

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

**THIAGO SIQUEIRA VENANZONI**

**Diversidade social e políticas culturais:  
práticas discursivas e coletivas no  
audiovisual brasileiro contemporâneo**

SÃO PAULO

2021



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

**THIAGO SIQUEIRA VENANZONI**

**Diversidade social e políticas culturais:  
práticas discursivas e coletivas no  
audiovisual brasileiro contemporâneo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e processos Audiovisuais, Linha 3 – Cultura Audiovisual e Comunicação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMPA-ECA/USP), como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Ciências, sob a orientação da Profa. Dra. Rosana de Lima Soares.

SÃO PAULO

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Venanzoni, Thiago Siqueira  
Diversidade social e políticas culturais : práticas discursivas e coletivas no audiovisual brasileiro contemporâneo / Thiago Siqueira Venanzoni ; orientadora, Rosana de Lima Soares. -- São Paulo, 2021.  
241 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão original

1. Diversidade 2. Coletivos Audiovisuais 3. Cinema Brasileiro 4. Políticas Culturais 5. Práticas Discursivas I. de Lima Soares, Rosana II. Título.

CDD 21.ed. - 302.2

---

Autor: VENANZONI, Thiago Siqueira.

Título: Diversidade social e políticas culturais: práticas discursivas e coletivas no audiovisual brasileiro contemporâneo.

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção de título de Doutor em Ciências.

#### Banca Examinadora

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares (orientadora)

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Eduardo Vicente

Instituição: USP

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Silva Helena Simões Borelli

Instituição: PUC-SP

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração

Instituição: UFOP

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dr. Maurício de Bragança

Instituição: UFF

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são sempre um momento de reminiscência ao que ocorreu ao longo do período da pesquisa. Diante disso, nada mais justo agradecer primeiramente minha orientadora e amiga Rosana de Lima Soares, pela presença física, virtual, mental em todas as situações da escrita desta tese. Estendo esse agradecimento a todas e todos pessoas queridas do nosso grupo de pesquisa MidiAto, Juliana Doretto, Nara, Sofia, Natália, Vivyane, Caio, Ivan, Aline, Andrea, Cintia, Renata, Fernanda, Amanda, Jennifer, Juliana Gusman e em especial Eduardo Paschoal, por ser tão relevante à essa pesquisa e pelas longas parcerias que serão permanentes.

À Margarida, José Eduardo, Lalinho e Bruna, Ana Maria, Ludovina, pelas constantes presenças na minha vida. À Dânica, não só pela presença ao longo deste tempo, mas por ser tão especial e incrível. E a todos meus familiares que, de alguma forma, me fizeram chegar aqui.

Ao Cláudio Coração, a quem devo tudo isso. À Silvinha Borelli e todas e todos do grupo Jovens Urbanos, Lili, Ariane, Maria, Priscila, Bianca, André, Anamaria, Camila, Lika e Carol. A Eduardo Vicente e todo seu apoio permanente, Márcio Serelle e todas e todos do grupo da PUC-Minas, à Gislene Silva, responsável direta para esta tese estar de pé, a Maurício de Bragança, por ser o primeiro a me falar sobre territórios e pelo aceite à banca. A quem estendo os agradecimentos a todos da Rede Metacrítica.

Agradeço também às minhas companheiras e companheiros de batalha, Isabella Goulart, Fernando Leme, Bruno Casalotti, Tainah Negreiros, Douglas Domingues, Maria Lúcia, e todas e todos docentes do FIAM-FAAM, sem exceção, que estiveram junto comigo esse tempo todo. À Nina, que teria que ser a pessoa a revisar minha tese depois de todos os momentos juntos como representantes discentes do PPGMPA. Estendo esse agradecimento a todas e todos do programa de Meios e Processos Audiovisuais.

Aos amigos de sempre, Felipe, Ulisses, Fabio, Gustavo, Rodrigo, Aline, Chico, Ieda, Amanda, Natália, Rafael, Alice, Felipe Bastos e Miller. Agradeço às minhas alunas e meus alunos pelos aprendizados sempre, no presencial ou no remoto. Levo cada um de vocês comigo. Aos coletivos e produtoras que fizeram parte da pesquisa, Carla Caffé e o Cambridge, André Novais Oliveira e todos da Filme de Plástico, Ardiley Queirós e o Ceicine, Ary Rosa, Glenda Nicácio e a Rosza Filmes, Ana Carolina Martins e o coletivo A Visionária, Carol Santos e o coletivo a Gleba do Pêssego, a Vinícius Silva e Pedro Nishi, e a todas e todos que de alguma forma me impactaram ao longo desta pesquisa.

Aos funcionários da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo por estarem sempre a postos a qualquer dúvida e ajuda.

Meu muito obrigado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 88882.378116/2019-01.

*Se queres ser universal, canta a tua aldeia.*  
**Leon Tolstoi**

*Periferia é periferia (em qualquer lugar)*  
*E a maioria por aqui se parece comigo.*  
**Racionais MC's**

## **RESUMO**

A presente tese investiga os novos arranjos de produção em coletivos no audiovisual brasileiro recente, na década de 2010, por meio de suas práticas discursivas e de um circuito acionado por meio de políticas culturais. A hipótese da pesquisa indaga se, ao tematizar as identidades a partir dos territórios, raça, classe e gênero, a ideia de diversidade social presente nesse circuito e advinda dessas obras baliza, na cultura, formas renovadas de organização da produção e distribuição. Parte-se do aumento significativo das produções audiovisuais a partir de investimentos, sobretudo públicos, que traduzem o emblema da diversidade ordenador do Plano Nacional de Cultura (2010-2022). Demonstra-se, assim, como esse processo ocorre em três escalas, a partir dos modos de organização dos grupos, das narrativas articuladas nos filmes e da relação buscada junto aos públicos: 1) em produtoras já estabelecidas no campo do cinema brasileiro; 2) em produtoras de cinema criadas na última década, e 3) em coletivos de produção periféricos, que coexistem a essas e também ocupam espaços de criação e circulação audiovisual. Na conclusão do trabalho, afirma-se em como o reconhecimento se coloca como categoria social em narrativas audiovisuais a partir dos pontos de relação entre o sentido de coletivo nas produções, as hibridações estéticas e as políticas que possibilitaram essas organizações e práticas no audiovisual brasileiro.

**Palavras-chave:** diversidade; coletivos audiovisuais; cinema brasileiro; políticas culturais; práticas discursivas

## **ABSTRACT**

The present thesis investigates the new production arrangements in Brazilian audiovisual collectives in the 2010s. It analyses their discursive practices and how cultural policies activate the scene. The research hypothesises if, by thematising identities from categories as territories, race, class and gender, the notion of social diversity present in this scene—and emerging from these audiovisual pieces—propels renewed models of production organisation and distribution in the cultural field. The research starts from the significant increase of audiovisual productions propelled by mostly public investments, translating a diversity motto that ordainates the Brazilian National Plan of Culture (2010-2022). This process occurs in three levels, accordingly to the modes of organisation of the groups, the narratives articulated in the films, and the aimed relationship with the audiences: 1) in production houses already established in the Brazilian cinematographic realm; 2) in producing houses created during the last decade; 3) in peripheral collective production companies, which coexist with the former and occupy spaces of audiovisual creation and dissemination. The thesis's final remarks problematise how recognition emerges as a social category in the audiovisual narratives emerging from the touchpoints between the sense of collective in the productions, the aesthetic hybridisations and the policies that facilitated the emergence of these organisations and practices in the Brazilian audiovisual scene.

**Keywords:** diversity; audiovisual collectives, Brazilian cinema, cultural policies, discursive practices

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Execuções orçamentárias do Fundo Setorial do Audiovisual.....	47
Figura 2 - Dados compilados pela pesquisa. ....	48
Figura 3 - Dados compilados pela pesquisa. ....	48
Figura 4 - Dados coletados de outras pesquisas. ....	50
Figura 5 - Prisioneiros na produção do longa-metragem. ....	55
Figura 6 - Imagens do filme Era o hotel Cambridge. ....	69
Figura 7 - Imagens do filme Era o hotel Cambridge. ....	70
Figura 8 - Imagens do filme Era o hotel Cambridge. ....	71
Figura 9 - Secundaristas na Avenida Paulista. ....	73
Figura 10 - Imagens do filme Espera tua (re)volta. ....	74
Figura 11 - Imagens do filme Espera tua (re)volta. ....	74
Figura 12 - Personagens do filme Espero tua (re)volta. ....	75
Figura 13 - Jovens construindo o projeto do filme. ....	78
Figura 14 - Personagens da obra Um filme de verão. ....	79
Figura 15 - Cena de A cidade é uma só. ....	122
Figura 16 - Cena de A cidade é uma só. ....	123
Figura 17 - Imagens do filme Branco sai, preto fica. ....	123
Figura 18 - Reunião promovida pelo Ceicine. ....	125
Figura 19 - Imagens do filme Ela volta na quinta. ....	130
Figura 20 - Cenas do filme Ela volta na quinta. ....	130
Figura 21 - Imagens do filme Temporada. ....	131
Figura 22 - Cenas de produções da Filmes de Plástico. ....	132
Figura 23 - Cena do filme Café com canela. ....	133
Figura 24 - Cena do filme Café com canela. ....	134
Figura 25 - Cena do filme Café com canela. ....	135
Figura 26 - Exibição da Plataforma Taturana. ....	143
Figura 27 - Exibição do Projeto Cinema em Movimento. ....	146
Figura 28 - Cena do filme Bonde. ....	186
Figura 29 - Cena do filme Bonde. ....	187
Figura 30 - Cena do filme Bonde. ....	187
Figura 31 - Cena do filme Bonde. ....	188
Figura 32 - Cena do filme Bonde. ....	189

Figura 33 - Circuito midiático. ....	215
--------------------------------------	-----

## LISTA DE SIGLAS/ABREVIações

Agência Nacional de Cinema (Ancine)  
Biblioteca Nacional  
Campanha de Erradicação das Invasões (CEI)  
Casa de Ruy Barbosa  
Centro Popular da Cultura (CPC)  
Cinema Petrobras em Movimento  
Coletivo de Cinema de Ceilândia (Ceicine)  
Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do Brasil (DAFB)  
Coletivo de Vídeo Popular (CVP)  
Companhia de Desenvolvimento Econômico de Minas Gerais (Codemig)  
Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação  
Conselho Nacional de Cinema (Concine)  
Conselho Nacional de Cinema (Geicine)  
Conselho Superior de Cinema  
Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais  
Cultura Viva  
Delegacia Regional do Trabalho (DRT)  
Embrafilme  
Empresa Brasileira de Comunicação (EBC)  
Escola Livre de Cinema  
Filme em Minas – Programa de Estímulo Audiovisual  
Frente Livre por Moradia (FLM)  
Fundação Nacional da Arte (Funarte)  
Fundo da Cultura do Estado de Minas Gerais  
Fundo de Apoio à Cultura e ao Audiovisual (FAC Audiovisual)  
Fundo de Cultura da Bahia (FCBA)  
Fundo de Financiamento ao Estudante de Ensino Superior (Fies)  
Fundo Internacional de Promoção da Cultura  
Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)  
Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Gema)

Instituto da Cultura em Movimento (ICEM)  
Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa)  
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)  
Instituto Moreira Salles (IMS)  
Instituto Nacional de Cinema (INC)  
Instituto Nacional do Livro  
International Film Festival Rotterdam (IFFR)  
Lei de Fomento à Cultura da Periferia  
Lei de Incentivo à Cultura  
Lei do Audiovisual  
Lei Nacional da Cultura  
MEC  
Ministério da Cultura (MinC)  
Movimento Sem Teto do Centro (MSTC)  
O Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação  
(Cetic.br)  
Observatório de Cinema e Audiovisual (OCA-Ancine)  
Organização das Nações Unidas (ONU)  
Plano Nacional de Cultura (PNC)  
Política Nacional de Cultura (PNC)  
Pontos de Cultura  
Programa Audiovisual Gera Futuros  
Programa de Ação Cultural (Proac)  
Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais  
(Reuni)  
Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav)  
Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (Prodecine)  
Programa de Desenvolvimento do Audiovisual Mineiro (Prodam)  
Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) ou Programa VAI  
Programa Universidade para Todos (ProUni)  
Sebrae  
Secretaria de Audiovisual (SAv)  
Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural (SPHAN)  
Serviço Social do Comércio (SESC-SP)

Setorial do Audiovisual da Bahia

SPCine

Unesco

União Municipal dos Estudantes de São Paulo (UMES)

União Nacional dos Estudantes (UNE)

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Universidade de São Paulo (USP)

## Sumário

1. Introdução	15
2. O emblema da diversidade	34
2.1. As políticas da diversidade	35
2.2. A forma local	60
2.3. Por uma outra localização	80
3. Identidades e territórios	96
3.1. Produção de identidades na globalização	98
3.2. Territórios e paisagens estéticas	115
3.3. Territórios em circulação local e global	138
4. Periferias, a ética da forma e a política estética	158
4.1. O processo dos coletivos audiovisuais periféricos	160
4.2. Arranjos recentes nos coletivos audiovisuais das periferias	177
4.3. Um novo estatuto da diversidade	197
Conclusão	
O reconhecimento como categoria social em narrativas audiovisuais	218
Bibliografia	236

## 1. Introdução

A presente tese debate a produção audiovisual ao longo da década de 2010, período que se notabiliza por investimentos na área do cinema e do audiovisual em diversas frentes públicas e, sobretudo, por meio do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Criado em 2006, o fundo teve seu pico de investimentos no ano de 2014, quando os valores ultrapassaram um bilhão de reais de investimento público direto em produções audiovisuais em diversos formatos, de acordo com o anuário do Observatório de Cinema e Audiovisual (OCA-Ancine)<sup>1</sup>. Torna-se assim evidente que o aumento progressivo dos investimentos diretos, que difere de outras leis de incentivo com modelos indiretos de investimento, mais comuns no setor cultural, impacta de muitas formas na organização da produção do cinema e do audiovisual, o que será demonstrado ao longo dos capítulos.

Diversas abordagens poderiam ser conduzidas para compreender o impacto dessas ações públicas, entre elas o aumento do número de trabalhadores em produções nacionais e de registros profissionais (DRTs) tirados no período, a ampliação da produção em seus diversos formatos, a consolidação de alguns setores audiovisuais surgidos nesse período, o aumento de vagas em formação na área, seja em universidades, centros universitários ou faculdades em todo o país. Além dessas, outros dados poderiam ser organizados para justificar pesquisas que ofereçam visadas sobre esse momento do cinema e do audiovisual nacional. Dentre elas, a tese se ocupará de uma questão também observada nesta década e que diz respeito ao alargamento produtivo e ao surgimento de um caminho redistributivo para incentivos a produções em várias regiões do país: a recorrência dos coletivos audiovisuais na década de 2010.

A fim de demonstrar os elementos acima apresentados, em seu processo histórico e conjuntural, a tese parte de dois aspectos para compor as bases de debate do que será analisado, confrontado e concluído na sequência. São eles: o setor cultural no Brasil e a industrialização do cinema e do audiovisual em nosso país. Essas duas frentes no processo histórico, as questões da cultura e da indústria cultural, em especial do cinema e do audiovisual, auxiliam na investigação de aspectos relacionais no cenário mais recente, e na articulação entre as ações institucionais na dimensão da diversidade cultural e os coletivos, sendo este concebidos como um novo arranjo produtivo do cinema e audiovisual brasileiro.

---

<sup>1</sup> A tabela elaborada pelo observatório será apresentada e debatida no primeiro capítulo da tese.

Não será possível nos determos detalhadamente na construção histórica desses dois processos, mas buscamos alguns pontos que se relacionam às questões trazidas pela tese e como isso se conjuga com outros períodos e recorrências na história. Antes de alcançar o processo ocorrido na década de 1970, período em que o cinema constrói um processo central nas políticas culturais durante um período da ditadura civil-militar, é necessário estabelecer alguns pontos de inflexão em que o Estado organizou, em certa medida, o setor cultural no período em que essas ações ocorreram.

Durante o Estado Novo, e na década de 1930, foram incorporados institutos e organizações públicas dentro do nomeado Ministério da Educação e Saúde Pública, e que começam a desenhar as formas de atuação pública no setor cultural. Nesse período, destaca-se a incorporação e a valorização do Instituto Nacional do Livro, a Biblioteca Nacional, a Casa de Ruy Barbosa, marcando, em certo sentido, o setor cultural muito relacionado à produção literária naquele tempo. Nesse mesmo período, houve a incorporação e a organização do serviço de radiodifusão, importante processo da política comunicacional do período varguista, além do Sistema Nacional do Teatro e do Instituto Nacional do Cinema Educativo para o domínio do ministério.

Essa disposição em incluir esses órgãos e espaços culturais em uma centralidade do Estado, como ocorrido no Estado Novo, será repetida em outros projetos, inclusive no plano nacional de cultura da década de 2000. O que demonstra, entre outras questões, que o setor produtivo da cultura ocorre em nosso país, e em outros lugares no mundo, a partir do Estado como um poder mediador das ações no setor cultural, seja por investimentos diretos, como se estabelece ainda hoje, ou por parcerias com outros setores e disponibilidade de recursos indiretos, como também ocorreu ao longo da história no país.

Nos projetos anteriores à década de 1970, verifica-se uma prevalência também na compreensão do setor cultural vinculado à preservação e valorização dos patrimônios históricos, descritos na incorporação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural (SPHAN), que mais tarde, na década de 1970, será um instituto, o IPHAN. Essa dimensão da preservação dos patrimônios foi uma recorrência ao longo dessas primeiras décadas como política fundamental no setor cultural<sup>2</sup>. Várias dessas políticas, diante da

---

<sup>2</sup>De acordo com Beatriz Kara José, em seu livro *Políticas culturais e negócios urbanos* (Annablume, 2007), nota-se na cidade de São Paulo na década de 1970, mas como um sistema que se repetirá em outros centros urbanos, e em outros períodos, que a especulação imobiliária no centro da cidade torna-se mais intensa a partir de políticas culturais que visavam revitalização de patrimônios históricos que existem nessa região. É nesse período que será discutido, em um primeiro momento, o que mais tarde se nomearia a nova Luz, bairro central de São Paulo que conta com uma série de espaços culturais e patrimoniais da cidade. Ver

sua capilaridade nesse momento, se tornariam permanentes como políticas institucionais fortes e de atuação ao longo das décadas, e participantes das políticas públicas até o momento. O IPHAN, apenas para citar como exemplo, fundado em 1937, é hoje uma autarquia vinculada ao governo federal.

A partir dessa forma de construção do setor cultural no Brasil, com forte raiz estatal, as políticas para o setor passaram a ser desenhadas por meio das institucionalidades, ainda que incentivadas e produzidas por setores da iniciativa privada. Fala-se aqui do setor cultural, mas as políticas nacionais em diversas áreas adotam o modelo próximo a esse de relações entre programas estatais e ações públicas e privadas a partir dos desenhos institucionais<sup>3</sup>, na figura do Estado como investidor e mediador das políticas públicas no país.

A Política Nacional de Cultura de 1975, implementada durante a ditadura civil-militar, adota essas características que marcam a produção cultural no Brasil, mas com alguns agravos relevantes que também passam a identificar um tipo de ação cultural, no caso, atravessada pelo momento político. O plano era muito centralizador, com ações coordenadas a partir das metas estabelecidas por ele, sem diálogo e aberturas ao setor cultural, a não ser o que de alguma forma concordava com aquelas ações. Essa também não era uma novidade na dimensão das políticas públicas culturais, já averiguada na era Vargas, como um símbolo nacional. Isso se liga ainda a um projeto transversal que se verifica nas duas políticas nacionais com forte apelo desenvolvimentista e nacionalista, aspecto que não convém ser abordado nesse momento.

Justifica-se pensar na política cultural de 1975 pois ela, além de ter sido o primeiro plano articulado em ação no país, com um caráter nacional, é também a última ação dessa natureza antes do Plano Nacional de Cultura (PNC) que está em atividade ainda hoje, sendo articulado nas últimas duas décadas. Diante dessas duas condições, é possível considerar as marcações de diferença entre ambas e, sobretudo, trazer ao debate uma questão fundamental a esta pesquisa: a de um sentido e um significado social a partir das políticas institucionais. No caso da política de 1975, notabiliza-se um forte apelo nacionalista na construção dessas ações, e uma valorização de uma identidade nacional.

---

mais: JOSÉ, Beatriz Kara. *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo: Annablume, 2007.

<sup>3</sup> Voltando-se à cultura, é perceptível também ao redor do globo que as políticas públicas, ainda que se diferenciem a partir das legislações e dos diferentes discursos nacionais, estão atreladas à produção cultural, seja por meio de incentivos ou como promoção do que se nomeia economia criativa.

O que se opõe à política do plano dos anos 2000 e sua busca, promoção e fomento da diversidade cultural em território nacional.

Ao longo do golpe civil-militar, são utilizadas muitas estratégias no setor cultural definidas na política nacional de cultura, a partir de 1974. Como exemplo dessas ações, e que nos interessa mencionar como aporte histórico, estão a Embrafilme, criada em 1969, e o Instituto Nacional de Cinema (INC), criado em 1966 e que em 1975 seria reformulado para a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine). A partir dessa política nacional também se cria a Fundação Nacional de Arte (Funarte), sempre nessa perspectiva de centralização das produções culturais pelo Estado e na dimensão do que se classificou como a identidade nacional.

O projeto foi lançado pelo ministro Ney Braga como uma reformulação do chamado Programa de Ação Cultural (PAC), criado em 1973 como uma ação centralizada do departamento cultural do MEC, mas que se ausentava de um projeto nacional mais claro, limitando-se, em muitos momentos, em ser mais um programa de organização burocrática do Estado. Em 1974 e, principalmente, em 1975 a conclusão era pela necessidade de um programa que pudesse não apenas centralizar as ações no setor cultural, mas também impor um projeto nacional à cultura. Gabriel Cohn (1984) comenta que esse modelo centralizador que se aliava a um projeto nacional tinha como uma das principais metas apaziguar as relações entre o setor cultural, ainda vinculado aos pensamentos da esquerda com uma relativa hegemonia, em uma espécie de “equacionamento da cultura adequado ao regime político que buscava consolidar” (COHN, 1984, p. 87).

Essa relativa hegemonia que comenta Cohn obrigou que o projeto nacional coordenado por Ney Braga dialogasse com os campos produtivos em prol de uma unidade centralizada na perspectiva da identidade nacional. Um bom retrato desse momento é a reformulação da Embrafilme, em 1975. Até então, a empresa brasileira, que tinha quase seis anos de atividade, ocupava-se da distribuição da produção nacional de cinema a partir de alguns regimes vinculados aos processos industriais naquele momento. Com suas atividades organizadas pelo projeto nacional, a empresa passa também a investir e financiar, além da distribuição. Essas novas atribuições trouxeram uma maior centralização das produções nacionais para o governo federal, pois a partir desse agenciamento seria possível organizar o setor cultural e produtivo considerando o que o plano de metas trazia em termos de uma valorização da identidade nacional.

Isso ocorreu também em outros setores produtivos da cultura, mas não com a competência conseguida com a produção do cinema nacional. O sucesso da Embrafilme durante a gestão de Ney Braga, que terminaria em 1979, se deu também pelo diálogo com nomes representativos do setor cinematográfico e por uma aproximação com o Cinema Novo. Para construir esse campo de diálogo, a gestão da empresa foi dada a dois cineastas desse grupo, Roberto Farias e Gustavo Dahl<sup>4</sup>. Para além dos debates que existem no interior dessas políticas institucionais e do setor da cultura, vale ressaltar que há nesse momento um projeto nacional em desenvolvimento para a cultura, levando a outros estágios a compreensão das ações culturais em nosso país. Ainda que houvesse ensaios anteriores, como dito, nos períodos de projeto nacional e centralizador, como no varguismo e na ditadura civil-militar, reconhece-se que esse encontro de um projeto nacional e democrático será experimentado apenas no período histórico privilegiado na tese, o que caminha para diferenças em relação ao plano anterior, de 1975.

A partir dessa aproximação, portanto, a política de valorização de uma identidade nacional, que agradava ao governo militar e tinha apoio do setor produtivo, funcionou para o aumento de produção e circulação das obras e para a internacionalização de algumas delas, algo que também estava definido no plano de metas do programa nacional do setor cultural. Por um lado visava, do ponto de vista simbólico, uma valorização da identidade nacional internamente, ao se pensar a distribuição dessas obras; e, por outro, um ensaio de internacionalização das obras na exposição do sentido de Brasil em outros territórios.

Evidentemente esse modelo, além de outros, fomentou entre os produtores uma ideia de formação industrial do cinema brasileiro, que, de uma forma ou de outra, se materializou em nosso país. Desde os primeiros anos de 1930, passando pela criação da Geicine, grupo de executivos da indústria cinematográfica, em fevereiro de 1961, as relações entre os cinemanovistas e a ditadura civil-militar tiveram em comum a construção de um pensamento industrial do cinema brasileiro. Com relativas mudanças por motivos de posição política e ideológica, houve consensos, ao longo dos períodos anteriores de formação do cinema e do audiovisual brasileiro, de que sem o pensamento

---

<sup>4</sup> Nos vários momentos em que esse debate se tornou central ao longo do percurso histórico, nota-se o relato de alguns cineastas e produtores daquele período em uma abordagem mais próxima da política cultural proposta, afirmando em alguns momentos ser um projeto de abertura democrática. Em paralelo, vemos alguns outros com posicionamentos mais críticos, como o próprio Glauber Rocha. Ainda assim, foi a política que vigorou durante o período em alguns pactos com o setor produtivo.

industrial o campo deixaria de existir, como afirma o pesquisador Arthur Autran ao pensar as relações entre os cinemanovistas e o Geicine:

Gustavo Dahl, tal como Diegues e Capovilla, apesar de fazer restrições ao GEICINE, especialmente no que concerne as tentativas do órgão de associar o capital externo à produção brasileira, entende como necessária a atuação do governo em prol da indústria. A contribuição essencial de Dahl não foi tanto no sentido de inovar na discussão em torno da industrialização do cinema brasileiro, quando muito se procedeu a modernização de determinadas questões. Sua importância decisiva está no fato de demonstrar melhor do que qualquer outro integrante do Cinema Novo, até aquele momento, a necessidade da indústria sob pena da atividade extinguir-se (AUTRAN, 2004, p. 108).

Essa aproximação que se estabeleceu em diversos momentos, até em períodos de maior embate entre ações governamentais e o setor cultural, fez com que o processo do cinema brasileiro se organiza a partir de um ideário da indústria. Outro ponto relevante dessa discussão é a relação entre processos industriais e Estado, que ocorreu ao longo da história, como afirma o próprio Autran ao nos lembrar que o processo industrial da década de 1930 e décadas posteriores estava atrelado às forças econômicas paulistas. Fala-se aqui do ensaio hollywoodiano ocorrido com estúdios como Vera Cruz, Maristela, Multifilmes e outros, que, embora não tivessem cobertura política e sua filiação fosse com outros setores produtivos e econômicos, não impossibilitaram que a corporação cinematográfica assediasse quase que permanentemente o Estado.

Essa relação explica, em parte, a escolha pelo desenvolvimentismo no setor cultural e audiovisual, que possibilitava uma certa independência ao dito mercado neoliberal e, mais tarde, como visto, uma sobrevivência do setor a partir da presença mais intensa do Estado. Como demonstra Autran, a partir de 1950 houve uma insistente campanha para o modelo desenvolvimentista após alguns fracassos do processo dos grandes estúdios em São Paulo e Rio de Janeiro, e uma crença ao projeto desenvolvimentista que se notava em várias áreas econômicas. Havia um consenso entre produtores, crítica e pensamento intelectual da época que o modelo desenvolvimentista auxiliaria o cinema nacional a industrializar-se por meio de planejamento fundamentado no apoio estatal. Importante ressaltar que o desenvolvimentismo será também um horizonte para outras áreas de interesse econômico que irão vigorar no Brasil na década de 1960. É nesse contexto, no que Autran nomeia como o desenvolvimentismo cinematográfico, que o anteriormente citado Geicine é criado, apenas para termos um parâmetro em relação ao processo industrial.

Por fim, esse modelo, apesar de revisões e alterações em formas de atividade do Estado ao longo do tempo, vigorou até os dias atuais. Mesmo no momento mais crítico do neoliberalismo vivenciado pela produção do cinema nacional, com o fim da Embrafilme, em 1990, e uma atuação de mercado do setor cultural e do cinema, passando pela extinção do Ministério da Cultura, que guarda semelhanças à imposição atual, o setor cultural não deixou de dialogar com o Estado e as leis de incentivo passaram a ocupar lugar de protagonismo. Um modelo que não ajudava o projeto cinematográfico, é importante ressaltar, mas foi a partir dele que a produção pode ser retomada no país.

Novos processos foram refletidos a partir desse momento da retomada do cinema nacional, chegando à criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), em 2001, e à marcação novamente da presença estatal na produção do cinema e do audiovisual. O que se altera nesse momento da democracia brasileira, e com a chegada de um governo popular em 2003, é a forma de atuação dessas políticas, o que resultará na proposta de um Plano Nacional de Cultura que considere a diversidade cultural como ponto central para a articulação e fomento do setor cultural, como apresentado no primeiro capítulo. Ao pensar a diversidade como um processo abstrato que reconduzirá reflexões e materialidades nas produções culturais, do audiovisual e do cinema, há uma razão de outra natureza, que é a de intervenção no processo industrial que ainda segue, como se percebe no histórico trazido.

Para esta pesquisa, importa-nos pensar sobre os reflexos e os sentidos que a diversidade pode estabelecer em sua atuação na promoção cultural. Nos anos de debate do plano nacional havia um consenso de que a promoção da diversidade passaria, de forma bastante direta, por investimentos públicos e fomentos em áreas de vulnerabilidade social, ou que estavam apartadas do processo histórico e de construção cultural do setor no país. Em todos esses momentos, falava-se de algumas cidades que dominavam a produção de cinema no Brasil, centralmente São Paulo e Rio de Janeiro. Não por acaso, apesar de todas as transformações relatadas no primeiro capítulo, esses dois territórios ainda dominam a produção cinematográfica e audiovisual em relação a outros estados e regiões, justamente por serem os primeiros espaços em que os processos foram debatidos e investidos.

A concepção de diversidade era quase integralmente voltada para a promoção e investimentos em territórios culturais que estavam à margem, mas que produziam linguagens, processos e produções culturais. Se pensarmos no surgimento de uma série de produções atreladas ao hip hop nas periferias das grandes cidades, sobretudo na década

de 1990, temos um cenário de afirmação dessa concepção. A pesquisadora Liv Sovik (2014) vai atrelar essa concepção cultural a um projeto de imaginário relacionado não apenas aos incentivos estatais, mas também a uma conjuntura discursiva para que fosse possível esse movimento:

Os projetos socioculturais são uma faceta da transformação do espaço público nacional nos últimos 20 anos. Apesar de diferenças consideráveis, são uma versão atual de um fenômeno que existiu, com pessoas comuns fazendo arte, no Teatro Experimental do Negro, nos anos 1940, e no CPC da UNE nos anos 1960. Os de hoje fazem parte de uma nova forma de ação política que não passa tanto pela mobilização social e pressão sobre governantes quanto pela abertura de avenidas para o reconhecimento da população pobre e negra, através da mídia e da superação, no ambiente da cultura, de hierarquias de classe e raça (SOVIK, 2014, p. 173).

