *Dossiê* - documento que propõe a candidatura de um bem ao título de patrimônio mundial. No caso brasileiro os *Dossiês* são preparados pelos especialistas e funcionários do IPHAN, com o auxílio de grupos de profissionais que trabalham ou vivem no sítio que é o objeto da proposta. É há também o apoio do Ministério das Relações Exteriores, no que tange aos trâmites burocráticos junto à UNESCO. Oliveira (2016)

exigidas pelas Diretrizes Operacionais da UNESCO (OLIVEIRA, 2016).

Imaginou-se que seria um ponto positivo à candidatura de Goiás, um Festival Internacional de Cinema Ambiental, a ser realizado com toda a natureza exuberante existente e o Patrimônio preservado. No próprio Dossiê, observam-se passagens de exaltação da relação humano e natureza, o binômio “Homem-Cerrado”, destacando a necessidade de manter o equilíbrio entre a riqueza histórico-cultural e o patrimônio ambiental. Concepção que se tornou objeto de políticas públicas para a cidade de Goiás, ao constituir um dos eixos do Plano Diretor (Lei municipal nº 206, de agosto de 1996) que definiu os princípios norteadores da política urbana, destacando “preceitos e diretrizes referentes à preservação do patrimônio cultural” (DELGADO, 2005). A diversidade cultural e os saberes tradicionais foram destacados e valorizados e o I FICA proporcionou o complexo encontro (pós-modernidade) entre o tradicional (cidade histórica) e o moderno (cinema como arte moderna).

Quanto ao recorte temático para o I FICA, Jaime Sautchuck sugeriu as questões ambientais, em razão de sua familiaridade (mantinha na época a Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN) Linda Serra dos Topázios. Por estar, a temática ambiental, em voga no Brasil e no mundo, decidiu-se por um evento internacional. O jornalista Jaime Sautchuck visando conhecimento na área ambiental e articulação internacional, convidou para fazerem parte da equipe o jornalista e escritor Washigton Luiz Rodrigues Novaes<sup>35</sup> e a professora Tania Siqueira Montoro da UnB (SAUTCHUCK, 2006).

Em janeiro de 1999, o anteprojeto do evento foi apresentado, discutido e aprovado pelo governador do Estado de Goiás, planejando-se, estrategicamente, a data do evento para início do mês junho, mais precisamente, na semana do meio ambiente. Determinou-se que órgãos realizadores do evento seriam a Fundação Cultural Pedro Ludovico (FUNPEL) e a Fundação Estadual do Meio Ambiente (FEMAGO), transformados, posteriormente, na Agência Goiana de Cultura (AGEPEL) e na Agência

---

<sup>35</sup> Considerado um dos pioneiros do jornalismo socioambiental no Brasil, Washigton Novaes, falecido em Goiânia em agosto de 2020, trabalhava em defesa dos povos indígenas e do meio ambiente, do Cerrado e da Amazônia. Exemplo no ofício de jornalista, ativista e militante socioambiental desenvolveu documentários memoráveis sobre os índios xinguanos.. Disponível em: <<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/o-jornalismo-brasileiro-se-despede-de-washington-novaes>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

Goiana do Meio Ambiente, sob a presidência, respectivamente, de Nasr Fayad Chaul e Paulo Souza Neto e, que os demais órgãos e instituições estatais figurariam como apoiadores. O cineasta João Batista de Andrade <sup>36</sup> foi nomeado como Coordenador Geral do I FICA, Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, nome concebido desde o anteprojeto (SAUTCHUCK, 2006).

A identificação de festivais e filmes ambientais realizados na Europa dentro do espaço de tempo de cinco anos e a mobilização de participação no festival de produtores, diretores e distribuidores seriam atribuições da consultora Tania Siqueira Montoro. Na época cursava doutorado em cinema e televisão na Faculdade de Audiovisual e Publicidade da Universidade Autônoma de Barcelona e tinha experiência e reconhecimento por ser consultora de comunicação do Programa Nacional do Meio Ambiente, entre outras funções que lhe proporcionaram acessibilidade as informações voltadas à cinematografia europeia e de festivais. O levantamento de dados se deu junto a vários órgãos, como bibliotecas, cinematecas e organizadores de festivais, etc. Como plano de comunicação e mobilização, a consultora encaminhou cartas, fax, emails, (em versões em português, inglês e castelhano). Com a necessidade de estreitamento de relações interpessoais com o público qualificado, a consultora compareceu a eventos cinematográficos ocorridos no mês de abril do ano de 1999, o que proporcionou as indicações e convites a participações de inúmeros filmes para o I FICA (MONTORO, 1999).

Dentre o rol de realizadores de festivais de cinema que se dispuseram a participar da 1ª edição do FICA, ressalta-se Lauro Antônio, crítico de cinema português e organizador do CineEco – Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra da Estrela, em Portugal. O CineEco trata-se de um dos mais antigos festivais de cinema ambiental do mundo e, até então, o único voltado para a temática ambiental em sentido amplo, servindo de inspiração para o I FICA, assumindo a parceria de divulgação (SAUTCHUCK, 2006). Atualmente, o número de documentários concorrentes excede a mais de 600 provenientes de diversos países. De grande prestígio internacional, o

---

<sup>36</sup> João Batista de Andrade, cineasta, jornalista e escritor. Atuou na militância política, através das direção de filmes sobre questões político-sociais do Brasil e participação ativa na política cultural do país. Desenvolveu em suas obras filmicas uma linguagem dialógica crítica. Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13440/joao-batista-de-andrade>>. Acesso em 20 ago. 2020.

CineEco além de sua secção competitiva e ciclos de cinema de qualidade desenvolve diversas atividades paralelas, tais como, conferências, concertos, workshops e exposições, destaca-se, ainda, por oferecer ao público em geral cinematografias pouco conhecidas e alternativas em relação ao mercado tradicional.<sup>37</sup>

Em razão do curto espaço de tempo de três meses para organização e realização da primeira edição do festival, houve pouco envolvimento da comunidade vilaboense. Destaca-se, entretanto, o trabalho, realizado ao tempo da organização do I FICA, de mobilização da cidade de Goiás. Em contato com a prefeitura municipal, disseminou-se a ideia de que algo novo e próspero estava surgindo, que somente se desenvolveria se houvesse apoio da comunidade local, moradores e comerciantes (donos de pousadas, de bares e restaurantes, de veículos de transporte, eletricitas, tradutores, recepcionistas, guias turísticos, enfim todos que direta ou indiretamente pudessem se envolver) (SAUTCHUCK, 2006).

O trabalho efetivo realizado pela consultora Tania Siqueira Montoro, a indicação dos membros do Júri e estratégias de divulgação, mesmo com tempo exíguo, proporcionaram ao I FICA a seleção de 154 (cento e cinquenta) filmes<sup>38</sup> de longa, média e curta metragem, de 17 países diferentes e para a mostra competitiva 37 (trinta e sete) obras de 12 (doze) países diferentes.<sup>39</sup> Vieram obras de diversos países, como Argentina, Áustria, Austrália, Dinamarca, Estados Unidos, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Moçambique, Portugal e Venezuela evidenciando o alcance de evento cinematográfico internacional.

Nos dias 02 a 06 de junho de 1999, Semana do meio ambiente, ocorreu na Cidade de Goiás a 1ª edição do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, o I FICA. A intenção dos organizadores do festival era diferenciá-lo dos demais existentes no Brasil pelo viés ambiental e pela multiculturalidade, uma vez que, a sétima arte envolve todas as outras. Inserindo em seu programa diversas atividades culturais, como música, teatro, dança, lançamento de livros, literatura, poesia, etc (CHAUL, 2006). O

---

<sup>37</sup> Disponível em: <<http://www.cineeco.pt/festival>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

<sup>38</sup> O coordenador geral do I FICA aboliu a hierarquia entre suportes ou bitolas: “Tudo que pintar na tela é filme, não importa se feito em vídeo ou película, se em 35 ou 16 milímetro”. Oricchio (1999).

<sup>39</sup> Relação de filmes e suas origens encontram-se disponível no Anexo I.

evento foi proposto com o objetivo de fomentar e divulgar manifestações artístico-culturais, difundir o conhecimento dessas obras e proporcionar valor e identidade, mantendo a ligação relativa ao meio ambiente e criando uma potencial cultura na cidade de Goiás, bem como, alimentar o turismo local através do festival.

Pode-se dizer que o I FICA foi uma vasta celebração da cultura goiana, em que estavam centralizados no cinema e vídeo ambientais. Foram realizados diversos eventos paralelos como: os espetáculos do Grupo Martim Cererê e Cia Quasar de Dança (coreografia “Versus,” vencedora de prêmios) e a comédia Concessa Tecendo Prosa, protagonizada pela comediantes Cida Mendes; apresentações musicais com o violinista Reinaldo Reis e o London Trio, a violeira Helena Meireles e cantores Itamar Correia, Fernando Perillo e Ely Camargo; lançamentos de livros como Calada Nudez de Miguel Jorge e Bennio, da Cozinha para a Sala Escura de Beto Leão; oficinas de arte com os artistas plásticos Siron Franco, direcionado ao público infantil na Praça do Coreto local em que foi palco, também de oficinas de teatro e exposições de fotografia e pintura (ORICCHIO, 1999).

O prestígio do Júri oficial foi fator preponderante para a projeção do I FICA. Na composição do Júri oficial foram indicados sete membros de quatro nacionalidades diferentes, nomes representativos da produção audiovisual e que têm como item de suas atividades a discussão das questões ambientais. São eles: os brasileiros: Washington Luiz Rodrigues Novaes, presidente do júri, escritor e jornalista, consultor das Nações Unidas e Ministério do Meio Ambiente; Loirival Belém Jr, cineasta e médico psiquiatra; Lisandro Nogueira, professor da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da UFG – Universidade Federal de Goiás, membro do Júri do Prêmio Profissionais do Ano da Rede Globo da Televisão em 1991 e 1996 e Azilene Kring Inácio, socióloga e coordenadora geral de Defesa dos Direitos Indígenas. O alemão Peter B. Schumam, jornalista e ensaísta membro da junta diretiva do Fórum Internacional do Cinema Novo (parte autônoma e inovadora do Festival de Cinema de Berlim) e membro fundador do Conselho Acadêmico da Fundação da Universidade do Cinema de Buenos Aires. O cubano, Rigoberto López Pego, cineasta e documentarista, licenciado em Ciências Políticas na Universidade de Havana, diretor cinematográfico do Instituto Cubano de Arte e da Indústria Cinematográfica (ICAIC). A espanhola Elena Vilardell Escort, licenciada em Filosofia e especialista em literatura e linguagens audiovisuais (1984),

graduada em História e Estética do Cinema pela Universidade de Valladolid (1989) e Secretária Técnica do Programa Ibermedia (fundo de apoio à produção e distribuição de filmes latino-americanos). O júri da Organização Católica Internacional de Cinema (OCIC) foi formado pelo cineasta e jornalista Vladimir Carvalho, Prof<sup>o</sup> Dr José Tavares de Barros, jornalista Antônio Carlos de Moura Ferreira e Hélio Furtado do Amaral, membro de júri da OCIC em diversos festivais de cinema em Brasília e internacionais (CATÁLOGO I FICA, 1999).

Outro fator inovador e diferencial do I FICA foram os prêmios das mostras competitivas em troféus, menções e dinheiro. Geralmente, os festivais de cinema limitavam-se a premiações de troféus e menções. No I FICA o festival ofereceu cinco prêmios oficiais e permitiu premiações promovidas por instituições nacionais e internacionais, como o da UNESCO. O grande vencedor foi o documentário poético brasileiro “Recife de Dentro pra Fora” dirigido por Katia Mesel, recebendo o troféu Cora Coralina e o prêmio de R\$ 20.000,00. O Troféu Carmo Bernardes mais o prêmio de R\$ 10.000,00 foram atribuídos ao filme, longa metragem, “Darcena Sur” da Argentina. O filme Le Pari Burkinabé da França recebeu o troféu Jesco von Puttkarner e a premiação de R\$ 5.000,00 de melhor média metragem. O Troféu Acary dos Passos e a quantia de R\$ 3.000,00 foi atribuído a um filme de curta metragem “Nord-Sud” da França dirigida por Dominique Soyer. O Troféu João Bennio e o prêmio de R\$ 10.000,00, destinados ao melhor filme Júri Popular, foram conferidos ao filme goiano “Cidade de Goiás e o Meio Ambiente” dirigido por Marco Aurélio Perillo. O Prêmio de melhor produção de Goiás foi entregue a obra “A Lenda da Árvore Sagrada” de Eládio Garcia Sá Teles. Duas menções especiais foram concedidas as produções “Bocamina,” da Espanha e Wars of the British Tree People, da Inglaterra. O Prêmio UNESCO no valor de R\$ 2.000,00 foi oferecido ao vídeo “A’ uwe Uptabi – O Povo Verdadeiro” de Angela M. Pappiani e Christina Flória; a referida produção e a produção goiana “Bubula- O Cara Vermelha”, foram premiados com o Troféu Jangada promovido pela OCIC. Os principais critérios observados pelo Júri oficial foram a qualidade e a capacidade de comunicação e educação ambiental e os da OCIC, especificamente, por um mundo mais humano (BALTAR, 1999).

Primordialmente, o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental foi criado para promover o estado de Goiás e propagar suas potencialidades no cenário



nacional e internacional. O evento expressou uma identidade da gestão do então governador Marconni Perillo em razão da amplitude e repercussão. Desde sua 2ª edição, o FICA passou a compor o circuito dos festivais de cinema brasileiro e de uma rede emaranhada e multiforme de serviços e de eventos econômico-culturais no Brasil. (VALE, 2012)

## 2.2 ROMPIMENTO DA TRADIÇÃO E FINANCIAMENTO DO FICA

A função clássica de um festival de cinema é de serem vitrines para os produtos audiovisuais e ideologias, promovem filmes, artistas, diretores, produtores e demais profissionais da área submergidos no evento, atuando, primordialmente, no campo da exibição e difusão. O FICA transformou-se em uma grande vitrine internacional impulsionando várias produções cinematográficas de cinema e vídeo ambiental em Goiás, dentre elas: documentários, animações, séries de cunho ecológico para TV, ficção etc. O I FICA se revelou um excelente espaço para exibição de produção audiovisual. Em 2000, alguns profissionais inexperientes se desafiaram a produzir filmes aliados a preocupação ambiental, exemplo desses, cita-se, Dustan Oeven e Moisés Cabral que trabalhavam apenas com animação em vídeo e se atreveram a produzir um filme intitulado “Entrevista com o Morcego”, voltado para um público infanto-juvenil; tal produção, bem sucedida, foi selecionada para participar do II FICA, bem como, em outros festivais internacionais: AnimaMundi 2000, CineEco e 11º Festival de Curtas Metragens de São Paulo (LEÃO, 2001). A exibição de um filme em um festival de cinema consolidado prolonga sua vida no universo cinematográfico e oportuniza a transmissão de mensagens, formação de plateias e fomento de discussões, trocas de informações estéticas e mercadológicas (ROCHA & VACCARINI, 2015).

Os critérios de seleção dos filmes foram alvos de severas críticas dos cineastas, que no I FICA protestaram a respeito das datas das produções cinematográficas, filmes produzidos no ano da mostra eram exibidos e/ou competiam com produções de quatro anos, motivo pelo qual ficou decidido que o limite máximo de tempo da produção de quatro anos seria reduzido para dois anos nas edições subsequentes. É oportuno frisar que no II FICA, colocaram em risco um dos propósitos do evento, que era o de incentivo à produção goiana, tendo em vista ter sido incluso na mostra competitiva

apenas três filmes goianos. Outro aspecto gerador de protesto foi a composição da mesa julgadora. Ao longo das edições, os membros da comissão de seleção do festival eram de Goiás. As críticas e protestos foram rebatidos pelos coordenadores do festival, que asseguraram que a exclusão dos filmes se davam pelo fato de não preencherem os requisitos determinados no edital, como por exemplo, encaixar nos padrões de qualidade cinematográfica em itens como pesquisa, argumento, roteiro, trilha sonora, mixagem e montagem (CINEASTA, 2000).

Observa-se que o FICA ateve-se, desde sua primeira edição a premissa de exibir e premiar obras cinematográficas cuja temática é a defesa da qualidade de vida na Terra. Os organizadores do evento confiaram ao jornalista Beto Leão a tarefa de pesquisar o marco do cinema ambiental brasileiro. Ele realizou inúmeras entrevista com cineastas e historiadores de cinema e um extenso levantamento de filmes que se encontravam em conformidade com o conceito amplo previsto no Regulamento do III FICA, “não se restringindo aos filmes ecologicamente engajados, mas também todos aqueles que tratam de temas que permitem uma leitura ambiental, seja na forma de ficção, reportagens e séries para TV” (GUIDO & BUZZO, 2019).