Interessante notar, no argumento de Sovik, que isso não significa dizer que esses processos são recentes no país, ocorrendo em outros percursos históricos, inclusive os tratados nesta introdução, que culminariam no que hoje se nota como um plano nacional. Já nas décadas de 1940 e de 1960 houve uma efervescência no sentido de valorização de uma arte à margem, no teatro e no cinema. Mais à frente a autora discute de que modo a proposta da diversidade no cinema nacional entraria em pauta como reivindicação, na década de 1970, por parte de setores organizados da produção do cinema e, sem respaldo do Estado centralizador da produção naquele momento, seriam acusados de patrulhas ideológicas do cinema. Compreendia-se, à época, que a diversidade cultural não servia para um projeto que valorizava a identidade nacional como forma e conteúdo.

A presença no imaginário social, como afirma Sovik, é fundamental para que ações efetivas possam se realizar, como no exemplo da década de 1970, em que o pacto do setor era em função de um projeto que não deixava vigorar debates em torno da produção marginal, periférica e descentralizada. Nesse sentido, diz a teórica,

o desafio dos projetos é de contornar as alternativas colocadas pelo senso comum: idealismo ou ceticismo. É preciso entendê-los como parte estrutural da sociedade, ou seja, precisa-se de um método menos retórico, mais conceitual, para entender seu sentido social (SOVIK, 2014, p. 175).

Ao encarar a questão a partir de uma visada estrutural, a teórica faz referência a Stuart Hall e aos estudos culturais como uma filiação relevante para se pensar as ações em políticas públicas e o setor cultural, adesão de linguagens e suas relações sociais. Não apenas concordamos com a postura analítica a partir das práticas sociais, como também

adotamos na tese posição semelhante ao encarar as possibilidades de reorganização da produção audiovisual por meio da cultura e dos discursos e elas relacionados. Essa postura se explica pelo percurso oferecido nesta introdução, à medida que o processo de produção do cinema e do audiovisual no Brasil fincou-se em algumas bases, como o reflexo industrial e a presença do Estado em diferentes modos de atuação, mas também se referenciava a partir de modos de organização cultural, política e discursiva.

Nesse sentido, a questão da produção não deve se dissociar de uma relação estrutural mais ampla, o que para Marx pode ser pensando como fenômenos sociais e que, na aproximação com essa perspectiva, segundo Sovik, o pensamento de Stuart Hall coloca-se como primordial:

Para Hall, a relação entre a produção de conhecimento e o social, em Marx, é de convergência “no terreno do que é dado: no caso, a sociedade burguesa como terreno ou objeto de ambas, teoria e prática” (HALL, 2006, p. 137). Marx teria produzido “um método crítico capaz de penetrar por trás das formas dos fenômenos da sociedade para os movimentos ocultos, as ‘relações reais’ da estrutura profunda que estão por trás delas” (HALL, 2003, p. 137). Essa estrutura profunda, para Hall, é feita do que ele designou como “placas tectônicas” – econômica, ideológica, política, social, cultural. Ela é composta pelas “condições dadas de existência, a estrutura das determinações em qualquer situação – [que] pode também ser compreendida, de outra perspectiva, como simples resultado de práticas anteriores” (HALL, 2006, p. 158) (IDEM, 2014, p. 178).

Desse modo, não buscaremos, na tese, apenas esse vínculo com processos anteriores que resultaram nas dimensões apresentadas em relação às políticas públicas e suas atividades no setor cultural do no cinema e no audiovisual. A aposta, além disso, é que tenha ocorrido nos últimos 20 anos a ação de uma dessas forças mais profundas, como designa Hall ao nomear as placas tectônicas, do ponto de vista cultural. Evidentemente que ao pensarmos em processos estruturais pensamos na construção de um projeto mais coeso e com metas de atuação, mas também em condições e demandas sociais que as institucionalidades adotam como medidas para ações nas práticas culturais. Ao menos é isso que se subscreve na atuação institucional democrática, estabelecendo um diálogo com os dissensos e as complexidades do setor em prol de consensos que resultarão em ações práticas. A partir de Sovik leitora de Hall, propomos uma abordagem marxista como percepção frente à conjuntura social e, aproximando-nos dos estudos culturais e pós-coloniais, às estruturas condicionantes às práticas culturais:

Uma maneira de pensar mais analiticamente sobre os projetos culturais seria, então, de observar as grandes categorias de economia, organização social,

ideologia, cultura, para chegar a uma compreensão da atual conjuntura. Consideremos, então, as “placas tectônicas” sobre as quais os projetos culturais se apoiam para comentar as conexões internas e o acoplamento dos projetos a outras estruturas e levantar questões mais precisas do que aquela sobre se fazem bem ou são inócuos (SOVIK, 2014, p. 179).

Essa análise de conjuntura presenciava não apenas um cenário internacional favorável para a dimensão da diversidade, com a convenção da cultura na Unesco pautando a questão da diversidade, como ações locais, seja nas práticas culturais periféricas que passam a ocupar o imaginário, ou como ações em políticas institucionais, já no começo da década de 2000, no sentido de valorizar e investir nesse capital cultural que oferece uma novidade ao setor. Sovik vai nos lembrar, por exemplo, das ações de organizações não-governamentais (ONGs) e do crescimento dessas organizações sociais em atuação nas periferias das cidades.

O laço com a juventude é também algo que se apresenta na conjuntura, novamente em uma aposta de que as novas linguagens e apropriações artísticas surgiram da geração que nasceu no país democrático, e mais aberto às diversas formas e identidades existentes no Brasil:

Os projetos se dedicam ao *empowerment* dos jovens, sua maior autonomia ou ascensão social, mas a visibilidade parece absorver, muitas vezes, o espaço dedicado à educação artística como caminho para a educação. Tendem a focalizar, ainda, a posição de classe, permanecendo na sombra as questões de raça e gênero, estruturantes do capitalismo. Isso, apesar dos beneficiários fazerem parte da “população em situação de risco”, que é composta, como se sabe, de jovens negros, meninos mais do que meninas (IDEM, 2014, p.180).

Além desses elementos, que conduzem às políticas públicas juvenis, é importante considerar como esse imaginário chegará também ao que podemos nomear como *cultura das mídias*, ou seja, há uma perspectiva da juventude que também ocupa a cena midiática, as formas de construção audiovisual, as referências de linguagem e outras perspectivas narrativas, traduzindo-se como um “importante espaço em que a governabilidade é negociada e os projetos responderam à procura, pelos grandes meios de comunicação, de narrativas que reestabelecessem um vínculo social entre os ‘de cima’ e os ‘de baixo’, em meio à preocupação com a violência urbana” (SOVIK, 2014, p. 180). Além dessa negociação com a mídia hegemônica, vemos a emergência de espaços midiáticos em meio digital, no diálogo com novas possibilidades de representação e expressão das localidades, o que leva à reflexão sobre a interculturalidade em tempos atuais.

Por fim, com esse cenário histórico e dos dias atuais surgem as possibilidades de constituição de coletivos audiovisuais, explorando ao mesmo tempo uma tradição do

cinema e do audiovisual, mas inovando em formas de atuação e inscrição, associando-se às demandas sociais e reforçando determinadas políticas institucionais apontadas ao longo das duas primeiras décadas dos anos 2000. A partir dessas políticas culturais e dos seus encontros com novos arranjos produtivos e distributivos, podemos traçar essa análise de conjuntura que explica a estrutura presente no audiovisual nacional.

Pensar em redistribuição, nesta pesquisa, é articular não apenas o aumento dos investimentos ocorridos no período, mas as políticas públicas que adensaram esses investimentos ao longo da década. Por essa razão, parece-nos importante analisar as metas estipuladas pelo Plano Nacional de Cultura, que passa a ser organizado a partir de 2006, e a Lei Nacional de Cultura, de 2010, documento que resulta dos debates e convenções ocasionados pelo plano nacional. Ainda que as metas estipuladas na década de 2000 não sejam direcionados ao cinema e audiovisual apenas, contemplando todo o setor cultural e suas várias linguagens, cremos que sua atuação seja de duas formas: na construção de desenhos institucionais variados para a promoção da cultura no país e na edificação discursiva de sentidos à cultura nacional. O primeiro item se esclarece pela concretude de algumas ações públicas na área da cultura e pela criação de políticas como Programa Cultura Viva, no âmbito federal, responsável pelos Pontos de Cultura, e aprimoramentos de outros projetos já em curso, como o Programa de Valorização das Iniciativas Culturais (VAI), da cidade de São Paulo, destinado a projetos das periferias da cidade.

Para além das várias iniciativas culturais que a lei de 2010 permitiu materializar, temos um caráter discursivo que parece fundamental nesse processo e para a formação de ações que se constituem e são reconhecidas a partir dessas políticas. Isso pode ser notado por meio dos coletivos audiovisuais, que se formam a partir de demandas sociais e obtêm determinados reconhecimentos nessa redistribuição dos investimentos. No caso do plano nacional atual, a formação discursiva que o articula se vincula à ideia e aos sentidos da diversidade, como veremos na tese.

Ao longo do debate em torno do Plano Nacional de Cultura marcou-se claramente a questão da diversidade como vetor da elaboração desse plano de metas no setor cultural. A compreensão da diversidade cultural atrela-se ao que foi definido na convenção da Unesco de 2005, um ano antes da organização para elaboração do plano nacional. De acordo com a carta da ONU para a promoção cultural em todo mundo, o sentido da diversidade surge para contrariar dimensões culturais do mundo globalizado que seriam condutoras de um processo de unificação, o que levaria produções culturais fora dos eixos principais de produção a deixarem de existir ou sequer chegarem a construir narrativas.

Diante desse cenário social, compreendeu-se que os Estados-nação, signatários dessa carta, deviam se ocupar em valorizar e promover a diversidade cultural nos contextos locais que cabiam a cada uma dessas sociedades, em contraponto ao processo de unificação se colocava em tempos globais.

No Brasil, a partir desse contexto, compreendeu-se a diversidade cultural como um conjunto de alternativas para se fortalecer o setor cultural, investir e promover linguagens ou estratégias culturais descentralizadas, e em locais que não haviam experimentado políticas públicas para a promoção cultural. Tais metas teriam como objetivo a expansão das práticas de formação e estruturação de cultura, ao menos em seu planejamento, e a consolidação de programas públicos com esse desenho institucional. Pode-se afirmar, portanto, que um eixo fundamental do plano nacional foi o território como espaço de produção cultural. Vinculou-se ainda, ao espaço territorial e ao local, a materialidade física para a experiência com diferentes linguagens culturais, o que favoreceu o aparecimento de coletivos culturais vinculados aos territórios e articulados nas políticas públicas a partir de programas como o já mencionado *Cultura Viva*. Essas ações passaram a ser mais comuns a partir de 2010, quando se efetiva o plano nacional com a *Lei Nacional de Cultura* e sua atuação a partir de 2011.

Em um primeiro momento, compreende-se a importância de debater os sentidos discursivos das políticas culturais em atuação no país tomando como base as convenções da cultura e a efetivação da lei nacional, que está centralizada em um debate: o da diversidade. A definição do que pode ser compreendido como diversidade em termos de aspectos sociais e culturais não apenas é múltipla como, em algumas situações, pode até entrar em divergências. Apenas como um exemplo prático dos vários significados em torno do conceito, em alguma medida o pensamento cultural da diversidade estabelecido pela convenção da Unesco não se encaixa ao modelo adotado pelo Brasil por meio de sua política institucional. Optou-se, no caso brasileiro, por um modelo de promoção e formação de produções culturais em territórios descentralizados como forma de afirmação da diversidade, o que contraria, em parte, o projeto de proteção cultural e de patrimônio apresentado como uma das conclusões da diversidade cultural.

Ao realizar essa escolha, o setor cultural brasileiro faz uma aposta de que a diversidade cultural irá se estruturar a partir de territórios pouco ou nunca assistidos pelo desenho de investimentos da área, produzindo obras a partir de linguagens e narrativas não centralizadas em um modelo único, mas como alternativas plurais. Ao invés de apenas preservar o que de tradicional é parte do sentido de cultura, dimensões históricas

relevantes para o que é consenso no nosso processo cultural, o sentido da diversidade precisava se ocupar também do que era novo, acreditando nessa novidade como uma das facetas da diversidade como estabelecida nas metas culturais do plano nacional.

Justifica-se, dessa forma, o recorte temático da diversidade e o recorte temporal que a tese discute em seus três capítulos, pois essa escolha, como dito, decorre de dois processos anteriores: a organização e o debate em torno das políticas voltadas ao setor cultural, e sua efetiva implementação, aspectos que podem ser visualizados em algumas estruturas organizadas, em hipótese, a partir dos desenhos institucionais e das metas aplicadas pelo plano nacional. Além desse processo, são nos anos de 2010 a 2018 que se percebe um incremento distributivo nunca alcançado pelo setor audiovisual, ao menos desde a Embrafilme<sup>5</sup>, caracterizada pela própria dinâmica do fundo que ao investir também arrecada a partir da produção, em um modelo de retroalimentação. Esse incremento orçamentário é acompanhado das políticas recentes do setor que, por meio do fundo, possibilitaram arranjos locais, em estados e municípios, a partir de arranjos regionais de investimentos do fundo setorial.

Um dos projetos mais relevantes que ocorrem no país, que será alvo de debate no primeiro capítulo, é o Fundo Setorial Audiovisual da Bahia, que visa o investimento público em produções audiovisuais no interior do estado. Importante ressaltar já neste momento que esse modelo de investimento, ainda que consiga escala no aumento de captações e produções, e processos de descentralização da produção, tem ao mesmo tempo um mecanismo de não atender a todos os possíveis proponentes justamente por gerar às produtoras que recorrem ao fundo uma dívida de retorno a ele, obviamente com pagamento em prazos estendidos e com facilidades em relação ao empréstimo. Por conta da sua dinâmica, torna-se um impeditivo para diversos produtores audiovisuais de territórios periféricos chegarem à captação do fundo setorial, mas, ainda assim, a mudança

---

<sup>5</sup> A empresa pública criada em 1969 passou a ter uma importância organizacional a partir do Plano Nacional de Cultura de 1974, construído pelo regime da ditadura civil-militar como uma das ferramentas de centralização da produção cultural, neste caso, do cinema nacional. Para sua efetiva execução, a partir do plano na gestão Roberto Farias, até o ano de 1979, houve um incremento recorde em produções no cinema brasileiro em um modelo que a empresa entrava como sócia minoritária de todas as produções autorizadas por ela. A comparação em relação aos valores é bem complexa de se construir pois haveria impeditivos de câmbio à época e neste recorte da tese, além de outros fatores específicos, o que não seria relevante trazer à tese. Mas é importante afirmar que a atuação do Fundo Setorial Audiovisual diversificou também as formas audiovisuais, atuando em outras frentes narrativas e de formatos e ampliou seu campo de atuação e circulação, o que, neste caso, é inédito e relevante trazer à tese. Para ver mais os dados de arrecadação e investimento Embrafilme, ver a dissertação de mestrado de Sérgio Ribeiro de Aguiar Santos que discute esse período mais ativo e intervencionista da empresa durante os anos de 1974 e 1979: [http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/285101/1/Santos\\_SergioRibeirodeAguiar\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/285101/1/Santos_SergioRibeirodeAguiar_M.pdf). Acesso em 06 de fev. de 2021.

no modo de investimento direto pelo fundo possibilitou o investimento em produções de territórios periféricos durante esse período.

Nesse cenário, justifica-se refletir a respeito dessas produções em territórios descentralizados e periféricos, que passaram a ocupar determinado reconhecimento ao entrar na dinâmica de investimentos públicos à produção audiovisual, além de como algumas outras produções audiovisuais mudaram seus arranjos produtivos nesse novo cenário de investimento. Em um terceiro caso, vemos uma crescente produção periférica em todo o país, incentivada, entre outros fatores, por essa conjuntura mas que, em contraponto às metas do plano setorial para cultura em atividade, não alcança os lugares institucionais, ainda que sejam produzidas em alguma instância e formação.

Assim chegamos aos coletivos audiovisuais como retrato deste novo momento da produção audiovisual no país. Esperamos apresentar os coletivos não apenas no seu sentido concreto, em se organizar um grupo de produtores audiovisuais em relação no território, mas também em um sentido simbólico, como serão caracterizados ao longo da tese. Esse sentido discursivo, entende-se que um conjunto de produções audiovisuais se organizou de forma mais próxima às dinâmicas dos coletivos, sem que houvesse alguma previsibilidade a esse respeito. Assim, além de um processo de afirmação das políticas culturais, fundamentais para oferecer caminhos às demandas do setor, como previsto no plano nacional e em suas metas, há demandas locais dos espaços de produção cultural e audiovisual que forjaram outros caminhos e possibilidades de arranjos produtivos no cinema e no audiovisual nacional. O que não significa dizer que os arranjos produtivos anteriores deixaram de ser explorados, o que seria uma inverdade dada as estruturas colocadas, mas a hipótese que se coloca na tese é se os sentidos colocados em torno de valorização e promoção da diversidade, os investimentos em novos territórios culturais e o aumento redistributivo para investimentos na área da cultura promoveram no cinema e no audiovisual a possibilidade de outras estruturas de produção passarem a ocupar um lugar de visibilidade e reconhecimento.

Ao se pensar em estruturas de produção e distribuição, portanto, vemos um movimento organizado em relação a outros processos produtivos que se estruturam ao longo da história da indústria do cinema e do audiovisual no Brasil, que passa a ocupar esse espaço de forma recorrente e em contextos distintos de produção. Isso poderá ser verificado na tese observando-se a formação, construção e atuação desses grupos nas duas décadas de análise, com as apropriações discursivas que sustentam esses modelos e as novas narrativas audiovisuais que passam a compor as produções no cinema e no

audiovisual. A pergunta que buscará ser respondida na tese, assim, é: novas demandas sociais e novos desenhos institucionais para o setor cultural geraram novos arranjos produtivos no cinema e no audiovisual brasileiro?

O objetivo da tese centraliza-se na perspectiva de refletir sobre os coletivos audiovisuais como esses novos arranjos estruturados no audiovisual recente, a partir de demandas sociais que encontram políticas públicas locais, regionais e nacionais que constroem bases redistributivas para a organização dessas práticas. A tese busca identificar, também na organização desse arranjo produtivo, as traduções significativas da diversidade como um elemento discursivo central nas propostas do setor cultural nas últimas décadas. Além desse fator, entendemos essas transformações como um arranjo recente de produção, pois trabalhamos com a hipótese, já mencionada, que dela organizou-se uma estrutura de produção, algo que se tornou uma recorrência dentro do campo do cinema e do audiovisual, em companhia de modos mais historicamente estruturados no país.

Como objetivos específicos, a tese buscará responder como a estética e a narrativa audiovisuais produzidas por produtoras e grupos que respondem a esse novo arranjo refletem as questões aqui mensuradas da diversidade, e dos territórios e localidades. Intenciona-se observar os coletivos audiovisuais e suas organizações em torno de demandas sociais e locais que articulam as questões mencionadas e, por essa razão, acabam por refletir os espaços de produção, suas identidades e modos de vida, além de também constituírem o modo de organização das produções. Outra dimensão que se busca objetivar nesta tese são os efeitos constituídos a partir da formação estrutural dos coletivos audiovisuais como arranjo produtivo no cinema e no audiovisual recente.

Entre esses efeitos serão observadas as alterações, ao longo do tempo, de políticas culturais, o surgimento e as reformulações de editais de fomento, e os processos ainda inconclusos que atendem as demandas de coletivos culturais e coletivos audiovisuais. A entrada das plataformas globais e locais de circulação audiovisual como um mecanismo que ganhou evidência ao longo da década de 2010, bem como novos arranjos distributivos que passam a ser articulados em concordância às instâncias discursivas do plano nacional e das práticas produtivas no período. Como eixo articulador da tese, examinaremos a forma como a diversidade cultural e o arranjo produtivo dos coletivos audiovisuais articulam e respondem a essas iniciativas mencionadas, em relação a fomento, execução, circulação e distribuição audiovisual no presente e como aposta para o futuro.

A metodologia de pesquisa buscará responder a essas dimensões, trazidas a partir de alguns passos e etapas de desenvolvimento. Uma primeira etapa, realizada anteriormente à pesquisa, na fase de elaboração do projeto, consistiu em mapear produções no cinema brasileiro recente e encontrar, em registros nas listas anuais da Ancine, o que se poderia classificar como uma produção que respondesse à pergunta central da pesquisa em refletir sobre esse novo arranjo produtivo. Encontraram-se, assim, algumas produções que foram assistidas para compreender se atendiam às demandas sociais relatadas como parte de construção da hipótese, na relação entre diversidade cultural, território e coletivos audiovisuais.

Nesse recorte, foram selecionados filmes que transformaram seus espaços de produção em locais de atendimento às demandas constitutivas de um novo arranjo produtivo, a saber: *Era o hotel Cambridge* (Eliana Caffé, 2017); *Espero tua (re)volta* (Eliza Capai, 2018) e *Um filme de verão* (Jo Sefarty, 2018), que são apresentados no primeiro capítulo. Essas três obras, desenvolvidas por três produtoras com histórico de registros e produções audiovisuais anteriores a essas obras, incluindo décadas anteriores, colocam em questão a razão dessas obras terem sido realizadas a partir de dinâmicas que refletem o arranjo produtivo de coletivos, seja em função da sua organização ou de determinadas imposições sociais que se mostraram ao longo da etapa de produção das obras.

Além desses filmes, a tese refletirá sobre três grupos, coletivos e produtoras que se destacaram com obras em diversos circuitos de circulação e se colocam como reflexo de um novo cinema nacional. No segundo capítulo, serão analisados os casos do Coletivo de Cinema de Ceilândia (Ceicine), da cidade de Ceilândia-DF, da Filmes de Plástico, produtora de Contagem-MG, e Rosza Filmes, grupo de produtores moradores do Recôncavo Baiano, na Bahia, principalmente em duas cidades, São Félix e Cachoeira.

Identificamos nesses três coletivos e produtoras seus locais de produção e uma forte demarcação desses territórios a partir das ações dos grupos. Chama a atenção pelo fato de serem três espaços físicos com pouca ou nenhuma tradição no cinema e no audiovisual, e que se tornaram, em pouco tempo, referências a partir da atuação desses três coletivos. A dimensão territorial aqui se explica, novamente, pelas ações já comentadas na esfera das políticas culturais e incentivos também locais para que tais demandas pudessem ganhar corpo e narrativa. No mapeamento realizado, é perceptível – por meio de cruzamentos de dados, que serão mais bem trabalhados no primeiro capítulo – que não é um acaso que esses três grupos surjam nesses territórios, uma vez que essas

três regiões foram, proporcionalmente, as que mais tiveram produções atendidas pelo fundo setorial no recorte definido, excluindo-se os dois estados com maior volume de produção: Rio de Janeiro e São Paulo.

Outra questão que será pensada a partir dessa premissa são as políticas locais que atuam nas regiões e no fortalecimento dessas práticas culturais além, é claro, de institucionalidades indiretas que também articulam o processo de produção audiovisual com a formação profissional e a reflexão teórica em centros universitários e universidades, públicas e privadas, que se espalharam pelo país nos anos 2000. Essa dinâmica atual, de ações diretas das políticas culturais locais e a formação em instituições, centros universitários e universidades, também passa a ocupar cenários já estabelecidos de produção, como São Paulo.

Porém, ainda que atinja também espaços de produção estáveis, essa forma de atuação se coloca de modo distinto, com a presença mais comum de produções e produtores periféricos, e de territórios à margem dos centros urbanos, ou dos espaços de visibilidade e circulação audiovisual. Ainda que seja possível falar em uma história dos coletivos nas periferias, pois não se trata de um fenômeno recente, é justamente no momento em que os coletivos audiovisuais nas periferias de São Paulo passam a ter um espaço mais alargado de reconhecimento e circularidade, em um caminho de ida e volta: se as produções hegemônicas recentes se identificam com processos de coletividade e agrupamento, já comuns à periferia, há também nesses espaços periféricos novos estatutos a partir da circulação nesse novo estágio produtivo do audiovisual brasileiro.

A tese, assim, estabelece caminhos para debates e análises que, no plano teórico, unem a dimensão do território social e político, a diversidade e os processos democráticos, a estética, a política e as visualidades; e, em sentido metodológico, ocupa-se de um trabalho de observação e interpretação a partir de produções recentes. No terceiro capítulo, a tese reabre um debate já realizado em outras pesquisas sobre coletivos periféricos e produção audiovisual a partir do Coletivo de Vídeo Popular (CVP), na década de 2000, e do cenário atual de produções audiovisuais periféricas em coletivos como A Visionária Lab e Coletivo Gleba do Pêssego, ambos das periferias da cidade de São Paulo.

Para olhar essas produções, faz-se necessário o diálogo com os realizadores para compreender esses modos de organização e de produção. Diante dessa necessidade, foram realizadas entrevistas em profundidade com os grupos e coletivos, incorporando também entrevistas publicadas durante o processo de divulgação das obras, buscando captar

também intenções e formações desde seu lançamento. Reconhece-se, ainda, que as entrevistas à época de exposição inicial das obras, muitas vezes causadas pelo impacto da sua circulação, captam um recorte temporal que favorece o processo histórico almejado na tese.

A justificativa da escolha do *corpus*, aqui brevemente apresentada, necessita de outras bases para sua confirmação. A pesquisa parte da premissa de que os vínculos sociais e no espaço mediado da mídia se dão por meio de narrativas e discursos que circulam em ditos, não-ditos e interditos. Assim, enxergamos uma ecologia dessas produções que não está apartada de uma manta discursiva, ou seja, lugares em que as produções em análise se ligam por um mesmo contexto histórico, cultural e social. A preferência por iniciar as análises pelo filme *Era o hotel Cambridge* é proposital nesse sentido. Ele poderia ser o fim da pesquisa, mas é o ponto de partida, justamente, por nos revelar esse fenômeno, muitas vezes silencioso, que estava em lento curso no processo democrático brasileiro.

Vê-se nessa produção um outro paradigma se impondo na construção e formação do espaço de execução, não apenas visualizado em sua narrativa, mas, e em igual importância, na pré-produção, produção e pós-produção da obra. Justamente por não se realizar como algo fora de um mercado estabelecido de produção, podemos pensar em *Era o hotel Cambridge* como um processo ao inverso, como uma mudança no modelo de produção por dentro a partir de um espaço renovado de realização audiovisual, que traz também para dentro dele conhecimentos e capacidades do local de produção e do território de atuação audiovisual. Pode-se pensar que o filme traz uma mudança na forma de produção audiovisual em lugares mais autenticados pelas mediações e circulações estabelecidas.

Se o filme *Era o hotel Cambridge* se coloca, nesta pesquisa, como um ponto de partida do debate em relação às formas renovadas de produção audiovisual, não é possível refletir sobre essa mudança no paradigma de produção sem buscar outros lugares em que esse mesmo modelo seja, de alguma forma, interpretado nos arranjos produtivos. Nesse mapeamento inicial, foram elencados filmes de grupos e coletivos sociais descentralizados de produção de cinema, e que também são lugares periféricos, como Ceilândia, cidade-satélite de Brasília, e Contagem, cidade da grande Belo Horizonte, além de São Félix e Cachoeira, ambas no recôncavo da Bahia. Trata-se, como vimos, de três espaços territorialmente separados e distantes, mas que, como construção de uma lógica de produção, se conectam por tematizarem em suas narrativas o espaço territorial, político e social em diversos filmes e produções. Algumas dessas obras foram selecionadas para

análise nesta tese: do coletivo de Ceilândia, a produção *Branco sai, preto fica* (2014); da produtora de Contagem, os filmes *Ela volta na quinta* (2015) e *Temporada* (2018); e a obra *Café com canela* (2017), da produtora do Recôncavo Baiano.

A escolha dessas obras se afirma por uma série de fatores: por coincidirem no processo histórico relatado nesta tese e, em alguns casos, até serem produzidas de forma concomitante nesses diferentes territórios. Além disso, são filmes que se destacaram em um cenário nacional, com circulação em festivais importantes e prêmios relevantes, estando disponíveis em plataformas digitais para consumo em todo o país, e são produções que vislumbraram nesses lugares a construção de territórios estéticos, acompanhadas de outras obras dos grupos em análise. Assim, trata-se de produções e espaços de produção já colocados em um novo contexto social e que se afirmam a partir dele, o que se difere do processo percebido em *Era o hotel Cambridge*, que teve essa relação construída ao longo de sua realização, organizando um outro passo para a circulação dessas obras.

Vale ressaltar, ainda, que o ponto de encontro entre essas obras também se afirma pela manta do discurso mencionada. A demanda instaurada aos modos de produção em *Era o hotel Cambridge* não existiria se já não houvesse, como história, mediações e visualidades, outras bases para a construção dessa enunciação, dada pelos coletivos, seja para contrapor algumas representações, mas também como afirmação, como se aposta na relação com essas duas outras obras do *corpus*.

Um outro vínculo, que também se compreende como uma espécie de início histórico, mas, sobretudo, se restabelece a partir das outras obras audiovisuais analisadas, são os coletivos audiovisuais emergidos das periferias, como os já citados *Gleba do Pêssego* e *A Visionária Lab*. Buscando visibilizar territórios à margem das mediações, estabelecidas a partir de simplificações na política das representações, um número razoável de grupos surgiram para promulgar vozes periféricas a partir da produção audiovisual. Na tese, serão analisadas as obras *Bonde* (2019), *da Gleba do Pêssego*, e *Visionárixs da quebrada* (2018), do coletivo *A Visionária Lab*, além de aspectos de organização da produção desses grupos das periferias. Com essa construção, acreditamos ser possível analisar três momentos desse processo que, apesar de estarem em caminhos e tempos aparentemente distintos, afirmam-se por alguns eixos teóricos que os relacionam e se coadunam com os desenhos institucionais articulados para o setor cultural audiovisual na última década.

## 2. O emblema da diversidade

Esta tese parte da hipótese de que vivenciamos em escala global a dimensão cultural da diversidade. O que significa afirmar essa condição? Que as relações e mediações sociais, em várias instâncias, seja a partir de obras audiovisuais ou em outras materialidades, tecnicidades e formações discursivas, são norteadas pelas noções de diversidade, no sentido de valoração das identidades, ao pensar-se de forma plural e expandida as condições do humano e da cultura, e também na negação de identidades plurais, força reacionária de apagamento das diferenças. Em qualquer dessas duas apropriações mencionadas, a centralidade, ponto nodal da ação dos sujeitos, é estabelecida pela ideia da diversidade. Não por outra razão consideramos, com Renato Ortiz (2015), a diversidade como um emblema deste tempo histórico, da modernidade na era global.

Neste primeiro capítulo, acionaremos teoricamente as dimensões da diversidade como emblema a partir de articulação entre perspectivas conceituais e dados históricos. Ao se buscar o debate contemporâneo em torno das produções audiovisuais, pensa-se na questão da diversidade como enunciação privilegiada no complexo crítico de recepção às obras, ora por aspectos referentes ao *locus* de exibição e circulação delas, tanto em circuito convencional de cinema ou festivais, quanto em plataformas digitais ou televisão aberta, ora pelo discurso referido nas produções em questão no momento de sua exibição. Desse ponto de vista, portanto, enunciados recorrem ao debate cultural apreendido pela raiz “diversidade”, e temas como representação, representatividade, identidade e identificação são fundamentais na compreensão do que está em jogo no âmbito cultural.

Em outra ponta desse processo, cada vez mais compreende-se que a tessitura discursiva não se restringe apenas ao que é apresentado em torno da obra, ou seja, na imanência crítica que se faz presente em toda produção audiovisual, mas também, e de fundamental importância na condição interpretativa, a diversidade acionada por essa produção entra cada vez mais no debate para localizar essa multiplicidade em todo o mundo. Exemplos não faltam para essa demonstração e se esclarecem ainda mais quando as políticas de organizações ou corporações empresariais são notadas, publicizadas e passam a ocupar o espaço de tais produções, e vice-versa.

Neste primeiro capítulo, abordaremos o debate da diversidade a partir das bases discursivas que correspondem às formas da diversidade: as políticas institucionais que asseguram as metas no Plano Nacional de Cultura (PNC), que tem como sentido a

diversidade cultural e as iniciativas nas duas últimas décadas de aumento de investimentos no setor audiovisual, as produções audiovisuais que adquirem sentidos coletivos a partir das formas discursivas da diversidade e as localizações que essas formas conduzem para um novo momento da produção do cinema e do audiovisual brasileiros. Por isso, compreende-se, a partir do que escreve Renato Ortiz (2015), a diversidade como um emblema, em muitas formas, mas como uma raiz ou enunciação que organiza seus sentidos.

## **2.1. As políticas da diversidade**

É relevante pensar que a noção de diversidade está presente em uma historiografia do audiovisual no Brasil e, mais objetivamente, no cinema do nosso país. Essas mudanças na ordem da produção são possíveis de serem notadas a partir de uma ordem direta, seja pelas agências reguladoras e pela atuação do Estado, bem como por uma ordem discursiva, que sustenta, por assim dizer, a relação entre as agências, o Estado e as produtoras, distribuidoras e demais partes envolvidas nos meios e processos audiovisuais. Não apenas olhar a objetividade no plano de ações ou materialidades, mas também no plano discursivo ou, como será adotado nesta tese, no plano da *cultura*, é um dos desafios que se apresentam nessa articulação.

É possível, assim, avaliar o processo de construção de uma forma de produção no Brasil, desde a década de 1970, com a Embrafilme e autonomia dos realizadores, em que havia uma mistura entre as políticas de produção e as políticas estatais, como relata José Mário Ortiz Ramos (1983). Em sua obra, entre outros aspectos trazidos da relação entre cultura e Estado, identifica-se a relação política em torno da identidade nacional em contraponto à diversidade cultural. O cinema brasileiro institucionalizado, de acordo com o documento da política nacional da cultura lançado em 1975, tinha como meta a unificação de uma identidade nacional. Segundo José Mário Ortiz, nesse contexto

a cultura é concebida como terreno isento de interesses conflitantes e opostos, as diferenças culturais – antagônicas pois imersas numa sociedade de classes – sendo imantadas e harmonizadas por um “sentimento de identidade nacional”. Em outras palavras, aparta-se a dinâmica cultural da esfera das ideologias, obscurecendo a sua componente política (RAMOS, 1983, p. 122).

Essa política entrava em conflito com as demandas, já presenciadas naquele momento, de produções culturais que apostavam na diversidade cultural, nas

possibilidades de construção em cooperação e em um lento processo de desierarquização dos arranjos produtivos e do aumento da diversidade no cinema brasileiro. Em outra história do cinema brasileiro, que ocorria paralelamente às grandes produções nacionais na década de 1970, essas alternativas de produções são apresentadas. Como demonstra Tunico Amancio,

a prática do cinema independente enseja a criação da Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos (CORCINA, 1978), reunindo 45 realizadores e centenas de filmes, enquanto 40 profissionais de cinema enfrentam a timidez frente à exibição e fundam a Cooperativa Brasileira de Cinema, também em 1978, arrendando dez salas do circuito Pelmex, com o aval da Embrafilme, para exibir suas películas (AMANCIO, 2007, p. 179).

Vale a ressalva de que essas experiências dentro da produção cinematográfica brasileira, nessa época, só eram possibilitadas em sua exibição com o aval da Embrafilme, por centralizar, como era prática na ditadura civil-militar, as produções e, sobretudo, as formas de exibição. Assim, dentro desse jogo entre produções da empresa, em uma política de Estado para reafirmação da identidade nacional, e as possibilidades dentro de um imaginário de mundialização que passava a ser organizado pelos consumos culturais e pelas novas possibilidades identitárias, vemos um paralelo histórico às produções nacionais contemporâneas: a dinâmica estatal nos financiamentos das produções e a diversidade como um discurso recorrente.

Como apontado por José Mário Ortiz Ramos (1983), a política nacional lançada em 1975 foi um projeto bem articulado “cujos objetivos eram procurar a unidade e a identificação no campo cultural” (RAMOS, 1983, p. 117). O resultado imediato disso, segundo o autor, foi uma espécie de aniquilação e pulverização da diversidade entre os produtores de cinema à época. Entre os cinemanovistas, a realidade é que o campo da produção já se apresentava coeso, porém, além de haver uma interferência no plano da expressão por parte dos cineastas ativos, a política implementada em 1975 não respondia a outras demandas, como a existência de um cinema crítico e antagônico, muitas vezes, ao cinema marginal, ao cinema negro, e o cinema político vinculados a grupos e partidos da esquerda. Em outros termos, a lida em busca de uma identidade nacional que o plano elaborado pela ditadura civil-militar colocava em vigor contrariava demandas de diversidade que já apareciam no cenário da produção naquela década:

Muitas foram as críticas, desde o seu lançamento, endereçadas a PNC. Os ataques centram fogo na utilização de cultura brasileira e identidade nacional efetuada pelo documento, já que são elididas, obviamente, as contradições de

classe que permeiam o todo nacional. Aponta-se, assim, corretamente, a construção de uma identidade nacional que pretende unificar, através de uma articulação e moldagens específicas, a diversidade cultural da nação (RAMOS, 1983, p. 117).

Observa-se, assim, uma recepção crítica à época do lançamento do plano e a existência, ainda que abstrata (uma vez que a produção cultural brasileira centralizava-se no eixo São Paulo-Rio de Janeiro), de uma pluralidade de obras ainda a se observar no país. A compreensão de identidade nacional, naquele momento, além de não corresponder às demandas de nação, ainda ocupava um lugar conservador de pulverização das diversidades.

Não por outra razão, como também detalha o autor, a política nacional da cultura atende a um desejo expoente da ditadura civil-militar do país em ocupar dois campos ao mesmo instante, a segurança e o desenvolvimento. O binômio assegurava, como traduz historicamente Ortiz Ramos, um refinamento e uma adequação “a sua forma de dominação política” (RAMOS, 1983, p. 118). A dominação no campo da política, evidenciando a identidade nacional, confrontava os modos e fazeres da cultura. Não devemos esquecer, em qualquer hipótese, que essa estrutura irá fortalecer os mecanismos de censura e proibições de obras que divergissem da dimensão de uma identidade nacional – a pretendida pela política nacional de 1975. Os mecanismos de censura não são os mesmos ao longo da história e podem ser exercidos de maneiras muito distintas e por signos correspondentes, como a burocracia e a ausência de recursos para a área; entretanto, a forma de dominação parece repetir-se ao longo dos processos históricos.

O autor alinha esse pensamento a uma condição contextual e política, à época de sua implementação, ao realçar a dominação dos países desenvolvidos em comunidades latino-americanas e uma centralidade da imagem das nações do sul. Em outras palavras, uma valorização de identidades representativas que ofereciam uma dupla função aos governos locais e à ditadura civil-militar no Brasil: a razão ideológica de cerceamento das diversidades emergentes e o cumprimento do sentido nacionalista, característica dessas políticas, por meio da cultura e da identidade nacional.

Trata-se portanto de uma irradiação ideológica emitida dos países dominantes, dentro de um sistema capitalista internacional, para os “países em desenvolvimento”. Em termos de América Latina o enfoque procura ser globalizante, a capitalização adotando como centro uma suposta “identidade latino-americana”. No caso brasileiro, este movimento vai convergir com ações que vinham sendo lentamente gestadas desde o governo Castelo Branco (RAMOS, 1983, p. 118).

Nota-se também, na direção tomada por essa política, uma dimensão discursiva no âmbito cultural que atravessa um sentido global naquele momento, pensando no contexto e nos processos de dominação das identidades e no apagamento de posições plurais no campo ideológico. Ainda assim, lembra-nos José Mário Ortiz, o direcionamento da política nacional da cultura consagrava a identidade nacional a partir de uma aceitação das diversidades plurais no país. A noção de “identidade homem brasileiro” abriria campo territorial e discursivo para possibilidades plurais de um país diverso.

Esta diversidade, definida ali como o resultado da interação de “três grupos humanos” (foge-se, inclusive, da denominação “grupos étnicos ou etnias”) e da forma de ocupação do território, passa a ser enfeixada sob a denominação de “diversidade regional” gerando um “pluralismo cultural”. Mas logo apressa-se em adiantar que se trata de um “pluralismo que se irá diluindo no sincretismo, e este, tornado brasileiro, dando-lhe a nossa marca” (RAMOS, 1983, p. 121).

De acordo com Manuel Diegues Jr., que “participou da elaboração do documento” (Ibid.), reafirma-se que a originalidade da identidade nacional se dá pela convivência pacífica em convergência a um processo cultural e criativo, concluindo que o processo histórico marca a “preservação de um espírito comum, de um sentimento nacional, que permite identificar o mesmo brasileiro em qualquer dessas regiões sem prejuízos de sua vivência no respeito das características regionais” (Ibid.).

O documento da política nacional da cultura de 1975 oferece uma noção da diversidade que se faz presente no emblema da contemporaneidade. O risco em se valorizar identidades na tradução da cultura é o de haver um apagamento da pluralidade que uma das significações do termo parece comportar. Nos dias atuais, a dinâmica global parece oferecer essa problemática com a valorização das identidades multinacionais, integradas ao discurso corporativo, e nos mercados globalizados e desterritorializados. Abordaremos essa questão e possíveis caminhos de brechas ainda neste capítulo.

As dimensões culturais da globalização foram a marca que direcionou a política de 1975 com o terror imperialista e a colonização cultural que caracterizavam os enunciados em torno do plano. Porém, a centralidade de uma noção da identidade nacional, e seu reflexo no apagamento das diversidades locais e regionais, ofereceu em perspectiva histórica a fixação e a conservação de uma ideia de Brasil que não correspondeu a demandas sociais ao longo do tempo. Em outras palavras, o uso da ideia imperialista assumida por produtores e pelo Estado serviu para o apagamento e a

eliminação das “oposições no campo da cultura” (RAMOS, 1983, p. 144), e um engate no mercado nacional com uma pretensa harmonia cultural.

Essa conservação pode ser lida também como a valorização da noção de “identidades predatórias” (APPADURAI, 2009) que parecem retornar em momentos de acirramento no campo ideológico. Não por acaso, a saída para se pensar a expansão da diversidade é, igualmente, o alargamento dos processos de democratização do acesso, produção e distribuição de discursos no âmbito da cultura. A ideia trazida pelo PNC sobre a identidade nacional também desconsidera toda uma dimensão crítica e teórica já existente à época sobre as identidades, como já dito, concebendo a cultura como terreno isento de ideologias.

Há, dessa maneira, uma “verdadeira explosão discursiva” (SILVA, 2000, p. 103), como afirma Stuart Hall, em torno do conceito de identidade surgida nesse período e que ainda emerge como questão no contemporâneo. O que justifica o uso de “explosão” por parte do filósofo ao se referir em seus usos e questionamentos sobre o conceito e sua relação com a vida social e a cultura em suas dimensões globais.

Se, por um lado, como percebe-se na política da ditadura civil-militar e no recrudescimento da identidade nacional que ela enuncia, a noção identitária recai nas fixações e unificações de um modo de ser do sujeito, por outro há também uma crítica ao racionalismo empregada por filósofos contemporâneos que tira da identidade a sua condição, “celebrando a existência de um ‘eu’ performativo que parece obscurecer o debate identitário das marcações sociais (raça, gênero, classe) e, nos lembra Hall, a identidade cultural traçada por uma ‘política da localização’” (SILVA, 2000, p. 103), ou seja, em prol de uma diversidade que considera a territorialidade. A tradução de identidade de Hall não expõe nem valoriza a marcação de uma identidade centralizadora, e não compactua, em sua totalidade, com a ideia de identidades fluidas; porém, a preocupação e questão do filósofo é com a terminologia, o que ele considera estar “sob rasura” (Ibid.), ou seja, sempre tensionado por disputas de sentido.

Exemplos existentes na disputa pela compreensão das demandas públicas já marcavam o tom que os debates identitários traziam em contrariedade às produções da Embrafilme, direcionada pela PNC de 1975. O que fez importantes diretores do período, como Cacá Diegues, acusar as “patrulhas ideológicas stalinistas e reacionárias” (RAMOS, 1983, p. 150) que perseguiram suas obras e de outros produtores do período. O diretor faz menção a dois momentos específicos: o primeiro diz respeito à criação das cooperativas de cinema já mencionadas neste capítulo, que contrariavam, em alguma

medida, as intenções do projeto nacional do cinema brasileiro. Um segundo ponto, ainda mais decisivo na compreensão da expansão das identidades, nasce de debate público promovido por grupos de valorização das identidades raciais no país, vinculados a partidos políticos de esquerda, que criticaram a representação em produções daquele momento como *Xica da Silva*, filme de 1976 do diretor, e a acusação de seu produtor ao chamar essas críticas de “patrulhas ideológicas” por parte de grupos organizados. São fragmentos históricos que demonstram uma mudança no percurso da produção cinematográfica brasileira, entre conservação e aberturas, que parece ser o movimento ainda presente no campo da produção, ainda que com expressivas mudanças no contemporâneo.

O fenômeno discursivo em torno da diversidade, originado naquele momento histórico das décadas de 1970 e 1980, será exposto anos depois com a consolidação do PNC proposto em 2006, seguindo preceitos debatidos na Unesco, tal como o de 1975, e pelo Fundo Internacional de Promoção da Cultura. No caso, a partir da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, em 2005. O documento, gerado durante a Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, em sua 33ª reunião, celebrada em Paris de 3 a 21 de outubro de 2005, foi ratificada pelo Brasil por meio de um decreto. Porém, diferentemente do que se notava na política nacional da década de 1970, tanto o documento da Convenção quanto o plano que ela irá gerar versavam por ampliação dos processos democráticos e por sua diversidade.

Considera-se, neste trabalho, que a diferença de posicionamento faz referência não apenas à distinção temporal entre contextos e conflitos culturais nas décadas de 1970 e de 2000, mas também às bases discursivas que permitiram acesso a esses enunciados. A compreensão permitida e articulada no documento se traduz por um processo de ampliação democrática em todo o mundo, e em um novo modo de compreensão das identidades. A premissa estabelecida no documento de 2005 da Unesco objetivava definir o que é a diversidade. Por um longo período, a ideia de diversidade esteve atrelada aos patrimônios culturais da humanidade que estavam alocadas em regiões específicas. Nesse sentido, a *diversidade cultural* estava relacionada ao que seria excepcional ou único. O conceito se alargou e o documento traduz diversidade na forma que o termo é empregado em outros sentidos.

“Diversidade cultural” refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados (CONVENÇÃO, 2005).

A partir dessas definições de quais diversidades são contempladas pelo documento, foi possível à convenção definir as premissas ou diretrizes correspondentes às demandas reconhecidas pelos debates oferecidos pela Convenção:

Afirmando que a diversidade cultural é uma característica essencial da humanidade. Ciente de que a diversidade cultural constitui patrimônio comum da humanidade, a ser valorizado e cultivado em benefício de todos. Sabendo que a diversidade cultural cria um mundo rico e variado que aumenta a gama de possibilidades e nutre as capacidades e valores humanos, constituindo, assim, um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações. Recordando que a diversidade cultural, ao florescer em um ambiente de democracia, tolerância, justiça social e mútuo respeito entre povos e culturas, é indispensável para a paz e a segurança no plano local, nacional e internacional (Ibid.).

Alguns pontos de definição do documento da Convenção sobre a Diversidade das Expressões Culturais da Unesco traduzem as intenções no campo da produção e distribuição da diversidade cultural em escala global, visando, por exemplo, sua promoção pressupondo “o reconhecimento da igual dignidade e o respeito por todas as culturas, incluindo as das pessoas pertencentes a minorias e as dos povos indígenas” (CONVENÇÃO, 2005). Outra diretriz menciona o fortalecimento de expressões culturais em países em desenvolvimento, construindo pontes entre a cultura eurocêntrica e as diversidades locais desses territórios, “incluindo as indústrias culturais, sejam elas nascentes ou estabelecidas – nos planos local, nacional e internacional” (Ibid.).

Uma marca relevante desse documento promulgado pela convenção da Unesco é a abertura dos mercados globais às expressões das diversidades culturais. A partir dessa perspectiva de valorização da diversidade, a tradução por meio do mercado global e a circulação de bens culturais na modernidade globalizada ampliam a dimensão cultural da diversidade e esclarecem o emblema discursivo do termo em todo mundo:

Ao adotarem medidas para favorecer a diversidade das expressões culturais, os Estados buscarão promover, de modo apropriado, a abertura a outras culturas do mundo e garantir que tais medidas estejam em conformidade com os objetivos perseguidos pela presente Convenção (CONVENÇÃO, 2005).

O documento apresentado pela convenção e ratificado pelo Estado brasileiro será diretriz para o percurso da articulação do documento que funda os diálogos sobre o novo PNC, no ano de 2006, e a apresentação do caderno das diretrizes e metas em 2008, e segue como articulador das políticas de promoção da diversidade cultural ao longo da década de 2010. Logo em sua apresentação, o viés de aumento irrestrito de agentes articuladores e ativos na cultura é ressaltado como ponto nodal do documento:

O Plano Nacional de Cultura (PNC) é um mecanismo de planejamento para médio e longo prazo, propulsor de um esforço coletivo para assegurar os direitos culturais aos brasileiros. Escrito por milhares de mãos, tecido por diversos sujeitos e grupos, o PNC é gerado e construído por meio de diferentes instâncias e espaços de experimentação e participação social desde 2003, com o respaldo em uma noção ampla e plural de cultura e na dedicação ao atendimento das garantias de cidadania previstas na Constituição Federal de 1988 (CADERNO 2008).

As diretrizes que fundamentam o PNC de 2006 articulam-se às demandas oferecidas desde 2003, com a eleição do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, à representação pela valorização da pluralidade e da diversidade, e também àquilo que já ocorria, em alguma instância, dentro dos projetos culturais no Brasil e no campo do audiovisual. Trata-se, dessa maneira, de uma demanda cultural que os discursos oferecem como materialidades.

Desde a retomada do cinema brasileiro, após o fim da Embrafilme, em 1990, e com a consolidação da Ancine, em 2002, as produções audiovisuais passaram por vários processos de reconstrução e aprimoramento de seus editais e fomento, buscando, como apresentaremos em dados neste capítulo, uma diversidade maior das obras financiáveis. Estamos, a partir de 2019 e até o momento, revisitando uma fase tenebrosa desse processo, com desafios distintos aos vividos no começo da década de 1990. De qualquer modo, é notória a percepção de que paradigmas foram sendo ultrapassados nas duas primeiras décadas do século 21 em relação à produção audiovisual no Brasil, permitindo que um maior número de produtores audiovisuais, alguns que não teriam qualquer oportunidade de realizar suas obras em outros contextos do país, participasse da realidade audiovisual por meio de financiamentos e auxílio estatal. A ideia totalizante que tomou a Embrafilme a partir de meados da década de 1970, como aponta José Mário Ortiz Ramos, sendo responsável pela distribuição e produção das obras audiovisuais no período, tem a sua condição redefinida por completo apenas nas duas décadas dos anos 2000, a partir do

momento em que novos produtores audiovisuais passaram a ter reconhecimento público por investimentos estatais, ao invés do espaço restrito dos anos anteriores. A demonstração poderá ser atestada com o levantamento de dados da Ancine que traremos na sequência deste trabalho.

Essa dinâmica se esclarece no documento do plano nacional da década de 2000 e na instância discursiva das relações que afetam o campo da produção. O foco das diretrizes do plano atende às demandas trazidas pela noção da diversidade. Essa preocupação atravessava não apenas o aparato executivo à época, mas também visava as políticas estaduais e municipais, parcerias com as câmaras legislativas do país, ocupando-se em não apenas administrar as ações efetivas na cultura, mas também tornar reconhecidas em leis as demandas da diversidade:

O PNC fortalecerá a capacidade da nação brasileira de realizar ações de longo prazo que valorizem nossa diversidade. Garantirá ainda, de forma eficaz e duradoura, a responsabilidade do Estado na formulação e implementação de políticas de universalização do acesso à produção e fruição cultural, contribuindo para a superação das desigualdades do país (CADERNO, 2008).

O documento de exposição do PNC oferece, ainda, a noção central de uma diversidade global. A diversidade cultural valorizada na dimensão global será um importante aspecto pensado no emblema da diversidade no contemporâneo. Esse emblema discursivo já é relatado no próprio documento do PNC, por meio da tensão estabelecida entre o que corresponde ao global, possibilitado pelas tecnologias de comunicação, e o que diz respeito ao local, na construção de identidades não contempladas nos modos usuais de visibilidade em dimensão global.

O parecer do documento é conciliatório ao propor a questão, uma vez que busca atender as demandas globais sem desconsiderar as traduções locais e identitárias trazidas pela pluralidade de vozes e pelas diversidades.

O Plano Nacional de Cultura está sendo elaborado, portanto, em um contexto político em que ganham força várias iniciativas voltadas ao fortalecimento de relações internacionais mais solidárias, com as quais o Brasil deve dialogar e contribuir. Pois estas articulações são imprescindíveis para lidar com uma conjuntura de tensão entre o local e o global, que expressa problemas e oportunidades inéditos. As novas tecnologias digitais de comunicação e informação possibilitam uma integração econômica mundial de características e alcance sem precedentes. Porém, este processo é acompanhado por profundos sentimentos de desconexão, insegurança e segregação. Por outro lado, as tecnologias não favorecem somente os interesses do grande mercado, inclusive o cultural. Elas também proporcionam novos fluxos de experimentação artística e oportunidades de valorização de tradições culturais

específicas, combinada ao uso criativo dos mais recentes recursos científicos e tecnológicos. Neste sentido, o PNC busca contemplar as dinâmicas emergentes no mundo contemporâneo, sem deixar de atender às manifestações históricas e consolidadas (PNC, 2008).

Atuações práticas vão surgir comportadas por essas diretrizes trazidas pelo documento. A Lei Nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, sancionada pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, instituiu esse plano nacional como valor de lei federal e com data prevista de 10 anos para execução<sup>6</sup>. A Lei Nacional da Cultura institui 12 princípios de articulação da cultura que levam em consideração, em sua maioria, a tensão entre o local e o global quando se fala em diversidade.

- I - liberdade de expressão, criação e fruição;
- II - diversidade cultural;
- III - respeito aos direitos humanos;
- IV - direito de todos à arte e à cultura;
- V - direito à informação, à comunicação e à crítica cultural;
- VI - direito à memória e às tradições;
- VII - responsabilidade socioambiental;
- VIII - valorização da cultura como vetor do desenvolvimento sustentável;
- IX - democratização das instâncias de formulação das políticas culturais;
- X - responsabilidade dos agentes públicos pela implementação das políticas culturais;
- XI - colaboração entre agentes públicos e privados para o desenvolvimento da economia da cultura;
- XII - participação e controle social na formulação e acompanhamento das políticas culturais (BRASIL, 2010).

As disposições preliminares da lei ofereciam como premissas acesso irrestrito à arte e à cultura, em dimensões globais, e democratização e ampliação dos produtores culturais no país, possibilitando as condições para que mais vozes ocupassem o espaço da cultura. Ao mesmo tempo que aumentava as condições de circulação das manifestações já reconhecidas, acessava a possibilidade de novas produções que outros agentes culturais já produziam e produziram a partir daquele instante.

Assim, do ano de 2010 até 2018<sup>7</sup>, com a promulgação da lei e o surgimento de diversos editais – como o dos Pontos de Cultura –, notou-se uma mudança orçamentária

---

<sup>6</sup> O que significa dizer que o Plano Nacional da Cultura venceu em 2020 e necessitará de nova rodada de debate para que seja considerada uma nova diretriz para as ações culturais no Brasil.

<sup>7</sup> De 2016 a 2018 nota-se uma profunda diminuição dos investimentos públicos na área da cultura, sobretudo em incentivos a novas produções. Ainda assim, nada comparado ao aprofundamento da condução orçamentária para a área a partir de 2019. Consideramos como grande responsável desse aniquilamento orçamentário a Proposta de Emenda à Constituição de número 241 (PEC 241) na Câmara dos Deputados e de número 55 (PEC 55) no Senado Federal. Em linhas gerais, a “PEC do Teto dos Gastos”, como difundida, fixa o orçamento do país corrigindo-o apenas pela inflação do ano anterior. Na prática, é um congelamento

no contexto de produção audiovisual no país. Junto a isso, ocorre o surgimento de grupos ou coletivos que são atendidos por esses editais específicos para produzirem obras com algum impacto regional. No caso da agência nacional de cinema, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (Prodecine) e o Programa de Apoio de Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav), ambos articulados pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que tornaram-se um exemplo do que se coloca. Falando especificamente do programa de apoio ao cinema, ainda que haja recorrências históricas na compreensão desses editais, buscando filmes independentes que inovem em torno da linguagem cinematográfica e circulem em salas de cinema<sup>8</sup>, desde a sua criação, o que se nota é uma produção mais diversificada e o acesso de grupos e coletivos periféricos em produções nacionais.

O foco dessas produções, como esclarece os editais dos programas, é a circulação em salas de cinema e festivais, o que ocorre com a maioria dessas produções financiadas pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). É também possível notar na avaliação dos dados disponíveis a maior incidência das produtoras de São Paulo e Rio de Janeiro<sup>9</sup> na captação dos recursos públicos. Entretanto, só no ano de 2013, o edital do PRODECINE, por exemplo, financiou mais de 800 longas-metragens. Um número muito maior se comparado às produções financiadas em 2008, 38 longas-metragens, e 2009, 132 longas-metragens ao todo. Vale ressaltar que se considera nessa apresentação o ano de chamada e de seleção do edital. Desses filmes atendidos pelo edital do Fundo Setorial do Audiovisual por meio da PRODECINE, em 2009, nenhum foi realizado fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo e, igualmente, nenhum realizado por alguma produtora não estabelecida no mercado nacional de cinema e audiovisual. Em 2010, apenas um se realiza fora desse eixo, porém, em um estado com um polo audiovisual já reconhecido no país, o Rio Grande do Sul.

---

do orçamento e ao longo de alguns anos significa uma diminuição de investimento públicos em todas as áreas sociais por estar baseado em uma média inflacionária do país, sem se ater às necessidades específicas e aos gastos específicos das diferentes áreas orçamentárias e públicas do país.

<sup>8</sup> Como pode ser conferido no item 5 do modelo de investimento: “Seleção, em regime de concurso público, de projetos de produção independente de obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem de ficção, documentário ou de animação, visando à contratação de operações financeiras, exclusivamente na forma de investimento, destinada prioritariamente a projetos com propostas de linguagem inovadora e relevância artística, com potencial de participação e premiação em festivais, que apontem para a experimentação e a pesquisa de linguagem, que sejam capazes de dialogar com seu público-alvo e de realizar seu potencial comercial na fatia de mercado específica que almejam” (ANCINE. Prodecine. Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/programas/prodecine>. Acesso em: 17 dez. 2018.

<sup>9</sup> Lista dos filmes (2009 a 2017): <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2843.pdf>.

Em 2013, houve um incremento no orçamento do Fundo Setorial do Audiovisual e redistribuiu-se a verba para atender produções variadas, e que também tratassem de diversidade em seus temas. Com um maior orçamento destinado pelas leis nacionais e por uma redistribuição mais paritária dentro dos órgãos de financiamento, passam a conviver obras de produtoras já antigas no espaço de circulação com editais preenchidos por grupos e coletivos periféricos. Mais recentemente, no ano de 2018, a ANCINE anunciou que o Fundo Setorial do Audiovisual adotaria regras redistributivas novas visando uma maior diversidade das produções. O edital do ano destinou 35% do orçamento para produções dirigidas por mulheres, trans e travestis, de acordo com os termos no edital. De igual maneira, no mínimo 10% foram reservados a projetos com diretores negros e indígenas. Entretanto, o orçamento aprovado em 2018 é o menor desde 2012, um ano antes do Fundo Setorial do Audiovisual receber um recorte maior do orçamento da cultura, como mostra um dos quadros abaixo.

Vale considerar que o processo redistributivo pode mudar a partir das leis orçamentárias aprovadas ano a ano, o que pode levar, a valer pela escolha orçamentária, a um colapso do financiamento audiovisual no país e a uma diminuição considerável na diversidade das produções. Algo na contramão das demandas do Fundo Setorial Audiovisual de 2010 até 2018. Em 2020 o valor atualizado até abril, última tabela disponível na divulgação da execução orçamentária do fundo<sup>10</sup> é igual a zero, como pode ser conferido na tabela abaixo. Há relatos, ainda, de judicialização para a liberação da verba uma vez que editais aprovados em 2018 contemplaram projetos que até o momento ainda não acessaram os recursos. Em 2020 a aplicação dos recursos do fundo chegou ao menor nível desde 2012, em 415 milhões previstos para as despesas do fundo, mesmo com uma arrecadação acima de 1 bilhão e 200 milhões, como demonstram as tabelas abaixo. Essa previsão também se explica pelos editais lançados no ano anterior, 2019, no menor valor desde 2009. Voltamos, assim, para o menor índice de investimentos em uma década, mesmo com alto índice de arrecadação, como pode ser visto. Em 2020, como já dito, não aplicação de recursos em empenho e execução e nem em editais lançados.

Alguns outros dados são relevantes para analisar esse incremento orçamentário, agora em diminuição e em ataque por parte do governo federal, como demonstrado, e que lançam alguns aportes metodológicos para a pesquisa. A produção brasileira financiada

---

<sup>10</sup> <https://fsa.ancine.gov.br/?q=o-que-e-fsa/execucao-orcamentaria-e-financeira>

pela agência nacional até o ano de 2009 tinha a configuração dos gráficos abaixo, ao se pensar a produção por estados.

#### Orçamento Anual

Evolução da dotação orçamentária autorizada para o FSA, em dezembro de cada ano, para cobertura das despesas operacionais, empréstimos reembolsáveis, investimentos retornáveis e valores não reembolsáveis.

Ano	Dotação autorizada para o FSA, em dezembro (R\$)
2008	62.572.488,00
2009	102.716.483,00
2010	65.237.792,00
2011	217.875.011,00
2012	819.524.522,00
2013	988.097.525,00
2014	1.036.668.300,00
2015	996.657.366,00
2016	838.201.907,00
2017	748.689.907,00
2018	724.755.700,00
2019	724.200.000,00
2020*	415.300.000,00

Fonte: GPO/Ancine.