O FICA, ao longo de vinte ininterruptas edições, consolidou-se como uma grande mostra do cinema ambiental de nacional e internacional, apresentando um número significativo de participações de produções nacionais e estrangeiras. No quadro abaixo se relaciona o número de obras cinematográficas inscritas e a quantidade de obras nacionais e internacionais foram selecionadas para mostra competitiva a cada edição realizada.

**QUADRO 2 - RELAÇÃO DAS EDIÇÕES, NÚMERO DE OBRAS INSCRITAS E SELECIONADAS, NACIONAIS E INTERNACIONAIS**

FICA/ ANO	DATA	OBRAS INSCRITAS	OBRAS SELECIONADAS MOSTRA COMPETITIVA	OBRAS SELECIONADAS NACIONAIS	OBRAS SELECIONADAS INTERNACIONAIS
I 1999	02 a 06 de junho	154	37	19	18
II 2000	31 de maio a 04 de junho	224	38	16	22

III 2001	13 a 17 de junho	360	36	17	19
IV 2002	5 a 9 de junho	429	49	17	32
V 2003	10 a 15 de junho	284	30	13	17
VI 2004	01 a 06 de junho	214	29	12	17
VII 2005	31 de maio a 05 de junho	850	33	12	21
VIII 2006	06 a 11 de junho	222	27	11	16
IX 2007	12 a 17 de junho	522	31	11	10
X 2008	10 a 15 de junho	446	22	9	13
XI 2009	16 a 21 de junho	556	29	12	17
XII 2010	8 a 13 de junho	548	28	16	12
XIII 2011	14 a 19 de junho	414	30	22	08
XIV 2012	26 de junho a 01 de julho	362	19	13	06
XV 2013	02 a 07 de julho	448	25	15	10
XVI 2014	27 de maio a 01 de junho	454	31	13	18
XVII 2015	12 a 15 de agosto	327	21	12	09
XVIII 2016	16 a 21 de agosto	356	22	10	12
XIX 2017	16 a 21 de agosto	363	25	10	15
XX 2018	05 a 10 de junho	355	22	10	12
XXI 2020	16 a 21 DE novembro	331	37	32	05

FONTE: BORGES, 2018, Adaptado pelo autor (2020)

Extrai-se do quadro 2 a ocorrência de um grande número de obras cinematográficas inscritas, (filmes de longa, média e de curta metragem, vídeos e séries televisivas<sup>40</sup>). Na 7ª edição, em 2005, o FICA recebeu um total de 850 (oitocentos e cinquenta) produções inscritas de 85 (oitenta e cinco) países deferentes e o número recorde de inscrições internacionais no XII FICA que totalizaram 546 (quinhentos e quarenta e seis) filmes, sendo 201 (duzentos e um) nacionais e 345 (trezentos e quarenta

<sup>40</sup> As séries de TV foram admitidas no certame a partir do III FICA, em 2001, até o XV FICA de 2013. Sendo atribuída a categoria de melhor serie de TV o Troféu Bernardo Élis e mais premiação em dinheiro.

e cinco) estrangeiros de 67 (sessenta e sete) países diferentes<sup>41</sup>, evidenciando festival sua trajetória de crescimento, consolidação e prestígio mundial.

Uma das causas dessa ascensão é o fato de possuir a maior premiação da América Latina no gênero. Em 2018, o valor dos prêmios totalizaram R\$ 280 mil. A melhor premiação do FICA, desde sua primeira edição, atribuí-se ao Troféu Cora Coralina acrescido um prêmio em dinheiro. No quadro a seguir listam-se as obras filmicas vencedoras do grande prêmio, indicando o gênero cinematográfico a que pertecem.

### **QUADRO 3 – LISTA DOS VENCEDORES DE MELHOR PRODUÇÃO GRANDE PRÊMIO CORA CORALINA**

<b>FICA/ANO</b>	<b>FILME</b>	<b>DIREÇÃO</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>ESTADO/PAÍS</b>	<b>VALOR (R\$)</b>
I/1999	Recife de dentro pra fora	Kátia Mesel	Documentário	Pernambuco Brasil	20.000,00
II/2000	Puerto Principe Mio	Rigoberto Lopez	Documentário	Cuba	20.000,00
III/2001	Revolução dos cocos	Don Rotheroe	Documentário	Inglaterra	50.000,00
IV/2002	Herdsmen	Chen Jian Jun	Documentário	China	50.000,00
V/2003	The Bottom Line – privatizing the World	Carole Poliquin	Documentário	Canadá	50.000,00
VI/2004	Surplus	Érik Gandini	Documentário	Suécia	50.000,00
VII/2005	Asbestos, a Slow Death	Sylvie Deleule	Documentário	França	50.000,00
VIII/2006	Ovas de Oro	Manuel Gonzalez e Anahí Johnsen	Documentário	Chile	50.000,00
IX/2007	Ainda há Pastores?	Jorge Pelicano	Documentário	Portugal	50.000,00
X/2008	Jaglavak, princeses insectes	Jerônimo Raynaud	Documentário	França	50.000,00
XI/2009	Corumbiara	Vicentn Carelli	Documentário	Pernambuco Brasil	50.000,00
XII/2010	Hu Xiao de Jin Shu Heavy Metal	Huaqing Jin	Documentário	China	50.000,00
XIII/2011	Bicicletas de Nhanderu	Ariel Ortega e Patrícia Ferreira	Documentário	Pernambuco Brasil	50.000,00
XIV/2012	Paralelo 10	Silvio Da-Rin	Documentário	Rio de Janeiro Brasil	50.000,00
XV/2013	Serra Pelada Lenda da Montanha de ouro	Victor Lopes	Documentário	Rio de Janeiro Brasil	50.000,00
XVI/2014	Metamorphosen	Sebastian Mez	Documentário	Alemanha	50.000,00

<sup>41</sup> A relação dos países diferentes com obras escritas e selecionadas a cada edição encontra-se arroladas no documento intitulado Dôssie FICA. São cerca de mais de 60 (sessenta) países diferentes que participaram ao longo das 20 (vinte) edições do FICA, entre eles: França, Itália, Alemanha, EUA, Inglaterra, Portugal, Argentina, Cuba, Chia, Japão, Austrália, Senegal, Luxemburgo etc.

XVII/2015	Transgenic Wars	Paul Moreira	Documentário	França	50.000,00
XVIII/2016	La Supplication	Pol Cruchten	Documentário	Luxemburgo	70.000,00
XIX/2017	Martírio	Vincent Carelli, com co direção de Tita e Ernesto de Carvalho	Documentário	Pernambuco Brasil	70.000,00
XX/2018	Construindo Pontes	Heloísa Passos	Documentário	Paraná Brasil	100.000,00
XXI/2020	A Tradicional Família Brasileira KATU	Rodrigo Sena	Documentário	Rio Grande do Norte Brasil	7.000,00

Fonte: FERREIRA, 2013; BORGES, 2018.  
Adaptado pelo autor

Ao percorrer a lista e descrição das obras cinematográficas vencedoras do referido grande prêmio nas mostras competitivas das edições do FICA realizadas, observa-se que todas se enquadram no gênero cinematográfico documentário, originários de diversos países, sendo oito delas brasileiras, evidenciando valorização da cinematografia nacional. Das produções vencedoras brasileiras, destaca-se o estado de Pernambuco pela conquista de quatro grandes prêmios, seguido pelo Rio de Janeiro que conquistou dois troféus Cora Coralina. É salutar mencionar que desde a criação do festival, designa-se uma premiação especial às produções goianas, o Troféu João Bênnio, acrescido, também, de um considerável prêmio em dinheiro. Apenas na 14ª edição do FICA, ocorrida no ano de 2012, não ocorreu a referida premiação. Segundo o Júri de seleção da época os filmes inscritos não alcançaram a qualidade esperada e exigida pelo festival para serem exibidos. A ausência de filmes goianos na mostra competitiva polarizou as opiniões gerando inúmeras críticas, entre elas, a que o Estado de Goiás destina um alto orçamento ao evento, entretanto o investimento nas produções audiovisuais locais seria ínfimo.<sup>42</sup>

Cabe lembrar que os documentários abordam conceitos e questões sobre os quais existe considerável interesse social, sendo debatidos e contestados. Representam questões, aspectos e problemas presentes no mundo histórico. O documentarista, através de seus registros fotográficos, sons e imagens expõe sua perspectiva, visão singular do mundo, tornando-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação. Essa voz pode defender uma causa, apresentar argumentos e pontos de vistas capazes de persuadir ou convencer os espectadores, por sua força, atrativo ou poder. O cineasta

---

<sup>42</sup> Disponível em: <<http://janela.art.br/index.php/especiais/quem-ganhou-com-o-fica/>>. Acesso em 03 mar. 2021.

espera que o público venha a aderir a sua perspectiva ou, ao menos, despertar reflexões ou dúvidas a respeito de valores e crenças dominantes. Todos os documentários têm sua própria voz, explícitas ou implícitas; as questões sociais e políticas não precisam ser diretamente tratadas, como por exemplo, os documentários poéticos que, aparentemente, se distanciam das questões sociais, podendo ser uma escolha política estratégica, uma vez que desvia a atenção para outros conceitos e questões (NICHOLS, 2001).

A cidade de Goiás foi palco fixo do festival desde a primeira edição de 1999, sendo ao tempo candidata ao título de Patrimônio Histórico Mundial da UNESCO, que lhe foi concedido em 2001, beneficiando o turismo histórico-arquitetônico da região. Os organizadores do FICA em suas 20 edições preocuparam-se em oferecer a seus espectadores não apenas exposições e mostras competitivas. No campo da formação, promoveram-se cursos e palestras, workshops e debates com temática audiovisual e cultural. O festival apresentou em todas as edições, uma programação diversificada de expressões culturais, entre música, teatro, dança, vídeo, artesanato, pintura e fotografia. Elencou elementos e personalidades que ativam as lembranças e marcam a identidade goiana. E em razão de suas múltiplas atividades, o FICA conseguiu sua consolidação no circuito dos festivais de cinema ambientais evidenciada pelo grande número de público que prestigiavam os eventos, bem como, pelos recursos públicos a ele destinados, na edição de 2012 foram em torno de 20 mil pessoas e orçamento de 4 milhões de reais (BORGES, 2018). Essa dinâmica multi-focal atraiu um número inesperado de visitantes nessas duas décadas de existência. O aumento do fluxo de pessoas impactou nos serviços e produtos da cidade observou-se que outro conjunto de atividades de forma direta, se beneficiavam do movimento turístico promovido pelo festival, todos os anos (VALE, 2012).

Ressalta-se que a cultura, a pesquisa e a educação assumem papéis estratégicos para o desenvolvimento econômico com sustentabilidade nas sociedades modernas e se contrapõem aos riscos de pensar a cultura como mero lugar de gastos e não como investimento. As atividades culturais geram uma cadeia de implicações estruturais sobre o desenvolvimento local, a principal delas o efeito turístico que propicia a fidelização, prolongação das estadias na cidade sede dos eventos, gerando a “mais-valia cultural” (TOLILA, 2007).

Anualmente, a cidade de Goiás se prepara para o FICA e a chegada de milhares de visitantes: a rede hoteleira realiza benfeitorias em suas acomodações, os restaurantes aprimoram seus cardápios, os artesões e doceiras aumentam suas produções, imóveis ou frações destes são alugados para a temporada, e por fim, os moradores vilaboenses mudam suas rotinas visando serem melhores anfitriões do que foram nas edições anteriores. O festival provoca demandas em diversos segmentos da economia, é responsável pela geração de trabalhos temporários para as mais variadas áreas e funções e a contribuição para a economia municipal, mesmo que sazonal, é inestimável e significativa, evidenciando uma possível dependência a programação do evento.<sup>43</sup>

Apesar de a cultura ter sido incluída no rol de responsabilidades do Estado na Constituição Federal de 1988, na prática não se observa mudança no financiamento às suas atividades e a sua importância econômica. O setor cultural ainda enfrenta sérios problemas relacionados à escassez de recursos destinados pelos órgãos públicos da cultura. Em relação às dificuldades de ordem financeira e orçamentária da cultura dentro da administração pública, dois pontos cruciais podem ser destacados: o ano orçamentário e os contingenciamentos orçamentários do governo. No primeiro, destaca-se o curto prazo, inferior a um ano, para a utilização dos recursos, não podendo fazer uso no exercício subsequente. Na organização da cultura a administração pública se depara com situações distintas, de curtíssimo, curto, médio e longo prazos para execução, há, por exemplo, alguns contratos e agendas de evento que exigem no mínimo dois anos de antecedência, entre outras coisas que não podem ser previstas no planejamento anual. No segundo, o controle das despesas de um orçamento, na busca por equilíbrio financeiro, a administração pública, nas três esferas governamentais, contingência verbas em várias áreas, e o orçamento dos órgãos de cultura, geralmente, são os mais afetados tendo em vista a falta de prioridade entre as atividades do setor público (PONTE, 2012). A ação do governo deve estar associada as demais esferas da sociedade. A governança do financiamento implica em trabalho conjunto das diversas pastas do setor público (cultura, economia, desenvolvimento, turismo etc) com o setor

---

<sup>43</sup> No ano de 2011, foram contratadas cerca de 280 pessoas e a estimativa de negócios de R\$ 1,5 milhão. Revista do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (2011, p. 34-36).

privado (produtores e distribuidores) e o terceiro setor visando uma política integrada de desenvolvimento sustentável (REIS, 2006).

No Estado de Goiás, antes da Secretaria de Cultura de Goiás, criada pela Lei nº 17.507 em 2011, ser agrupada à de educação e às de políticas de esporte na Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esporte de Goiás (SEDUCE) em 2015,<sup>44</sup> os mecanismos de fomento a cultura concentravam-se na Superintendência Executiva. A partir de então, o fomento foi distribuído em duas coordenações – Coordenação do Fundo de Arte e Cultura de Goiás<sup>45</sup> e Coordenação do Programa Goyazes de Incentivo à Cultura.<sup>46</sup> Em meados do mês de maio de 1979, o estado de Goiás foi o pioneiro na criação do fundo de cultura do Centro-Oeste, o Fundo Estadual de Cultura (FEC- Lei nº 8.626, de 17 de maio de 1979), entretanto sua regulamentação somente ocorreu no ano de 1985, com o Decreto 2.534, de 20 de dezembro de 1985. Em 2006, outra versão do fundo de cultura foi criada, o Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás (Lei nº 15.633, de 30 de março de 2006) e, novamente, delongou-se seis anos para sua regulamentação pelo Decreto nº 7.610, de 07 de maio de 2012. O Programa Goyazes de Incentivo à Cultura funciona por meio de renúncia fiscal. A aprovação de um projeto no programa de incentivo pelo Conselho Estadual de Cultura<sup>47</sup> resultou em uma carta de crédito, facilitando ao produtor cultural procurar empresas interessadas em patrocinar seu projeto. O abatimento do valor investido pelo patrocinador é de cem por cento no

---

<sup>44</sup> Em maio de 2019, o governo de Goiás, promoveu uma nova reforma administrativa, sendo recriada a Secretaria de Cultura de Goiás.

<sup>45</sup> Fundo Cultural é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural do Estado, o que permitiu um avanço na política cultural goiana, tornando-a mais democrática e plural. Por meio de editais de seleção pública, lançados anualmente, o Fundo Cultural possibilita que artistas, grupos e coletivos, produtores culturais e prefeituras recebam recursos diretamente do Governo do Estado, para realizarem projetos, nas mais diversas linguagens artísticas e áreas culturais, levando o nome do Estado, a diversos países, estados e cidades do Brasil. Disponível em: < <https://fundoculturalgoias.educacao.go.gov.br/sobre/>>. Acesso em: 17 set. 2020.

<sup>46</sup> Instituído pela Lei nº 13.613 publicada em 16 de maio de 2000. Destinam-se os incentivos de suporte em projetos, como: apoio cultural; crédito cultural; mecenato; benefícios fiscais e participação do Estado, tem-se a aplicação efetiva de apenas uma delas: o mecenato, que se utiliza da fonte de recursos explicitada pelo item II do artigo 4º, como tratado no parágrafo anterior, consistindo na aplicação de recurso diretamente em projeto cultural aprovado, por empresa contribuinte do ICMS estadual, o que resultar-lhe-á em abatimento no valor devido ao Estado do referido imposto. Disponível em: < <https://www.cultura.go.gov.br/index.php/centros-culturais/todas-as-unidades/2-institucional/2697-lei-goyazes>>. Acesso em: 17 set. 2020.

<sup>47</sup> É um órgão colegiado responsável por desenvolver a política estadual de Cultura. Ao órgão compete, além da análise de projetos culturais, a função de normatizar, deliberar, consultar e fiscalizar todas as ações no universo cultural do Estado, inclusive formulando as propostas e executando políticas públicas na área. Disponível em: < <http://cnpccultura.gov.br/conselho-de-cultura-de-goias/>>. Acesso em: 17 set. 2020.



Imposto de Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) devido ao governo (FERNANDES & STOFFELS, 2017). Outro mecanismo de incentivo fiscal utilizado pelo estado de Goiás na produção e execução de eventos culturais é o Mecenato previsto na Lei Federal de Incentivo à Cultura - Lei nº 8.313/91, também conhecida como Lei Rouanet, estabeleceu o PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura concedendo incentivos fiscais para projetos e ações culturais aprovados. Através dele, cidadãos (pessoa física) e empresas (pessoa jurídica) patrocinadores podem aplicar nestes fins, parte de seu Imposto de Renda devido. Enquanto a maioria dos Estados brasileiros se eximia de um envolvimento maior no setor cultural, atribuindo à Lei Rouanet como única fonte de financiamento aos artistas e produtores no final da década de 1990, o Estado de Goiás, em contrapartida, criou eventos artísticos, dentre eles o FICA, ganhando destaque (BATISTA, 2010).

As leis de incentivo fiscal não são os únicos mecanismos de fomento do poder público na área cultural. Há modelos de gestão pública que surgiram estabelecendo outras formas de relacionamentos e parceria entre e a sociedade civil organizada. No final da década de 1990, novas instituições jurídicas foram criadas: Organizações Sociais (OS) e as Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP).<sup>48</sup> Elas se assemelham em formatos e finalidades, entretanto, se diferenciam nas formas de relacionamento com o Estado. As OSs são incentivadas pelo poder público para gerir um patrimônio ou uma atividade do Estado, ao passo que, as OSCIPS estão voltadas para o fomento, atuantes em áreas de interesse social típicas do setor público, sendo possível serem financiadas pelo governo para realizarem suas atividades. Enumeram-se algumas vantagens e desvantagens da modelo de parcerias com OSs e OSCIPS. Exemplos de vantagens: maior autonomia administrativa e financeira; maior agilidade na prestação de serviços; utilização de recursos de forma mais racional; maior integração entre os agentes envolvidos (público, privado e sociedade); acesso e transparência das informações sobre a gestão dos espaços e programas culturais publicizados<sup>49</sup> e as prestação de contas periódicas. Em contrapartida, pode-se arrolar

---

<sup>48</sup> Criadas pelas respectivas leis nº 9.637/98 e nº 9.790/99.

<sup>49</sup> Publicização é um modelo de gestão de serviços e atividades públicas por meio de parcerias entre o Estado e o Terceiro Setor (um universo de organizações com duas características básicas: serem privadas e não terem fins lucrativos). Pontes (2012).

como desvantagens, a carência de licitação para a qualificação,<sup>50</sup> a celebração do contrato de gestão e termos de parceria, de contratos de serviços e participação, e controle ainda improdutivo na área a ser explorada. Faz-se necessário frisar que esse modelo de parcerias não impede o exercício das principais funções do Estado: formular e planejar políticas públicas, financiar, acompanhar e fiscalizar (PONTE, 2012).

A cada ano, os organizadores de festivais diante da instabilidade e insustentabilidade financeira se veem obrigados a iniciar seus contatos na busca por patrocínios incentivados. Em Goiás, destacam-se as parcerias realizadas entre o poder público e entidades de direito privado, sem fins lucrativos, qualificadas como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), através de editais de chamamento, concurso de projetos voltados para a produção e execução de eventos culturais, dentre eles, o FICA, em cumprimento da lei estadual nº 15.731, de 07 de julho de 2006 (FERNANDES & STOFFELS, 2017). No dia 30 de novembro de 2006, o governo através do Decreto nº 6.575, qualificou o Instituto Centro-Brasileiro de Cultura como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público do Estado de Goiás – OSCIP com a finalidade de promoção da cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico. Em 2008, a referida OSCIP realizou termo de parceria com Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL) para execução e finalização do X FICA no período de 10 a 15 de junho de 2008 no valor de R\$ 1.972.850,00.<sup>51</sup> A parceria foi renovada anualmente, até o ano de 2011, em que foi qualificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público do Estado de Goiás - OSCIP, o Instituto de Desenvolvimento Econômico e Socioambiental (IDESA), que a partir de então se sustentou na posição de OSCIP do FICA. Nessa época foram criticados os critérios adotados pelo estado nas seleções anuais realizadas, somente sendo substituída nesse ano na organização do XXI FICA, pelo Instituto de Desenvolvimento Humano, Empreendedorismo, Inovação e Assistência Social –

---

<sup>50</sup> É certo que o ajuste a ser firmado entre um órgão público e uma Oscip é o termo de parceria, nos termos da Lei n. 9.790, de 1999. Ocorre que não há nessa lei, nem no decreto que a regulamenta (Decreto n. 3.100, de 30 de junho de 1999), qualquer disposição que obrigue os órgãos e entidades da Administração Pública a instaurar procedimento licitatório, nos termos da Lei n. 8.666, de 1993, para selecionar as Oscips interessadas em firmar o referido termo de parceria. Embora seja bastante recomendável a instauração desse procedimento - que privilegia os princípios constitucionais da moralidade e da impessoalidade -, não há como exigir que os gestores públicos promovam licitação para selecionar Oscips, visto que o ordenamento jurídico não traz esse tipo de mandamento. (Acórdão n. 1006/2011-Plenário. Rel. Min.Ubiratan Aguiar, sessão do dia 20/04/2011).

<sup>51</sup> DIÁRIO OFICIAL/GO nº 20.370 do dia 16 de maio de 2008, p.02.

IDHEIAS. Pode-se afirmar que o Estado de Goiás investiu nas edições do FICA, apesar de grande parte dos recursos provenientes terem sido oriundos da iniciativa privada, através das leis de incentivo. No gráfico abaixo, os valores investido em cada edição anual do festival encontram-se relacionados, evidenciando o respaldo financeiro do festival.



FONTE: O autor (2021)<sup>52</sup>

Cabe lembrar que o custo da primeira edição do FICA foi arcado pelo estado de Goiás e sua realização envolveu duas pastas do governo, a Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (AGEPEL) e a Agência Ambiental, que se alternaram na execução do festival, ao invés de trabalharem de maneira colaborativa. No ano de 2004, a AGEPEL assumiu a responsabilidade pelo evento (projeto e execução), sendo imprescindível o estabelecimento de parcerias tendo em vista a então diversificação, abrangência e porte do FICA (VALE, 2012). Devido à grande repercussão do I FICA, a partir da segunda edição, algumas empresas procuraram os organizadores do festival

<sup>52</sup> Os dados orçamentários das edições do FICA realizados de 1999 a 2006 foram extraídos das pesquisas realizadas por Batista (2010) e Vale (2012). Os orçamentos aprovados pertinentes às edições de 2007 a 2013 foram obtidos no site da Secretaria de Estado de Administração do Governo do Estado de Goiás. Disponível em: <<https://www.administracao.go.gov.br/component/content/article/424-planejamento/or%C3%A7amento/17122-or%C3%A7amentos-aprovados-exerc%C3%ADcios-anteriores.html?highlight=WyJvcnNhbWVudG9zII0=&Itemid=101>>. Acesso em: 17 set. 2020. As informações orçamentárias das edições do FICA dos anos de 2014 a 2018 foram obtidas no site Goiás Transparente. Disponível em: <<http://www.transparencia.go.gov.br/portaldatransparencia/planejamento-e-orcamento/pecas-do-orcamento>>. Acesso em: 17 set. 2020. E, por fim, a da edição do XXI FICA também no site no link chamamento publico 2020. Disponível em: <[https://www.cultura.go.gov.br/images/termo\\_homologacao\\_chamamento\\_1\\_2020.pdf](https://www.cultura.go.gov.br/images/termo_homologacao_chamamento_1_2020.pdf)>. Acesso em: 04 nov. 2020.

oferecendo patrocínio ao evento. Observa-se no quadro um aumento gradativo nos recursos destinados ao evento.

Ao longo dos anos, o FICA contou com diversos apoiadores, algumas secretarias, agências e outras pastas do governo de Goiás e, sempre, a Prefeitura da Cidade de Goiás. Realizou inúmeras parcerias com instituições de ensino superior e profissionalizantes, públicas e privadas de todo o país, por exemplo, UFG, UEG, PUC-GO, IFG; SENAC-GO; SEBRAE-GO, com a Associação Brasileira de Documentaristas – Sessão Goiás (ABD- GO) e com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Goiás (IPHAN-GO). O patrocínio da iniciativa privada, empresas públicas e sociedade de economia mista cresceram a cada ano, diluindo os gastos estatais. Pode-se citar dentre elas: Telegoiás, Saneago, Celg, Embratel, Petrobrás, Novo Mundo, TeleImage; Fujifim; Fujioka, Natura; Banco do Brasil; Vivo, Brasil Telecom, TV Cultura; Rádio CBN; entre vários outros. Pessoas ligadas a UNESCO sempre se fizeram presentes. Ressalta-se ainda que desde o III FICA, as edições foram realizadas com aprovação do projeto ou pela Lei Rouanet ou pela Lei de incentivo fiscal em que o governo abre mão do imposto (renúncia fiscal) para que ele seja direcionado à realização de atividades culturais, prática comum dos governos dos estados, secretarias e órgãos públicos de cultura (BATISTA, 2010; VALE 2012).

Salienta-se que no ano de 2019, no início da gestão de Jair Bolsonaro, ocorreram substanciais reformas administrativas na área cultural, que impactaram direta e indiretamente no circuito de festivais e mostras audiovisuais. Em 1º de janeiro de 2019, o Ministério da Cultura foi oficialmente extinto pela medida provisória nº 870, publicada em edição especial do Diário Oficial da União, transformando-o em Secretaria Especial no Ministério da Cidadania, ato repudiado por grupos de artistas, políticos e intelectuais que veem a decisão como um retrocesso, tendo em vista, que a separação da área foi estruturada em sólidos alicerces jurídicos e constitucionais. A necessidade estrutural da criação de um Ministério em separado ocorreu pela complexidade do setor; sua importância identitária e diversidade e importância econômica e fiscal para a economia brasileira. Dentre as situações que envolveram os festivais e mostras, cita-se: a revisão e posterior mudança de postura da Petrobrás em não patrocinar mais eventos culturais levando alguns festivais a recorrerem a contribuições voluntárias coletivas para arrecadação de fundos para serem realizados; a

suspensão de apoio financeiro por parte da Agência Nacional do Cinema – ANCINE, do Programa de Apoio à Participação Brasileira em Festivais, Laboratórios, Workshops, Eventos de Mercado e Rodadas de Negócios Internacionais a três filmes selecionados em festivais/mostras internacionais com temática LGBTQ e racial, sob a justificativa de ‘contingenciamento orçamentário’; a não realização da Mostra Nacional de Produção Audiovisual Independente - Circuito Tela Verde, de responsabilidade do Ministério do Meio Ambiente, voltada para obras que referenciem aspectos ambientais; a movimentação da embaixada brasileira em Montevidéu para impedir a exibição do longa-metragem documentário “Chico: Artista Brasileiro”, sobre o artista Chico Buarque, programado para ser exibido no Festival Cine de Brasil 2019, no Uruguai; a crise sofrida pela Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX) quase fez com que o Brasil ficasse sem representação no mercado do Festival de Cannes; o cancelamento do tradicional coquetel de recepção aos participantes do Festival Internacional de Cinema de Berlim, informado pela Embaixada do Brasil, em Berlim, sem maiores explicações. Cerca de aproximadamente 100 eventos cinematográficos foram cancelados, adiados ou não realizados ao longo de 2019 não existindo uma explicação padronizada para o não-acontecimento, acenando como motivos os mais variados desde a falta de recursos, tempo e suspensão de editais (CÔRREA, 2020).

O XX FICA, em 2018, apresentou como tema: “FICA 20 anos: a força de um legado.” Ironicamente, devido a questões financeiras (dívidas remanescentes) teve sua continuidade anual comprometida. Em 2019, foi suspensa a programação do evento. A decisão partiu da Secretaria de Estado da Cultura (SECULT) em conjunto com o governo de Goiás e o motivo alegado foi o não pagamento de prêmios nas edições anteriores e o fato de não ter estimativa de orçamento para o referido ano e, a intenção da secretaria em repensar o festival visando menor custo no orçamento do Estado. A dívida referente aos pagamentos dos prêmios em 2018 era de cerca de R\$ 1,6 milhão, que somada as dos anos anteriores, resultaria no valor aproximado de R\$ 5 milhões. O Pagamento dos prêmios foi autorizado e efetuado no final do mês de julho de 2019. As irregularidades nas gestões e consequentes dívidas podem acarretar na paralisação dos programas de fomento, causando prejuízos a atividades culturais como oficinas, seminários, pesquisas, eventos de diversas naturezas, publicações de livros, exposições, shows, espetáculos, restauro de prédios históricos e reforma de espaços culturais, e

tantas outras formas de manifestação da memória cultural e artística do estado. Ademais, gera desemprego e falta de recursos as pessoas envolvidas nos projetos, como artistas e profissionais que trabalham nos bastidores.<sup>53</sup>

Conforme mencionado anteriormente, o FICA movimenta a economia da cidade de Goiás, em resposta a incerteza e ameaça de descontinuidade do festival e para não deixar passar em branco no calendário cultural da cidade, os realizadores audiovisuais, estudantes, comerciantes e comunidade em geral se organizaram para realizar o Festival de Goyaz. O evento tinha como proposta assegurar a continuidade e preservar o legado do FICA e ocorreu entre os dias 05 e 08 de setembro do ano de 2019, de forma integrada com o XIV Festival de Gastronomia da Cidade de Goiás (organizado pela Arphos) e com o Mercado de Culturas da UFG. Contou com várias atividades: mostras de cinema, rodas de conversas, shows musicais, apresentações culturais, lançamentos de livros, atividades gastronômicas, etc.<sup>54</sup>

No ano de 2020, em razão da Pandemia do Covid-19, fez-se necessário os festivais de cinema se reinventarem. O governo de Goiás vislumbrou a oportunidade de retomada do Festival Internacional de Cinema e Vídeo em versão mais econômica, em formato digital, cujo orçamento disponibilizado correspondeu a apenas R\$ 275.000,00 ínfimo em relação aos R\$ 4.062.000 da edição anterior. A 21ª edição do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA 2020) ocorreu entre os dias 16 e 21 de novembro. Os filmes ficaram disponíveis no site oficial através da plataforma vimeo, foram duas mostras: Washington Novaes e ABD Cine Goiás, registrando 4.568 visualizações, em maioria de brasileiros (4.326 do total) e uma expressiva representatividade internacional no evento, de diferentes países. Ocorreram 40 visualizações da Espanha, 33 de Portugal, 32 dos Estados Unidos, 24 da França e 15 da Alemanha. Público de outros 18 países prestigiaram o Fica: Argentina, Uruguai, México, Suécia, Peru, Honduras, Israel, Austrália, Dinamarca, Itália, Colômbia, Nova Zelândia, Canadá, Suíça, Reino Unido, Senegal, Bélgica e Costa Rica. A programação

---

<sup>53</sup> Entidades e artistas revelam consequências da falta de incentivos à cultura de Goiás. 13 jul. 2019. Disponível em: < <https://diariodegoias.com.br/entidades-e-artistas-revelam-consequencias-da-falta-de-incentivos-a-cultura-de-goias/>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

<sup>54</sup> Em substituição ao FICA, Festival de Goyaz começa nesta quinta-feira (5); confira programação. 04 set. 2019. Disponível em: <<https://revistafactual.com.br/cinema/2019/09/04/em-substituicao-ao-fica-festival-de-goyaz-comeca-nesta-quinta-feira-5-confira-programacao>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

ofereceu como atividades formativas quatro oficinas, sendo duas de cinema e duas de meio ambiente, cinco mesas redondas e duas palestras, cujos números contabilizados de acesso chegaram a 3.190, sendo realizadas e transmitidas pelo canal Youtube, permitindo o acesso e a interação do público participante inscritos.<sup>55</sup>

Diante da crise socioambiental que assola o planeta as questões ambientais permeiam as diferentes pautas dos mais diversos segmentos de opinião (ONGs, Movimentos Sociais, Seguimento Artístico, Meio Científico, Iniciativa Privada, Poder Público, etc) estabelecendo uma extensa agenda de debates e discussões em busca de soluções. Pelo fato de envolver uma multiplicidade de atores políticos e sociais a luta socioambiental tornou-se um processo complexo, que abrange aspectos culturais, econômicos, políticos e morais.