\*2020: dotação autorizada até abril

#### Arrecadação Anual

Evolução da arrecadação total das fontes de receita que compõem o FSA

Ano	Receitas FSA (R\$)
2007	100.645.233,24
2008	241.131.367,19
2009	164.944.883,73
2010	74.321.411,36
2011	239.018.447,15
2012	992.259.095,13
2013	1.115.939.105,89
2014	1.280.662.928,68
2015	1.200.237.568,18
2016	1.328.398.618,78
2017	1.377.383.269,07
2018	1.174.425.649,44
2019	1.260.695.366,66
2020*	54.284.813,29

Fonte: GPO/Ancine.

\*2020 até abril

#### Empenho e Execução Financeira

Valores anuais empenhados para execução das ações aprovadas pelo Comitê Gestor e de execução financeira do FSA, compreendendo as despesas operacionais, empréstimos reembolsáveis, investimentos retornáveis e valores não reembolsáveis.

Ano	Empenho do orçamento do FSA (R\$)	Execução financeira (recursos disponibilizados ao FSA) - (R\$)
2008	59.078.597,62	60.569.992,60
2009	96.765.219,93	92.991.182,58
2010	62.172.081,53	9.532.632,27
2011	217.799.084,30	61.851.649,96
2012	478.377.991,37	59.159.818,48
2013	729.236.023,10	257.177.113,94
2014	495.229.496,81	182.926.963,56
2015	653.004.372,82	577.471.676,15
2016	744.600.730,76	738.318.746,51
2017	720.739.111,41	747.037.900,73
2018	724.754.549,40	719.467.514,27
2019	722.998.495,39	522.360.935,96
2020	0,00	0,00

Fonte: GPO/Ancine. A diferença entre valores empenhados e executados no ano é inscrita em restos a pagar e deve ser executada nos anos subsequentes, de acordo com a disponibilidade financeira para o ano.

2020: até abril

#### Editais lançados

Valor dos editais lançados e suplementações autorizadas, por ano de lançamento, em editais e chamadas públicas de investimentos retornáveis e valores não reembolsáveis do Fundo Setorial do Audiovisual, por ano de lançamento ou suplementação

Ano	Valor em editais FSA (R\$)
2008/2009	37.000.000,00
2009/2010	81.514.522,00
2010/2011	84.000.000,00
2012	205.000.000,00
2013	252.000.000,00
2014	495.343.745,00
2015	444.175.000,00
2016	647.476.720,00
2017	413.326.865,00
2018	1.138.374.600,00
2019	37.176.830,00
2020	0,00

Fonte: Relatório Anual de Gestão FSA 2017. 2018 a 2020 - Dados preliminares SEF/Ancine, 2020 até abril

Figura 1- Execuções orçamentárias do Fundo Setorial do Audiovisual.

Alguns outros dados são relevantes para analisar esse incremento orçamentário, agora em diminuição e em ataque por parte do governo federal, como demonstrado, e que lançam alguns aportes metodológicos para a pesquisa. A produção brasileira financiada pela agência nacional até o ano de 2009 tinha a configuração dos gráficos abaixo, ao se pensar a produção por estados.

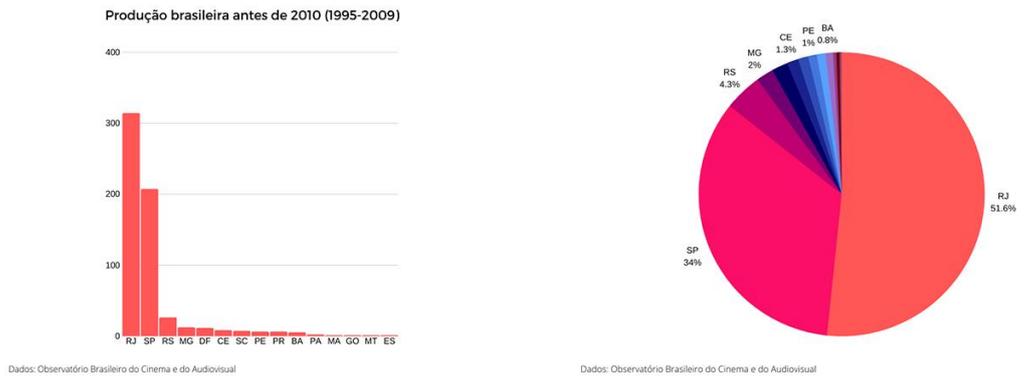


Figura 2 - Dados compilados pela pesquisa.

Nota-se a presença em mais de 85% de produções centradas no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, com mais de 50% do total das produções catalogadas pela agência realizadas em um único estado, o Rio de Janeiro. Ressalta-se ainda que o gráfico tem a dimensão de quinze anos de análise dos dados do cinema nacional, a partir de 1995, tendo em vista os vários processos para financiamento da produção audiovisual brasileira. No período de 2010 até 2018, último ano em que a Ancine publicou dados sobre a produção audiovisual no país, o gráfico apresenta pequenas alterações a essa realidade.

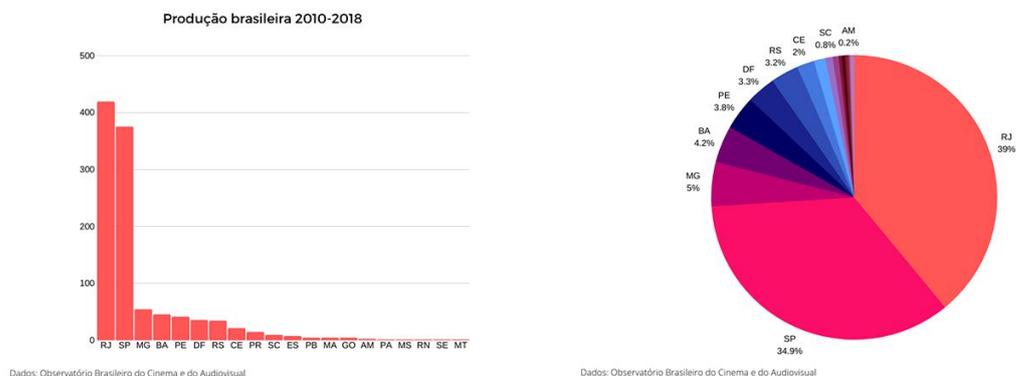


Figura 3 - Dados compilados pela pesquisa.

A primeira, e talvez mais evidente, é a diminuição da porcentagem de produção no Rio de Janeiro, que ainda é a mais corrente entre todos os estados, de mais de 50% para 39%. Ainda assim, a produção de cinema no estado saltou de pouco mais de 300, no período de 15 anos, para mais de 400 produções entre 2010 e 2018, ou seja, não houve uma diminuição da produção, mas um incremento objetivado pelo aumento nos

incentivos orçamentários da agência. São Paulo, outro estado que tinha um grande aporte nos primeiros 10 anos da Ancine, cresceu também no período da última década, uma margem de menos 1%.

Entretanto, o que é mais relevante na análise dos dados é o crescimento substancial de estados que não apresentavam uma estrutura de produção, como já era visto em décadas no Rio de Janeiro, principal produtor, e São Paulo. Pela ordem, Minas Gerais, que até 2010 correspondia a 2% da produção brasileira e no período dessa década passou a ser 5% do total da produção do país; Bahia, que de menos de 1% da produção fomentou, entre 2010 e 2018, mais de 4% do total de produções; Pernambuco, com uma estrutura que encontrou reconhecimento em produções de grande visibilidade no país e fora dele; e o Distrito Federal, com um número de produções maior que outro estado produtor reconhecido, o Rio Grande do Sul.

São dados relevantes que nos fazem construir algumas hipóteses para se pensar a pesquisa. A primeira: a descentralização territorial dos investimentos. Evidente que, por serem locais de maior estrutura de produção e comercialização, tanto Rio de Janeiro como São Paulo ainda ocupassem a maior fatia da produção no país, porém, como visto nos dados em comparação, apesar do aumento substancial dos investimentos, houve uma pequena ruptura a essa centralização ao destinar financiamento para produções em mais locais e aumentar os investimentos em macrorregiões já produtoras, o que possibilitou impulsionar a produção de obras audiovisuais com características regionais<sup>11</sup>. Assim, à medida que esse investimento recebe um aumento e chega a um número maior de agentes e produtores audiovisuais, tendemos, em consequência, a um crescimento das formas de identificação dessas territorialidades. Um segundo ponto, relacionado a esse: a descentralização modificou, de qual forma, o caráter de quem produz audiovisual no Brasil. A ideia, portanto, será a de investigar alguns efeitos estruturais dessa mudança na produção a partir da redistribuição orçamentária do cinema brasileiro. Outros dados levantados no período da década de 2010 mostram o crescimento e a defasagem ainda existentes em números gerais, levando-se em consideração o contingente populacional dos estados.

---

<sup>11</sup> Importante também repensar a regionalidade como marca de um período do cinema brasileiro, que é retomado de outra maneira neste momento.

UF	População	%	Ranking populacional	Produtoras registradas na ANCINE	Ranking de produtoras registradas	Diferença	Indicador	2014	2015	2016	2017	2018
							Empresas produtoras registradas	963	1.019	891	982	1.015
SP	44.396.484	21,70%	1	2.827	1	0	Certificados de Produto Brasileiro (CPB) emitidos <sup>1</sup>	3.251	3.484	3.341	3.425	3.227
MG	20.869.101	10,20%	2	384	4	-2						
RJ	16.550.024	8,10%	3	1.615	2	1	Certificados de Produto Brasileiro (CPB) de obras de espaço qualificado emitidos <sup>1</sup>	2.909	3.187	3.067	3.150	3.036
BA	15.203.934	7,50%	4	221	7	-3						
RS	11.247.972	5,50%	5	431	3	2						
PR	11.163.018	5,50%	6	362	5	1	Certificados de Produto Brasileiro (CPB) de obras independentes de espaço qualificado emitidos <sup>1</sup>	1.808	2.179	2.246	2.448	2.271
PE	9.345.173	4,60%	7	166	9	-2						
CE	8.904.459	4,40%	8	115	11	-3						
PA	8.175.113	4,00%	9	80	13	-4	Certificados de Produto Brasileiro (CPB) de obras seriadas de espaço qualificado emitidos <sup>1</sup>	705	629	691	748	697
MA	6.904.241	3,40%	10	57	15	-5						
SC	6.819.190	3,30%	11	235	6	5						
GO	6.610.681	3,20%	12	126	10	2	Certificados de Produto Brasileiro (CPB) de longas-metragens emitidos <sup>1</sup>	327	278	328	360	387
PB	3.972.202	1,90%	13	51	16	-3						
AM	3.938.336	1,90%	14	58	14	0						
ES	3.929.911	1,90%	15	90	12	3	Certificados de Produto Brasileiro (CPB) de médias-metragens emitidos <sup>1</sup>	574	592	558	539	435
RN	3.442.175	1,70%	16	43	18	-2						
AL	3.340.932	1,60%	17	13	27	-10						
MT	3.270.973	1,60%	18	47	17	1	Certificados de Produto Brasileiro (CPB) de curtas-metragens emitidos <sup>1</sup>	642	647	543	554	429
PI	3.204.028	1,60%	19	24	22	-3						
DF	2.914.830	1,40%	20	199	8	12						
MS	2.651.235	1,30%	21	41	19	2	Certificados de Registro de Título (CRT) Não publicitário emitidos	13.829	14.643	9.108	8.399	ND
SE	2.242.937	1,10%	22	34	20	2						
RO	1.768.204	0,90%	23	26	21	2	Certificados de Registro de Título (CRT) Publicitário requeridos <sup>2</sup>	46.488	43.494	39.809	40.715	ND
TO	1.515.126	0,70%	24	19	24	0						
AC	803.513	0,40%	25	14	26	-1						
AP	766.679	0,40%	26	19	23	3						
RR	505.665	0,20%	27	15	25	2	Gerar planilha em Excel					

Fonte: IRGF-ANCINE 2016. Ceres.

Figura 4 - Dados coletados de outras pesquisas.

Os dois quadros são produzidos por número levantados pela Ancine. Há uma descontinuidade de concentração e arquivamento desses dados, o que dificulta as avaliações desta tese. Entretanto, ainda que possa haver defasagens nos números ao período de 2010 a 2020, necessários para atualização deles, eles demonstram alguns importantes indicadores a serem balizados neste texto. O quadro 2 traz números globais das produções audiovisuais, não apenas as do campo do cinema, e mostra um número relativamente estável de 900 produções registradas, em média, por ano, no país. Esses registros dizem respeito a produtoras que realizaram obras audiovisuais e solicitam a certificação pela agência. Em longas-metragens, temos uma média de 350 certificadas por ano no país.

Já no quadro 3, vemos os números totais de produtoras registradas em uma divisão por estados federativos do país. O ano de análise é 2016, o que ajuda a esta tese na compreensão das tendências, já que abrange o período médio da década. Há um caráter importante nessa tabela, pois ela realiza uma comparação com a população de cada estado; assim, é possível medir a proporcionalidade de atendimento em cada um dos contingentes populacionais. Se um estado ocupa uma posição no *ranking* populacional, para não haver defasagem, ele precisa ocupar o mesmo lugar nos números totais de produtoras registradas. Nota-se que Minas Gerais, Bahia e Distrito Federal estão entre os oito estados com maior número de produtoras registradas, mas, em comparação com os

números totais da população, há uma defasagem de -2 em Minas Gerais (é o segundo estado em população e o quarto estado em produtoras registradas) e -3 na Bahia (quarto no *ranking* populacional e sétimo em produtoras registradas na agência nacional). O Distrito Federal tem uma diferença de doze pontos positivos, a maior entre todos os estados. A explicação não está no número de produtoras registradas, mas pelo contingente populacional, que é um dos menores do país. Os únicos estados estáveis no *ranking*, ou seja, com a diferença igual a zero, são Rio de Janeiro e São Paulo. O que se explica, em alguma medida, pela extensão e perenidade da produção nesses territórios, que apresenta uma estrutura maior e mais complexa. O caminho que se pode retirar como análise dessa tabela é o de equacionamento dessas diferenças, fortalecendo e estruturando espaços de produção em estados e regiões com maior demanda e população.

Outras linhas de financiamento e redistribuição da produção também estiveram em execução no país na década de 2010, e auxiliaram na produção e circulação de obras audiovisuais em diferentes territórios e estados. Uma importante iniciativa foi a parceria entre Ancine, Fundo Setorial do Audiovisual e a Empresa Brasileira de Comunicação (EBC) por meio da Linha de Produção de Conteúdos para as TVs Públicas. O Prodav<sup>12</sup> foi o meio de financiamento dessas produções destinadas a TVs e as fez expandir em diferentes estados e regiões. Outra iniciativa às produções audiovisuais no país foi a Lei 12.485/2011, conhecida como a “Lei da TV Paga”, que destinou até 5% das faixas de programação das emissoras de serviço pago no Brasil para produtoras brasileiras e produções nacionais. De acordo com dados disponibilizados pela Ancine<sup>13</sup>, em 2015, ápice das horas registradas pela agência, 3.284 horas foram registradas para obras inéditas nas programações das emissoras pagas, sendo a maioria, 75%, para narrativas seriadas, 40% para variedades, 30% para documentários e 14% para longas-metragens, movimentando um fluxo dessas produções realizadas em diferentes regiões do país.

Voltando ao campo da produção, esses editais também foram repetidos, de algum modo, nos estados e em algumas cidades com base em leis federais, como a Lei do Audiovisual e a Lei de Incentivo à Cultura, ambas de um período anterior, do começo da década de 1990<sup>14</sup>. O Fundo Setorial Audiovisual permitiu também a criação de parcerias

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/programas/prodav>. Acesso em: 10 abr. 2020.

<sup>13</sup> Visto em: <https://portal.comunique-se.com.br/ancine-lei-da-tv-paga-ampliou-producao-audiovisual-independente-no-pais/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

<sup>14</sup> Essas iniciativas foram importantes para o ressurgimento de uma produção nacional de cinema após o fechamento da Embrafilme. Ainda assim, por serem iniciativas de investimento indireto, restringem o acesso à captação por grupos sociais periféricos ou em lugares fora dos centros produtores.

com entes estaduais e municipais na redistribuição orçamentária do fundo. Alguns desses modelos replicados são o edital *Setorial do Audiovisual da Bahia*, que no ano de 2019 empenhou quase 5 milhões de reais por meio do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA) para financiar produções em várias etapas e categorias, entre elas: desenvolvimento e pesquisa de roteiros ficcionais e documentais, e produção de longas-metragens, ficcionais ou documentais. Algo a se notar neste edital do estado da Bahia é a base primordial desse financiamento, marcada pela diversidade como promoção das identidades. Dizem eles buscar a

inserção de indutores de **diversidade étnica, diversidade de gênero e de territorialização**. O proponente que se autodeclarar negro, indígena, mulher ou residir no interior do estado terá acréscimo de pontos. Trata-se de uma ação afirmativa que tem como objetivo valorizar a participação destes atores sociais na direção ou produção executiva de projetos audiovisuais, assim como a presença de empresas produtoras do interior do estado<sup>15</sup>.

Em Minas Gerais existe algo semelhante, chamado de Programa de Desenvolvimento do Audiovisual Mineiro (Prodam), que foi lançado em 2016 em uma parceria entre o estado e os municípios. Desde 2016, o programa destina cerca de 23,5 milhões de reais para projetos de roteiro, desenvolvimento e finalização de longas-metragens de ficção ou documental, obras seriadas e animação. Além desse, vinculado ao Fundo da Cultura do Estado de Minas Gerais, um outro edital do governo, em parceria com a Cemig (Companhia Energética de Minas Gerais), chamado *Filme em Minas – Programa de Estímulo Audiovisual*, fomentou a produção no estado. Segundo dados encontrados pela pesquisa, esse programa teve edital aberto até o ano de 2014 e investiu, no biênio 2013/2014, mais de 5 milhões de reais em produções de longas-metragens.

Em 2016, ocorreu no estado, pela primeira vez, o edital de seleção de obras audiovisuais de longa-metragem de ficção para cinema, financiada em uma parceria do FSA com a Companhia de Desenvolvimento Econômico de Minas Gerais (Codemig) e que destinou mais de 6 milhões. No ano de 2018, a parceria empenhou o valor de 16,5 milhões para obras audiovisuais, porém não há registros dos financiamentos em 2019 e 2020. Um fator relevante desse edital mineiro é a vocação pela descentralização. Entre suas prioridades, era fundamental que parte da verba fosse para incentivar produções no interior do estado por meio de uma categoria contemplada nas etapas de seleção:

---

<sup>15</sup> Visto em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=10546>. Acesso em: 10 abr. 2020.

Outra nova categoria, denominada Arranjos Produtivos Locais, contempla obras cuja etapa de produção se realize inteiramente em cidades do interior de Minas Gerais. O objetivo é descentralizar a produção mineira do audiovisual, promovendo a interiorização dos recursos. A nova categoria é a única que permite a participação de empresas de outros estados brasileiros, desde que em parceria com empresas sediadas em Minas Gerais<sup>16</sup>.

A marca da diversidade, além da territorialidade, também se encontra no edital de Minas Gerais. No Distrito Federal repetiu-se esse modelo a partir dos fundos estaduais com o FSA do governo federal. No caso, em parceria com o Fundo de Apoio à Cultura e ao Audiovisual (FAC Audiovisual). No ano de 2018, último edital aberto pelo fundo, foram beneficiados 96 projetos audiovisuais em um investimento total de quase 28 milhões de reais. A diversidade, assim como as práticas em outros estados, também está presente na seleção e, de forma bastante objetiva, nos temas abordados pelas narrativas proponentes. Além desses detalhes, o edital veda a possibilidade de atentados à diversidade, como mostram essas cláusulas de contratação:

1.5 Também é vedada a utilização dos recursos disponibilizados através de edital em produção de conteúdo: I – discriminatório contra a mulher; GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL Secretaria de Estado de Cultura Subsecretaria de Fomento e Incentivo Cultural Secretaria de Estado de Cultura Anexo do Teatro Nacional Cláudio Santoro – Via N-2, CEP 70.070-200 – Brasília-DF 2; II – que incentive a violência contra a mulher; III – que exponha a mulher a constrangimento; IV – homofóbico; V – que represente qualquer tipo de discriminação; VI – que atentem contra a dignidade de idosos, afrodescendentes, homossexuais, mulheres e pessoas com deficiência, compreendendo atentado à dignidade das mulheres músicas, danças ou coreografias que as desvalorizem, as exponham ao constrangimento ou incentivem a violência contra elas, sendo aplicável no que couber o disposto na Lei nº 6.212/2018<sup>17</sup>.

No caso de Rio de Janeiro e São Paulo, existem agências próprias das cidades que financiam, produzem e distribuem obras realizadas pelas agências, RioFilme e SPCine, respectivamente. Como os demais exemplos, em outros estados, essas estruturas municipais organizam e destinam, com base nas metas do PNC e em base do FSA, verbas às produções locais. De acordo com o site da Ancine<sup>18</sup>, porém, sem atualização desde

---

<sup>16</sup> Visto em: <http://www.codemig.com.br/governo-de-minas-gerais-prorroga-inscricoes-em-edital-para-producao-audiovisual/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

<sup>17</sup> Visto em: <http://www.cultura.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/10/6.-Anexo-IV-PAR%C3%82METROS-CONTRATA%C3%87%C3%83O-FSA-ARRANJOS-REGIONAIS-PRODU%C3%87%C3%83O.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2020.

<sup>18</sup> Visto em: <https://fsa.ancine.gov.br/como-participar/chamadas-publicas/editais-regionais>. Acesso em: 10 abr. 2020.

2018, as parcerias entre FSA, estados e municípios realizaram diversos editais ao longo da década de 2010, em diferentes estados, o que apresenta uma capilaridade dessas ações descentralizadoras e revela, em grande medida, os dados vistos anteriormente.

A circulação das produções é algo que também se coloca em questão nesta pesquisa e nos leva a outras formas de distribuição de uma obra no contexto atual, aliada ao imaginário do reconhecimento e das demandas sociais. Compreendemos que há uma transformação nesse padrão que não se restringe apenas ao orçamento público, ainda que essa seja a principal mudança no plano das políticas redistributivas do audiovisual. Ela se coloca de formas diretas e indiretas em relação à maior produção e distribuição de obras audiovisuais. Frente ao número de produções surgidas na última década e com a expansão tecnológica, novas formas de distribuição e circulação foram criadas, além de plataformas de hospedagem de filmes nacionais. Essa dimensão será melhor trabalhada no segundo capítulo da tese, assim como as produções locais.

Também se consideram outras formas indiretas ligadas a esse cenário. Como exemplo, temos a educação formal, com um maior número de universidades, vagas e acesso de pessoas que historicamente foram ausentadas do espaço universitário, privado ou público. Pode-se afirmar que políticas públicas como o Programa Universidade para Todos (ProUni) e financiamentos como o Fundo de Financiamento ao Estudante de Ensino Superior (Fies) alargaram os processos democráticos de acesso à universidade nos últimos 15 anos, e investimentos como o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni)<sup>19</sup> expandiram campus, polos, centros e institutos públicos para muitas localidades do país, além de fortalecer os espaços já existentes. Essas políticas públicas indiretas, se pensarmos os setores cultural e audiovisual, auxiliaram no aumento da quantidade de produtores audiovisuais com formação universitária e, em igual medida, podem ser pensadas como um modelo redistributivo que promoveu mudanças no cenário de produção do país. Considerando sempre, nesse cenário, as demandas sociais surgidas a partir de novas narrativas e a possibilidade de outras identidades se expressarem em um novo contexto de produção.

Assim, ao se falar de discurso, neste trabalho, considera-se não apenas as iniciativas materiais de órgãos estatais ao longo dos anos recentes, mas também uma mudança cultural que afeta os processos audiovisuais desde o início dessa nova fase no país. Nos estados de produção mais recorrente, como São Paulo e Rio de Janeiro, essas

---

<sup>19</sup> Disponível em: <http://reuni.mec.gov.br/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

materialidades se revelaram mais, antes até da elaboração e constituição da Lei Nacional da Cultura de 2010, das convenções nacionais e internacionais que a sustentam, e de toda a estrutura de financiamento ocasionado por ela, em especial ao cinema, pelo Fundo Setorial do Audiovisual. O que demonstra seu *locus* discursivo, aspecto central nesta tese.

Um bom exemplo dessa condição é o filme *O prisioneiro da grade de ferro*, de 2004, do paulista Paulo Sacramento. O documentário constrói uma narrativa sobre a demolição do principal presídio da cidade de São Paulo, o Carandiru. O que se aponta nessa narrativa não permite consolidar a visão hegemônica de que o fim da prisão será a melhor solução para a sociedade de São Paulo. Dessa maneira, o filme inicia-se com a reconstrução do presídio, com a imagem da demolição em *rewind*, ou seja, em reconstrução. A partir disso, histórias são contadas, sobretudo, pelos próprios encarcerados. Para isso, Paulo Sacramento, diretor do longa-metragem, ofereceu oficinas de captação de áudio e vídeo aos encarcerados do Carandiru para que eles pudessem compor suas narrativas, que seriam incorporadas ao filme (Fig. 1 e Fig. 2).

Segundo Luiz Carlos Merten, em texto lançado à época da exibição do documentário no festival *É tudo verdade*, Sacramento teria conseguido um forte contrato com os prisioneiros do Carandiru. O crítico afirma que o diretor, ao dar os workshops, “forneceu aos presos o instrumental para que eles filmassem, sem intermediários, a sua própria imagem”<sup>20</sup>. Essa instância narrativa localizava, segundo Merten, um contrato social que também era estético.



Figura 5 - Prisioneiros na produção do longa-metragem.

O relato produzido no filme revela a factualidade do momento e a dimensão das demandas no discurso associadas àquela temporalidade, que, no começo da década de 2000, apresentava a busca por uma alteração a partir da inserção intervencionista de

---

<sup>20</sup> MERTEN, L.C. *A força de um contrato estético e social*. O Estado de S. Paulo, 16 de abril de 2004. Acesso em: 01 jul. 2018.

outras visualidades. Não poderia mais se conceber, ainda que se colocasse como uma prática frequente, produções que debatessem a vida e a existência do outro sem que esse outro interviesse na narrativa, ocupando, em alguma instância, a enunciação no discurso. Assim se aprofundou, nos anos posteriores, a presença de vozes e estéticas antes invisibilizadas no contexto de produção.

Ainda na década de 2000, esse processo em curso no cinema nacional ganha um protagonismo, mesmo que momentâneo, com o filme *5x favela: agora por nós mesmos*. A produção carioca foi realizada pelo cinenovista Cacá Diegues e por Renata Almeida de Magalhães, e distribuída pela Globo Filmes. A obra faz a revisão de um filme clássico do Cinema Novo, de 1962, produzido e dirigido por cinco diretores fundamentais do período, o próprio Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges. São cinco histórias da favela contadas por esses produtores, que agora passam a dialogar com o que surge no processo de um novo Brasil, diverso e plural.

Na recepção crítica à época do filme, marcam-se as distâncias temporais entre as duas obras e suas diferenças em torno da produção. O crítico Luiz Zanin, em texto publicado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 27 de agosto de 2010, afirma:

*5x favela: agora por nós mesmos* é mais que um filme. Marca uma mudança de paradigma, como aliás assinala seu subtítulo, muito bem escolhido. Trata de não esconder, mas, pelo contrário, explicitar seu contraste com aquele clássico do Cinema Novo, de 1962, produto do CPC da UNE, que subiu o morro em busca de contradições sociais numa época que se julgava pré-revolucionária. Quem então filmava era jovens de classe média, brancos, que se outorgavam a missão de “conscientizar” o povo das condições de alienação e exploração (tal era o jargão) a que ele estava submetido. Assim era visto o papel do intelectual, quer ele empenhasse uma pena ou uma câmera: guia esclarecido dos povos, consciência iluminada que poderia orientar os explorados rumo à sua libertação<sup>21</sup>.

A dimensão da diversidade está marcada como lugar de enunciação da crítica ao filme, em comparação com o filme de 1962. A lembrança de Luiz Zanin também é importante para os enunciados do seu produtor, Cacá Diegues, que celebrou, quando de sua exibição em Cannes, a quebra de estereótipos recorrentes dos moradores da favela: “Esta é precisamente a razão pela qual o filme é tão original e interessante, pela primeira

---

<sup>21</sup> ZANIN, L. *Cinco vezes favela agora por nós mesmos*. *O Estado de S. Paulo*, 27 de agosto de 2010. Acesso em: 11 jul. 2019.

vez a favela é vista de dentro, sem os estereótipos, os clichês da imprensa e da televisão, que são falsos”<sup>22</sup>.

As amostras em fragmentos da recepção crítica à obra denotam a um só tempo uma mudança em curso e um contexto social. A crítica relacionava um novo e um velho que andavam conjuntamente em torno de grandes produções como *Cidade de Deus* (2003) e *Tropa de elite* (2007), e uma renovação no âmbito da produção a partir da nova versão do filme sobre a favela. Assim como a versão cinemanovista de 1962, com a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Centro Popular da Cultura (CPC), as organizações de produtores foram as realizadoras da obra, porém dessa vez por meio de grupos que moravam e atuavam nas favelas e comunidades do Rio de Janeiro. São elas: Cidadela, Cufa, AfroReggae, Observatório das Favelas e Nós do Morro. Admite-se, ainda assim, que há uma mediação presente nos usos dessas organizações e a aprovação legitimadora de cineastas e produtores culturais com reconhecimento em instâncias de fomento e distribuição. Apesar dessa razão existir, compreende-se que a mudança no percurso identifica uma alteração no campo discursivo e uma presença da diversidade como ocupação de um novo cinema nacional.

A diversidade se torna, portanto, *locus* de debate no contemporâneo e questões trazidas por esse contexto cultural se apresentam como condições para a análise. Em Renato Ortiz (2015), o debate se centraliza na relação entre universalismo e diversidade no contemporâneo, e o receio de formar identidades globais (em semelhança às identidades nacionais de décadas anteriores). Isso ocorre entre um sentido universal planetário da globalização e as diversidades possibilitadas e existentes na dinâmica cultural, e nas produções e reafirmações de identidades. Desse processo, Ortiz afirma emergir um mal-estar, em tempos de reinvenção do espaço, em que “símbolos e signos culturais adquirem uma feição desterritorializada, descolados de suas cores nacionais ou regionais, redefinindo-se no âmbito da modernidade-mundo” (ORTIZ, 2015, p. 10). Nessa reconfiguração da cultura em que se apresenta o mal-estar, a pergunta se coloca, porém, a resposta não se alcança: “A situação da globalização implica a necessidade de respostas consensuais em relação aos problemas comuns, mas nossas certezas em relação às crenças anteriores se esvaneceram” (Ibid.).

---

<sup>22</sup> Visto em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/caca-diegues-exibe-5x-favela-em-cannes/>. Acesso em: 10 ago. 2019.