A denominação atual de filmes ambientais está ligada à emergência da temática ambiental na mídia. No texto dissertativo, ressaltou-se as percepções do termo “cinema ambiental” ao longo das décadas, nos anos 1930 a retratação fílmica voltava-se para a natureza inexplorada, nos anos 1950, para o exotismo brasileiro e o desenvolvimento urbano, nos anos 1960, para a sobrevivência humana em seu habitat, nos dias de hoje, para a relação conturbada entre seres humanos, natureza e outros seres vivos. Para alguns autores, existem diferenças entre o denominado cinema ambiental e o ecocinema, atribuindo ao último as intensões e preocupação ativistas, ao passo que o primeiro estaria ligado a temática atendo-se ao entretenimento. Apesar de válida a distinção, destaca-se que os festivais de cinema ambientais brasileiros, em geral, admitem em suas mostras competitivas ou não, obras cinematográficas que tratem de questões que envolvam a sobrevivência da humanidade e dos seres vivos em geral em nosso planeta, independentemente, de serem engajados, ou representativos de algum movimento ou teoria ambiental, sendo imprescindível ter-se uma visão ampla de “cinema ambiental.” Em razão desta amplitude, podem-se enquadrar mais de trinta eventos, mostras e festivais como ambientais de referência; o primeiro festival identificado como ambiental nessa concepção foi Jornada Internacional de Cinema da Bahia, em 1972, cuja temática seria geral.

---

<sup>55</sup> Dados disponíveis no site oficial do FICA: <http://www.fica.go.gov.br/>

No decorrer das vinte ininterruptas edições do FICA, ocorreram algumas modificações programáticas e estruturais, anualmente, o festival recebeu inúmeras obras cinematográficas inscritas, nacionais e estrangeiras, foram filmes de longa, média e de curta metragem, vídeos e séries televisivas de todo o mundo, demonstrando sua relevância no circuito dos festivais ambientais internacionais. Para melhor compreensão dessa trajetória de inscrições e premiações foram elaborados quadros cronológicos com base nos dados levantados no decorrer da pesquisa. É notória a importância do FICA para o turismo e na economia local, na geração de emprego e renda em todo o estado, mas cabe destacar a diversidade de atividades relacionadas ao cinema e ao meio ambiente que compõe a programação do evento ao longo desses vinte dois anos de existência. Promoveu-se a cultura de cinema em Goiás e promoveu a criação de cursos superiores na área de cinema, formando e destacando cineasta. A cada edição agregaram-se produtores, realizadores e divulgadores do cinema ambiental e impulsionou troca de experiências por meio de fóruns, mesas redondas, debates e oficinas como programação paralela do festival. Nessa linha de ação, os organizadores do FICA preocuparam-se em reforçar a consciência dos espectadores para a melhor relação com o ambiente. O festival tornou-se palco de discussões da temática ambiental dentro de um conceito mais amplo, que combinava desenvolvimento sustentável, preservação ambiental e qualidade de vida.



## **CAPÍTULO 3 - O FICA COMO ESFERA PÚBLICA HABERMASIANA E A CIDADANIA AMBIENTAL**

*“A escolha é nossa: formar uma aliança global para cuidar da Terra e uns dos outros, ou arriscar a nossa destruição e a da diversidade da vida. São necessárias mudanças fundamentais dos nossos valores, instituições e modos de vida...” (CARTA DA TERRA, 2000)*

*“Se você tem uma maçã e eu tenho outra; e nós trocamos as maçãs, então cada um terá sua maçã. Mas se você tem uma ideia e eu tenho outra, e nós as trocamos; então cada um terá duas ideias.”*  
*(George Bernard Shaw)*

### **3.1 CIDADANIA AMBIENTAL E A DEMOCRACIA MODERNA HABERMASIANA**

Diariamente os meios de comunicação noticiam desastres, catástrofes ambientais em diversos locais do globo terrestre, geralmente, atribuindo-as às ações humanas, evidenciando que os humanos não tem atribuído a devida atenção ao ambiente em que se encontra inserido, fazendo-se necessária e urgente uma nova percepção da relação existente com o planeta (ANDRIGHETTO, 2011; SANSON, 2012). Frente à importância de preservar o meio ambiente e resgatar da cidadania, é salutar compreender a dimensão do conceito de cidadania e meio ambiente, evitando assim a dicotomia entre o desenvolvimento econômico sustentável e às ações humanas no meio ambiente (MANEIA, CARMO & KROHLING, 2014).

Ressalta-se que a definição de cidadania não é estagnada, trata-se de um conceito histórico, que sofre variações no tempo e no espaço. No espaço, as mudanças ocorrem de um Estado-nação (espaço territorial, social e político) para o outro, distinguem-se na determinação de quem se enquadraria na definição de cidadão e quais seriam seus direitos e obrigações. Ao longo do tempo ocorrem alterações no conceito de cidadania, quer seja em sua composição, participação ou proteção estatal (CADEMARTORI, 2011; GRUBBA, RODRIGUES & WANDERSLEBEN, 2012).

Assevera-se que a história é reescrita a cada geração, que conforme suas experiências e sensibilidades propõem novas questões. Na atualidade, o social e o ecológico surgem como principais inquietações diante da devastação causada pela busca do desenvolvimento econômico e da prioridade da lógica de mercado sobre a lógica das necessidades (SACHS, 1998).

Ao longo da história, observa-se que houve reconhecimento, valoração, expansão e garantia de direitos considerados fundamentais nos instrumentos normativos nacionais e internacionais, a eles sendo atribuídas terminologias de gerações diversas. Os direitos de primeira geração que compõem a cidadania seriam os direitos políticos, civis e cívicos que se consolida banalizando o poder de ação estatal, os direitos de segunda geração seriam os direitos sociais, econômicos e culturais, o que exige uma ação positiva do Estado e, a terceira geração englobaria os direitos tidos como coletivos. A conquista dos direitos civis ocorreu no século XVIII, tratam-se dos direitos individuais de se dispor do próprio corpo, locomoção, segurança. No século XIX, foram garantidos os direitos políticos que agregam a livre associação e reunião, o direito de votar e ser votado, o direito de ter livre expressão de pensamento e prática política, religiosa. Na sequência, no século XX, consolidaram-se os direitos sociais e econômicos, referem-se às necessidades humanas básicas: direitos ao trabalho, saúde, educação, entre outros que garantam acesso aos meios de vida e bem estar social. Os direitos de terceira geração, cuja titularidade cabe aos grupos humanos, como o povo, a nação, coletividades étnicas ou a própria humanidade, surgiram na segunda metade do século XX, consagrou-se o direito à infância, direito ao meio ambiente, direito a cidade, direito ao desenvolvimento dos povos, enfim reconhecidos na Conferência de Viena em 1993. (SACHS, 1998; CARVALHO, 2002, VIEIRA, 2005; MANEIA, CARMO & KROHLING, 2014).

Na atualidade, ao conceituar a cidadania devem-se pressupor as questões ambientais. O ideal é não separar o humano do ambiente, sendo ele apenas um dos fios da teia da vida. A cidadania no meio ambiente visa a conscientização de que humanos se encontram inseridos no mesmo processo ambiental e que dele depende para viver. Ademais, tal concepção acrescenta, expressamente, o direito a usufruir de um meio ambiente sadio, e de todos os outros direitos a ele derivados, sendo crucial a aproximação das definições de cidadania e de meio ambiente, para a discussão do

relacionamento do cidadão com o meio ambiente. Atribui-se ao cidadão à responsabilidade de preservação do meio ambiente que, a primeira vista, é associada apenas aos governos e as empresas. Em regra, humanos relacionam-se, geralmente, a partir da ideia de receptor de direito, deixando de lado duas premissas essenciais: a) que é sujeito de deveres, e b) que deve ser protagonista dos próprios direitos (CARVALHO, 2002, GRUBBA, RODRIGUES & WANDERSLEBEN, 2012; MANEIA, CARMO & KROHLING, 2014, FRIEDE, 2015; KAUL, 2017). Nesse sentido, a Lei nº 6.938/1981 que instituiu a Política Nacional do Meio Ambiente conceitua, no inciso I de seu artigo 3<sup>a</sup>, o termo meio ambiente como sendo “o conjunto de condições, leis, influências e interações de ordem física, química e biológica, que permite, abriga e rege a vida em todas as suas formas.” Evidenciando, assim, que o humano, como forma de vida, faz parte deste meio ambiente e dessas condições e interações extrai sua vitalidade (FRIEDE, 2015).

A afirmação de que somos “cidadãos do mundo” é hipotética, já que o planeta encontra-se dividido em Estados-nação, as condições de cidadania permanecem, necessariamente, conectadas a um destes espaços geopolíticos e as garantias estabelecidas em seu ordenamento jurídico-político (CORRÊA, 2003). No Brasil, as lutas ambientais desenvolvidas a partir dos anos 1980 foram determinantes nas conquistas sociais reais, convertendo-se na reaproximação do ambiente de vida de muitas das populações tradicionais. Por exemplo: a resistência popular nos vastos seringais da Amazônia transformando-os em Reservas Extrativistas exclusivas para usufruto das populações locais; as lutas dos povos indígenas pela demarcação das suas terras, entre outros eventos emblemáticos que resultaram em conquistas de direitos das populações tradicionais (WALDMAN, 2003). Desde a década de 1960, as normas jurídicas brasileira apresentam evolução da consciência ambiental. Em 1988, adveio a Constituição da República Federativa do Brasil (CRFB), reconhecendo o meio ambiente como um direito difuso, pertencente a todos os cidadãos, destinando inteiramente ao tema um capítulo (Capítulo VI - Do Meio Ambiente, Título VIII - Da Ordem Social - arts. 193 a 232). Preceitua em seu artigo 225 que: “Todos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações”. Observa-se que o ser humano não é mais um sujeito apenas de direitos, mas também de obrigações para com o meio ambiente, uma

vez que é parte integrante e indissociável deste. Tem o direito de usufruir dele de forma ecologicamente equilibrada, entretanto, se impõe o dever de defesa e preservação do mesmo para usufruto das atuais e novas gerações, transcendendo os limites temporais. À medida que os cidadãos tomam consciência dessa posição, inicia um processo de contribuição ao planeta (ANDRIGHETTO, 2011, FRIEDE, 2015; SANTOS & HORN, 2017)

Com a previsão no texto constitucional, o meio ambiente alcançou a condição de bem jurídico,<sup>56</sup> objeto de direito, dotado de valor econômico e social cuja proteção e preservação são confiadas, textualmente, ao Poder Público e a toda a coletividade. Partindo da premissa de ser o meio ambiente formado por um emaranhado de processos materiais na formação do ecossistema imprescindível à vida terrestre, tornou-se fundamental a criação de instrumentos capazes de proteger efetivamente o ecossistema em si, e não uma atividade econômica deste dependente. Outro ponto que merece destaque é a expressão “bem de uso comum do povo” empregada no texto constitucional acima mencionado, que significa tratar-se de bem que qualquer pessoa, coletiva ou individualmente, pode fazer uso independentemente de autorização anterior da Administração Pública. A maioria dos cidadãos tem uma visão distorcida de que a defesa e preservação do meio ambiente não lhe diz respeito; o interesse de defesa deste bem jurídico ficaria a cargo dos ambientalistas, organizações não governamentais, associações de classe, sindicatos, associação de moradores, Ministério Público, etc., e a responsabilidade caberia somente ao Estado, eximindo-se. No que tange ao desenvolvimento sustentável e a garantia do meio, equilibrado, o cidadão comum não compreende o seu papel, acredita que a participação de parte dos cidadãos em audiências públicas, conselhos e organizações não-governamentais supririam o seu dever instituído na redação constitucional. Interessante reavaliar que humanos, na condição de cidadãos, deveriam tornar-se titular do direito ao ambiente ecologicamente equilibrado e sujeito ativo do dever fundamental de protegê-lo (ANDRIGHETTO, 2011; MANEIA, CARMO & KROHLING, 2014, FRIEDE, 2015).

As problemáticas voltadas para o meio ambiente, a paz, a qualidade de vida

---

<sup>56</sup> Enquanto o meio ambiente era simplesmente considerado como algo sem qualquer valoração econômica, um fator alheio à vida humana; uma dádiva concedida aos seres humanos, absorta as relações jurídicas. Souza (2012).

entre outros direitos difusos,<sup>57</sup> tornam-se transnacionais e recomenda-se uma visão abrangente de cidadania, configurada em responsabilidades compartilhadas nos contextos sociais, culturais, políticos e econômicos. Identificam-se três esferas de atuação conjunta nessa concepção de responsabilidades compartilhadas referentes: à Administração Pública (federal, estadual e municipal); à sociedade (grande diversidade de interlocutores: escolas, das comunidades de bairro, das igrejas, dos sindicatos, dos movimentos urbanos e rurais, das universidades etc) e ao cidadão comum individualizado (atuando no espaço em que convive e compartilha em seu dia a dia: casa, bairro, local de emprego...). Na esfera da Administração Pública, torna-se essencial que o poder público/Estado intervenha e interaja com a sociedade e promova o acesso à educação e informação ambiental, levando a consciência e participação qualificada dos cidadãos (singularmente ou através de grandes corporações públicas ou privadas) na defesa e melhor relação com o ambiente (WALDMAN, 2003, FISCHER, 2012). A cidadania deve promover no cidadão a responsabilidade coletiva, quer seja no cumprimento das normas e propostas elaboradas e decididas coletivamente ou fazendo parte da administração governamental de forma direta ou indiretamente: através do voto, da pressão dos movimentos sociais, ou participação de assembleias bairristas, sindicais ou escolares (MANEIA, CARMO & KROHLING, 2014).

Defende-se a necessidade de dissociar da concepção de cidadania na nacionalidade, romper as fronteiras estatais, despertar para uma cidadania planetária, global ou transnacional, a fim de garantir, e exigir, o comprometimento do cidadão nas questões de interesse difuso, uma vez que afetam a todos indistintamente. Os problemas ambientais a serem encarados por todo o planeta no século XXI atingem toda a humanidade, sendo assim, devem-se discutir novas formas de interpretação e exercício da cidadania ambiental em prol de transformações a fim de amenizar os efeitos da degradação proporcionando dilação de tempo de vida humana na Terra (FISCHER, 2012; PELLEZZI & ARIZIO, 2019). A propósito, a Rede Europeia de Cidadania Ambiental - ENEC (2018) ao definir a cidadania ambiental, estabelece o vínculo entre o comportamento pró-ambiental responsável dos cidadãos e suas atuações e participações, individuais e coletivas, na sociedade objetivando mudanças na esfera privada e pública

---

<sup>57</sup> Pertencente a toda coletividade.

local, nacional e global, individuais e coletivas, direcionadas a resolução dos problemas ambientais contemporâneos, obtendo sustentabilidade.<sup>58</sup>

A concepção de cidadania ambiental global não implica aventar a ideia de pertencimento e de participação a um governo uno, mas, sim, de sentimento de pertencimento e de participação enquanto sujeitos políticos ao presente e ao futuro da humanidade: o pertencimento na própria humanidade. Uma cidadania ambiental se estabelece através de cidadãos críticos e conscientes capazes de compreender, preocupar, reclamar e exigir a possibilidade de viver uma vida digna e seus direitos ambientais, bem como, assumir responsabilidade ambiental; sua organização e participação em prol de sua vida digna adquirem poder político e uma habilidade de mudança coletiva (JACOBI, 2003; GRUBBA, RODRIGUES & WANDERSLEBEN, 2012; PELLEZZI & ARIZIO, 2019). Adverte-se que, com o deslocamento dos espaços de decisão e debate do âmbito local para global, gerou no cidadão comum a sensação de perplexidade e desamparo, a realidade não está em sua alçada e controle, acarretando conformismo, adaptação sem questionamento. Faz-se crucial a luta por uma globalização inclusiva, em que desenvolvimento passe a significar mais qualidade de vida, maior quinhão de bens e riquezas, que os agentes privilegiados do sistema de mercado se negam a socializar (CORRÊA, 2003).

Faz-se oportuno traçar comentários da cidadania sob o aspecto jurídico e político. No primeiro ressalta-se o vínculo com uma comunidade político-estatal em que todos os indivíduos usufruem formalmente do status de cidadão, sendo sujeitos de direitos e de deveres. Ao passo que no segundo, cidadania é a igualdade humana básica de participação numa comunidade política. O mero vínculo jurídico não garante participação efetiva do cidadão comum nos espaços públicos indispensáveis para sua existência digna. A cidadania deve ser concebida como um processo de construção de espaços públicos fundados na solidariedade participativa e inclusão social (CORRÊA, 2003; JACOBI, 2003).

---

<sup>58</sup> Rede Europeia de Cidadania Ambiental - ENEC (2018). Definindo “Cidadania Ambiental”. Disponível em: <<http://enec-cost.eu/our-approach/enec-Environmental-Citizenhip/>>. Acesso em: 24 out. 2020.

Ao que diz respeito ao espaço público, existem várias concepções, destaca-se para esse estudo a proposta pelo filósofo Jürgen Habermas, pela proximidade da realidade atual, principalmente, em relação à interligação com a mídia<sup>59</sup>. O espaço público é entendido como um local de diálogo em que ocorrem discussões públicas entre inúmeros sujeitos que emitem argumentos racionais, a fim de produzir opiniões, trata-se de um processo cognitivo e complexo. Observa-se que nesse espaço público ocorre discussão de problemas práticos e políticos, onde cidadãos membros de uma sociedade convencem outros através de seus argumentos, um local de mediação entre o Estado e a sociedade civil (SILVA, 2001, SENA, 2007). A sociedade civil seria composta por um conjunto de instituições ou organismos dinâmicos (movimentos, organizações e associações) não institucionalizados que identificam os problemas sociais constantes nas esferas privadas e os comunica a esfera pública política, capazes de formar a opinião. Correspondem a atores individuais ou coletivos que se interpõem entre a administração pública e a organização privada tendo como objetivo o fortalecimento da democracia. As ações da sociedade civil concretizam-se na esfera pública política, uma rede para comunicação de informações, posições e opiniões, em que vários atores filtram, sintetizam e condensam os argumentos emitidos em “opiniões públicas”, proporcionando equilíbrio aos problemas diferentes e específicos de interesse da sociedade. Representa a infraestrutura da esfera pública em que os meios de comunicação de massa se posicionam no topo (SILVA, 2001; DURÃO, 2011; MARQUETTE & VANZELLA, 2018).

Para Habermas existem três tipos de esferas parciais: a episódica, composta nos bares, cafés entre outros lugares abertos ao público em geral; a organizada, oriunda de reuniões centralizadas como partidos políticos, associações e comunidades religiosas; e a abstrata, produzida pela mídia com espectadores, ouvintes e leitores. E todas podem se conectar e se influenciar mutuamente, o que torna mais expansivo aquilo que se produz na esfera pública. (MARQUETTE & VANZELLA, 2018)

---

<sup>59</sup> A idealização de esfera pública burguesa de Habermas sofreu severas críticas, principalmente pela exclusão das esferas públicas representativa dos “excluídos” da burguesia. Diante das críticas o autor escreveu que tem a percepção de que ele subestimou a importância das esferas públicas oposicionistas e não burguesas, concebendo a teorização de uma multiplicidade de esferas públicas no relato sobre as transformações estruturais da esfera pública. Todavia, apesar das limitações, aponta a importância da mídia na política e na vida cotidiana. Kellner (2000).

A opinião pública não se encontra prevista, nem institucionalizada em qualquer texto constitucional, entretanto todos os estados democráticos, implicitamente, a considera como fundamento. Trata-se de uma força autônoma, política e abstrata, na qual os formuladores de opiniões políticas se dirigem em busca de aceitação das ações persistidas e clemência de falhas de estratégias, dessa forma impõe aos políticos a necessidade de investigação se suas decisões são adequadas aos valores e referências da opinião pública. Caracteriza-se pelo conjunto de opiniões sobre assuntos de interesse nacional, livre e publicamente expresso por indivíduos que não compõem a esfera governamental e através desse conjunto postulam o direito de influenciarem ou determinarem ações na estrutura político-governamental. Na democracia estabelece-se uma interligação entre os cidadãos, as políticas públicas e o governo, baseada na opinião pública e sua legitimação na sociedade contemporânea pelo exercício da cidadania e participação política na vida democrática (SENA, 2007).

Do ponto de vista da teoria democrática, a esfera pública deve não apenas tematizar, como também fornecer possíveis soluções, e dramatizá-los de modo que sejam assumidos e tratados pelos órgãos competentes. Além da função sinalizadora, deve haver uma problematização efetiva. A capacidade da esfera pública de resolver problemas por conta própria é limitada. Mas essa capacidade deve ser utilizada para supervisionar o tratamento posterior dos problemas que ocorrem dentro do sistema político (KELLNER, 2000).

Enfatiza-se que a democracia moderna habermasiana é composta por três elementos indissociáveis: a autonomia privada dos cidadãos; a cidadania democrática com inclusão de cidadãos livre e iguais; e independência da esfera pública que opera como sistema intermediário entre Estado e sociedade civil. Tal formação garante a igualdade de proteção aos membros individuais da sociedade pelas regras de direito e liberdades básica de acesso a todos; a possibilidade de participação política da maior quantidade de cidadãos interessados; bem como, o apoio para a formação de opinião pública, afirmando os direitos de comunicação e a diversidade dos meios independentes de comunicação de massa. Observa-se a existência de uma ligação estreita do direito e política, sendo através desse que determinados conflitos são geridos em prol da coletividade. A partir da premissa que a sociedade modifica valores e posicionamentos, faz-se necessário a diversificação dos fluxos comunicacionais que atuam na formação



de opinião e influenciam nas decisões administrativas, somente sendo possível através de um sistema garantidor de direitos fundamentais, estabelecendo a igualdade e a liberdade a todos os cidadãos (DURÃO, 2011, WERLE, 2013, MARQUETTE & VANZELLA, 2018).

Nos dias atuais, os meios de comunicação estão entrelaçados a uma sociedade de conhecimento. As comunicações de massa constituídas por instituições especializadas que empregam dispositivos tecnológicos, como imprensa, rádio, cinema, etc., para fazer circular assuntos importantes para públicos grandes, diversos e amplamente distribuídos. A comunicação de massa, portanto, desempenha um papel crucial em conectar o mundo a um indivíduo e oferece oportunidade para o indivíduo se comunicar com um público mais amplo. No entanto, o lado negativo da comunicação na mídia de massa é a probabilidade de ser influenciada por poucos, sendo, assim, a sua dificuldade em manter a neutralidade em relação ao que está sendo compartilhado por meio de diferentes modos de comunicação pública (KAUL, 2017).

A persuasão da mídia depende de variáveis no que diz respeito à audiência e à mensagem. Em relação à audiência, relacionam-se quatro princípios: o princípio da atenção seletiva, que expõem determinado assunto com o fito de despertar maior interesse e assim motivar outras pessoas a saberem; na sequência, o princípio da exposição seletiva em que há exposição de informação de sua convicção e excluir aquelas diversas; o princípio de percepção seletiva em que pessoas de diferentes categorias psicológicas e de variadas orientações subculturais interpretam o mesmo conteúdo da mídia de formas diferentes; por fim o princípio da recordação seletiva que se volta para o registro do conteúdo apresentado na memória de algumas pessoas ou não, tendo em vista o seu conhecimento prévio. Em relação à mensagem, a persuasão depende de quatro fatores predominantes: a credibilidade do comunicador (se influência ou não), a ordem de argumentação (se os argumentos prós ou contras influenciam e a ordem em que devem ser apresentados), a integralidade das argumentações (a apresentação de um único ponto de vista molda opiniões) e a explicitação das conclusões (se persuade mais se a conclusão for explícita ou implícita) (BERTOLINI, 2019).

A mídia assume a função de facilitadora do desenvolvimento, propaga

informações e se torna agente de mudança. Educar a sociedade é uma de suas principais funções, podendo criar consciência ambiental e, com isso, proporcionar espaço para o diálogo e discursos mediados, canal único para as pessoas comunicarem suas próprias perspectivas e demandas ao resto do mundo. Depois, cabe a intervenção e ação da sociedade civil, instituições de pesquisa e agências governamentais, na busca por soluções técnicas ou regulamentações com o propósito de mudanças positivas. A mídia impacta a percepção pública de grupos ambientalistas, empresas e governos, persuadidos a assumir uma posição responsável quando se trata de transmitir acontecimentos sobre mudanças ambientais ao seu público. O poder da mídia reside no fato de que ela é generalizada e molda, ou mesmo exerce a opinião pública. Ela é crucial para sensibilização das pessoas, redução das pegadas ecológicas e adoção de novas tecnologias sustentáveis (KAUL, 2017). A midiaticização atua de forma variada nos espectadores, por apresentarem particularidades ou suas percepção e contextualização de mundo. A mídia forma experiências modificando as experiências pré-existent; ela influencia emocional e sensorialmente e auxilia na formação de identidades e na definição de competências (PIRES, 2017).

### 3.2 OS FESTIVAIS DE CINEMA AMBIENTAIS NO QUADRO DAS ESFERAS PÚBLICAS HABERMASIANA

Para Jürgen Habermas, a esfera pública trata-se de um fórum conceitual e discursivo para o debate racional de assuntos privados de relevância pública, desenvolvida com os meios de comunicação emergentes, na época, os jornais e suas críticas literárias. Apesar da análise limitada à burguesia, sua proposição é fundamental e provocante no estudo de outros fóruns, arenas de participação democrática em relação a outras mídias diversas das literárias como filme, internet e mídia social. Seu aspecto provocador gerou inúmeras e valiosas proposições envolvendo o cinema e os festivais de cinema. Por exemplo, Miriam Hansen (1993) ampliou o conceito para examinar uma esfera pública baseada nas mulheres imigrantes no cinema, a autora definiu o termo público como um processo discursivo em que experiências sociais são articuladas, interpretadas, negociadas coletivamente, sendo o cinema extremamente relevante para a articulação de novos diálogos. Nancy Fraser (1992) destacou o valor de conceituar as múltiplas esferas

públicas subalternas esquecidas por Habermas e a relevância do cinema na articulação de novos diálogos; posteriormente, a autora examinou a ideia de uma esfera pública transnacional (WONG, 2016).

Os festivais de cinema, e especialmente os festivais ambientais, podem ser considerados como esferas públicas, uma vez que funcionam como espaços de encontro para expandir as esferas de engajamento democrático e público. Alguns estudiosos<sup>60</sup> aplicaram a noção de esfera pública de Jürgen Habermas aos festivais de cinema. O espaço do festival é um lugar onde os cidadãos, distintos de qualquer órgão oficial ou governamental, se reúnem para se informar e, por sua vez, formar uma opinião sobre assuntos públicos, em esta instância através das exposições do festival. Festivais de cinema são especialmente adequados para esse propósito, por se tratarem de eventos programados, um espaço de geração comunicativa da opinião pública a respeito de problemas atuais (VROUWENVELDER, 2017).

A teoria da esfera pública é uma forma de examinar como cidadãos comuns se preparam para obrigar a autoridade pública a legitimar-se perante a opinião pública. Diferente do governo-fóruns de execução, tais espaços reúnem indivíduos sem posição ou não representando esta capacidade. Eles também são distintos dos fóruns corporativos, uma vez que a principal função não é sobre a compra e venda de mercadorias, mas sobre a troca vigorosa de ideias. Os festivais de cinema, frequentemente, se apresentam como espaços de reunião para expandir as esferas de engajamento democrático e público. Ao estudar os festivais de cinema ambientais no quadro das esferas públicas é possível identificar três diferentes tipos de esferas de festivais: esfera pública oficial, esfera pública alternativa e os de esfera corporativa ou feiras cinematográficas. A esfera pública oficial sugere que todas as pessoas externas a posição do Estado, tem uma palavra legítima a dizer, em um diálogo político sobre a gestão da vida civil. Uma esfera pública alternativa surge para oferecer aos grupos minoritários um terreno paralelo no qual eles podem se reagrupar e se direcionar para

---

<sup>60</sup> Entre eles: Liz Czach (2010) discute uma esfera pública de cinéfilos em festivais de cinema; Chris Berry (2004) alerta quanto a necessidade de extrapolar os limites dos filmes próprios para festivais quando o estudo tratar-se de esferas públicas em festivais; Wong (2016) que trabalhou a teoria da esfera pública nos festivais, sendo os da Lista A da FIAPF herdeiros da esfera pública burguesa e os demais festivais de cinema, como alternativos que atendem populações e preocupações especializadas, recriando públicos e discursos.

públicos mais amplos e por fim a esfera corporativa, atribuindo a alguns festivais a terminologia de “feiras” por serem eventos claramente dirigidos por empresas (MONANI, 2013; VROUWENVELDER, 2017).

Em regra os festivais de cinema temáticos apresentam-se no mercado, estrategicamente, como esfera pública oficial e esfera pública alternativa, encorajando o público em geral ao exercício da cidadania (sujeitos de direitos e de deveres) e incentivar o diálogo sobre um tema especializado (o ambiente) em ambientes íntimos com seminários, workshops, painéis de discussão e eventos, como festas para networking<sup>61</sup> e socialização. É importante destacar que, como festivais de cinema gerais, alguns festivais ambientais caem perfeitamente em uma única categoria, se verificado como eles constroem e negociam suas identidades como esferas públicas oficiais, esferas públicas alternativas e/ou feiras (MONANI, 2013).

Ao que diz respeito às diferentes formas de engajamento público, o terreno do festival revela um campo heterogêneo. Nos festivais da esfera pública oficial e da esfera pública alternativa, o primeiro se legitima como parte da esfera pública “oficial”, ao passo que a retórica do segundo busca agitar ou perturbar a esfera pública oficial. Os festivais de feiras de negócios, por outro lado, alinham suas agendas mais estreitamente com a esfera privada e os sistemas políticos e econômicos existentes. Cada abordagem leva a uma estratégia diferente para moldar o discurso e a ação ambientais, apresentam estratégias únicas para envolver o público e estimular o envolvimento ambiental. Essas estratégias assumem uma variedade de atitudes. Adverte-se, entretanto, que os festivais levam a sério suas missões ambientais, não se tratam de meros espaços de entretenimento geral, eles são formatados para reunir as comunidades para compartilhar uma causa comum (entendimentos ambientais, ainda que vagamente definido) e sentir-se “inspirado” em comunidade (MONANI, 2013).

Destaca-se que uma das missões essenciais dos festivais de cinema ambientais é inspirar e motivar o público para sair e fazer a diferença em sua comunidade e no

---

<sup>61</sup>*Networking* é um termo em inglês que indica a relação entre indivíduos ou grupos que compartilham interesses pessoais ou profissionais e realizam a troca de informações e de influências. Esse contato entre pessoas se desenvolve por meio de uma relação comum que existe entre os indivíduos, como através da faculdade, do trabalho ou do próprio ambiente de negócios. Disponível em: <<https://www.dicionariofinanceiro.com/network/>>. Acesso em: 21 nov. 2020.

mundo, mobilizando alguma forma de ação ambiental. Expõem as transgressões ecológicas e almejam o começo da remediação. Os cineastas ambientais estabelecem um padrão coerente visando o rompimento e cruzamento para uma consciência popular mais ampla. Muitos filmes de hoje insistem em fazer conexões entre nossos hábitos de vida indulgentes e o meio ambiente, apresentam caminhos semelhantes, cuja moral comum resulta na urgência de mudanças de curso, diante do pouco tempo restante (MALAMUD, 2008).

O cinema é um meio poderoso que muitas vezes reflete o ambiente social, econômico e político em que foi gerado. Ele tem o potencial de impactar o seu público de maneira que podem mudar as paisagens culturais. Os festivais de cinema abrem portas para o discurso politicamente engajado, exposição de questões internacionais, aspectos globais do cinema e re-visualização criativa inteligente de temas tradicionais. O cinema constrói, confronta, desafia e transforma as narrativas imaginárias que sustentam os quadros tradicionais da sociedade. Assim o público, quer esteja assistindo a uma animação, uma obra de arte, uma declaração política ou social ou uma simples comédia, sairá da exibição mudado de alguma forma em razão da abertura concedida aos pensamentos de outras pessoas e formas diversas de ver o mundo (RUYS, s/d). Ademais, o cinema é um dos meios de comunicação e instrumento mais eficazes no debate de questões políticas e culturais em uma sociedade global. Apresenta potencial de capturar visualmente em escala transnacional os problemas ecológicos, e divulgar ao amplo público global. Os modos diferentes de engajamento com o público podem apresentar objetivos variáveis do festival, como apenas aumentar a conscientização ou chamar os cidadãos à ação (VROUWENVELDER, 2017).