Renato Ortiz (2017) afirma, em entrevista original correalizada para a revista *MATRIZES* (ECA/USP), que essa noção crítica à diversidade nasceu por questões surgidas em reuniões da Unesco e de grupos oriundos de países desenvolvidos:

Não era difícil perceber que particularmente na Europa o embate entre universalismo x diversidade recobria realidades diversas, do multiculturalismo à questão islâmica. O mal-estar tinha origem nesta situação na qual, em um mundo globalizado, a diversidade adquiria um valor universal. Seguindo a orientação da Unesco na América Latina, a diversidade constituía-se numa categoria específica, intrinsecamente boa, inquestionável (ORTIZ, p. 102, 2017).

Na construção da ideia nascida do debate e do mal-estar entre o universal e o diverso é que o sentido se modifica, ou seja, no cenário global de contradições e unificações, é a diversidade que se torna emblema no contemporâneo, de modo distinto do universal, que caracterizou os processos culturais na década de 1970, tal como o Plano Nacional de Cultura.

Renato Ortiz nos lembra que esse antagonismo é uma espécie de novidade que surge no período atual, alcançando-a apenas e justamente pois o mercado global assume a tradução de uma unificação na modernidade-mundo. O que emerge daí, portanto, é a marcação dos pluralismos e da diversidade. Para o autor, as perguntas fundamentais devem ser: “O que significa a emergência dessa problemática na modernidade-mundo? Em que sentido o antagonismo entre universalismo e diferença ‘fala’ de nossa contradição?” (Ibid., p. 11). Em outras palavras, a pergunta que caracteriza o emblema trazido por Ortiz e norteia a dimensão cultural das produções coletivas desta pesquisa, é: quais os significados que a diversidade ganha em um momento no qual sua importância é marca na contemporaneidade?

Para demonstrar essa problemática, Ortiz associa a ideia de emblema ao âmbito discursivo. Uma vez existente a contradição entre o universal e as identidades, a diversidade ora opera como marcador das diferenças, em contraposição ao espaço de unificação, ora como um discurso de unificação, ou seja, articula-se em torno de uma diversidade global em que as contradições parecem se desfazer e as diferenças, nesse contexto discursivo, não existem mais. Assim,

a diversidade constitui um meta-discurso ao qual o texto nos remete; ela não se encontra efetivamente nas coisas que aponta, mas nas maneiras como são ressignificadas. Barthes dizia, retomando a oposição entre significante/significado de Saussure, que uma meta-língua sempre toma como referente uma língua anterior. Ela se autonomiza em relação à base que lhe dá

suporte, o significante; tem vida própria, sendo capaz de engendrar um universo particular de conotação. Seu destino e sua legitimidade não coincidem nem dependem do seu ponto de partida. A “diversidade” (as aspas são propositais) constitui um significado que se sustenta em um significante específico, a diversidade. Por isso é possível, ao menos aparentemente, burlar a distância e as contradições que os separam (ORTIZ, 2015, p. 137).

Segundo essa perspectiva, diversidade seria um emblema da modernidade-mundo que incorpora vários outros discursos sociais e é incorporado por eles. Para o autor, portanto, essa incompreensão ou mal-estar está exatamente em estabelecer uma relação sem ruídos entre o diverso e o universal, uma vez que a ideia de universal é globalizada e eurocêntrica, o que faz surgir uma diversidade que é, antes de tudo, global. “Trata-se de algo inexorável, parte integrante de um mundo compartilhado no qual o diverso assume-se de maneira explícita. É esse tipo de percepção que orienta, por exemplo, o marketing étnico” (ORTIZ, 2015, p. 120).

O movimento do mercado globalizado também se insere nesse contexto, em que as mídias ocupam lugar, correspondendo ao próprio movimento das identidades transnacionais e migrantes. Junto a isso, surgem também o silenciamento estrutural de muitas identidades plurais, e a fixação e o reconhecimento de outras na relação entre o diverso e o universal:

Toda identidade é relacional e traça um território específico em torno de um “nós” que se contrapõe a um “eles”, exterior ao campo de sua delimitação. O dilema das corporações é que por natureza elas atuam fora de suas fronteiras. Não faz sentido imaginar uma cultura organizacional fechada sobre si mesma; esse é apenas um momento de sua estratégia de exploração dos mercados (...) O processo de globalização irá tornar mais aguda a consciência das diferenças, pois é preciso controlar as incertezas num mundo no qual elas imperam (Ibid., p. 127).

Junto a esse cenário, uma pergunta proposta pelo autor é a da possibilidade de construção de um quadro social em que essas incongruências sejam notadas: “A crítica ao etnocentrismo possui ainda uma vertente cognitiva: diante da diversidade do mundo, seria possível ordená-lo de maneira convincente no quadro do pensamento ‘ocidental’?” (Ibid., p. 133). Um escape para essa armadilha do contemporâneo, segundo Ortiz, é pensar em estruturas já descritas na literatura pós-colonial, por exemplo. Em um contexto de “identidades epistemológicas (...) os modelos utilizados ocultariam uma intenção epistemológica pretensamente universal. O fundamento das teorias pós-coloniais é o de que toda interpretação se faz a partir de um espaço inscrito numa cultura determinada” (Ibid., p. 135). Assim, não é possível tomar de forma arbitrária um único modelo ou

fundamento para explicar uma identidade como única, pois isso seria novamente adotar um modelo eurocêntrico do processo de não existência do plural, dando razão ao que é singular e universal. Se tudo é diversidade, como propõe o ponto de vista centralizado do ocidente, podemos compreender suas contradições no âmbito discursivo e localizar formas plurais de circulação de vozes e identidades.

## **2.2. A forma local**

Um das possibilidades para pensarmos a contradição do global no emblema da diversidade e suas identidades transnacionais é considerar como as produções locais refletem seu próprio espaço e transformam seus modos de produção. Esse parece ser o debate que articula o conceito de diversidade no Plano Nacional de Cultura iniciado em 2006, que moldará projetos como os Pontos de Cultura, editais específicos do Fundo Setorial do Audiovisual, e outras traduções da dimensão local no embate global da cultura, além de circundar programas de outras pastas estatais, sobretudo na educação.

Parece ser também uma dimensão que se impõe em produções recentes do cinema nacional dispostas à escuta de identidades locais e às demandas do outro em projeção na narrativa. A análise das narrativas audiovisuais, que começa neste momento e perpassa os outros capítulos da tese, possibilita pensar também em nossa hipótese que corresponde à relação entre o aumento dos investimentos públicos e suas metas de descentralização, a partir do plano nacional, que promoveram a organização de novos arranjos produtivos, em destaque aqui os arranjos a partir de coletivos audiovisuais. Para tal, pensaremos a resposta a essa hipótese a partir de diferentes estruturas de produção, a começar por obras que partem de um lugar já de reconhecimento, de produtoras com histórico de acesso aos investimentos públicos e de locais com alta escala de produção, no caso São Paulo e Rio de Janeiro.

Dentre elas, destaca-se o filme *Era o hotel Cambridge*, de 2017, moldado na construção da ocupação de um edifício em São Paulo que se traduziu no espaço cênico da obra, evidenciando o espaço da produção como semblante de seu tempo. A dimensão temporal nessa produção é bastante relevante, pois foram as demandas trazidas pelo local que possibilitaram, por parte da equipe da diretora Eliane Caffé, acreditar na perspectiva de construção coletiva da obra e, sobretudo, do próprio movimento de ocupação nela representado, que abriu possibilidades de interação na construção audiovisual.

Compreende-se, dessa maneira, o filme em questão como parte do processo de convivência entre os ocupantes desse edifício e suas lideranças com a equipe de produção, o que demonstra, em nossa percepção, que esse filme não poderia ser realizado sem que fossem abertos canais de diálogo entre todos os envolvidos, como relata Carla Caffé (2017), diretora cênica e de arte, no livro sobre a realização da obra:

Depois de alguns encontros e de leituras coletivas com membros da equipe – a diretora Eliane, a diretora de produção Julia Alves, a roteirista Inês Figueiró e a assistente de arte Juliana Bucarethi –, passamos a visitar as ocupações do centro da cidade de São Paulo. Ficamos encantadas com a Frente de Luta por Moradia (FLM) e passamos a frequentar as reuniões de base desse movimento. Nesses encontros, aprendemos que os critérios básicos dessa luta são a participação, o envolvimento com a melhoria da qualidade de vida da comunidade e o respeito mútuo (CAFFÉ, 2017, p. 13).

Com essa percepção, o filme passou a adotar as práticas do movimento na forma de produção e construção de sua narrativa. De acordo com Carla Caffé, a conclusão alcançada por essa reflexão, a partir de mediações culturais que se impunham, foi a de que o filme “deveria pensar em contrapartidas que pudessem melhorar o cotidiano daqueles que ocupam temporariamente os edifícios abandonados do centro da cidade” (CAFFÉ, 2017, p. 13). Como revela Carmen Silva, líder do movimento de ocupação do antigo hotel Cambridge, esse processo auxiliou no amadurecimento do movimento em sua convivência com esses espaços de escuta e de trocas de experiências. Nota-se ainda uma mudança na enunciação do movimento que construiu, após o filme, locais de encontro dentro das ocupações intencionando uma maior circularidade de vozes e das demandas sociais de seus integrantes.

Podemos previamente pensar que, de acordo com Carmen Silva e Carla Caffé, esta não foi uma ação em que as reivindicações dos movimentos foram apagadas, ao contrário, o movimento ensinou à equipe prévia de produção que

todo mundo toma um primeiro choque quando entra no nosso movimento, na organização que a gente tem. Estamos em fase de ressocializar. (...) A gente ensina que esse choque existe, e que a grande mídia e a própria sociedade vêm com ar discriminativo com todas as famílias que ocupam, com todo movimento social em si. Agora, o importante é que, depois desse primeiro momento, há uma conscientização de que somos iguais. O que fica pra nós é a vontade que essas pessoas que vieram com o filme tiveram de ser solidárias e participar de um coletivo. Aprendemos com eles que, realmente, não podemos nos individualizar, temos que levar o movimento para fora, pois isso é melhor pra nós (CAFFÉ, 2017, p. 255).

A fala da líder da ocupação nos apresenta uma dimensão do processo desenvolvido na produção desse filme e reafirma a noção de comunidade trazida pela experiência da ocupação, tal como se encontra no relato de Carla Caffé sobre a preparação da equipe de produção e a compreensão coletiva desse processo. A partir dessas vontades de parte a parte, o filme buscou incorporar tal dimensão em sua narrativa, na participação ativa de membros diversos na construção da história. Em outro relato, Carmen Silva pontua essa distinção promovida pelo lugar renovado de produção do filme, relatando outras experiências:

O encontro com a equipe de produção do *Era o hotel Cambridge* foi relevante porque já tínhamos passado por outras experiências com artistas e com o próprio cinema. Não foi o primeiro filme. Teve o *Dia de festa*, do Toni Venturi, o *Brigadeiro 700*, o *Cidade concreto*, o *Estamos juntos*, em que servimos de cenário... Era sempre uma história que vinha de fora para dentro. Com o encontro com a produtora e com a cineasta Eliane Caffé e toda equipe, nós trocamos ideias de oficinas. Não era já chegar gravando. Nós não servimos de cenário dessa vez. Foi realmente uma troca de experiência.

A Eliane Caffé chegou na ocupação três anos antes das gravações do filme. Ela veio junto com a produtora Júlia Alves, uma pessoa que foi fundamental. A Júlia começou a participar das reuniões do movimento, dos atos, da vida interior do movimento, e esse foi o ponto inteligente de toda a produção do filme e da cineasta Eliane Caffé. Assim, constituíram-se oficinas com a Escola da Cidade (CAFFÉ, 2017, p. 253).

Um dos pontos principais notados nessa prática coletiva do filme sobre o Cambridge é o uso do espaço da ocupação como cenário e o modo como a relação ali criada é visibilizada na obra, tanto em relação ao território como à vida cotidiana do prédio. De acordo com os membros da produção e da ocupação, houve um esforço compartilhado entre equipe de produção, moradores da ocupação e, como mencionado na fala da líder do movimento, alunos e alunas do curso de Arquitetura e Urbanismo da Escola da Cidade:

Acho que tudo nasceu do que a gente aprendeu na participação do movimento, no compartilhar das reuniões. A gente começou a entender o valor de uma ação participativa. Vimos e aprendemos como se dá a força de um coletivo, de uma comunidade. O que é incrível é que, no caso da Carmen e do movimento de moradia, o coletivo é estruturado para dar voz ao indivíduo. Normalmente você acha que o coletivo apaga as individualidades, mas o fato de você ter aquela comunidade, aquela coletividade, dá uma sensação de individualidade tremenda. Você pode ser quem você é (CAFFÉ, 2017, p. 256).

Segundo nos relata Carla Caffé, o cinema proporciona esse deslocamento em relação ao campo ou ao espaço de ação da narrativa, que no caso se configurou como uma ação coletiva dentro da ocupação. O território, assim, foi potencializado por uma

conjunção de esforços visando não apenas mudar a cena fílmica, mas a cena social e o modo de partilha representacional desses sujeitos e seu espaço. Carmen Ferreira, por sua vez, relata os usos do espaço para cenas específicas do filme que, após a realização da obra, foram incorporados ao espaço da ocupação:

A Escola da Cidade trouxe uma forma de arquitetura de reaproveitamento, de reuso. Por exemplo, nós temos poltronas de pneus que a Escola da Cidade construiu com o Basurama. Isso fez a gente reaproveitar pneus. Outra coisa é a biblioteca. Tínhamos muitos livros, frutos de doações, mas era livro por livro, era só mais um livro que a gente colocava numa estante. Mas a Escola da Cidade nos ensinou a montar móveis de caixotes de feira e de gavetas. A gente nunca poderia imaginar que era possível fazer isso com esses materiais e ter móveis tão lindos (...). Essas janelas hoje ficam abertas, e levamos essa experiência de abertura para outras ocupações. Era muito radical o nosso desejo de sempre nos proteger. A equipe nos ensinou a nos abrir, a mostrar o que é bonito ser mostrado (CAFFÉ, 2017, p. 255).

A importância de associar o território ocupado com a estética visibilizada tem uma razão de existência no contexto da constituição da cidade de São Paulo. O grau de marginalização do espaço de sociabilidade das ocupações é proporcional à estética urbana valorizada da propriedade privada, sendo que as políticas públicas na cidade tendem a conservar essa disposição. Há, portanto, um uso geográfico que reverbera no uso da cena narrativa e no território construído na obra.

O espaço urbano e a alteridade se inscrevem na busca por uma reconstrução das sociabilidades, e no reconhecimento de modos emergentes de estar, ser e fazer. Assim, vários objetos ocupam o lugar do que se espelha como reflexo invertido da cidade realizada e idealizada. São maneiras de imaginar cidades possíveis, de propor refundações de lógicas historicamente atuantes nas políticas públicas dos centros urbanos do país. A ocupação participante do filme é organizada pelo Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) e está no hotel abandonado desde 2012, abrigando cerca de 170 famílias. O MSTC é membro da Frente Livre por Moradia (FLM), composta por vários outros movimentos e grupos organizados que lutam pela causa da reforma urbana e do direito legal à moradia. À primeira vista, duas questões se colocam a um observador mais atento: qual a razão de grande parte desses movimentos serem atuantes no centro da cidade de São Paulo, e não em outros territórios urbanos, e qual o motivo de haver milhares de pessoas sem moradia em uma cidade de espaço geográfico imenso? A partir dessas duas inquietações, tentaremos inserir essa narrativa na história e nas lógicas de dominação da própria cidade.

Teresa Pires do Rio Caldeira (2011) foi uma das teóricas a compor uma série de dados a partir de uma percepção do social que se notava nos grandes centros urbanos, desde o momento da pesquisa até o que se apresenta como emergente no contemporâneo. Ela aponta que o padrão de desenvolvimento, segregação e diferença das cidades brasileiras, sobretudo em São Paulo, seu objeto de pesquisa, não se caracteriza mais pela dimensão centro-periferia, padrão adotado em seu auge nos anos 1970, mas por algo que nomeou como “enclaves fortificados” (CALDEIRA, 2011, p. 211).

O modo segregacionista percebido não se coloca apenas como retórica social, mas onde sua materialidade se expõe de forma mais incisiva: na espacialidade. O espaço se torna cada vez mais pessoal, privado, íntimo. Não por outro motivo, assim ao menos nos parece, começa-se a pensar no valor de “cena social”, ou “espaço social”, para caracterizar as diferenças e a exclusão de determinados sujeitos em sua atuação na vida em comunidade. Apresenta-se, por meio dessa lógica de segregação do espaço, os sujeitos autorizados em suas vozes e aqueles que estão socialmente à margem. Nessa forma trazida por Caldeira, os desautorizados passam a não existir na cena social urbana por não deterem o seu espaço privado, o que os impede de frequentar ou estar em outros espaços privados. Nada distante do que coloca a lógica neoliberal no momento atual e sua valorização das individualidades, de um “si” que não comporta o outro.

A estética de uma cidade como São Paulo é marcadamente presenciada em aparatos da privação, às vezes encarnada em catracas, seguranças particulares, forças policiais, carros blindados e, muitas vezes, em muros e grades. Alastra-se em diversos grupos sociais um certo recrudescimento em nome da intimidade e da relação entre os iguais. O principal fator dessa estética seria o medo, uma espécie de afeto norteador que definiria os modos de estar em comunidade. Sobre isso, afirma Teresa Caldeira:

Tratam-se de espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer e trabalho. A sua principal justificativa é o medo do crime violento. Esses novos espaços atraem aqueles que estão abandonando a esfera pública tradicional das ruas para os pobres, os “marginalizados” e os sem-teto (CALDEIRA, 2011, p. 211).

Esse modelo de urbanização tem uma origem antiga. Do fim do século XIX até os anos de 1920, a segregação se acentuou e intensificou-se nos espaços da cidade, a exemplo do que ocorrera em outros países. As causas adotadas para essa separação entre, num primeiro momento, as regiões mais altas da cidade e as margens dos rios Tietê e Tamanduateí, eram relatadas pelos poderes em vigência em um discurso da saúde e como

parte de uma prática higienista<sup>23</sup>. No final da década de 1920 e ao longo da década de 1930, houve um avanço dessa política, e que a notabilizou pelo período de maior desenvolvimento da cidade, com a abertura e alargamento de avenidas e ruas, construção de pontes e elitização de suas áreas centrais. Afirma-se, por esse motivo, que nesse momento se estabelece uma etapa a mais do processo de segregação social da cidade, retirando uma quantidade muito grande de pessoas das áreas centrais, de forte adensamento, ao estabelecer regras muito rígidas às ocupações do local, enquanto áreas distantes passavam a ser habitadas sem muitos impedimentos institucionais, como afirma Caldeira sobre as leis aprovadas no período:

O principal efeito dessa legislação urbana inicial foi estabelecer a disjunção entre um território central para elite (o perímetro urbano), regidos por leis específicas que eram sempre cumpridas, e as regiões suburbanas e rurais habitadas pelos pobres e relativamente não legisladas, onde as leis eram cumpridas com menos rigor (CALDEIRA, 2011, p. 216).

A distância territorial ao que se configurou como centro em relação à periferia já nomeada aumentou ainda mais nas décadas de 1960 e 1970. É nesse período também, como aponta Caldeira, que surgem os primeiros dados concretos da segregação espacial e social: “Em 1968, o PUB (Plano Urbanístico Básico) mostrou que 52,4% dos domicílios não tinham ligação de água, 41,3% não estavam ligados à rede de esgoto e 15,9% não dispunham de coleta de lixo” (CALDEIRA, 2011, p. 227). Por sua vez, em 1968, na região central, os dados indicam 1,3%, 4,5% e 0,8%, respectivamente. Essa é apenas uma demonstração que aponta para a brutal segregação social da cidade, que irá constituir-se, por fim, como um projeto bem executado por setores paulistanos.

O efeito mais imediato desse processo político de ocupação e mobilidade da cidade foi a diferenciação que ainda se avista no interior da vida social em São Paulo em tempos atuais: centro rico com acesso aos bens e patrimônios públicos, equipamentos sociais diversos, melhores condições de saneamento, enquanto o entorno dessa imensa área ocupada pelas classes médias e altas da cidade, a periferia, apresenta grande adensamento, condições precárias de existência, pouca oferta de serviços públicos, além de estar distante, em muitos casos, dos bairros mais centrais, onde também se localiza a maior parte das ofertas de emprego e oportunidades no mundo do trabalho. Isso levou à

---

<sup>23</sup> É nesse período que há o surgimento de grandes empreendimentos e loteamentos na região central de São Paulo como o bairro de Higienópolis, de nome revelador.

organização de grupos em coletivos e movimentos, ainda na década de 1970, e mais fortemente nos anos de 1980, para abrir espaço a essas questões.

Uma parcela grande desses movimentos, como os de ocupação de prédios inabitados, compreende que a volta ao centro da cidade é a saída para a classe trabalhadora de renda mais baixa. Em busca de mais segurança, porém, as classes médias e boa parte das classes mais altas se afastam do centro e se dirigem a outros lugares, mediados e controlados. Esse movimento de inversão dos locais de ocupação, que se caracteriza por um novo modelo – o dos “enclaves fortificados”, segundo Caldeira – traz consigo a especulação imobiliária e sua complexidade. A ida de grupos organizados ao centro intensifica a segregação urbana, por fim, pois há um manejo da lei em prol de rentistas que são proprietários dos espaços por eles abandonados.

Outro fator que se evidencia nesses dados históricos narrados por Caldeira é que a segregação existente na cidade até os dias atuais foi, em grande medida, uma escolha política. Traduz-se claramente como um efeito de decisões tomadas pelas instituições e mecanismos de exclusão territorial criados pelos legisladores da cidade, a elite financeira e representantes públicos em geral. Não por outro motivo, surge nesse período o que se caracterizou como a mais conhecida intervenção urbanística do governo municipal, que “levou a uma transformação do padrão de segregação e representou uma mudança na concepção da intervenção do Estado no planejamento urbano” (CALDEIRA, 2011, p. 216). A autora comenta o que se notabilizou como o Plano de Avenidas de Francisco Prestes Maia, que viria a ser prefeito de São Paulo anos depois da implementação de seu projeto.

O olhar desse projeto de desenvolvimento e modernização da cidade, nascido no período relatado, ainda hoje traduz uma estética que se torna hegemônica no ideal de cidade compartilhado pela parcela da população que parece estar mais autorizada a ocupá-la. E, por conta disso, uma replicação dessa lógica se estabelece como enunciação em diálogos refeitos nos mais variados momentos de intimidade, nas conversas de sala de estar, no ambiente privado das casas, dos clubes e dos condomínios, entre sujeitos ocupantes de um mesmo lugar marcado pela ausência de um *outro*. É justamente no interior dessa descrição do contemporâneo na vida nas cidades que surge a nova modalidade de segregação descrita por Caldeira.

À medida que esse pacto social de diferença territorial evidencia seus flagelos e sua incompatibilidade com a vida de grande parte da população – negligenciada por esse acordo entre as classes dominantes e as classes médias de São Paulo –, um afeto ganha

lastro nos circuitos sociais e midiáticos referidos a esse público dominador: o medo. Passa a ser também um afeto moderador de certa estética urbana, dos muros, das grades, das câmeras de vigilância, dos bairros isolados e condomínios verticais ou fechados. Ou seja, a cidade passa a vivenciar pactos estético-discursivos relativamente novos, de aparatos de controle, avenidas largas, regiões planejadas e prédios imensos. E, por que não dizer, o medo se estende também aos movimentos de ocupação que contrariam essa estética.

*Era hotel Cambridge* traduz, assim, a condição insurgente de sujeitos ausentes do discurso social, fora do espaço da cidade, do espaço da economia, do espaço imaginário de sociabilidade. Vidas que resistem apenas pela condição de permanência na lógica autorizada da cidade, lugar que a elas não pertence por significarem um conflito não assimilado no interior da vida social. Dito de outra forma, o hotel ocupado no centro da cidade de São Paulo abriga múltiplos sujeitos que se unem nessa condição de ausência, de invisibilidade, de uma não-identidade. Já não há apenas o negro, a mulher, o nordestino, o palestino e suas afirmações identitárias válidas na complexa sociabilidade e no histórico de exclusão das cidades brasileiras médias ou grandes, porém o que permanece a todo momento é um outro sentido: “Somos todos refugiados. Refugiados sem direitos, brasileiros ou não”, assim coloca a líder do movimento por moradia, Carmem Silva. Sua alteridade se mostra nas formas e no conflito com que as imagens são filmadas, e não apenas em visibilidades autorizadas. A resistência da imagem se coloca naquilo que é mostrado e no que não está no dizível, mas se faz presente.

Nesse sentido, as imagens podem ser descritas de duas maneiras: uma encenada pelos atores no interior da ocupação, e outra gravada de fora do hotel, mostrando a realidade invisível e a ação concreta desses movimentos por moradia. No primeiro caso, várias personagens são personificações de si, como a já citada Carmem Silva, líder do movimento por moradia que ocupa o hotel Cambridge, e Isam Ahmed Issa, um refugiado palestino que interpreta a si mesmo, entre tantos outros que se misturam no espaço cênico do hotel. Além deles, temos atores profissionais, como Suely Franco (Gilda) e José Dumont (Apolo). O jogo de cena do regime da imagem está em convencer o espectador que não há realidade na encenação, ainda que possa assemelhar o oposto no interior da vida cotidiana do prédio. O efeito é de um esvaziamento dos sujeitos em cena para traduzir a sua potência: não há identidades fixas – em muitos momentos essas posições são trocadas, alteram-se seus lugares de enunciação –, mas uma projeção daquela comunidade que evidencia uma sociabilidade possível em outras ocupações.

A insurgência resistente fica mais explícita na assunção do conflito. O refugiado da República do Congo hostilizado por algum brasileiro insatisfeito com sua presença passa a ser secundário diante dos emblemas mostrados pelas imagens: todos eles são refugiados e estão encenando e alternando suas posições nesse *comum*. O mesmo pode ser dito nos conflitos étnicos da criação machista de uma Palestina quase inexistente. Tais posições, que são pautas importantes em termos sociais, passam a ser parte de algo mais intenso na busca por uma comunidade – a da ocupação – e pelo direito quase inexistente à moradia e a um reconhecimento na ordem da moral. A veemência da encenação produz um lugar despotencializado na imagem quando vista pela ótica identitária, pois o que temos é a teatralidade de um cotidiano que precisa se anunciar diante de um conflito emergente, o do direito de estar socialmente inserido na cidade.

Isso não significa dizer que o plano ético do reconhecimento de tais posições identitárias seja menosprezado. Esses emblemas também se mostram, como vemos na relação entre o corpo negro do refugiado da República do Congo e o corpo da mulher branca brasileira, e suas incompreensões entre códigos e figurações da imagem do conflito entre identidade e alteridade. Nessa imagem, entre os corpos entrelaçados buscando compreensão, apresenta-se, sobretudo, um conflito no plano ético que leva à busca por reconhecimento entre os vários predicados apresentados ali, de gênero, étnico, social. Uma compreensão mútua do estado conflitante do encontro com o outro; do despossuir-se ao se encontrar com a surpresa da alteridade. Então, o enigma dessas imagens no interior do hotel Cambridge se coloca em contraste à busca recorrente pelo reconhecimento individual, da economia e do social, que, equivocadamente, coloca-se em dizer coletivo para atribuir valor, porém apenas aos que estão socialmente estáveis. Nesse último caso, a esfera do comum se apresenta fragmentária em posições de reafirmação do lugar de sujeito, e não em resistência. Ao que poderíamos classificar como um sujeito neoliberal, atribuído de suas funções predicativas para a diferenciação em relação a um “mesmo” e ao ocultamento do “outro”. A alteridade, nesse caso, se esvaziaria, pois seria ocupada por um atributo positivado na cena social, uma forma idealmente representada do outro. Como dito anteriormente, uma alteridade sem o conflito.

Se essas imagens internas do hotel são formas que rompem o visível do dizível, em que é permitido ao outro sua voz em ações do dia a dia, como sustentamos, o segundo grupo de imagens está na chave do invisível. São imagens externas que não devem ser apresentadas, que não são propriamente ditas por evocarem formas reprimidas na cena

social, como se não existissem e deveriam continuar ausentes do que é dito como coletivo. São imagens da realidade nascidas no interior da encenação e inseridas no filme como algo a ele externo. A imagem quase irreal de centenas de congoloses soterrados em cavas de extração de minerais como o *coltan* – utilizado na produção de aparelhos celulares – é contemplada pela fala de um refugiado do Congo que, ao mostrar o seu celular, marca a produção daquelas cenas invisibilizadas ao questionar: “Será que isso (as mortes) vem no manual de instruções?” (Figura 6). Ao contrário da encenação entre as personagens que habitam o prédio, a relação com essas imagens faz encontrar a visibilidade de um dizível pouco ou nunca imaginado.



Figura 6 - Imagens do filme Era o hotel Cambridge.

Outra imagem indicial apresenta as casas quase inexistentes na parte palestina da fronteira com Israel. Elas são visualizadas em qualidade baixa de uma transmissão via Skype, no interior do conflito percebido em arquiteturas destruídas e na aflição da fala de uma habitante daquele espaço (Figura 7). E, por fim, a imagem da realização de uma ocupação em seu ato (Figura 7). Com marretas e ônibus cheios de ocupantes, quebra-se o bloqueio ao prédio inabitado para que dele se faça o uso adequado aos que não têm moradia. Filma-se toda a ação dentro do ato, com as personagens reais e encenadas do hotel Cambridge. A imagem contempla as dimensões estéticas colocadas ao longo do filme para traduzir ao espectador a alteridade em suas formas conflitantes e instáveis, em busca de um afeto político que lhe dê sentido semântico e proponha um lugar de relações sociais.

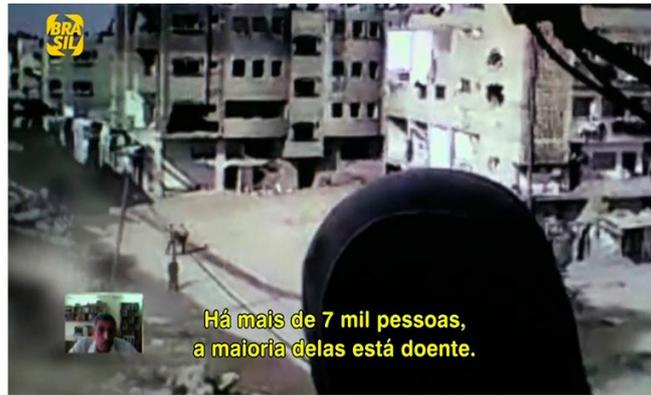


Figura 7 - Imagens do filme Era o hotel Cambridge.