Outro aspecto que merece atenção que qualifica ou desqualifica determinado festival como esfera pública seria o financiamento e apoio. Os festivais de cinema ambientais cujos patrocínios emanam das artes nacionais e/ou internacionais governamentais e subsídios culturais apresentam uma potencial desvantagem: apesar de sua evocação pública oficial são desqualificados como esferas públicas, tornando-se suspeitos. A retórica destes festivais, mesmo se um pouco inclinada para inspirar e motivar o público a pensar em novas formas, é comedida em suas críticas políticas contrariando seus objetivos de legitimidade cívica e social. Aqueles festivais sem o patrocínio do governo primário, por outro lado, são mais propensos a apresentar

retórica, obviamente crítico, que os coloca na esfera pública alternativa (MONANI, 2013).

Por sua vez, a terceira categoria, as feiras de negócios, não é qualificada como esfera pública, uma vez que suas agendas são orientadas, claramente, pelas indústrias que as financiam evidenciando o vínculo com os grandes interesses corporativos. Conexos às elites entre cineastas e conservacionistas da vida selvagem, esses festivais validam e lucram com modelos corporativos de maestria e poder, influenciando diretamente nas estratégias de comunicação dos festivais e feiras, apresentam pouco interesse na troca de informações, orientando-se mais para a sua disseminação. Entretanto, apesar dos festivais corporativos não serem qualificados como esfera pública e serem impulsionados por modelos corporativos, não devem ser descartados completamente, pelo fato de promoverem algum nível de diálogo interno através de seminários e painéis de discussão (MONANI, 2013).

### 3.3 O FICA COMO ESFERA PÚBLICA HABERMASIANA E O DESPERTAR DO CIDADÃO AMBIENTAL.

Nas últimas décadas tem-se utilizado uma variedade de meios de comunicação para disseminar informações ambientais. Os meios ganham centralidade na vida das pessoas, estabelecendo-se como lugares de entretenimento e informação. Os cidadãos de variadas faixas etárias são provocados a respeito da realidade dos problemas ambientais e a aumentar a sua consciência. Reconhece-se a importância da necessidade de incentivos e da necessidade de ação ambiental ser vista como um comportamento normativo ao lado da conscientização. (SPAREMBERGER & RAMMÊ, 2011; GRUBBA, RODRIGUES & WANDERSLEBEN, 2012, PIRES, 2017) Dentre os instrumentos capazes de despertar os sentidos do cidadão, destaca-se o cinema ambiental, permitindo que os espectadores o contato com a representação proposta pelo filme, e a motivação de discussão dos problemas e sugestão de possíveis soluções aos desafios ambientais apresentados (MARIA, 2017).

Desde a origem do cinema, demonstrou-se o interesse por sua análise educativa

em seus vários gêneros. Por um lado, o cinema incorpora uma dimensão formadora própria das representações artísticas, uma educação informal e cotidiana e, por outro, pode ser utilizado de forma mais sistemática no processo educativo, como recurso/ferramenta pedagógico em sala de aula, com interação direta do docente. A exibição fílmica em festivais de cinema ocuparia a primeira dimensão educativa, entendida no sentido formação (valores, visão de mundo, conhecimento, ampliação de repertório), ela transpassa a experiência da exibição estando implicitamente presente nos debates sobre os filmes, pois mesmo a reivindicação mais radical de um cinéfilo pela “autonomia” do campo e seus rituais específicos já pode ser vista como expressão de um tipo muito particular de formação em que o cinema fica reduzido à educação para o próprio cinema e seu imaginário. Para educar, o cinema e as variadas atividades que o colocam em destaque, devem suscitar pensamentos, não sendo suficiente expor idéias o importante e com elas instigar reflexões e questionamentos (XAVIER, 2008).

Um festival de cinema temático de programação anual, geralmente, tem como objetivos principais: a promoção de entendimento entre grupos e o aumento da consciência pública sobre determinada questão, tendo em vista a construção e fortalecimento da adesão de uma comunidade, campanha ou movimento, ou de outra forma catalisar alguma forma de ação política. A exibição de filmes nesses eventos impacta o público presente, propondo- o a refletir suas ações, ao contrário das realizadas em espaços comerciais de exibição de filmes centrados no entretenimento. O festival de cinema temático, em regra, preocupa-se em apresentar “informação e testemunho” ao invés de apenas “arte e entretenimento”, e busca criar um “encontro de testemunhos” onde os festivaleiros “se responsabilizam pelo que viram e se preparam para responder” (DAVIES, 2018). O FICA foi idealizado com a pretensão de promover um espaço para pensar, fazer do cinema instrumento mobilizador das questões ambientais. Todavia estabelecer como objetivo do cinema a sensibilização, motivação ou estímulo dos espectadores para a causa ecológica é arriscado, pois existe a possibilidade de transformar os filmes ambientais em meros audiovisuais educativos eivados de moralismo e prescrição. O ideal é associar o aspecto didático do cinema a inovação de muitos diretores, que ao filmar enaltece o próprio realizador elevando-o ao patamar de engajamento socioambiental (GUIDO E BRUZZO, 2011). Segundo Afredo Manevy<sup>62</sup>,

---

<sup>62</sup> É gestor, pesquisador e professor, com doutorado em audiovisual pela USP. Foi presidente da Spcine,

um dos membros do Júri oficial da 13ª edição do FICA, o festival cumpre o papel de estimular a discussão, ao fazer um recorte focando o meio ambiente, enfatiza que aprendeu muito com os filmes que são utilizados como instrumento com objetivo de informar, sensibilizar e provocar as plateias e que estabelece conexão entre o fato cinematográfico e seu papel ambiental levando os espectadores a reflexão (REVISTA DO FICA, 2011, p. 08).

Percorrendo as programações das edições do FICA, é possível notar que a cada edição os organizadores estabeleceram espaços para diálogos e debates a respeito do meio ambiente. O festival apresenta várias atividades de caráter educativo e reflexivo, como mini-cursos, debates, palestras, fóruns, seminários e oficinas, algumas delas envolvendo a população local e a sociedade rural e as escolas da região, apresenta o propósito de envolver os participantes, nas questões ambientais atuais e os motivá-los a serem atuantes na busca por mudanças de hábitos e, lutas por direitos, comprometidos com a qualidade de vida, sendo a maioria das atividades gratuitas e abertas ao público em geral. Dentre as ações promovidas, destacam-se: o FICA Limpo, programa criado na edição de 2011 direcionado para desenvolvimento de alternativa, suporte e sistemática da coleta de lixo<sup>63</sup> da cidade nos dias do festival, instalando Pontos de Entrega Voluntária para receberem os resíduos recicláveis; o FICA itinerante, cujo projeto busca democratizar o acesso à cultura, cinema e meio ambiente nas cidades do interior do estado, bem como em outras localidades do País, em parceria com escolas, universidades e instituições públicas. Dentre as projeções itinerantes e parcerias, sobressaiu-se o projeto “Luz, Câmera, Reforma Agrária”, projeção itinerante no FICA do ano de 2013.

Consta do Projeto do IDESA, OSCIP responsável pela realização da 20ª edição em 2018, como grande diferencial do FICA, “a ampla integração que ele promove entre cinema, cultura, meio ambiente, acessibilidade, sustentabilidade e cidadania” e, destaca que para atingir tal finalidade o festival utiliza como estratégias “a realização de

---

secretário executivo e secretário de políticas culturais do Ministério da Cultura, além de secretário-adjunto da cultura no município de São Paulo. Disponível em: <<https://midianinja.org/author/alfredomanevy/>>. Acesso em: 01 dez. 2020.

<sup>63</sup> Cerca de 95% dos resíduos gerados são recicláveis, o volume de resíduos coletados no evento em 2010, correspondeu a 126 m<sup>3</sup> e apenas 18% foi enviado para a reciclagem. (Revista do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (2011, p. 34).



atividades que possam reunir importantes nomes da área ambiental e artística, em interação com o público, para o compartilhamento de experiências e conhecimento”, e, ainda, que o evento é “um dos principais espaços de debate ambiental do país, com o objetivo de fortalecer cada vez mais esse ambiente de reflexão e amadurecimento socioambiental.”

À primeira vista, o fato dos financiamentos do FICA, serem, originariamente, provenientes dos subsídios culturais nacionais (federais e estaduais) sua qualificação como esfera pública gera suspeição, refletindo na ideia mal concebida de que se trata apenas de um evento cinematográfico de temática ambiental. Esse pensamento, a nosso ver, não capta a fundo a importância do fator sensibilizador e reflexivo do festival. Parece-se pouco refutável a credibilidade de um festival que exhibe, enaltece e premia um documentário expositivo sobre a luta de alguns países (França, Canadá, Alemanha e Brasil) contra a utilização do amianto, em uma época cujo estado de Goiás era uma das maiores economias extrativistas do minério.<sup>64</sup> No mesmo sentido, no XXI FICA, ocorrido em versão digital, o palestrante e jornalista André Trigueiro, na noite do dia 20 de novembro, na palestra: “Sustentabilidade – A questão central do nosso tempo,”<sup>65</sup> em resposta ao meu questionamento a respeito da importância dos festivais de cinema, como o FICA, na formação da cidadania ambiental, foi enfático: “No próprio Fica, eu vi filmes e documentários que impregnaram minha alma.” Continuando, em meio sorriso, indagou: “Onde você vai ver um filme, feito por um americano, mostrando como a Coca Cola se instalava em países periféricos, com legislação ambiental fraca, para abusar dos mananciais de água para produzir o refrigerante?”. Na sequência enfatizou o poder dos audiovisuais em: “estimular, conscientizar, despertar consciências, denunciar, aflorar sentimentos, então não é muito pouco não. É uma arte muito sedutora, arrebatadora, e ela está serviço, ou não, de um mundo melhor, e aí é escolha de cada um envolvido nessa indústria descobrir quais são os caminhos éticos que os estimulam. O audiovisual é uma ferramenta fantástica da transformação da sociedade”, concluiu.

---

<sup>64</sup> O filme vencedor do Troféu Cora Coralina no VII FICA, em 2005, intitulado: *Asbestos, a Slow Death* (A Morte lenta por Amianto) da diretora Sylvie Deleule, da França. O filme inclui uma pesquisa científica detalhada sobre ser o amianto um minério extremamente nocivo a saúde pública e apresenta depoimentos de trabalhadores, vítimas do produto, cientistas políticos e ambientalistas.

<sup>65</sup> Disponível em: <<https://www.cultura.go.gov.br/index.php/noticias/2810-atual-momento-ambiental-do-brasil-e-tema-de-palestra-do-jornalista-andre-trigueiro-no-fica-2020>>. E o vídeo do Youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E1DZ28zD5a4>>. Acesso em: 01 dez. 2020.

Dessa forma, por ser o FICA, um espaço, um lugar onde cidadãos se reúnem para se informarem a respeito de questões ambientais e, por conseguinte, formar suas opiniões sobre assuntos públicos e difusos, por meio de exibições de filmes, debates, palestras e oficinas, torna-se possível enquadrá-lo no quadro das esferas pública, independentemente do patrocínio de órgãos e instituições públicas e privadas. Nessa amplitude, exaltar sua contribuição no despertar de cidadãos ambientais dentre os espectadores presentes, informando-os e motivando-os a remeter suas atenções, antes voltadas para vidas meramente privadas, para a sociedade em que está inserido, para seus direitos e deveres e, nela inspirar, atuar, e decidir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, salienta-se a concepção de “cidadania” difere em razão do tempo e do espaço geopolítico. No Brasil todos os indivíduos usufruem formalmente do *status* de cidadão, sendo sujeitos de direitos e de deveres e a cidadania é a igualdade humana básica de participação numa comunidade política. Vários direitos foram reconhecidos como fundamentais ao passar dos anos. Na Conferência de Viena, em 1993 foram consagrados os direitos de terceira geração, cujo interesse e responsabilidade pertence a toda a coletividade. O direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado e a seu uso comum a todos está previsto no art. 225 da Constituição Federal brasileira, mas além de prever direitos, o referido artigo atribui o dever de preservá-lo para as gerações futuras a cada indivíduo que vive em sociedade. Hoje a cidadania ambiental tem como objetivo central a conscientização que humanos fazem parte da natureza e dela depende sua sobrevivência. Para que humanos usufruam o direito a um meio ambiente saudável é essencial discutir suas relações com o meio. Um cidadão ambiental com senso crítico desenvolvido possui a capacidade de atuar e participar da sociedade como agente de mudança na esfera privada e pública, em escala local, nacional e global, por meio de ações individuais e coletivas, no sentido de buscar soluções para os problemas ambientais contemporâneos e alcançar a sustentabilidade. Enfatizou-se que o papel exercido pelos meios de comunicação, mídia nesse processo de despertar não pode ser subestimado, eles divulgam informações ao público a respeito das importantes questões e sensibilizam pessoas a reduzir as pegadas ecológicas e patrocinar novas tecnologias sustentáveis.

Embora os filmes exibidos sejam de natureza semelhante, a forma como os festivais ambientais atuam em torno de sua programação é diversa tendo características definidoras que os distinguem de outros. Alguns assumem o papel de informante público, outros, para além de informar, podendo ser considerado um influenciador no seio político do estado, apresentando qualidades enquanto esfera pública. A maioria dos festivais ambientais, expandindo a teoria esfera pública, propiciam discussões democráticas e públicas aos cidadãos comuns que delas participam, que no exercício da cidadania ambiental podem vir a exigir das autoridades públicas ações mitigadoras de depredação ambiental.

As esferas públicas podem ser vistas como espaços de discussões abertos a todos os indivíduos, que através de exibições de filmes e debates que abordem questões ambientais possibilitam informar e sensibilizar os espectadores os motivando a agir em prol de mudanças, ou exigir medidas estatais. Entende-se como formação e exercício de cidadania essa nova visão de mundo, valorizando os diversos conhecimentos e ampliando a consciência local e planetária.

Verificou-se que o FICA, possui em sua programação atividades voltadas para educação ambiental, mas que poucas são as ações efetivas se comparado ao seu papel enquanto esfera pública. As seleções de filmes e as premiações de cada edição demonstram preocupação em informar o público sobre as questões contemporâneas ambientais e as programações de debates, mesa redonda e oficinas indicam que existem espaços para o dialogo, discussões a qualquer indivíduo, tornando possível a ampliação da visão de mundo ou mesmo engajamento ativista. Em razão da suspensão do festival no ano de 2019, não foi possível a participação sequer como observador simples de uma edição ao vivo. Em 2020, na versão digital, os filmes ficaram disponíveis e ocorreram mesas redondas, oficinas e palestras voltadas para a temática ambiental, todas abertas a perguntas e até participações por vídeo dos inscritos, gratuitas, destaca-se. Por fim, pode-se afirmar que muitos dos participantes externaram a satisfação de terem tido a oportunidade de aprender e, alguns assumiram que até aquele momento não haviam entendido o papel de cada indivíduo na mudança de maus hábitos ambientais e na preservação do meio ambiente. Revelando ser possível afirmar que o FICA pode ser visto como esfera pública e que despertam os espectadores para cidadania ambiental e os mobilizam a pensar e fazer a diferença em sua comunidade local.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR JÚNIOR, Ideon José de; PASQUALETTO, Antônio. CIDADANIA INTERGERACIONAL E A PARTICIPAÇÃO POPULAR NA GESTÃO AMBIENTAL. *Revista Baru - Revista Brasileira de Assuntos Regionais e Urbanos*, Goiânia, v. 6, p. e8248, set. 2020. Disponível em: <<http://revistas.pucgoias.edu.br/index.php/baru/article/view/8248>>. Acesso em: 03 nov. 2020.

ALBOREDA, Solange. *Os restos de um cinema chamado ambiental: um estudo sobre filmes brasileiros que abordam o meio ambiente desde a década de 1970*. 134 f. Tese (Doutorado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

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

ALMEIDA, Jalcione et al. Pesquisa interdisciplinar na pós-graduação: (des)caminhos de uma experiência em andamento. *Revista Brasileira de Pós-Graduação*, v. 1, n. 2, p. 116-140, nov. 2004.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Revista ALCEU - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)*. v.8 , n.15, p. 173 – 184, jul./dez. Rio de Janeiro, 2007.

ANDRIGHETTO, Aline. Direito e responsabilidade do cidadão ecológico. *Veredas do Direito*, Belo Horizonte, ž v.8 ž n.16 ž p.169-187, jul./dez. 2011

ANTÔNIO, Lauro. Entrevista: Professor Lauro Antônio fala sobre filmes e festivais. *Comunicação & Informação*, v. 7, n. 2, p. 274-278, 2004. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/68834>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

AQUINO, Barbara de. FICA: ação que combina história, cultura, meio ambiente e cidadania. *Ambiente do Meio*. Disponível em:

<<https://ambientedomeio.com/2009/03/20/fica-2009/>>. Acesso em: 07 jul. 2019

ARAÚJO, Guido. Ponto final da jornada internacional de cinema da Bahia. *Caderno de Cinema*. Disponível em: <<http://cadernodecinema.com.br/blog/ponto-final/>>. Acesso em: 05 ago. 2020

ARCHIBALD David e MILLER, Mitchell. *The Film Festival Dossier: Introdução*. Screen 52.2, p. 249-252, 2011.