No regime das imagens externas à ocupação, há também um tipo de registro que se tornou frequente na última década a partir de mobilizações que ocorreram no mundo todo. Porém, a adoção de uma certa estética amadora por parte desses movimentos não garante às imagens seu lugar de alteridade, ainda que muitas delas operem no espaço de dissidência. Isso vale como exemplo de dois aspectos aqui trabalhados: primeiro, o uso dessas imagens de forma deliberada no filme. Não haveria como ser diferente, já que se trata de registros factuais de eventos que ocorreram durante mandados de reintegração de posse e ocupação de um novo prédio inabitado e indébito. É interessante perceber como esses movimentos dos moradores da ocupação foram decisivos também para o trabalho de montagem e edição nas sequências e elementos narrativos. O segundo aspecto pode ser apreendido em relato da diretora do filme, Eliane Caffé, com a adesão de novas possibilidades nos regimes das imagens:

Por exemplo, um dos pontos mais dramáticos do filme – a cena em que a personagem Carmen lidera a ação de ocupação de outro imóvel abandonado – ocorreu três meses após concluirmos as filmagens. Já estávamos trabalhando com o terceiro corte do filme quando os moradores do Cambridge resolveram apoiar outra ocupação e decidiram que a concentração de onde saíram para o novo alvo seria feita no próprio Cambridge. Rapidamente mobilizamos alguns personagens da nossa ficção para estarem presentes na ocasião – a maioria deles seguia no movimento – e, apenas com uma câmera e uma unidade de som, nos juntamos aos moradores. A única interferência que tivemos nessa ação foi solicitar à Carmen que vestisse a mesma blusa que havia usado meses atrás ao gravarmos uma cena parecida (...) eis que, de repente, toda a transpiração, a tensão, a força e a autenticidade da luta de nossos personagens

na rua chegam à ilha de montagem do longa como um diamante bruto (CAFFÉ, 2017, p. 244).

O que vemos na tela em *Era o hotel Cambridge* é mais do que uma forma que se estabelece entre imagens documentais e ficcionais, é um esforço de partilha em uma produção coletiva. Um dos exemplos é o uso de imagens que nos colocam em relação a outras imagens semelhantes a essas, sobretudo às que se referem ao uso de violência policial e conflitos no centro da cidade de São Paulo (Figura 8).



Figura 8 - Imagens do filme Era o hotel Cambridge.

O filme não se realiza apenas numa forma fílmica em que a imagem documental ou referencial se coloca em contraste a uma imagem ficcional em uma mesma narrativa. A nosso ver, faz-se necessário um debate que aponte para a complexidade do filme, pois há um espaço de fora do hotel e um espaço de dentro da ocupação, e o diálogo entre as cenas que tomam a fruição do espectador na compreensão de um espaço possível de sociabilidade e de resistência, o *comum*. Pensa-se, portanto, em uma reconexão entre arte e vida em que se “articulam os elementos do presente no gesto estético ou na forma artística de modo a relacionar, na metáfora, estética e política” (FABBRINI, 2014, p. 54), ao contrário daquilo que predomina em outras produções audiovisuais como proposta de referencialidade que atestaria “simplesmente a neutralização da função poética ou o desvanecimento da política, sucumbindo ao dito mundo colonizado da vida” (Ibid.).

As imagens em *Era o hotel Cambridge* não parecem organizar o movimento para uma tomada de posição definitiva em torno do debate social que o filme apresenta. Não se trata, também, de imagens que poderiam ser usadas como documento factível, no sentido jurídico de sua ação, tal como outras imagens de vigilância ou mesmo de dispositivos móveis que capturam um instante em que um crime é evidenciado. Elas podem ser organizadas em torno da sua alteridade, nos modos aqui traduzidos anteriormente, e em sua ignorância frente aos discursos que operam com frequência o

pensar em ocupação de moradias inabitadas em São Paulo. Esse seria um tratamento estético e político que não pertenceria mais apenas ao seu produtor, mas ao que se pode projetar em torno dos modos da imagem e de sua circulação narrativa, voltando-se também para o receptor. O que se apreende, nesse sentido, não é o saber, mas o sentido que provém dos encontros com a imagem, com a narrativa e com a alteridade. O que se apresenta, portanto, é um *comum* que insurge em novos espaços de sociabilidade, como os das ocupações dos prédios inabitados de São Paulo.

Essa construção do *comum* contraria as etapas de fragmentação e segmentação atuais, e se assemelha ao que é trazido pela produção do filme *Era o hotel Cambridge* e pela atuação dos movimentos de ocupação em São Paulo. Tanto em um quanto em outro se nota a presença de uma imaginação coletiva, ou seja, a insurgência de um novo espaço de sociabilidade que se torna compartilhado por todos; de outro lado, há também um encontro de sujeitos que ocupam espaços sociais com certos danos éticos e morais aceitos e circulados no contemporâneo. Sujeitos periféricos que sofrem violência étnica e de classe, que são desprestigiados pelo Estado em relação à elite financeira, entre outras causas. Diante desse contexto, parece se estabelecer uma nova condição coletiva nos processos culturais e nas suas diversas materialidades.

Assim como *Era o hotel Cambridge*, outras produções parecem materializar a assunção de sujeitos subalternizados em dimensões coletivas da obra, em que se estabelecem a proposição do *comum* como saída para relatar seus contextos e questões pertinentes ao local de atuação da narrativa. Vê-se essas produções ocorrendo em territórios em que os aspectos de produção audiovisual e do cinema já estão mais estruturados. Nota-se não apenas uma outra condição para produções audiovisuais, como vemos em *Era o hotel Cambridge* e em relações discursivas da/na obra, mas também estruturas para que essas formas possam existir: equipe, financiamento, espaços de interlocução etc. Trabalha-se, portanto, em dois níveis: o do discurso e o das práticas. O primeiro está relacionado às dimensões culturais, que serão melhor trabalhadas na sequência da tese, e o segundo nas possibilidades de execução.

Em 2019, dois documentários entraram em circuito nacional de distribuição, *Espero tua (re)volta* (Eliza Capai, Marcela Jesus, Nayara Souza, Lucas Koka Pentead, 2019) e *Um filme de verão* (Jô Serfaty, Caio Neves, Ronaldo Lessa, Karolayne Rabech, Junior Souza, 2019). Em comum entre eles, temos a presença de personagens como autores da narrativa, descritas na autoria do cartaz das produções, uma de São Paulo e outra do Rio de Janeiro. Além desse detalhe, não irrelevante, as duas narrativas relatam a

vida de jovens em disputas sociais, vindos de locais periféricos das duas principais capitais do país.

O filme *Espero tua (re)volta* relata a ocupação de escolas públicas no estado de São Paulo entre os anos de 2015 e 2016. A partir de um decreto do governador Geraldo Alckmin, dezenas de escolas seriam fechadas e os alunos e alunas seriam realocados em espaços mais distantes de suas residências, desarticulados de seus grupos de convívio, saindo de espaços mais valorizados da cidade de São Paulo, além da arbitrariedade em se fechar escolas públicas em um contexto de aumento de demanda em relação a elas. Assim, jovens secundaristas se organizaram para impedir essas ações institucionais e ocuparam centenas de escolas, as que seriam fechadas e outras em apoio a elas, além da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo e algumas ruas e avenidas da cidade, como forma de protesto ao fechamento das escolas. Uma imagem que ficou marcada deste momento, entre muitas, foi a de estudantes com carteiras das escolas sentados em um cruzamento da Avenida Paulista, em São Paulo, protestando com uma aula pública (Figura 9).



Figura 9 - Secundaristas na Avenida Paulista.

A produção de imagens durante os atos foi constante, por veículos tradicionais de imprensa, por meios alternativos de informação, pelos próprios secundaristas em usos de redes sociais digitais, ou seja, ao longo do período dos atos houve uma quantidade de material já considerável para produzir documentos narrativos, e assim foram feitos. *Espero tua (re)volta*, entretanto, parece ter buscado uma depuração referencial e um outro

sentido, muito mais abrangente, ao que ocorreu entre 2015 e 2016. A narrativa do filme é finalizada quatro anos depois dos atos e procura reconstituir esse momento a partir de perspectivas do local, e não apenas das imagens produzidas. As imagens presentes em *Espero tua (re)volta* poderiam ser classificadas em quatro tipos: as imagens produzidas pelos veículos de maior abrangência de público e as imagens produzidas por veículos alternativos de mídia (Figura 10). Além delas, as imagens produzidas pelos secundaristas; e as imagens produzidas pelo documentário (Figura 11).



Figura 10 - Imagens do filme *Espera tua (re)volta*.



Figura 11 - Imagens do filme *Espera tua (re)volta*.

Interessante notar que, assim como em *Era o hotel Cambridge* e no filme de 2004, *Prisioneiros da grade de ferro*, nessa produção também se reconhece uma pluralidade de imagens na construção da narrativa, apropriadas para composição de um sentido *comum*, que não pode partir apenas de um único espaço de produção e captação. Assim, há no filme uma espécie de refundação dessas cenas de contexto, que são descritas por três personagens, secundaristas que ocuparam as escolas públicas e que podem recontar a história: Koka, Marcela e Nayara (Figura 12). Representantes de três visões distintas, Koka é autonomista e ativista cultural, Marcela vinculada às pautas identitárias, aos feminismos das negritudes, e Nayara ao movimento estudantil organizado, ligado a partidos políticos, como a União Municipal dos Estudantes de São Paulo (UMES) e União Nacional dos Estudantes (UNE). Esses três pontos de vista, atravessados pelas questões

de classe, raça e gênero, presentes nas ocupações de 2015 e 2016, aparadas suas diferenças, encontram um lugar coletivo que a narrativa busca esclarecer.



Figura 12 - Personagens do filme Espero tua (re)volta.

Para que isso ocorresse, uma dimensão colaborativa foi estabelecida ao longo da pesquisa, pré-produção, produção e pós-produção documental, com oficinas e encontros nos quais os três jovens participaram ativamente, elaborando parte do roteiro e dos textos utilizados na *voice-over* dos três narradores. Essa ação foi proposta pela diretora, Eliza Capai, que buscava encontrar sentido a partir das personagens das ocupações estudantis e das diferentes posições vistas no período. O relato da diretora se assemelha muito ao de Eliane Caffé, destacando que uma espécie de acaso transformou o sentido da produção:

É preciso voltar no começo do processo. O filme surge quando eu estava fazendo uma série para o *Canal Futura* sobre democracia, e um dos episódios era sobre educação. E daí rolou uma ocupação na Assembleia Legislativa de São Paulo, em que os estudantes estavam lá pedindo a abertura da CPI da Merenda. Eu entrei junto com a Mariana Genescá, que é a produtora, a gente mal se conhecia, e só íamos fazer uma produção de personagem para depois contatar para a série. Mas a gente não conseguiu sair lá de dentro. Eu dormi na ocupação e só saí quando ela terminou porque a gente ficou muito curiosa para entender quem eram aqueles meninos, em geral vindos de escolas públicas,

com os direitos básicos, que são garantidos pela Constituição, mas que não são garantidos a eles, e como eles tinham esse poder de organização<sup>24</sup>.

O acontecimento, que uniu inclusive a equipe que produziria o filme, visto que eles não se conheciam antes daquele momento, já traçou os caminhos que o documentário tomaria para sua realização. A parte da pesquisa e da pré-produção, de uma forma ampla, teve seus parâmetros e protocolos ocorridos no momento relatado pela diretora.

E quando a gente saiu dali, e lá era muito marcado pela questão de gênero e o feminismo era uma pauta muito forte, eu e a Mariana nos olhamos e eu disse: a gente precisa fazer um filme e entender quem são aqueles meninos. A gente estava, por exemplo, num grupo que era muito ligado à UJS, ao PCdoB, e o grupo que ocupou as escolas em 2015, a maioria deles, é autonomista, eles negam as entidades políticas e os partidos políticos. Então, quanto mais a gente foi estudando, mais a gente foi entendendo a complexidade daquelas lutas todas e a gente concluiu que devia fazer um filme que deixasse complexa a questão como ela é, até para quem está de fora, como nós inicialmente, conseguir entender como é difícil fazer um movimento social, como é difícil juntar gente com sonhos parecidos, mas muitas vezes com formas de atuar diferentes. Então daí a escolha desses três locutores. A gente entendeu que uma das grandes questões dos movimentos estudantis é a da representatividade. Então quem vai ser o porta-voz disso? Por isso não foi à toa que é o menino negro, que é uma menina que levanta questões LGBTQ e uma outra menina negra, então as próprias questões presentes foram colocadas na forma do documentário<sup>25</sup>.

Eliza Capai esclarece que o grupo de pesquisa com os secundaristas que seriam personagens e narradores da história também ofereceu contribuições em relação à forma expressiva do documentário. O uso da *voice-over* foi escolhido como caracterização dos lugares de fala distintos que existiam no interior da luta estudantil, além da sequência de imagens e das transições, entre outros elementos narrativos, que se aproximam de formatos e gêneros audiovisuais compartilhados por esses jovens:

A gente fez um grupo de estudos com eles e foi entendendo o que essa geração assiste. A gente viu que quando falamos para eles que seria um longa-metragem eles acharam longuíssimo, uma hora, uma hora e meia. Então a gente começou a pensar coletivamente em formas que conseguiam conectar os narradores, que são jovens, e parte do público que também é jovem, estudantes, secundaristas... E mesmo para quem não é jovem é uma forma de entender como funciona outra geração. Aí a edição é muito acelerada, eu brinco que é um videoclipe de 93 minutos e a ideia foi colocar a gente dentro daquele universo, do mundo deles. E como são três narradores, muitas vezes eles disputam a narrativa, o sentido do que aconteceu naquele momento. A gente

---

<sup>24</sup> Eliza Capai em entrevista ao Canal Futura em 2019, após vencer prêmio no Festival de Berlim. Visto em: <http://www.futuraplay.org/video/documentario-espero-a-tua-revolta/481707/>. Acesso em: 20 maio 2020.

<sup>25</sup> Visto em: <http://www.futuraplay.org/video/documentario-espero-a-tua-revolta/481707/>. Acesso em: 20 maio 2020.

fez um esforço de trazer essa complexidade, os diferentes modos de ver, e não lidar com uma verdade única<sup>26</sup>.

A voz do documentário estaria assim colocada: uma revolta (ou revolução) não se constrói sozinha e nem a partir de uma posição apenas, mas de uma dimensão de coletividade, que marca formas de atuação por meio de diferentes percepções e do local da diversidade. Algo que se aproxima ao que Jô Serfaty, diretora de *Um filme de verão* (2019), buscou construir com quatro jovens secundaristas das comunidades de Vidigal e Rio das Pedras, localizadas nas zonas sul e oeste da cidade Rio de Janeiro, respectivamente. A busca era trazer os personagens para contar essa história a partir de uma percepção própria e de aberturas de escuta. As narrativas mostradas buscam romper um lugar de recorrências em relação aos jovens de comunidades na cidade, quase sempre associados à violência de estado ou às tragédias públicas. Não lida, assim, com um acontecimento em si, mas com uma atividade cotidiana das juventudes periféricas na cidade do Rio de Janeiro.

O título do filme faz alusão à estação dos meses de férias escolares, quando os jovens secundaristas de escolas públicas não têm opções de lazer e, muitas vezes, nem meios de locomoção, como se esclarece no filme, já que os bilhetes estudantis não recebem as cotas destinadas aos períodos aula. Segundo relata a diretora e pesquisadora Jô Serfaty, o encontro com os jovens se deu por meio de uma ideia coletiva, surgida em sala de aula.

É preciso dizer como conheci estes jovens, em uma escola pública em Rio das Pedras, favela localizada na zona oeste do Rio de Janeiro, quando fui professora de cinema no projeto “Imagens em movimento”<sup>27</sup>, durante um ano letivo. Ao voltar do intervalo das férias de julho, propus aos alunos uma tarefa que consistia em narrar as vivências das férias. Os alunos contaram pouco, dizendo que não haviam feito “nada”. Ocupavam os dias com os serviços domésticos para ajudar as famílias em casa e navegando pela internet. Raras eram as vezes em que saíram do bairro, pois o bilhete único, fornecido pelo Estado para o acesso ao transporte público, não funcionava neste período, apenas durante as aulas; logo, não conseguiam se movimentar pela cidade, justamente quando tinham tempo livre. O bairro é a segunda maior favela do Rio de Janeiro em termos de população por metro quadrado (SERFATY, 2018).

---

<sup>26</sup> Visto em: <http://www.futuraplay.org/video/documentario-espero-a-tua-revolta/481707/>. Acesso em: 20 maio 2020.

<sup>27</sup> O programa “Imagens em Movimento” oferece oficinas de cinema para estudantes de escolas públicas, além de cursos de capacitação para educadores amantes da arte cinematográfica e eventos de exibição das obras realizadas nestes processos. Link do projeto disponível no site: <http://imagensemovimento.com.br/o-projeto/>. Acesso em: 30 set. 2019.

A voz do longa-metragem é articulada em torno dos quatro personagens em suas preferências e vivências com as férias de verão, seus anseios, desejos e vontades. A perspectiva política se coloca a partir da entrada na intimidade e no dia a dia dos quatro jovens, em uma liberdade criativa desses cotidianos a partir de seus próprios depoimentos:

O projeto consistia em criar um espaço laboratorial com práticas transdisciplinares para abrigar as experiências sensíveis e estéticas destes quatro adolescentes durante dois meses de férias. Procuramos instaurar territórios relacionais em que as subjetividades pudessem encontrar brechas para sua materialidade, algumas artísticas, outras existenciais. Cabe frisar que o *Diário de Férias* foi uma metodologia criada a fim de abrir espaço para germinar um terreno comum, pois não se pretendia partir de algo já dado, vivido – acreditávamos na experimentação criativa como ponto de partida (SERFATY, 2018).

O relato sobre a pesquisa e a produção oferece essa ideia (Figura 13).



Figura 13 - Jovens construindo o projeto do filme.

Essa dimensão da escrita na narrativa do filme também se configura nas falas das personagens que recontam suas histórias na produção: “Quando eu falo que gravamos um filme em Rio das Pedras, todo mundo fica ‘mas Rio das Pedras? O que tem de bom para

mostrar em um filme assim?’. E a gente mostrou. A gente mostrou as coisas boas que existem para mostrar em Rio das Pedras<sup>28</sup>”.

Ainda que a produção das imagens seja realizada pela equipe da produtora *Fagulha Filmes*, da diretora Jô Serfaty, o sentido dessas imagens é conduzido pelos personagens por meio de intimidades reveladas e de seu cotidiano, narrado pelos jovens Caio Neves, Ronaldo Lessa, Karolayne Rabech e Junior Souza (Figura 14).



Figura 14 - Personagens da obra *Um filme de verão*.

Assim, a dimensão da história foi colocada a partir desse diálogo entre a produção e os personagens de Rio das Pedras, de forma coletiva, como afirma a diretora.

A partir deste roteiro concebido coletivamente, mas costurado por mim, Isaac Pipano e Ricardo Flogliatto, filmávamos as cenas diariamente com um tempo determinado em cada locação. O roteiro partiu da observação da realidade para fabricar a *mise en scène*, que condensa as intensidades destes personagens em recorte de tempo e espaço, orquestrado como ficção. A equipe sugeria uma intenção base para os diálogos e os personagens improvisavam a partir destas propostas em longos planos sequências. Embora o filme na montagem tenha optado por cortes mais rápidos, na realização optamos por planos de longa duração para não controlar a encenação dos atores, que estavam em vias de descobrir o que era atuar ao fazer a cena. Na intenção também de filmar o tempo da passagem e da transformação dos personagens, quando estes atravessam as fronteiras entre real e ficção, entre um estado e outro, tornando-se outra e outros na medida em que se põem a inventar diálogos, movimentos

---

<sup>28</sup> Uma das personagens da narrativa, Ronaldo Lessa. Visto em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/22/jovens-da-periferia-do-rio-fazem-filme-e-tentam-ir-a-festival-internacional-de-cinema.ghtml>. Acesso em: 20 mai. 2020.

e relações. E, assim, contribuem por inventar novos arranjos e imagens antes imprevisíveis (SERFATY, 2018).

O sentido de uma relação entre arte e vida na dimensão da narrativa é reconhecido também nessa produção, a partir da fala de um dos personagens, Caio Neves: “Eu fui salvo. A arte veio para salvar. E ela não salva a todos porque ela não atinge a todos. Eu acho que eu fui um desses salvos por ali. É difícil alguém ir ao Theatro Municipal vindo de onde eu moro, mas, quem vai, é salvo<sup>29</sup>”.

Em todas essas produções, *Era o hotel Cambridge*, *Espero tua (re)volta* e *Um filme de verão* o sentido de *comum* aparece para reafirmar uma dimensão coletiva da produção, algo que parece fazer parte de um processo crescente e recorrente na última década, em que a presença do emblema da diversidade se faz presente no contexto de produção. Assim, faz-se necessário pensar os sentidos dessas produções coletivas ou de coletivos audiovisuais no cinema brasileiro recente como um espaço de renovação e encaminhamentos processuais no audiovisual.

### **2.3. Por uma outra localização**

Se a prática nessas produções não se constrói pelo sentido do indivíduo, e nem mesmo por uma equipe pré-constituída de produção, mas por um coletivo organizado pelo e no local, a pergunta que se apresenta é: o que, afinal, define um coletivo? Essa questão ganhou maior dimensão a partir do surgimento de várias práticas automeadas “coletivas”, especialmente nessa última década. O debate se coloca, sobretudo, em práticas artísticas e culturais, com uma grande quantidade de coletivos nesse campo. A razão para esse surgimento, no Brasil, se deve a diversos fatores. Um deles, já comentado, diz respeito a algumas realizações em políticas públicas que diversificaram a produção cultural no país, caso mais emblemático dos Pontos de Cultura e outras ações nas práticas culturais. A ideia que formalizava essa proposta era a de incentivar grupos e coletivos em produções variadas, descentralizadas e, em certa medida, inovadoras. A partir disso, uma discussão se fixou nas produções culturais que se recusavam, de alguma maneira, à submissão aos modos anteriores de realização cultural, com um modelo hierarquizado e setorizado de organização.

---

<sup>29</sup> Visto em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/22/jovens-da-periferia-do-rio-fazem-filme-e-tentam-ir-a-festival-internacional-de-cinema.ghtml>. Acesso em: 20 maio 2020.

Ao invés de definir e elencar os coletivos ou, de igual maneira, referendar quem promove uma produção coletiva e quem não a promove, propomos uma reflexão visando compreender as práticas e as ações coletivas de modo ampliado, e que aponte também para a relação, já debatida, entre o campo da cultura e outras dimensões inerentes às práticas culturais. O entendimento do fenômeno não pode ser alcançado sem o alicerce da cultura e do surgimento de novas vozes no espaço público, que coincide com práticas coletivas refletidas em uma década desse processo.

A problemática, portanto, gira em torno de uma definição possível do que se incorpora como prática coletiva nas produções culturais e, no caso desta pesquisa, no cinema brasileiro recente. De antemão, reconhece-se o problema de tornar a tradução do coletivo como o meta-discurso em que a diversidade se inscreve. De alguma maneira, isso é presenciado em dinâmicas nomeadas como coletivas, dentro dos parâmetros indicados. Para delimitar este termo, serão buscadas outras pesquisas que desenvolveram parâmetros por meio dos quais pretende-se buscar definições de grupos ou coletivos.

Humberto Cubides e Patricia Guerrero (2008) construíram, ao longo dessa década, compreensões do que nomearam “agrupamentos”, ou o modo como jovens se reúnem em Bogotá (Colômbia), cidade escolhida para identificação do fenômeno. O interesse de Cubides e Guerrero era entender os modos de relação que se colocavam dentro desses grupos que, na amostragem, apontava outras institucionalidades, distintas daquelas anteriormente analisadas, “parcialmente distantes do controle do Estado, das instituições e dos partidos políticos” (CUBIDES; GUERRERO, 2008, p. 178, tradução nossa)<sup>30</sup>. Essa primeira percepção auxilia na compreensão dos modos de agrupamento em territórios que, em certa medida, constroem sua própria institucionalidade, baseados em dimensões identitárias e, em certa medida, a contrapelo das institucionalidades anteriormente colocadas.

Entendemos como modo de relação o padrão ou a maneira pela qual um coletivo se organiza para agir e entrar em contato com o todo exterior a ele, o que implica, necessariamente, uma maneira adequada de articular-se desde dentro e uma forma específica de organizar suas ações (...). Em princípio, assumimos que um grupo está em constituição permanente, ou seja, não possui uma “identidade” finalizada, mas, ao mesmo tempo, tende a manter sua própria singularidade e suas características específicas (CUBIDES; GUERRERO, 2008, p. 179, tradução nossa)<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> No original: “Parcialmente distantes del control del Estado, de las instituciones y de los partidos políticos”.

<sup>31</sup> No original: “Entendemos por modo de relación el patrón o forma en la que un colectivo se coordina para actuar y entrar en contacto con el todo de afuera, lo que implica, necesariamente, una manera propia de

Nas relações cotidianas e com as demais instituições vão se colocando determinadas formas de ação dentro de grupos ou coletivos. É justamente nesse entremeio de dentro e fora, nas margens entre identidades sociais, globais e territoriais, ou nas particularidades e singularidades que marcam os grupos que se configura, como definem Cubides e Guerrero, a constituição permanente do espaço coletivo. Nesse sentido, não apenas é refletida a dimensão local dos coletivos, mas também o espaço de interlocuções e práticas entre eles, bem como na maneira como se organizam.

Em pesquisa sobre jovens urbanos, realizada em São Paulo por Borelli, Rocha e Oliveira (2009), identifica-se em outra dimensão a construção do espaço particular em relação ao espaço urbano, resultando no que as autoras nomearam como “lugares meus”:

Estes “lugares meus” revelam a ação empreendida na transformação da cidade em /um lugar reconhecido como seu, em estratégias simbólicas e corporais de “mobiliamento” do espaço urbano, de ocupação de seus territórios e de impressão, na temporalidade metropolitana, de uma experiência temporal tipicamente juvenil (BORELLI; ROCHA; OLIVEIRA, 2009, p. 17).

A articulação de lugares territoriais, universais e subjetivos revela singularidades estabelecidas nos coletivos e sua projeção política no espaço social. Localiza-se, também, afetos à disposição nessa articulação, necessidades e demandas reconhecidas e narrativizadas.

Cubides e Guerrero associam os afetos circulantes na relação singular dos coletivos com o pensamento spinozista das éticas postuladas em grupo. Assim, definem três aspectos recorrentes, começando pela articulação incessante em sua construção, pois há diversas demandas que surgem ou são superadas, em um movimento contínuo da “infinitude de qualidades, ações e relacionamentos colocados em jogo continuamente e que se estendem ao exterior” (CUBIDES; GUERRERO, 2008, p. 180, tradução nossa)<sup>32</sup>. Em segundo lugar, os autores colocam o ritmo particular que cada coletivo adota na sua construção, “uma maneira especial de *vibrar*” (Ibid.)<sup>33</sup>, o que torna praticamente impossível definir objetivamente o que é um coletivo, apenas atribuindo características recorrentes desses agrupamentos e o que dele é traduzido na cena pública:

---

articularse al interior y una forma particular de agenciar sus acciones. En principio, suponemos que un grupo se encuentra en permanente constitución, es decir no posee una “identidad” acabada, pero al mismo tiempo tiende a mantener su propia singularidad y sus características específicas”.

<sup>32</sup> No original: “Infinitud de cualidades, acciones y relaciones puestas en juego continuamente y que se extienden al exterior”

<sup>33</sup> No original: “Una manera especial de *vibrar*”.

Finalmente, e talvez essa seja a coisa mais importante, um grupo que tende a ser único teria uma maneira particular de afetar o exterior e de ser afetado por ele, um grau específico de poder que exerce em todas as suas ações, o que não significa que sempre aja da mesma maneira e com a mesma força. Consiste, antes, em um limite que define o máximo e o mínimo de sua capacidade de afetar. Esse último aspecto é o que, no final, delinearía seu peculiar “modo de ser”, seu caráter intrínseco<sup>34</sup>.

A consideração sobre a atuação afetiva dos coletivos, conforme apresentada por Cubides e Guerrero, importa para considerar que esses grupos não estão ausentes das realidades vivenciadas cotidianamente, nas dimensões locais e globais, territoriais e universais, que constantemente alocam-se também no espaço partilhado dos agrupamentos. A capacidade de articulação dos coletivos os faz organizar eticamente seus modos de ser e delinear suas características particulares. Os “lugares meus” são reconhecidos na atuação interna e externa dos coletivos a partir de narrativas produzidas em espaços em partilha.

Compreende-se, portanto, a condição ética como uma dinâmica própria dos coletivos que atravessa seus modos de ser e compreender o espaço. Outro traço que se apresenta em ambas as pesquisas é o da constituição de identidades nos grupos. Nesse processo, também se considera o fluxo permanente do dentro e de fora, em que a identidade do grupo ou do coletivo se forma pelas identidades presentes na circulação do local e do global:

Partimos da compreensão que um grupo está em constante mudança ou movimento, de modo que é a duração em si. Nesse sentido, há uma diferença permanente entre aspectos que mantêm o comportamento inicial de um grupo e aspectos que são transformados a partir desse comportamento inicial. Consequentemente, mesmo quando um grupo não possui uma “identidade”, ele tende a constituir sua própria singularidade, mantendo algumas de suas próprias características (CUBIDES; GUERRERO, 2008, p. 181, tradução nossa)<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> No original: “Finalmente, y esto es quizás lo más importante, un colectivo que tienda a ser singular, tendría una manera particular de afectar el exterior y de ser afectado por él, un grado específico de potencia que ejerce en todas sus acciones, lo cual no quiere decir que actúe siempre del mismo modo y con la misma fuerza. Consiste, más bien, en un umbral que define el máximo y el mínimo de su capacidad de afectación. Este último aspecto es lo que, en últimas, perfilaría su peculiar ‘modo de ser’, su carácter intrínseco”.

<sup>35</sup> No original: “Partimos de entender que una agrupación se encuentra en constante cambio o movimiento, de manera que ella es la duración misma. En este sentido, se presenta una permanente diferencia entre aspectos que mantienen el comportamiento inicial de un grupo y aspectos que se transforman de esa conducta inicial. En consecuencia, aun cuando un grupo no posee una ‘identidad’, tiende a constituir su propia singularidad, manteniendo algunas características propias”.

No segundo capítulo da tese iremos discutir a constituição da identidade aliada à dimensão do território, porém já se firma em todo o debate da diversidade e dos coletivos o conceito de identidade como partícipe dos processos de agrupamentos e encontros. Em outras palavras, a questão da identidade e de seu reconhecimento no grupo está totalmente associada à ideia do comum que os coletivos objetivam.

A tradução da ideia de coletivo pelo conceito de identidade ajuda-nos a pensar também a diferenciação possível entre os discursos sobre os coletivos, a questão do emblema da diversidade e seus meta-discursos. No caso dos coletivos e suas definições, há também metadiscursos que atribuem sentido aos agrupamentos. Cubides e Guerrero compreendem dessa maneira e identificam em sua pesquisa os processos de sobreposição de identidades e decorrentes perdas de territorialidades. Nessas ocasiões, dizem os autores,

o processo dos grupos circula por canais já determinados ou por espaços homogêneos, estabelecendo relacionamentos ordenados ou configurações difusas que aludem a desenvolvimentos evolutivos na direção de objetivos preestabelecidos. Estes são grupos que tendem a ser manipulados por determinações externas e a serem dominados por seu próprio direito interno. Mas esses tipos de opções não são totalmente exclusivos – como veremos imediatamente ao contabilizar a experiência de pesquisa – porque podem ser passados de um para o outro, embora, se a ideia de padrão for aceita, exista um deles que predomina (CUBIDES; GUERRERO, 2008, p. 182, tradução nossa)<sup>36</sup>.