ARISTÓTELES. "*Ética a Nicômaco*". Tradução de Leonel Valandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Vol. IV: Os Pensadores.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BALLERINI, Franchesco. *Cinema brasileiro no século 21*. São Paulo: Summus, 2012.

BALTAR, Mariana. Fica premia Kátia Mesel. *Jornal de Brasília*, Brasília, 8 jun. 1999. Civilização, p. 02 –C.

BARR, Stewart. Strategies for sustainability: Citizens and responsible environmental behavior. *Area*. Vol. 35, n 3 p. 227–240, Sep, 2003.

BARROS, Ana Paula Ferrari Lemos. A importância do conceito de esfera pública de Habermas para a análise da imprensa – uma revisão do tema. *Universitas: Arquitetura e Comunicação Social*, Brasília, v. 5, n. 1/2, p. 23-34, jan./dez. 2008

BASSINI, Paulo et al. Educação ambiental para a cidadania. *GEAMA: Educação e Extensão Ambiental*. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: <[http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/geama\\_educacao\\_ambiental\\_para\\_a\\_cidadania.pdf](http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/geama_educacao_ambiental_para_a_cidadania.pdf)>. Acesso em 16 maio de 2021.

BATISTA, Adriana Pereira. *AGEPEL: políticas públicas de cultura no estado de Goiás – um intelectual no poder (1999-2006)*. 184. Dissertação (Mestrado em História).

Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, 2010.

BAUER, Olga. *Fund-raising for film festivals in Europe*. Thesis. 2007. Erasmus University Rotterdam. Disponível em: <[https://thesis.eur.nl/pub/4287/Bauer.Olga.305819.master\\_thesis.pdf](https://thesis.eur.nl/pub/4287/Bauer.Olga.305819.master_thesis.pdf)>. Acesso em: 03 mar. 2021.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BENNETT, Andy, TAYLOR, Jodie & WOODWARD Ian. Introduction. In: *The Festivalization of Culture*, Ashgate Publishing Ltd, p. 01- 08, 2014.

BERTEN, André. Habermas, esfera pública, racionalização, aprendizado. *Problemata: R. Intern. Fil.* Vol. 03. n. 02. 2012, p. 11-33.

BERTOLINI, Jeferson. Comunicação humana, comunicação de massa e efeitos da comunicação de massa. *Revista Temática*. NAMID/UFPB. Ano XV, n. 4, p. 18-35, Abril/2019. Disponível em: <<file:///C:/Users/Administrador/Downloads/45292-Texto%20do%20artigo-110194-1-10-20190404.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2020.

BORGES, Melissa Siqueira. *Dossiê FICA*. Goiânia, out. 2018.

BOURDIEU Pierre, *O poder simbólico*. (Tomaz, Fernando, tradução). 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRASILEIRO, Maria Dilma Simões. Desenvolvimento e turismo: para além do paradigma econômico. In BRASILEIRO, MDS., MEDINA, JCC., and CORIOLANO, LN., orgs. *Turismo, cultura e desenvolvimento* [online]. Campina Grande: EDUEPB, p. 75-98, 2012.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DO BRASIL (SÃO PAULO, 1954). Comentários sobre o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, publicados na coluna diária de crítica de cinema de O Tempo. 2004. Disponível em:

<<http://bresserpereira.sitepessoal.com/selected/Cinema/FestivalInternacionalCinema.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

BURKE, Peter. A esfera pública 40 anos depois. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, p. 13, 14 mar. 2002.

CABRAL, Guilherme Perez. Educação na e para a democracia no Brasil: considerações a partir de J. Dewey e J. Habermas. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 37, n°. 136, p.873-889, jul.-set., 2016

CAPRA, Fritjof. Alfabetização Ecológica: o desafio para a educação do século 21. In TRIGUEIRO, André. *Meio ambiente no século 21: 21 especialistas falam da questão ambiental nas suas áreas de conhecimento*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003, p. 19-33.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil. O longo Caminho*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CESAR, Amaranta. Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência. *Ciberlegenda*. Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, n. 35, p. 11-23. 2017/2.

CHALMERS, Vera Maria. Festival Internacional de Cinema. *Remate De Males*, IEL 25 anos. v. 22, n.2, p. 291-319, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636169>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

CINEASTAS contestam critérios de seleção. *O Popular*. Goiânia, 28, maio 2000. O Popular 2.

CINEMATHEQUE. *L'Association*. Disponível em: <<https://www.cinematheque.fr/informations-institutionnelles.html>>. Acesso em: 09 fev. 2020.



CLARK, George E. Environment on film. *Environment: Science and Policy for Sustainable Development*. v. 49, n. 7, p. 3-4, 2007.

CZACH, Liz. Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema. *The Moving Image*. v. 4, n. 1, p. 76-88, 2004.

CORRÊA Darcísio. A Cidadania e a Construção dos Espaços Públicos. *Desenvolvimento Em Questão*. Editora Unijuí, ano 1, n. 2, p. 37-54, jul./dez. 2003.

CORREA, JR. Fausto Douglas. *Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973)*. 227p. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista. 2007.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. *Os Festivais Audiovisuais em 2018: Geografia e Virtualização*. Associação Cultural Kinoforum, Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais. Santos, 2019. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. *Os Festivais Audiovisuais em 2019: Geografia e Virtualização*. Associação Cultural Kinoforum, Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais. Santos, 2020. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. *Os Festivais Audiovisuais em 2020: Geografia e Virtualização*. Associação Cultural Kinoforum, Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais. Santos, 2021. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

DAVIES, Lyell. Not Only Projections in a Dark Room: Theorizing Activist Film Festivals in the Lives of Campaigns and Social Movements. *Frames Cinema Journal*.

Film Festivals: Aftermaths and Beyond Guest-edited by Dina Iordanova. Issue 13, May 2018 Disponível em: <<https://framescinemajournal.com/article/not-only-projections-in-a-dark-room-theorizing-activist-film-festivals-in-the-lives-of-campaigns-and-social-movements/>>. Acesso em: 24 out. 2020.

DELGADO, Andréa Ferreira. Goiás: a invenção da cidade “Patrimônio da Humanidade”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 113-143, jan/jun 2005.

DETONI, M. Os meios públicos de comunicação e a construção da esfera pública. *Comunicação e Sociedade*, [S. l.], v. 30, p. 21-37, 2016. Disponível em: <https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/804>. Acesso em: 22 nov. 2020.

De VALCK, Marijke. As várias faces dos festivais de cinema europeus. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Europa*. Coleção Cinema no Mundo. V. 5. São Paulo: Escrituras Editora, 2007a, p. 215 - 244.

De VALCK, Marijke. *Film festivals: history and theory of a European phenomenon that became a global network*. Amsterdam: ASCA. 2007b.

De VALCK, Marijke. Introduction: what is a film festivals? How to study festivals and why you should. In: De VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan and LOIST, Skadi (Org.). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London: Routledge, 2016. p. 1-12.

DUARTE, D. C.; LIMA, K. S. C. Turismo responsável e eventos: uma análise sobre a responsabilidade no Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) - Goiás/Go. Cenário: Revista Interdisciplinar em Turismo e Território, v. 7, n. 12, p. 73 – 89, 24 jun. 2019.

EUZÉBIO, Suzane Queiroz. KAERCHER, André Luiz Nascimento. O mix de marketing aplicado a projetos culturais: um wstudo de caso do projeto Feirarte, 2009. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/1527236-O-mix-de-marketing-aplicado-a->

projetos-culturais-um-estudo-de-caso-do-projeto-feirarte-resumo.html>. Acesso em: 17 set. 2020.

ELSAESSER, Thomas. Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema In Europe. In ELSAESSER, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam, 2005, p. 82-107.

FALICOV, Tamara L. The Festival Film: Festival Film as Cultural Intermediaries. In: De VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan and LOIST, Skadi (Org.). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London: Routledge, 2016, p. 209-229.

FALICOV, Tamara L. The interlocking dynamics of domestic and international film festivals: the case of Latin American and Caribbean cinema. In: D'LUGO, Marvin; LOPEZ, Ana M.; and PODALSKY, Laura. (Org.). *The Routledge Companion to Latin American Cinemas*. London: Routledge, 2017, p. 266-277.

FARIA, Luciana Jacques. Espaço Público e Sociedade Civil: Proposta de uma abordagem habermasiana do caso brasileiro. 93p. Dissertação (Mestrado em Administração). Programa de Pós-Graduação da Escola de Administração de Empresas, Fundação Getúlio Vargas, 1999.

FECHINE, Mariana Quirino. *As relações entre cultura e desenvolvimento a partir dos Festivais de Cinema da Paraíba*. 125 p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional). Pró-Reitoria de Pós- Graduação e Pesquisa, Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2016.

FERNANDES, Debora do Nascimento. A importância da educação ambiental na construção da cidadania. *Revista OKARA: Geografia em debate*. Universidade Estadual da Paraíba, v.4, n.1-2, p. 77-84, 2010.

FERNANDES, Tatiane e STOFFELS, Leandro. O fomento à cultura no Distrito Federal e estados da região Centro-Oeste. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas e VASCONCELOS, Fernanda Pimenta. *Financiamento e fomento à cultura nas regiões brasileiras*. Salvador: EDUFBA, p. 33-73. 2017.

FERREIRA, Thais Arruda. *Reflexões sobre o cinema ambiental: uma abordagem multidisciplinar*. 203 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia). Programa de Pós-graduação em Tecnologia, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

FISCHER, Fabiana Janaina Vargas. Cidadania ambiental global e sustentabilidade. *Revista Eletrônica Direito e Política*, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Ciência Jurídica da UNIVALI, v.7, n.1, p. 473-492, Itajaí, 2012.

FRASER, Nancy. “Transnationalizing the Public Sphere: On the Legitimacy and Efficacy of Public Opinion in a Post- Westphalian World,” *Theory, Culture & Society*, 24(4), p. 7–30, 2007. Disponível em: <<https://transversal.at/transversal/0605/fraser/en>>. Acesso em: 24 out. 2020.

FRIEDE, Reis. Cidadania e Responsabilidade socioambiental. *Revista Novos Estudos Jurídicos – Eletrônica*. v. 20, n.2, p. 810 -825, maio-ago. 2015.

GETZ, Donald. Event Touris Definition, and Research. *Tourism management*. v. 29, issue 3, p. 403-428, 2008.

GRUBBA, Leilane Serratine; RODRIGUES, Horácio Wanderlei e WANDERSLEBEN, Myrtha. Caminhos para uma cidadania planetária e ambiental. *Revista de Direito Internacional*, Brasília, v. 9, n. 3, 2012. p. 1-14.

GUIDO, Lúcia de Fátima Esteirinho; BUZZO, Cristina. Apontamentos sobre o cinema ambiental: a invenção de um gênero e a educação ambiental. In: *Revista Eletrônica Mestrado em Educação Ambiental*. v. 27, jul./ dez. 2011, p. 57-68. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/remea/article/view/3249/1933>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

GUSMÃO, Milene. Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI. Tese de doutorado. Salvador: UFBA, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria burguesa*. Tradução Flavio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HABERMAS, Jürgen. Três modelos normativos de democracia. *Lua Nova* [online]. 1995, n.36, p.39-53. ISSN 0102-6445. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451995000200003>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia: entre facticidade e validade*. v. II, Tradução de Flavio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HABERMAS, Jürgen. Comunicação pública na sociedade midiática: o impacto da teoria normativa na pesquisa empírica. Tradução de Angela Cristina Salgueiro Marques. *Líbero*, São Paulo, ano XI, n. 21, p. 9-21, jun. 2008. Disponível em: <[https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2016/10/artigo\\_habermas.pdf](https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2016/10/artigo_habermas.pdf)>. Acesso em: 22 set. 2020.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria burguesa*. Tradução Denilson Luís Werlw, 1. ed. São Paulo; Editora Unesp, 2014.

HARDIN, Garret. *A tragédia dos comuns*. Tradução Jose Roberto Bonifácio. Rio de Janeiro, 2011.

HEYWOOD, Andrew. *Ideologias políticas (v.2): do feminismo ao multiculturalismo*. São Paulo: Ática, 2010.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HORTON, Dave. Demonstrating Environmental Citizenship? A Study of Everyday Life Among Green Activists. In: BELL, Derek and DOBSON, Andrew, *Environmental Citizenship*. Cambridge, MA: MIT Press. p. 127-150, Jan 1, 2005.

HUGHES, Helen. *Green Documentary: Environmental Documentary in the Twenty-First Century*. Intellect: Bristol, UK/Chicago, USA, 2014.

JACOBI Pedro Roberto. Educação ambiental, cidadania e sustentabilidade. *Caderno de Pesquisa*, Fundação Carlos Chagas, São Paulo/SP, n. 118, p. 189-205, março, 2003.

JACOBI Pedro Roberto. Espaços públicos e práticas participativas na gestão do meio ambiente no Brasil. *Sociedade e Estado*, Universidade de Brasília, Brasília/DF, v. 18, n. 1/2, p. 315-338, jan./dez. 2003.

JACOBI Pedro Roberto. Meio Ambiente, Educação e Cidadania: Diálogo de Saberes e Transformação das Práticas educativas – uma reflexão sobre histórias de aprender e ensinar. In MARINHO, Kleber Maia e LABREA, Valéria Viana (Org.), *Histórias de aprender-e-ensinar para mudar o mundo*. Projeto Jovem Cidadão Amigo da Natureza - PJCAN, Paulínia, SP: Instituto Bioma, p. 122-130, 2007.

KAUL, Vineet. Environmental Crisis and the Role of Media. In *Published in International Journal of Trend in Scientific Research and Development*, Volume-1 | Issue-4, p. 684-697. June 2017. Disponível em: <<https://www.ijtsrd.com/papers/ijtsrd2217.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2020.

KELLNER, Douglas. (2000). Habermas, the public sphere, and democracy: a critical intervention. Disponível em: <<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/habermaspublicspheredemocracy.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2020.

KIU-WAI, Chu. Ecocinema. *Journal of Chinese Cinemas*. v. 10, n. 1, p. 11-14, 2016.

LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. Marina de Andrade Marconi e Eva Maria Lakatos, 5. ed. São Paulo: Atlas 2003.

LEAL, Antônio e MATTOS, Tetê. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007: indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

LEAL, Antônio e MATTOS, Tetê. *Painel setorial dos festivais audiovisuais/indicadores 2007-2008- 2009*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2011.

LEÃO, Beto. *Cinema Ambiental no Brasil: uma primeira abordagem*. Goiânia: AGEPEL/ III FICA, 2001.

LOIST, Skadi. The film festival circuit: networks, hierarchies, and circulation. In: De VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan and LOIST, Skadi (Org.). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London: Routledge, 2016. p. 49-64.

MAGER, Juliana Muylaert. *É tudo verdade?* Cinema, memória e usos públicos da história. 221 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense. Niteroi, 2019.

MAIA, Kamyla Faria. *Festival enquanto Festa e Dispositivo nos Processos de Visibilidade do Cinema Documentário Brasileiro Pós-Retomada: o estudo do caso “É Tudo Verdade”* (Brasil, 1996-2010). 182 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Goiás. Goiânia/GO, 2015.

MALAMUD, Randy. A New Breed of Environmental Film. *The Chronicle Review*: p.B19-B21, abril, 25, 2008.

MANEIA, Arismar; CARMO, Wagner e KROHLING, Aloisio. Meio ambiente e cidadania: uma perspectiva sobre o desenvolvimento sustentável. *REGET - Revista Eletrônica em Gestão, Educação e Tecnologia Ambiental*, Santa Maria, v. 18 n. 1, p.220-227, abr. 2014.

MARIA, Flávia Regina. O cinema como instrumento de sensibilização ambiental para conservação da água. 134 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos/SP, 2017.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*. v 30, n. 19, p. 165-180. 2003.

MARQUETTE, Felipe Rotta e VANZELLA, José Marcos Miné. Compreendendo a sociedade civil e a esfera pública política de Habermas. *Direito & Paz*. São Paulo, SP – Lorena, Ano X , n. 39, p. 140-159, 2º Semestre, 2018.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. A ética do discurso e a formação do sujeito político em Habermas. *Cadernos da Escola do Legislativo*, Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, v. 15, n. 23, p. 161-183, jan./jun. 2013.