Esse relato apresentado pelos pesquisadores é relevante para pensar que as relações internas, que também dialogam com as externalidades, não estão isentas das estruturas de poder e das relações hegemônicas no discurso, quando há sobreposição de uma instituição a outra. Porém, um fato bastante comum em relatos de grupos é a relação de poder apoiada em confrontos de classe, raça e gênero. Em igual medida, a tradução do emblema da diversidade deve estar estada pela paridade das vozes e condições de escuta nesse processo. De acordo com Cubides e Guerrero, esse instante de recobrimento se dá na permanente mutação das identidades do coletivo, no instante do encontro e nas similitudes das demandas do grupo:

---

<sup>36</sup> No original: “El proceso de los grupos circula por canales ya determinados o por espacios homogéneos, estableciendo relaciones ordenadas o configuraciones difusas que aluden a desarrollos evolutivos en dirección a metas preestablecidas. por las determinaciones exteriores y a estar dominados por su propia ley interna. Pero este tipo de opciones no son del todo excluyentes – como lo veremos enseguida al dar cuenta de la experiencia de la investigación –, pues se puede pasar de la una a la otra, aunque si se acepta la idea de patrón hay una de ellas que predomina”.

No processo de um grupo, o momento de sua criação é de particular importância, ou seja, a novidade que se estabelece. A esse respeito, os resultados da investigação mostram uma linha díspar. Nos grupos compostos por indivíduos de idade mais homogênea e de maior hierarquia, há razões claramente explícitas para a conformação: vincular um objetivo definido a influenciar a comunidade da qual alguém se torna parte ou emergiu, retribuir parte do que foi recebido por ela e procurar soluções para seus problemas. No entanto, essas ideias são acompanhadas pelo reconhecimento do valor da amizade ou pelos sentimentos de empatia que surgiram na época, mas também pela inconsistência de suas ações iniciais. Referimo-nos aqui a alguns dos grupos orientados para a ação comunitária (CUBIDES; GUERRERO, 2008, p. 182, tradução nossa)<sup>37</sup>.

Dessa maneira, ideias como as de “voz” e “escuta” são centrais em nossa busca pela definição de uma prática ou ação coletiva. Na construção do espaço democrático que os coletivos culturais muitas vezes reivindicam para si, mostra-se fundamental notar a presença dessas vozes e de espaços de escuta na organização e centralidade dessas ações, que também reverberam em suas produções e na ativação social delas. Faremos menção a essas narrativas ao pensar na forma e no conteúdo das obras realizadas pelos coletivos, mas iniciamos essa reflexão neste momento. O que se busca na compreensão de ações coletivas é a forma como as narrativas subalternas emergem e repercutem em outros lugares de escuta ou em outras circularidades.

Como afirmado anteriormente, é esse o caso do filme *Era o hotel Cambridge*, que, segundo a premissa desta tese, evidencia a complexidade dessas relações. A proposta inicial de Eliane Caffé, diretora reconhecida por outros filmes do cinema brasileiro pós-retomada, era a de relatar a questão dos refugiados em São Paulo. Em sua pesquisa de pré-produção, Caffé buscou informações e relatos dessa população na cidade e seus lugares de habitação:

Na verdade, a gente estava fazendo uma pesquisa sobre a questão dos refugiados e zonas de conflito. E chamava a atenção que, embora houvesse uma recorrência da situação do refugiado, não existia uma visibilidade sobre o que provocava a situação do refúgio. Inclusive quando se fala em refugiado parece que é uma coisa só. Da forma como estava nas Olimpíadas de 2016,

---

<sup>37</sup> No original: “En el proceso de un grupo, tiene particular importancia el momento de su creación, esto es, la novedad que se instaura. Respecto de ese hecho, los resultados de la investigación muestran un trazo disparejo. En aquellos grupos conformados por individuos de edad más homogénea y de mayor rango se presentan razones claramente explícitas de la conformación: vincularse alrededor de un propósito definido para incidir en la comunidad de la cual se hace parte o se emergió, retribuir algo de lo recibido por ella y buscar soluciones a sus problemas. No obstante, estas ideas se acompañan del reconocimiento del valor de la amistad o de los sentimientos de empatía que en su momento emergieron, pero también de la inconsistencia de sus acciones iniciales. Aludimos aquí a algunos de los grupos orientados a la acción comunitaria”.

eles unidos como uma nação, o que é um absurdo. E daí seguindo os passos dos refugiados chegamos aos movimentos de luta por moradia<sup>38</sup>.

Na pesquisa para realização do longa-metragem, a equipe encontrou a ocupação do Cambridge, que abrigava uma parte considerável de migrantes que chegavam à cidade sem moradia. A chegada ao Cambridge não foi simples e demandou em si um processo de escuta, entre o lugar legitimado da diretora e o espaço subalterno dos moradores da ocupação. A partir dessa dinâmica, a equipe de direção e Eliane Caffé abriram espaços de escuta para compor a narrativa, em uma produção que se moldou de fato como coletiva, sem ter a intenção, em um primeiro momento, de sê-la. Essa descrição foi feita por integrantes da equipe entrevistados para esta pesquisa:

A diretora Eliane Caffé estava receptiva em relação às trocas que o filme realizava enquanto era produzido. Eu acho até que sua formação em psicologia permitiu a ela ter uma escuta sensibilizada. Ela esteve o tempo todo na ocupação ouvindo, acompanhando os estudantes, os moradores, absorvendo as demandas do processo. Isso também é muito importante porque muitas vezes você tem um processo muito rico de pré-produção mas que não é absorvido pela direção. Qualquer coisa que você executa existe uma complexidade de relações que pode ser muito bem absorvido pelo cinema, porém, precisa ter essa mentalidade de escuta<sup>39</sup>

Ao longo de dois anos, esse trabalho foi sendo desenvolvido entre a equipe de produção e os moradores da ocupação, fazendo com que o filme se tornasse híbrido em sua forma, integrando uma narrativa referencial a uma narrativa ficcional, segundo relato:

As pessoas que estão no filme, na tela do filme, já sabiam o que era uma produção quando o filme foi exibido, sabiam o que são objetos de cena, sabiam atuar, tinham uma noção do que iria acontecer, e isso ocorreu de uma maneira vivida e experienciada pela produção. Por exemplo, realizou-se um trabalho entre a produção, a Escola da Cidade e a ocupação, por quatro meses. Durante esses meses, duas vezes por semana, 21 alunos iam à ocupação, conversavam com os moradores, trocavam ideias. E nessa troca é que o filme foi se fazendo<sup>40</sup>

Esse exemplo nos oferece algumas pistas para a compreensão de uma ação coletiva que busca paridade entre os membros de produção e os sujeitos filmados na construção narrativa da obra. Em primeiro lugar, por se tratar de uma ideia que se transformou ao longo do processo. Ainda que essa não seja uma novidade no cenário das

---

<sup>38</sup> CAFFÉ, Eliane. Metrópolis: Era o hotel Cambridge. Disponível em: <https://youtu.be/1pzkHWc5B7M>. Acesso em: 17 dez. 2018.

<sup>39</sup> Entrevista de Carla Caffé para a pesquisa. 11 de maio de 2018.

<sup>40</sup> Ibidem.

produções audiovisuais, que comumente alteram posições entre as fases de pré-produção, produção e pós-produção, entende-se que nesse caso isso ocorreu devido a demandas mediadas pela cultura e por um espaço público renovado. Em segundo lugar, a dimensão do reconhecimento se instaura nessa questão por promover uma mudança no espaço da produção, uma interferência decisiva e fundamental visando uma ação coletiva. Vozes dissonantes que ocupam uma mesma representação na realização da narrativa e no desenvolvimento da obra, interferindo na construção das cenas da ocupação, nos diálogos e nas escolhas de montagem, com reuniões de corte organizadas para exibição de versões do filme junto aos moradores do Cambridge.

O interessante ao olhar esse processo é a percepção de que há um deslocamento no enfrentamento dos modos de produção cultural e nas disputas por reconhecimento. Além disso, e até mais fundamental, nota-se a ascensão de vozes inauditas em um contexto brasileiro que se expande em suas materialidades e na circulação dessas formas culturais do contemporâneo. Como já afirmado em relação aos danos moral e ético infligidos a determinadas classes e sujeitos, acredita-se que o Estado tem uma função nessa dinâmica cultural e, em certa medida, a obrigação ética de proporcionar meios de atuação para esses novos modos de coletividade e sentidos de comunidade.

Afirma-se, novamente, a relação entre a diversidade e as práticas culturais na globalização como um emblema. Trata-se de processos culturais que acompanharam os discursos que edificaram esse emblema e as possibilidades concretas oferecidas para o surgimento de demandas decorrentes desses processos, presentes em obras cinematográficas no período em análise nesta tese. Porém, todo o debate relacionado à diversidade apresenta também seus limites em tempos de unificação global, podendo nos levar a crer que haja uma constante captura das identidades nos embates discursivos promovidos pelo emblema, seja por processos globais de fixação e identificação, ou pela dinâmica de partilha que oculta as possibilidades de diversidades plurais.

Esses limites podem ser lidos a partir do aceleramento da globalização e do esgotamento das contradições que o projeto global carrega em sua origem pós-revolucionária. O teórico Milton Santos (2004) vai nomear o fim das contradições da globalização como fábula, narrativa que constrói a crença na prosperidade e na evolução, projetando o alargamento de todos os contextos para consagrar um mundo único, unificado e sem contradições. Milton Santos acusará a fábula da unificação como algo que aprofunda as diferenças locais, ou seja, ao fixar identidades reconhecidas pela

dinâmica do consumo como culto, esse processo gera como resíduo, nas periferias globais, segregação, marginalização e exclusão.

Por essa razão, compreendemos que o “pós-abissal” apresentado por Boaventura de Souza Santos e José Manuel Mendes (2018) aparece como urgência ao se pensar as relações singulares dos coletivos. Os sociólogos portugueses irão chamar o processo de unificação global de “abissal”, uma linha que “divide o mundo entre a sociabilidade metropolitana (onde vigora a lógica da regulação/emancipação) e a sociabilidade colonial (onde vigora a lógica da apropriação/violência)” (SANTOS; MENDES, 2018, p. 21). Na premissa dos autores, o que poderia alterar essa linha abissal é o retorno do colonizado ao colonizador. Talvez hoje, no início da década de 2020, esse processo esteja mais complexo e, por essa razão, crer em uma sociabilidade pós-global é recobrir-se também de temporalidades que se impõem neste século, suas demandas e pluralidades surgidas por um alargamento da democracia em países latino-americanos.

Recentemente os sociólogos portugueses lançaram a coletânea que reúne textos para se debater as relações possíveis entre as democracias no mundo e a diversidade. Santos e Mendes trazem o debate sobre novas formas de organização política que imaginam e realizam outras possibilidades democráticas no ocidente partindo das experiências do sul, fundamento da epistemologia proposta pelos autores. Para circunscrever essas outras imaginações de organização e ação políticas, os autores elaboraram um conceito: “demodiversidade”. A junção das palavras *democracia* e *diversidade* nos coloca a possibilidade de pensar os termos em relação a ações coletivas e um recorte para o surgimento desses espaços de produção cultural.

A concepção teórica abordada na obra abre possibilidades de pensarmos novas estruturas dentro da democracia. Em resumo, alia-se ao contexto de unificação global da modernidade-mundo a ideia da democracia e a imaginação de possibilidades a partir da expansão democrática e do reconhecimento das diversidades plurais. Apenas dessa maneira, acreditam os autores, é possível atravessar a linha abissal que produz exclusões, em “que todas as práticas e vivências democráticas são invisíveis ou consideradas irrelevantes, numa maciça produção de ausências” (SANTOS; MENDES, 2018, p. 20). A linha abissal é composta, nessa dinâmica de exclusão e violência, pelo capitalismo, colonialismo e patriarcado, estruturas que sustentam as unificações globais, segundo os autores. Assim como Milton Santos, os autores creem em uma ficção global hegemônica “que assenta a suposta universalidade dos conceitos associados à democracia liberal” (Ibid., p. 21). Entre esses conceitos associados pode-se pensar a diversidade que, em

muitas situações do mal-estar argumentado por Ortiz (2015), parece incorporar o sentido universal do termo.

Assim, o pensamento pós-abissal articulado por Santos e Mendes discute o cenário em que a pluralidade de vozes surge no espaço de partilha social pela busca de uma reinvenção democrática. Ao invés, portanto, de uma identidade eurocêntrica que corresponde ao universal, uma realidade diversa em que a ideia de diversidade não seja uma abstração retórica:

O nosso objetivo é problematizar o caráter abissal das relações sociais em diferentes contextos e espaços estruturais, e reivindicar a possibilidade de convivência pós-abissal. Reivindicar o pós-abissal democratizando as relações econômicas (pós-capitalismo), democratizando todas as relações que se baseiam na inferioridade supostamente natural, racial ou étnico-cultural do oprimido (pós-colonialismo) ou as relações que assentam na diferença sexual ou de orientação sexual como fator de opressão (pós-patriarcado) (SANTOS; MENDES, 2018, p. 21).

O que vem depois, assim, seria um modelo que se aproxima ao que Boaventura de Souza Santos e José Manuel Mendes classificam como uma possibilidade que viria após as relações abissais que se formaram nas estruturas sociais. O que se nota em dias atuais é um confronto entre os dois modelos e uma disputa do lugar social enunciativo, em que se destacam a ideia e as práticas de lugares de fala e de escuta; quem tem o direito de falar e quem deve escutar.

As dinâmicas de violências simbólica, física, estética, entre outros termos compreendidos nas relações entre um *eu*, estabelecido como natureza e razão, e um *outro* não-identificado, tomam parte importante na reinvenção utópica dos autores. E essa realidade também deve ser debatida por meio da dinâmica de um outro modo de organização que os coletivos localizam na construção de suas narrativas. Olha-se a dinâmica não apenas no âmbito da cultura, mas, e sobretudo, como fragmentos partilhados no campo midiático e nas mediações possibilitadas pela circularidade de obras audiovisuais. Sobre essa questão, buscamos apontar para as brechas colocadas nesse contexto como formas enunciativas nos discursos e nas mídias. Se, por um lado, aposta-se na existência das brechas, é necessário fundamentar em quais situações nota-se a sua ação.

Milton Santos (2004) também concebe um processo contrário à hegemonia da unidade proposta por essa globalização hegemônica. Se não há como, no contemporâneo, excluir a proposição de uma unificação desterritorializada trazida pela globalização, o

que se faz possível nessas circunstâncias é pensar uma outra globalização, em que processos locais possam ganhar campo no visível e contrapor a construção de um espaço único e dominante, inclusive quando se fala em diversidade. O teórico brasileiro considera a unificação como um contrato imposto entre o modelo eurocêntrico aceito pelas periferias globais, em que a fábula é instruída como origem e destino para todos. Porém, há momentos em que esse divórcio se manifesta por meio de uma contra-hegemonia local de identidades que narram outras histórias, distintas à fábula da globalização. Parece-nos interessante pensar que, nos padrões de unificação impostos, não se trata de um retorno ao valor de origem para quebrar esses protocolos da globalização, como se apenas o reconhecimento às tradições locais, folclóricas ou orais de uma localidade pudesse nos tirar da realidade que nos é imposta. É evidente que esses processos, como apontam os teóricos latino-americanos, são relevantes nas estruturas de linguagens que representam o local, porém apontamos para apropriações ocorridas no contemporâneo: faz-se uso de linguagens globais para recortes locais e traduções de identidades do território narrado. Assim, ao mesmo tempo, não se desconhece o aprofundamento da globalização, mas busca-se construir semblantes que contrariam sua lógica.

Esse parece ser o caminho apontado por Jesús Martín-Barbero (2012). Em acordo com Ortiz (2015) e Milton Santos (2004), Martín-Barbero reconhece o que ele nomeia como “perversidade sistêmica” no processo de globalização, em que há uma fabulação para incorporar ao mercado as relações simbólicas, identitárias e de consumo. O sociólogo colombiano esclarece que a fabulação funciona como um meta-discurso, ou seja, algo que ocupa o lugar do significante que lhe dá suporte e é identificado em vários territórios com elementos locais. A técnica de unidade global está, justamente, em se apropriar de elementos discursivos locais para incorporá-los à dimensão global dos mercados e do consumo. Por outro lado, Martín-Barbero dialoga com Milton Santos na busca por uma outra globalização:

[Ela] também representa um conjunto extraordinário de possibilidades, mudanças possíveis agora e que se apoiam em fatos radicalmente novos, destacando-se dois deles: um, a enorme e densa mistura de povos, raças, culturas e gostos que acontece hoje – embora com grandes diferenças e assimetrias – em todos os continentes, uma mistura somente possível na medida em que outras cosmovisões emergem com grande força, pondo em crise a hegemonia do racionalismo ocidental; o outro, as novas tecnologias que vêm sendo progressivamente apropriadas por grupos dos setores subalternos, permitindo-lhes uma verdadeira revanche sociocultural, isto é, a construção de

uma contra-hegemonia pelo mundo (MARTÍN-BARBERO, 2012, p. 18, com adaptação).

A esse conjunto de possibilidades, um conjunto de desafios se apresenta. O principal deles, como vemos em algumas análises, é o que diz respeito ao uso das técnicas, sejam elas tecnológicas ou de mercado, em prol dessa unificação planetária, tão veloz e brutal que mal é percebida. Os movimentos ocasionados pela globalização e os mercados desterritorializados aumentam as diferenças locais entre um *eu* eurocentrado e o *outro* em seu território. Ortiz retoma a ideia de Edward Said como analogia para a compreensão dos desafios: assim, “se o ‘Oriente’ é um discurso de poder elaborado pelo ‘Ocidente’ para compreender e dominar o Outro, como dizia Said, o mesmo ocorreria na esfera da gestão” (ORTIZ, 2015, p. 135).

Para Martín-Barbero, um efeito imediato do aprimoramento das técnicas de unificação perversa ensejadas na globalização é o crescente divórcio entre o Estado e a sociedade. Aqui se coloca uma diferença ao que se apontou na relação entre um Estado autoritário e a produção cultural na década de 1970, na unificação de uma identidade nacional que evitava, de outro modo, o pluralismo da diversidade. O que se apresenta nesse momento é uma unificação planetária que aprofunda as desigualdades e dissipa as diferenças, levando ao que Martín-Barbero chama de uma separação entre as sociedades e suas nações.

Um efeito colateral no mundo atual dessas relações estabelecidas pela globalização é o surgimento de projetos nacionais de ultradireita que aliam uma clara contradição, mas que encontram sentido a partir desse emblema social: um discurso antiglobalista e liberal. Ao mesmo tempo que apostam numa remarcação territorial e no recrudescimento das leis de imigração em seus países, acreditam nos benefícios da desterritorialização dos mercados globais, no fluxo de produtos e no consumo planetário. Martín-Barbero acredita que essa contradição é a oportunidade de reorganização social que o processo oferece,

se a revolução tecnológica das comunicações agrava o fosso das desigualdades entre setores sociais, entre culturas e países, ela também mobiliza a imaginação social das coletividades, potencializando suas capacidades de sobrevivência e de associação, de protesto e de participação democrática, de defesa de seus direitos sociopolíticos e culturais e de ativação de sua criatividade expressiva (MARTÍN-BARBERO, 2012, p. 19).

Em grande parte, essas possibilidades democráticas, ao se pensar em periferias regionais, encontram-se justamente no fortalecimento do Estado no combate às desigualdades culturais da globalização. E aqui se configura uma grande diferença com os Estados autoritários experienciados na América Latina, e também no Brasil, quando não havia um divórcio, mas uma relação abusiva entre Estado e sociedade, em que as vozes dissensuais eram soterradas por uma ideia de nação ou identidade nacional. Dito de outra maneira, o que se presenciava nos anos de 1950, 1960 e 1970 guarda algumas semelhanças em relação ao que se nota hoje, porém, não mais pensado como uma identidade nacional, mas como uma identidade transnacional ou global. O mesmo vale para a diversidade, com a exclusão das diferenças possibilitadas pelas identidades em nome de uma diversidade unificada e planetária. A diferença, por outro lado, pode ser debatida em dois pontos: de um lado, a própria questão cultural da diversidade que hoje se apresenta como central. Em outra ponta, a relação entre Estado e cinema, que também apresenta mudanças, sobretudo a partir do ano de 2010 com a mudança redistributiva do orçamento para a Ancine, como já mencionado nesta tese.

Jesus Martín-Barbero associa a ideia de diversidade em tempos de unificação global com aquela promulgada pela interculturalidade, em décadas anteriores, para pensar formas de tradução de uma cultura a outra, sem que haja prejuízos graves e perdas relevantes nessas assimilações e apropriações. Para explicar a ideia de tradução, Martín-Barbero retorna ao linguista francês Ricoeur, em que a interculturalidade é traduzida pelo

paradigma tanto histórico como modelador, já que nela evidencia-se a possibilidade de uma mediação constitutiva entre a pluralidade de culturas e a unidade do humano. É na tradução entre as línguas que aprendemos as verdadeiras possibilidades e também os limites de qualquer intercâmbio entre as culturas (MARTIN-BARBERO, 2012, p. 20).

A interculturalidade é um processo pensado justamente para a compreensão das relações que ocorreram ao longo da história e da colonização europeia, que trazia consigo a imposição de uma cultura a outra e seria, assim, uma forma também de compreender esses fenômenos e mudá-los em sua percepção. Assim, ela

nomeia a impossibilidade de uma diversidade cultural compreendida de cima, isto é, desejada ou regulada à margem dos processos de intercâmbio entre as diversas culturas, intercâmbio situado hoje num claro lugar para além do âmbito que as fronteiras geopolíticas do nacional delimitam (Ibid.).

A partir de um âmbito que se coloca, o teórico colombiano justifica que o processo de compreensão do fenômeno, em certa medida, não se altera, mas afirma que para pensarmos a diversidade em tempos atuais é preciso de novas ferramentas e novos enfrentamentos para que se encontre brechas em tempos de unificação. Para justificar sua escolha pelas brechas, Martín-Barbero faz uma opção pelo que nomeia, a partir de teóricos como Homi Bhabha, como “identidade narrativa” (MARTÍN-BARBERO, 2012, p. 20).

A premissa é que a construção de narrativas que traduzam relatos de identidades existentes e novas possibilidades de sociabilidade sejam compreendidas em tempos de convergência. Isso é possível pois “a identidade se gera e se constitui no ato de narrar-se como história, no processo e na prática de contar-se aos outros” (Ibid.). Tem-se, dessa maneira, segundo o autor, dois modos de construção dessas relações, que atendem a um modo de narrar e a um modo de fazer.

Algumas perspectivas são apontadas pelo teórico e serão apresentadas a seguir. As duas possibilidades implicadas no ato de contar são relevantes em um momento no qual a narrativa se apresenta como história e como relato, na busca por mudanças na cultura. Dessa forma, tão importante quanto a narração é o modo de fazer, criar e interferir em outros modos de fazer. De acordo com Martín-Barbero,

contar significa narrar histórias, ser considerado pelos outros; significa também fazer contas. Nesse único verbo temos a presença das duas relações constitutivas. Em primeiro lugar, a relação do contar histórias com o contar para os outros, com o ser considerado. Isso significa que para sermos reconhecidos pelos outros é indispensável contar nosso relato, já que a narração não é só expressiva, mas também constitutiva do que somos tanto individual como coletivamente (MARTÍN-BARBERO, 2012, p. 20).

Desse posicionamento adotado pelo teórico latino-americano, coloca-se uma segunda condição no binômio interpretativo do ato de contar, tanto o narrar quanto o fazer. Há uma constituição do indivíduo traduzida pelo ato de contar, ou seja, seu posicionamento frente à cultura, mas também frente à dimensão do coletivo e das coletividades nesse cenário global. Assim, ao falarmos de identidade não se pensa na construção subjetiva característica do sujeito eurocêntrico, e nem de uma identidade nacional, como se formulou em outros tempos, mas de uma identidade compartilhada, que corresponde a um modo de ser, estar e fazer de uma determinada localidade. O coletivo, assim, diz respeito a um grupo expandido de pessoas, afetadas pelo narrar, e também a um grupo de pessoas dispostas a fazer e a criar:

E no coletivo, em especial, as possibilidades de sermos levados em consideração, e de contar nas decisões que nos afetam, dependem da capacidade de nossos relatos darem conta da tensão entre o que somos e o que queremos ser (MARTÍN-BARBERO, 2012, p. 21).

Dessa maneira, temos no contar um sentido polissêmico, de narrar, ser levado em conta ou fazer contas, como afirma o autor:

Pois se, de um lado, instaura-se a relação entre o reconhecimento e a participação cidadã, a capacidade de participação e intervenção dos indivíduos e as coletividades em tudo aquilo que os concerne; de outro, instaura-se também a relação perversa do narrar com o mercado, ao cooptar pelo valor (comercial) o sentido das traduções culturais e da circulação das narrações (MARTÍN-BARBERO, 2012, p. 20-21).

Nessas tensões é que se encaminha a perspectiva do ato de contar, que se transforma em espaços e locais de identidades, contrariando a dimensão unificadora dos mercados globais. O interessante é que ambos os processos são construídos de modo relacional, noção que se aproxima do pensamento de que toda hegemonia carrega consigo suas contradições. Assim, de acordo com Martín-Barbero, são os próprios processos da globalização que reavivam a questão das identidades culturais, sejam elas étnicas, de classe, raciais, locais ou regionais, “ao ponto de convertê-las em protagonistas de grande parte dos conflitos internacionais mais violentos e complexos dos últimos anos, ao mesmo tempo que as identidades, incluindo as de gênero e idade, reconfiguram a força e o sentido dos laços sociais e as possibilidades de convivência no nacional e no local” (Ibid., p. 23). Em tom propositivo, as narrativas recortadas por possibilidades identitárias e seu aporte coletivo e político são um caminho para se pensar as brechas diante da unificação dos mercados globais, apontando também para a diversidade. A contrariedade das individualidades seria, assim, o fortalecimento de coletividades locais e suas narrativas:

Daí ser a partir da diversidade cultural das histórias e dos territórios, das experiências e das memórias, de onde não só se resiste, mas também se negocia e se interage com a globalização e de onde se acabará por transformá-la. Pois o que reativa hoje as identidades como motor de luta é inseparável da demanda de reconhecimento e de sentido. E nem um e nem outro formulam-se em meros termos econômicos ou políticos, pois ambos encontram-se referidos no próprio núcleo da cultura enquanto mundo do pertencer a e do compartilhar com. Razão pela qual a identidade é hoje a força mais capaz de introduzir contradições na hegemonia da razão instrumental (MARTÍN-BARBERO, 2012, p. 24).

Atualmente, torna-se cada vez mais urgente não pensar as produções fora de espaços compartilhados de coletividades que se isentem da necessidade de um *comum*. Há um chamamento, no cinema e audiovisual brasileiro recente, a essas práticas audiovisuais aliadas às práticas culturais e às demandas de eixos e temas sociais. Ainda que isso não esteja estabelecido como modelo de produção das obras audiovisuais, no campo da circulação e da recepção às obras esse aspecto se apresenta tanto na narrativa, em suas adesões aos regimes da imagem, como na própria crítica. As dinâmicas presentes nesses processos, que se expandem para além das produções cinematográficas já estabelecidas – como as que vimos neste capítulo – serão tratadas no próximo.

### 3. Identidades e territórios

Considerando possíveis brechas na desterritorialidade imposta pelo liberalismo em tempos globais, reconhece-se no local e no território a possibilidade de produções que, ampliando o alcance do que vimos no capítulo anterior, intercambiam imaginários e espaços concretos da realidade cotidiana. Nessa perspectiva, pode-se adotar a ideia de *lugares meus*, em que, conectados por essas redes de sociabilidade, “alguns coletivos juvenis se tornam atores sociais, participam e intervêm em processos dentro de suas próprias comunidades, assim como nos espaços públicos das cidades que residem” (BORELLI; ROCHA; OLIVEIRA, 2009, p. 43).

Em pesquisa sobre coletivos juvenis na cena metropolitana de São Paulo, Borelli, Rocha e Oliveira apontaram que há um modo de ativismo dos jovens, ainda que não totalmente declarado, em ocupar os espaços locais e as paisagens territoriais a fim de torná-los mais próximos em meio a um movimento de unificação em escala planetária. No momento, pensaremos essa perspectiva a partir de coletivos audiovisuais relacionados neste capítulo. Anteriormente, debatemos como a dimensão local influenciou na produção de *Era o hotel Cambridge*, adotando demandas históricas da ocupação relativas à cidade de São Paulo e às invisibilidades ocasionadas pelos atributos liberais correntes nas sociabilidades, relacionando-as à compreensão coletiva da obra.

Neste capítulo, projeta-se um segundo ponto dessa análise, a saber, aquele que aborda diferentes locais – fora dos polos dominantes de produção – por meio de seus próprios realizadores. Por essa razão, já se apresentam as paisagens territoriais como integrantes dos processos audiovisuais, tanto na compreensão da produção quanto na circulação dessas obras. Algo que nos parece semelhante ao ocorrido na experiência do filme *Era o hotel Cambridge* – que, em algum grau, também intervém nas relações de produção e circulação usuais –, mas com a marcação de uma diferença, já que se trata de realizadores das próprias localidades, não necessariamente inseridos em outros espaços. Assim, trataremos de produções desenvolvidas em três locais diferentes por coletivos de cinema que surgem e se consolidam nas seguintes localidades: Ceilândia, no Distrito Federal, com o Coletivo de Cinema de Ceilândia (Ceicine), Contagem, em Minas Gerais, com a produtora Filmes de Plástico e em São Félix e Cachoeira, ambas no Recôncavo Baiano, com a produtora Rosza Filmes.

Esses três grupos, coletivos e produtoras respondem a um segundo ponto que se articula à hipótese desta tese, de que com o alargamento dos financiamentos públicos para

o setor audiovisual houve o aparecimento de novos arranjos produtivos em territórios periféricos ou sem herança na produção audiovisual, caso desses três espaços mencionados, que surgiram no cenário de produção audiovisual na última década. Outro ponto de fator na direção de se pensar as identidades, é que esses três grupos ou coletivos audiovisuais mantêm em suas obras fortes relações com os territórios como espaços de produção e, conseqüentemente, com os arranjos produtivos de suas narrativas.

Ainda que sejam reflexos coerentes em relação aos processos históricos na produção audiovisual, não há como se pensar o debate da territorialidade desconsiderando a diversidade e as demandas impostas pelos tempos atuais. Há um espaço em rasura atravessado por várias práticas discursivas que estão na percepção dos *lugares meus* organizados pelos coletivos. À medida que há um avanço em políticas globais de unificação, articulam-se também novas formas e ferramentas para se estar no território. Se em pesquisas anteriores notava-se, por exemplo, nomadismos geográficos, hoje essas trocas ocorrem em plataformas digitais e se apresentam, assim, moduladas por novos posicionamentos e compreensões. Não há necessidade de se deslocar ao outro local para compreender seus códigos e incorporá-los às identidades, pois eles já são conhecidos e, em alguns casos, já foram incorporados, seja em associação com outros códigos ou como contraponto a formas anteriormente estabelecidas. É justamente nesse entremeio que se vislumbram outros modos de produção e criação audiovisual, bem como diferentes modos de recepção e distribuição das obras.