MATTOS, Tetê. Entrevista: Espaço do Especialista. *Comunicação CTA*v. Notícias. Fev. 2012. Centro Técnico Audiovisual / Secretaria do Audiovisual / Secretaria Especial da Cultura/ Ministério da Cidadania. Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://ctav.gov.br/2012/02/28/espaco-do-especialista/>>. Acesso em 13 jul.2019.

MATTOS, Tetê. Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre os festivais audiovisuais brasileiros. In Mohamed Bamba eds. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA, p. 117-131, 2013.

MEDEIROS, Alexsandro Melo e NORONHA, Nelson Matos de. Ação comunicativa e ação dialógica: diálogos entre Jürgen Habermas e Paulo Freire no âmbito da “esfera pública”. *Anais II CONEDU*. Realize Eventos Científicos e Editora Ltda, Plataforma digital, 2019.

MELEIRO, Alessandra. (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo: Escritura Editora, 2007.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. 224 p. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2018.

MELO, Izabel de Fátima. Clube de Cinema da Bahia e a sua participação no campo cinematográfico nos anos 1970. *Antíteses*, Londrina, v.12, n. 23, p. 631-651, jan-jul. 2019.



MENDONÇA, Edilene Trigueiro. Cidade de Goiás, patrimônio histórico e o desenvolvimento local: uma análise dos impactos do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental FICA. 76 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação de Planejamento e Desenvolvimento Territorial. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2010.

MIGLIAVACCA, Karine Montanari e ODORIZZI, Cristiane Iara Carvalho. Cidadania ambiental: um olhar a partir do direito à informação e da participação popular. In: Adriana Aparecida Ganzer et al. (Org.). *Educação ambiental e meio ambiente em pauta*. Novo Hamburgo: Feevale, p. 228-251, 2017.

MINAYO, Maria Cecília de Souza *et al.*. *Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade*. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MONANI, Salma. Environmental film festivals: Beginning explorations at the intersections of film studies and ecocritical studies. In: RUST, Stephen; MONANI, Salma and CUBITT, Sean. (Org.). *Ecocinema theory and practice*. New York: Routledge. 2013. p. 253-278.

MOINE, Caroline. La Fédération Internationale des Associations de Producteurs de films : un acteur controversé de la Promotion du cinéma après 1945. *Le Mouvement Social*. v. 2, n. 243, p. 91-103, 2013.

MONTORO, Tania Siqueira. *I Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental. Cidade de Goiás/Brasil. Relatório de Atividades (Fev/99 à Jun/99)*. Barcelona, julho de 1999.

NASR CHAUL: Goiás e o FICA. *Revista UFG, Dossier FICA*. v. 8 n. 1, jun. 2006, p. 26-29. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48079/23450>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins,

Campinas, SP: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Luiz Ademir de e FERNANDES, Adélia Barroso. Espaço público, política e ação comunicativa a partir da concepção habermasianas. *Revista Estudos Filosóficos* n. 6 2011 – versão eletrônica, p. 116-130. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

OLIVEIRA, Carolina Fidalgo. *A cidade de Goiás como patrimônio cultural: descompassos entre teorias, discursos e práticas de preservação*. 316 p. Tese (Doutorado). Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo. FAUSP. São Paulo, 2016.

ORICCHO, Luiz Zanin. Começa em Goiás Velho a primeira edição do Festival do Meio Ambiente. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 jun. 1999. Caderno 2, p. D5.

OSTROWSKA, Dorota. International Film Festivals as Producers of World Cinema. *Cinema & Cie*. v. X, n. 14-15, p. 145-150, 2010.

OSTROWSKA, Dorota. Making film history at the Cannes film festival. In: De VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan and LOIST, Skadi (Org.). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London: Routledge, 2016. p. 18-33.

PALIS, Joseph. Film festivals the globalização of images and post-national cinephilia. *The Pennsylvania Geographer*. v. 53, n. 2, p. 35-47, 2015.

PEIXOTO, Fernando Moura. *Memórias do Primeiro FIF (1965) em Copacabana*. Disponível em: <[http://observatoriodaimprensa.com.br/wp-content/uploads/MEMO%CC%81RIAS%20DO%201%C2%BA%20FIF%20\(1965\)%20EM%20COPACABANA%20por%20Fernando%20Moura%20Peixoto.docx](http://observatoriodaimprensa.com.br/wp-content/uploads/MEMO%CC%81RIAS%20DO%201%C2%BA%20FIF%20(1965)%20EM%20COPACABANA%20por%20Fernando%20Moura%20Peixoto.docx)>. Acesso em 17 jul. 2020.

PEDERSEN, Jesper S.; MAZZA Carmelo. International Film Festivals: For the Benefit of Whom. *Culture Unbound*. v. 3, p. 139–165, 2011.

PELLENZ, Mayara e ARIZIO, Silvia Helena. Cidadania e Justiça Ecológica: perspectivas jurídicas numa sociedade liberal. *Revista Húmus*. Inovação Filosófica e Desenvolvimento Social: perspectivas. vol. 9, n. 26, p. 326- 339, 2019

PEREIRA, Elenita Malta. Sensibilidade ecológica e ambientalismo: uma reflexão sobre as relações humanos-natureza. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 20, n.49, p. 338-366, dezembro de 2018. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-45222018000300338&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222018000300338&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 02 nov. 2020.

PIRES, Maytê Ramos. Cidadania comunicativa e midiaticização na recepção de cinema com debate. *Extraprensa*. Mídia, Imaginário e Política na América Latina. Butantã, São Paulo- SP, v. 10 n. 2, p. 116-132, jan./jun. 2017.

PONTE, Elizabeth. *Por uma cultura pública: organizações sociais, Oscips e a gestão pública não estatal na área da cultura*. Organização da coleção Lia Calabre. São Paulo: Itáu Cultural: Iluminuras, 2012.

POTT, Crisla Maciel e ESTRELA, Carina Costa. Histórico ambiental: desastres ambientais e o despertar de um novo pensamento. *Estudos Avançados* [online]. 2017, vol.31, n.89, p. 271-283. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ea/v31n89/0103-4014-ea-31-89-0271.pdf>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

PAULIN ROMANOWSKI, Joana; TEODORA ENS, Romilda. As pesquisas denominadas do tipo “Estado da arte” em educação. *Revista Diálogo Educacional*, v. 6, n. 19, p. 37-50, jul. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/dialogoeducacional/article/view/24176>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

REINA, Alessandro. Cinema e educação: da reprodutibilidade técnica à ação cineclubista emancipadora. *Revista Ideação*, edição especial, p. 89-109, 2017.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura*. Barueri-SP: Manole, 2007.

RICHARDS, Greg. The Festivalization of Society or the Socialization of Festivals? The Case of Catalunya. In Richards, G. (ed.) *Cultural Tourism: Global and local perspectives*. Binghampton: HaworthPress. 2007.

ROCHA, Adriano Medeiros da e VACCARINI, Emmanuelle Dias. A difusão do cinema brasileiro e o Cine Festival Inconfidentes: o audiovisual verde amarelo conquistando o interior de Minas Gerais. *Experiência*, Santa Maria, UFSM, v. 1, n. 1, p. 03-19, jan./jul. 2015.

RÜLING, Charles-Clemens e PEDERSEN, Jesper Strandgaard. Film festival research from an organizational studies Perspective. *Scandinavian Journal of Management*. Vol. 26, Issue 3, p. 318-323. September 2010.

RUST, Stephen; MONANI, Salma. Introduction: cuts to dissolves: defining and situating ecocinema studies. In: RUST, Stephen; MONANI, Salma and CUBITT, Sean. (Org.). *Ecocinema theory and practice*. New York: Routledge. 2013, p. 01-13.

RUYS, Tanya Soraya. *Film festivals as public spheres*. Disponível em: <<http://sonomafilm.festivals.coplacdigital.org/heritage/public-spheres/>>. Acesso em: 02 nov. 2020.

SACHS, Ignacy, Desenvolvimento, Direitos Humanos e Cidadania. In PINHEIRO, Paulo Sergio e Guimarães, Samuel Pinheiro. *Direitos Humanos no Século XXI*, IPRI, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais – Fundação Alexandre Gusmão, Rio de Janeiro, 1998, p. 155-166.

SAITO, Carlos Hiroo, MARQUES, Kelley Educação ambiental numa perspectiva dialógico-problematizadora e o XI Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) Revista Brasileira de Educação Ambiental (RevBEA), v. 5, n. 1, p. 104-112, 9 dez. 2010.

SANSON, Leandro Carvalho. O caráter global da questão ambiental. In: *Revista InterAção/UFSM – Universidade Federal de Santa Maria*.v. 3, n. 3, p. 211-232, jul/dez.

2012.

SANTOS, Juliano Viali dos, HORN Luiz Fernando del Rio. A educação e a conscientização ambiental no desenvolvimento sustentável. In: OLIVEIRA, Marcia Maria Dosciatti de Oliveira et al. (orgs.). *Cidadania, meio ambiente e sustentabilidade*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2017, p.200-226. Disponível em: <file:///C:/Users/Administrador/Downloads/EDUCACAO\_AMBIENTAL\_O\_PROBLEMA\_DAS\_CLASSI.pdf>. Acesso em 02 nov. 2020.

SANTOS, Wanderson Barbosa dos. Democracia, participação coletiva e arenas de deliberação – Sobre o conceito de esfera pública em Jürgen Habermas. *Revista Abordagens*. João Pessoa, v.1, n.2, p. 84 -107, ago./dez. 2019.

SAUTCHUK, Jaime. Aventura Maravilhosa. *Revista UFG*, Dossier FICA. v. 8 n. 1, jun. 2006. p. 18-21. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48063/23444>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

SAUVÉ, Lucie. Educação Ambiental: possibilidades e limitações. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.31, n. 2, p. 317-322, maio/agosto, 2005.

SEGAL, Jérôme. Film Festivals. In: Sassatelli, M. (ed.) 2008. *WPI Main Report on European Public Culture and Aesthetic Cosmopolitanism*. Disponível em: <[www.euro-festival.org/docs/Euro-Festival\\_D1\\_MainReport.pdf](http://www.euro-festival.org/docs/Euro-Festival_D1_MainReport.pdf)>. Acesso em: 11 jul. 2020.

SENA, Nilza Mouzinho de. Espaço público, opinião e democracia. *Estudos em Comunicação*. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas - Universidade Técnica de Lisboa, n.1, p. 270-304, abr. 2007.

SHAW, Deborah. Forthcoming 2019 Latin American Cinema: Film Funding, Film Festivals, Debates and Aesthetics (in Spanish ) *Estudios hispánicos en el contexto global\** Peter Lang, Matthias Hausmann and Jörg Türschmann (Eds.). 2019.

SIEBENEICHLER, Flavio Beno. O Conceito Esfera Pública no Pensamento

Habermasiano. *Logeion: Filosofia da Informação*, v. 5, p. 84-96, 11 nov. 2018.

SIRVINSKAS, Luís Paulo. *Manual de direito ambiental*. 16. ed. São Paulo : Saraiva Educação, 2018.

SILVA, Silvana do Nascimento e EL-HANI, Charbel N. A abordagem do tema Ambiente e a formação do cidadão socioambientalmente responsável. *Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências* Vol. 14, n.2, p. 225-239, 2014.

SPAREMBERGER, Raquel Fabiana Lopes, RAMMÊ, Rogério Santos. Direitos humanos e ecocidadania: ambiente, risco e o despertar do sujeito ecológico. *RI FURG Repositório Institucional da Universidade Federal do Rio Grande*. 2011. Disponível em: <<http://repositorio.furg.br/handle/1/2478>>. Acesso em: 02 nov. 2020.

STRINGER, Julian. Global Cities and the International Film Festival Economy. In: SHIEL, Mark and FITZMAURICE, Tony (Org.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Blackwell Publishers, 2001. p. 134-144.

STRINGER, Julian. Film festivals in Asia: Notes on history, geography, and power from a distance. In De VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan and LOIST, Skadi (Org.). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London: Routledge, 2016. p. 34-48.

SOUZA, Adriano Stanley Rocha. O meio ambiente como direito difuso e a sua proteção como exercício de cidadania. *Revista da Faculdade Mineira de Direito*, v.15, n. 30, p. 257-272, jul./dez. 2012.

TAVARES. Eduardo Machado de Faria. *Manual de Cidadania Ambiental*. Instituto HOU. 2013.

TOLILA, Paul. *Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas*. tradução Celso M. Pacionik. São Paulo : Iluminuras : Itaú Cultural, 2007.

TONG, Christopher K. Ecocinema for All: Reassembling the Audience. *Interactions: Studies in Communication & Culture*. v. 4 n. 2, p. 113-128, 2013.

TORCHIN, Leshu. Networked for Advocacy: Film Festivals and Activism. In IORDANOVA, Dina and TORCHIN, Leshu. *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. p.01-12, St Andrews Film Studies, 2012.

TRIGUEIRO, André. Histórias do FICA. *Revista UFG*, Dossier FICA. Diário de bordo, v. 8, n. 1, jun. 2006, p. 22-25. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48065>>. Acesso em: 07 jul. 2019.

VALE, Gustavo Henrique dos Santos. O Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) e a economia criativa. *Latitude*, v. 6, n.2, p.297-320. 2012.

VALLEJO, Aida Vallejo. Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historia filmica, en *Scuencias. Revista de Historia del cine*. n. 39, primer semestre, p. 13-42, 2014.

VERÓN, E. Teoria da midiatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências. *MATRIZES*, 8(1), 13-19.

VIEIRA, Liszt. *Cidadania e Globalização*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

VROUWENVELDER, Rick. *Revisiting the Environmental Film Festival: Presenting Film to Preserve the Earth*. 76 f. Tese. MA. Preservation and Presentation of the Moving Image. University of Amsterdam, 2017.

WALDMAN, Maurício. Natureza e sociedade como espaço de cidadania. In: PINSKY, Jaime. PINSKY, Carla Bassanezi (orgs.). *História da Cidadania*. São Paulo: Contexto, p. 544-561, 2003.

WALTER, Stefanie. *EU Citizens in the European Public Sphere. An Analysis of EU News in 27 EU Member States*. Studies in International, Transnational and Global Communications. Hamburg, Germany. Springer VS, 2017.

WARNER, Michael. Publics and Counterpublics. *Public Culture*, Duke University Press, Volume 14, Number 1, p. 49-90, Winter 2002. Disponível em: <<https://fswg.files.wordpress.com/2013/08/warner-publics-and-counterpublics.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2020.

WELLE, Janaína. Documentário e meio ambiente no Brasil: uma proposta de leitura ecologizante. 151 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2015.

WERLE, Denilson Luis. Razão e Democracia - Uso Público da Razão e Política Deliberativa em Habermas. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 36, p. 149-176, 2013. Edição Especial.

WILLOQUET-MARICONDI, Paula. Shifting paradigms: from environmentalist films to ecocinema. In: *WILLOQUET-MARICONDI, P. Framing the world. Explorations in ecocriticism and film*. Charlottesville: University of Virginia Press, p. 43-61, 2010.

WONG, Cindy Hing-Yuk. Publics and counterpublics: rethinking film festivals as public spheres. In De VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan and LOIST, Skadi (Org.). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London: Routledge, 2016, p. 83-99.

XAVIER Ismail. Cinema: meio ambiente e crítica Cinematográfica. Entrevista concedida a Venerado Ribeiro de Campos, Lisandro Nogueira e Pedro Plaza. *Comunicação & Informação*. v. 5, n. 1/2, p. 141 -160, jan./dez. 2002.

XAVIER, Ismael. O Caso do Cinema Ambiental. *Revista UFG*. v. 8, n. 1, p. 11-13, 2006.

XAVIER, Ismail. Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) Faz Pensar. Entrevista com Ismail Xavier *Educação & Realidade*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, vol. 33, n. 1, p. 13-20 jan./jun, 2008.



XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

YÚDICE, George. Economia da Cultura no Marco da Proteção e Promoção da Diversidade Cultural. Oficina Virtual de Economia da Cultura e Diversidade Seminário Internacional da Diversidade Cultural, Ministério da Cultura do Brasil (2007). Disponível em: <[http://works.bepress.com/george\\_yudice](http://works.bepress.com/george_yudice) / 4 />. Acesso em: 17 set. 2020.

ZANATTO, Rafael Morato. *Luzes e sombras: Paulo Emilio Salles Gomes e a Cultura Cinematográfica (1954-9)*. 180p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2013.

ZUIN, João Carlos Soares. Paulo Emílio Salles Gomes: a compreensão da realidade brasileira através da crítica de cinema. *Revista Sociedade e Estado*, v. 27, n. 2, p. 221-244, maio/ago. 2012.