Esse debate pode ser previamente pensado com relação aos espaços de ocupação dessas obras fora de seus territórios de origem. Assim, será possível avaliar também os debates globais em constante relação com os contextos de identidades apresentados nas produções audiovisuais. Em momento oportuno, será pensado o alcance global dessas produções que apresentam e debatem suas localidades. Neste primeiro momento, entretanto, buscaremos sistematizar a questão do território e seu laço com as identidades a partir de Santos (1999; 2000; 2005; 2014), Appadurai (2004) e Hall (2000; 2016), e sua representação em produções audiovisuais realizadas por coletivos de cinema situados em cidades que, até pouco tempo, não possuíam uma organização expressiva de tais práticas.

Assim, neste segundo capítulo, ocuparemos as análises a partir dos territórios e as identidades que são produzidas permeados por um debate presente, em que a diversidade também se coloca: confrontos, contradições e encontros entre o global e o local. Os processos da diversidade a partir da produção descentralizada no cinema e no audiovisual nacional nas duas últimas décadas promoveram a construção de novas paisagens estéticas

em narrativas locais com novos arranjos produtivos, em análise aos três coletivos anunciados para este capítulo. Discutiremos também os arranjos distributivos e a circulação a partir dos emblemas da globalização na relação entre o local das narrativas e a dimensão global das circulações das obras a partir de festivais, mostras internacionais e em plataformas de distribuição audiovisuais.

### **3.1. Produção de identidades na globalização**

Para tratarmos de filmes realizados por coletivos de cinema localizados em lugares considerados periféricos no país, uma primeira reflexão que se faz necessária é a baliza entre a constituição de território pensada nessas produções e a noção de espaço nelas presente. De acordo com Milton Santos, a construção do espaço é considerada em sua condição estrutural e, portanto, de mudança frente aos paradigmas insurgidos pelas relações sociais presentes no território habitado. Não haveria, assim, um projeto cabível, pois “o espaço reproduz-se, ele mesmo, no interior da totalidade, quando evolui em função do modo de produção e de seus momentos sucessivos” (SANTOS, 2005, p. 33). Dessa forma, não se pensa o espaço de antemão, como algo projetado, mas dentro de suas engrenagens e em relação à vida cotidiana, sobretudo com o trabalho.

Considera-se também, nessa mecânica social, que o espaço influencia as relações internas a ele e, assim, interfere “também a evolução de outras estruturas e, por isso, torna-se um componente fundamental da totalidade social e de seus movimentos” (Ibid., p. 33). Os *lugares meus* estabelecidos pelos sujeitos em ação no território se traduzem e são realocados, então, pelos espaços habitados, distintos dos enunciados previamente consolidados sobre ele. É nesse local, o espaço habitado, que as identidades se formam e se nutrem:

O espaço é a matéria trabalhada por excelência. Nenhum dos objetos sociais tem uma tamanha imposição sobre o homem, nenhum está tão presente no cotidiano dos indivíduos. A casa, o lugar de trabalho, os pontos de encontro, os caminhos que unem esses pontos são igualmente elementos passivos que condicionam a atividade dos homens e comandam a prática social. A *práxis*, ingrediente fundamental da transformação da natureza humana, é um dado socioeconômico, mas é também tributária dos imperativos espaciais (SANTOS, 2005, p. 34).

A relação construída entre sujeito, identidade e espaço em Milton Santos é percebida quando encaminha-se o olhar para o campo das representações. Santos (2014) irá relacionar a centralidade das paisagens locais à dimensão da percepção, em que os

lugares são compreendidos como internos em relação aos sujeitos que os habitam, uma espécie de síntese dos *lugares meus* trazidos anteriormente. Essa noção também ampara o conceito de paisagem em Milton Santos, que afirma: “Tudo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível. Aquilo que a vista abarca. É formada não apenas de volumes mas também de cores, movimentos, odores, sons etc.” (SANTOS, 2014, p. 67-68). Como está sempre em mudança, a paisagem adquire, na concepção do geógrafo, estreita relação com a produção. Em relação às dinâmicas do mundo global, o trabalho é o instrumento dessa relação construída no espaço habitado, no local:

A relação entre paisagem e produção está em cada forma produtiva necessita de um tipo de instrumento de trabalho. Se os instrumentos de trabalho estão ligados ao processo direto da produção, isto é, à produção propriamente dita, também o estão à circulação, à distribuição e ao consumo. A paisagem se organiza segundo os níveis destes, na medida em que as exigências de espaço variam em função dos processos próprios a cada produção e em nível de capital, tecnologia e organização correspondentes (SANTOS, 2014, p. 72).

Ao relacionar o mundo do trabalho e sua divisão à percepção do território, Milton Santos não apenas resgata um dos sentidos do trabalho, como nos ajuda a compreender o espaço habitado, relacionado à produção e suas representações. O modo de produção se mostra outro a partir das demandas do espaço e seus movimentos. Essa compreensão pode ser vista na construção coletiva do filme *Era o hotel Cambridge*, em que o espaço da ocupação se tornou o próprio modo de relação do trabalho. O mais interessante ao se pensar as paisagens nessa concepção é notar que elas se encontram nas representações ou, dito de outro modo, nas *etnopaisagens* (APPADURAI, 2004) das narrativas audiovisuais.

Assim como no filme da ocupação Cambridge, as produções de Ceilândia, Contagem e Cachoeira estão centralizadas pelo espaço habitado e pelas paisagens que entram nas representações das localidades narrativizadas. Esse modo de representação só é possível por sujeitos ocupantes desse espaço habitado, pois é a partir dali que se estabelece a percepção e o conhecimento sobre o movimento do território. Isso interfere ainda na circulação, distribuição e consumo dessas produções audiovisuais. Acredita-se, assim, que as noções de espaço e paisagem ligadas à produção e ao trabalho trazem definições e caminhos para pensar essas produções, pois lidam, justamente, com os *lugares meus* narrados e articulados pelos produtores locais.

Ao se projetar os *lugares meus*, constrói-se também o que Milton Santos chama de “configurações”, sejam elas territoriais, espaciais ou de paisagens. Se a relação se funda no movimento do espaço habitado, ou seja, nas engrenagens surgidas a partir da ocupação do local, muda-se também a nomenclatura. Ao invés de falar em território, fala-se em “configuração territorial”, que se define pelo “território mais o conjunto de objetos existentes sobre ele; objetos naturais e objetos artificiais que o definem” (SANTOS, 2014, p. 83). Se, por um lado, Milton Santos relata tanto os recursos geológicos, mais vinculados à natureza pela literatura (rios, planícies, florestas), por outro menciona, em sua definição, as condições artificiais desse território. Aqui podemos ampliar essas condições materiais, históricas ou impositivas, e relacioná-las com as identidades e o campo da representação. Pois há nesses dois itens, ora naturais, ora artificiais, representações sobre este ou aquele território, marcados, em muitos casos, por lugares representacionais negativados – ao se pensar as periferias.

Além disso, há um laço muito forte que se cria entre as identidades e os territórios. Essa corrente que une identidade e localidade pode ser entendida de algumas maneiras e buscaremos articular duas dessas possibilidades, a partir de Arjun Appadurai e Stuart Hall. A escolha dos dois autores se dá, entre outras motivações, por serem pensamentos que operam a partir de uma mesma filiação. Para a definição de identidades e territórios, os teóricos dialogam com o conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson (1983), no qual se reconhece a adesão de uma nova dinâmica cultural, baseada nas relações sociais em suas articulações com o território. Essa noção reconfigura o olhar sobre a globalização sem desconhecê-la, mas, ao contrário, abrindo novas possibilidades interpretativas. A ideia é bem próxima do que Milton Santos nomeou como “espaço habitado”, norteando o debate por uma visão marxista do território. Anderson vai pensar em “lugares praticados”, ou seja, espaços e territórios em consonância com o movimento social neles habitado. A partir dessa visada, Appadurai formula uma outra nomeação, a de “mundos imaginados”:

Estas paisagens são, portanto, o material de construção do que (por extensão de Benedict Anderson) chamarei *mundos imaginados*, isto é, os múltiplos universos que são constituídos por imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos espalhados pelo globo. Um fato importante no mundo em que hoje vivemos é que em todo o globo muitas pessoas vivem nesses mundos imaginados (e não apenas em comunidades imaginadas), sendo, portanto, capazes de contestar e por vezes até de subverter os mundos imaginados na mente oficial e na mentalidade empresarial que as rodeia (APPADURAI, 2004, p. 51).

De acordo com Appadurai, a renomeação auxilia na compreensão desses novos territórios culturais elaborados em um mundo desterritorializado por ser não apenas parte de um espaço habitado, mas também uma possibilidade de imaginar outras formas de sociabilidade e, por consequência, outras narrativas. Antes de seguir pelo autor, é recomendado entrar na definição de identidade que se busca ao pensar o território. Articulando a ideia de espaço habitado com os sujeitos em movimento no território, propõe-se relacionar o local com as identidades provocadas por esse movimento. Ou seja, se há uma transformação na paisagem há, por assim dizer, uma ação que se articula nessa produção de identidades que estão atuantes no território. No tempo presente, essa ideia pode parecer intuitiva ao ponto de não haver comentários a serem explanados, porém convém realocar algumas possibilidades de pensar as identidades, e como tais formas de estar no espaço são referidas nas falas dos produtores audiovisuais. O primeiro passo é rediscutir as noções de identidade, que passam por modulações no campo da comunicação, inspiradas por um lado pelos estudos pós-coloniais e, em outro lugar, pelas teorias pós-estruturalistas, que, por vezes, ocupam lugares distintos em relação aos sujeitos.

Essa notação já foi investigada por Stuart Hall, que lançou a seguinte questão ao pensar as identidades: “Quem precisa da identidade?” (HALL, 2000, p. 103). Trata-se de uma pergunta que corresponde a uma questão teórico-metodológica, ainda presente no campo da comunicação, que em certa medida emudeceu a narrativa das individualidades e possibilitou o pensamento múltiplo das identidades. Essa aproximação entre campos teóricos e suas noções sobre as identidades é articulada por Hall neste texto em relação aos estudos pós-coloniais e ao pós-estruturalismo, que operam a ruptura de um padrão de identidades fixas, como já mencionamos no capítulo anterior. No momento em que foram elaboradas as bases teóricas dos dois campos, havia uma crença de que a identidade se fixaria como “integral, originária e unificada” (Ibid.), uma concepção secular de um sujeito autônomo e autocentrado que, posteriormente, passou a ter o seu fundamento questionado por outras realidades:

No discurso da crítica feminista e da crítica cultural influenciadas pela psicanálise têm-se destacado os processos inconscientes de formação da subjetividade, colocando-se em questão, assim, as concepções racionalistas de sujeito. As perspectivas que teorizam o pós-modernismo têm celebrado, por sua vez, a existência de um “eu” inevitavelmente performativo. Tem-se delineado, em suma, no contexto da crítica antiessencialista das concepções étnicas, raciais e nacionais da identidade cultural e da “política da localização”,

algumas das concepções teóricas mais imaginativas e radicais sobre a questão da subjetividade e da identidade (HALL, 2000, p. 103).

Hall costura um olhar crítico sobre essa identidade esvaziada de sentido coletivo, constante na performatividade de um “eu” individual e narcísico. Porém, nesse momento, vale a pena dedicar-se a outro debate nomeado pelo autor como uma “política da localização”. Essa ideia se contrapõe ao sentido essencialista da identidade ao questionar sua definição universal, propondo uma outra política que se coloca, justamente, em relação ao território. Quando questionado sobre sua filiação marxista, Stuart Hall preferia acreditar não em uma adesão filosófica, mas em um modo de interlocução (SOVIK, 2014, p. 177). Em uma de suas entrevistas, Hall esclarece “suas discussões de Marx e de identidades sociais”:

Não é só biografia, mas localização histórica, [...] somos todos “localizados”. A política da localização (espaço) e de conjuntura (tempo) forma as coordenadas, não da “determinação” [*determination*] mas do caráter determinado [*determinancy*] das coisas. Esse é o sentido [*the drift*] de todos meus longos engajamentos com Marx - da determinação ao caráter determinado das condições de existência (SOVIK, 2014, p. 177).

Ou seja, para Hall, o que altera o objeto e sua relação com o sujeito é o caráter determinado das coisas, dado por duas condições inerentes à identidade: a política da localização, ou o espaço, e a conjuntura, o tempo. As duas variáveis, dessa maneira, estabelecem a relação das identidades com seu entorno e com a história, e reconduzem seu olhar sobre e para os objetos do mundo. Assim, podemos concluir, a identidade é o resultado do território e do tempo que atuam sobre um sujeito, visto não enquanto um indivíduo mas enquanto uma coletividade.

Adrienne Rich, escritora norte-americana, traduz uma visão sobre a política da localidade no artigo intitulado “Notas para uma política da localidade”, no qual elenca pontos para a compreensão do que seria uma política do local. Ou, como adotamos nesta tese, uma *política do território*. No caso de Rich, a determinação da identidade se aproxima da noção do corpo, material e social, que nessa visada também está em constante relação com o território e com o tempo. Ela afirma que o lugar de classe traduz a política da localidade, uma vez que

[o]ssos bem alimentados da placenta; os dentes de alguém da classe média tratados pelo dentista duas vezes por ano desde a infância), da raça (“[p]ele

branca”), do sexo (“gravidez três vezes, uma esterilização por opção”), da religião e da geografia: [o] corpo com que nasci não era apenas feminino e branco, mas também suficientemente judeu para que a localização geográfica, nessa altura, tivesse tido um papel determinante<sup>41</sup>

Para a teórica feminista, a política da localidade passa também pelo corpo e suas marcas, que configuram as identidades em disputas com outras identidades, como as identidades nacionais ou as reconfiguradas pela globalização<sup>42</sup>. Porém, uma questão volta sobre essa mesma concepção a respeito de um corpo político: quem precisa da identidade? Uma vez pensado o conceito em cotejo com a concepção de corpo e suas localidades, parece haver uma infinidade identitária que apaga identidades coletivas e territoriais, promovendo a existência de um corpo e de um sujeito. Assim, novamente, retorna-se a Stuart Hall e com ele lança-se duas respostas a esse problema-pergunta. A primeira se resume na presença, ainda hoje, da essencialidade quando se pensa a identidade, uma vez que não houve uma superação dialética dessa noção.

Para Hall, certos conceitos-chave, e a base cartesiana da compreensão de identidade é um deles, estão “sob rasura”. O termo é emprestado de Derrida e condiciona um caminho de via dupla ou, como o próprio autor descreve, “uma espécie de escrita dupla” (SILVA, 2000, p. 104), adotando-se o sinal de X para representá-lo:

O sinal de “rasura” (X) indica que eles não servem mais – não são mais “bons para pensar” – em sua forma original, não-reconstruída. Mas uma vez que eles não foram dialeticamente superados e que não existem outros conceitos, inteiramente diferentes, que possam substituí-los, não existe nada a fazer senão continuar a se pensar com eles — embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma no qual eles foram originalmente gerados. As duas linhas cruzadas (X) que sinalizam que eles estão cancelados permitem, de forma paradoxal, que eles continuem a ser lidos (HALL, 2000, p. 105).

A não-superação desse fundamento da identidade permite, assim, que ela ainda seja sustentada em alguns níveis e, em muitos contextos, de maneira igualmente nociva em discursos nacionais-patrióticos que se repetem de tempos em tempos (inclusive nesse tempo atual), com novas roupagens. A demonstração desse tipo de adesão, nesse estado

---

<sup>41</sup> RICH apud SOARES. In: SOARES, Marta. *(Des)localizações: geografias do corpo na poesia de Adrienne Rich*. [https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n13/documentos/12\\_MartaSoares.pdf](https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n13/documentos/12_MartaSoares.pdf). Acesso em: 19 fev. 2020.

<sup>42</sup> Essa concepção da política da localização filia-se também à compreensão do que hoje se traduz como “lugar de fala”, de forma sintética, algo signifiante ao sujeito da fala e da ação; ou a significação, ela mesma. De maneira mais livre, compreende-se a terminologia na atualidade como a responsabilidade da fala, que diz respeito a um corpo e suas vivências, ou à sua trajetória. Ver mais em: RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Letramento, 2017.

de rasura conceitual, possibilita pensar que ainda haja uma percepção presente e vivenciada em estruturas sociais, ou seja, distante ainda de uma superação. Porém, a situação de rasura das bases conceituais do essencialismo, como afirma Stuart Hall, permite também o surgimento de formas de desconstrução que ganham, por outro lado, adeptos conceituais. O duplo instante é justamente esse: uma vez que apresenta novas apropriações para sua noção, o conceito “sob rasura” também possibilita que outras desconstruções a ele surjam como contraponto.

Uma segunda possível resposta dada por Hall à questão das identidades traz um grau maior de complexidade, em que o sujeito ocupa uma centralidade sem que esteja fora da coletividade. Como visto anteriormente, ao pensar a política da localidade, chega-se também à reflexão da subjetividade como moduladora na construção das identidades. Esse pensamento, em certa medida, pode levar a um grau zero da identidade, como um espaço vazio passivo de ocupação no momento das experiências. Sem que seja essa a sua intenção, tal conceito pode ser lido como uma concepção essencialista, que desconsidera o coletivo e suas implicações. Por essa e outras razões, Stuart Hall busca uma saída ao retorno à essência, obrigando-nos a pensar em dois pontos constantes nessa relação subjetiva – a política e a agência:

Por “política” entendo tanto a importância – no contexto dos movimentos políticos em suas formas modernas – do significante “identidade” e de sua relação primordial com uma política da localização, quanto as evidentes dificuldades e instabilidades que têm afetado todas as formas contemporâneas da chamada “política de identidade”. Ao falar em “agência”, não quero expressar nenhum desejo de retomar a uma noção não-mediada e transparente do sujeito como o autor centrado da prática social, nem tampouco pretendo adotar uma abordagem que “coloque o ponto de vista do sujeito na origem de toda historicidade – que, em suma, leve a uma consciência transcendental” (HALL, 2000, p. 106).

O entrave, segundo Hall, coloca-se justamente na não-superação, pela dialética de uma identidade plural, em relação ao sujeito unificado e cartesiano. Assim, reconhece-se, por um lado, a presença da política pela localidade trazida para a compreensão das identidades, mas, ao mesmo tempo, a ideia de um sujeito da transparência, autogestionado, ainda é algo que se coloca – mesmo que no limite do pensamento. Para escapar disso, então, o autor pensa nas práticas discursivas como modo de operação na construção das identidades. São elas que localizam o sujeito em sua relação não-transparente, e contrapõem, em razão da sua complexidade, as verdades do suposto sujeito autocentrado:

Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da identificação, caso se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar – volta a aparecer (HALL, 2000, p. 107).

Se a localidade dessa política se encontra justamente nas relações sociais, no que Hall chama do “plano da identificação”, resta-nos pensar não apenas no autocentramento inerente à individualidade da identidade, mas sim no que está colocado em relação ao sujeito e à identidade: a identificação. Nesse conjunto, convida-se a pensar também o coletivo em relação à identificação. Assim, novos problemas ocupam o horizonte, porém, as questões trazidas pelo contemporâneo se adequam à pergunta feita por Hall: quem, de fato, precisa da identidade?

Um outro fator relacionado à identificação são as práticas discursivas. Na tese, busca-se uma compreensão do que consideramos um novo status da produção audiovisual brasileira, articulando esse intuito a um sentido mais coletivo nelas presente. Um dos caminhos pertencentes a essa abordagem é, justamente, o de se pensar a discursividade ou as práticas discursivas como ponto nodal da configuração de um coletivo ou de um grupo. Entre essas apostas, estaria a diversidade e suas implicações culturais e discursivas. Se, por um lado, há uma compreensão das necessidades de pluralidade e diversidade, seja do ponto de vista de políticas públicas em todo o mundo, seja em recorrências mais amplas no campo cultural, há nesse ponto também um elemento discursivo que permite uma percepção mais clara da relação entre ações e sujeitos. Ou seja, não há só uma condição de partida em que Estados-nações, sobretudo latino-americanas, ocuparam no debate da diversidade, mas, antes, também as práticas discursivas – nas quais os próprios agentes públicos se inserem – operaram demandas, desejos e diferentes graus de identificação. Parte dessas identificações parecem ganhar sentido, nas últimas décadas, a partir de medidas adotadas no campo cultural, no apoio e no financiamento de projetos aliados a essa estrutura.

Stuart Hall acredita que a identificação, como conceito, é desprezada pelas ciências sociais, em parte por exigir um olhar mais complexo e menos abstrato do objeto. Essa noção busca reconhecer os grupos sociais e suas práticas, traduzindo as dimensões dos territórios – que por sua vez atuam na construção das identidades. Ao solicitar um olhar mais amplo sobre os grupos sociais, demanda-se outras aproximações e uma outra maneira de se colocar frente aos problemas:

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre “demasiado” ou “muito pouco” – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao “jogo” da *différance*. Ela obedece à lógica do mais-que-um. E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui (HALL, 2000, p. 109).

A questão trazida por Hall, em demarcar o lugar das identificações por fronteiras, imagina-se, territoriais, simbólicas e discursivas, parece-nos relevante para a elucidação da pesquisa. Com ela, marca-se uma diferença que reconhece o que está dentro do que é demarcado pelo simbólico, ao mesmo tempo que localiza aquilo que está fora desse espaço. Assim, pode-se pensar a produção das imagens territoriais como parte desse processo de identificação que, por sua vez, resguarda o local das identidades. Pensar os processos de identificação como associados às identidades favorece um olhar mais complexo para as produções audiovisuais realizadas por diferentes coletividades ocupantes de territórios diversos.

A identidade sem a identificação, sem o movimento não-linear, errôneo, provocado pelos jogos discursivos na ética relacional, parece recobrir-se da sua essencialidade, como se houvesse uma fixação de um “eu” imutável, retilíneo e evolutivo. Uma vez que o conceito de identidade não obedece a uma normatividade essencialista, é definido, segundo Hall, como um “conceito estratégico e posicional” (HALL, 2000, p. 111), isto é, ele oferece aportes distintos em contextos que também se diferenciam, em posições temporais e espaciais.

Esta concepção não tem como referência aquele segmento do eu que permanece, sempre e já, “o mesmo”, idêntico a si mesmo ao longo do tempo. Ela tampouco se refere, se pensamos agora na questão da identidade cultural, àquele “eu coletivo ou verdadeiro que se esconde dentro de muitos outros eus – mais superficiais ou mais artificialmente impostos – que um povo, com uma história e uma ancestralidade partilhadas, mantém em comum”. Ou seja, um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma “unidade” imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças – supostamente superficiais. Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2000, p. 112-113).

Os coletivos audiovisuais tratados neste capítulo, como veremos, em suas disputas de sentido, parecem buscar, justamente, esse local apresentado pela conceitualização em Hall. Ao projetar as identidades como relacionadas ao território, ao espaço mesmo da ação fílmica, não parecem ocupar-se de uma verdade, mas sim de encadear um sentido narrativo ao território, geográfico e simbólico, no qual estão situados, em diferentes pontos do país. Essas imagens audiovisuais, organizadas em narrativas, buscam quebrar, contradizer, coincidir percepções com outras narrativas que estão fora dos locais simbólicos demarcados pelos processos de identificação. A identidade territorial torna-se legítima, se assim podemos dizer, a partir do momento que esse lastro da identificação perpassa a narrativa, algo só possibilitado por quem ocupa esse território real e simbólico da identificação; ou da identidade, nesse conceito mutável proposto.

Em entrevista realizada com Adirley Queirós, do Cecine, publicada no livro *Cinema da Quebrada*, o sentido e a evidência entre identidade, identificação e território parece manifestar-se na formação do grupo:

E uma das coisas que a gente coloca é que, cara, o coletivo existe, mas as pessoas também têm a subjetividade delas, as vantagens delas, têm outras formas de pensar cinema, e durante o tempo as coisas vão mudando, a forma de pensar cinema vai mudando. Então, não é um coletivo no sentido idealizado de: “Ah, somos todos grandes amigos”, nós somos amigos, mas nós brigamos, temos rachas, temos brigas públicas. Existe uma liberdade política de pensar muito evidente, e isso também se evidencia no processo coletivo. Eu falo muito isso, até pra não deixar idealizado, sabe? Porque às vezes fica muito: “Ah, os coletivos são todos, assim, muito legais”, não, a gente tem muitos problemas. Temos a noção clara, por exemplo, que o coletivo durante muito tempo foi um coletivo apenas de homens. É uma outra questão que não é tão simples assim de falar, porque eu acho que não é um grupo machista nem sexista, apesar de ser machista e sexista, no sentido de que a nossa geração é assim, sabe? A nossa geração nasceu assim e não vai ser de uma hora pra outra que a gente vai mudar esses conceitos. Mas eu quero dizer que o coletivo nasceu muito nessa, é um coletivo harmônico, no sentido de que a gente tem as mesmas questões, mas é um coletivo muito montado, sabe? Neste momento, por exemplo, tem várias mulheres no coletivo, houve um momento em que não havia nenhuma. Obviamente a gente pensa e entende a importância dessa questão de gênero, da questão racial, da questão do território, mas não somos um coletivo que tá preocupado com o politicamente correto, entendeu? A gente acha que o sentimento e a experiência honesta é muito mais interessante do que forçar situações que são de pauta ou que são politicamente corretas. E uma dessas questões politicamente corretas é uma das nossas brigas. A gente briga muito, discute muito e rompe, é muito rompimento, mas o coletivo existe, ele é a base do nosso cinema praticado, entendeu? (VICENTE, 2014, p. 216).

Em suma, uma política da localidade faz sentido quando esse lugar de fala é partilhado no jogo discursivo das identificações, quando mais sujeitos passam a ocupar o espaço audiovisual como parte da sua subjetividade, ainda que não estejam, propriamente,

na produção. Essa concepção vai ao encontro de outra entrevista concedida por Adirley Queirós, ao canal Vozes Brasileiras<sup>43</sup>, no Youtube:

A ideia de falar da periferia é muito mais do que mostrar o local, eu acho, é assumir radicalmente a forma que se fala, o corpo que é falado, e toda a relação que existe ali: a musicalidade, o corpo, a fala, o jeito de falar, coisas boas e ruins. Pra gente, então, ao invés da falar da periferia é muito melhor a ideia de falar com a periferia (...) uma ideia de, vamos tentar dialogar com a gente primeiro. Se o filme consegue dialogar entre a gente é muito bom, a partir daí ir e sair dali, mas a ideia básica é: a gente quer fazer um filme que converse com a gente, que a assuma a conversa com a gente.

Ou seja, o sentido coletivo está no modo de organização dessas produções e a quem elas se destinam, quem é o espectador trazido pela narrativa. Interessa, portanto, construir pontes identitárias a partir de uma lógica discursiva intercambiada pela identificação. Nesse lugar, o sentido territorial ou local surge como justificativa e presença coletiva na narrativa. Retornando ao início dessa definição, como podemos pensar, então, as paisagens dessas localidades? O antropólogo indiano Arjun Appadurai (2009) utiliza o termo “paisagens” como um sufixo para a compreensão do estado global dos fluxos culturais, ou seja, concebe tais formações de paisagens e cenários nos mundos imaginados que permitem “apontar a forma fluida, irregular destes horizontes, formas que caracterizam o capital internacional tão profundamente como a moda internacional do vestuário” (APPADURAI, 2009, p. 50).

A título de exemplo, há pesquisas que articulam esse pensamento com as narrativas existentes nos fluxos globais das diásporas, nos processos migratórios e, mais contemporaneamente, com grupos de refugiados e fronteiriços, em situação de conflitos. Para muitas dessas situações e fluxos, o autor designou o termo “etnopaisagens”, ou

a paisagem de pessoas que constituem o mundo em deslocamento que habitamos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros grupos e indivíduos em movimento constituem um aspecto essencial do mundo e parecem afetar a política das nações (e entre as nações) a um grau sem precedentes (APPADURAI, 2009, p. 51).

Outras paisagens reconhecidas por ele como realidades no mundo global e seus fluxos são as “tecnopaisagens”, referentes “à configuração global, sempre tão fluida, da tecnologia e ao fato de a tecnologia, tanto a alta como a baixa, a mecânica e a

---

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjbBJPrUsT4&t=1s>. Acesso em: 22 fev. 2020.

informativa, transpor agora a grande velocidade diversos tipos de fronteiras antes impenetráveis” (Ibid., p. 52); e “mediapaisagens”, que dizem respeito

à distribuição da capacidade electrónica para produzir e disseminar informação (jornais, revistas: estações de televisão e estúdios de produção de filmes) que estão agora ao dispor de um número crescente de interesses privados e públicos em todo o mundo e das imagens do mundo criadas por esses meios de comunicação. Estas imagens encerram muitas inflexões complicadas, conforme o seu gênero (documentário ou diversão), as suas ferramentas (electrónicas ou pré-electrónicas), os seus públicos (local, nacional, transnacional) e os interesses daqueles que as detêm e controlam (Ibid., p. 53).

Ainda se encontram na análise do autor as “financiopaisagens”, dado o avanço liberal e a desterritorialidade monetária no mundo global, e as “ideopaisagens”, que, para Appadurai, aproximam-se das “mediapaisagens” por serem referentes icônicos e das imagens relacionais ao local globalizado. Vemos, assim, que se muda muitas vezes a técnica, porém a forma narrativa, dentro desses mundos imaginados, faz referências a modos de explicitar a localidade e outras formas de habitar o espaço. Trata-se de um processo criativo que rearticula signos presentes na percepção dos sujeitos ocupantes do espaço narrado.

Essas estruturas espaciais das paisagens teorizadas por Appadurai fazem parte de um mesmo princípio de mudança dos espaços em tempos globais. Ou seja, nenhuma delas funciona ausentando-se da outra, ou sendo interdependentes em seu processo de reconfiguração dos mundos possíveis. Interessa-nos, na tese, articular as paisagens tecnológicas e midiáticas, e os processos audiovisuais percebidos pelas formas coletivas existentes nos territórios. Como dito, tanto as “mediapaisagens” como as “ideopaisagens” são centralizadas pelas imagens, pelo conceito de Appadurai. As “ideopaisagens” são fragmentos de imagens sequenciais que correspondem às ideologias de poder, sejam elas hegemônicas ou formas de contrapor o poder vigente; porém, querendo ocupar o vácuo de poder provocado. Em outros termos, são intenções de construir na cultura visual e audiovisual um imaginário de poder por meio de fragmentos e composições narrativas<sup>44</sup>. De acordo com o sociólogo, essas paisagens ideológicas

---

<sup>44</sup> Essa nos parece uma boa maneira de presenciar as correlações de poder no Brasil da última década (2010-2020), quando as micronarrativas audiovisuais, fragmentárias e imagéticas, disponibilizadas em várias plataformas digitais online (sobretudo em 2013, 2015, 2016 e 2018), compuseram uma totalidade ideológica, ou, para se valer da terminologia, uma “ideopaisagem”, que resultou na tomada de poder pela extrema-direita na eleição presidencial de 2018. Como ocorre nessas dinâmicas culturais, essas mobilidades narrativas tendem a ganhar novas formas estruturais ao longo do tempo, e esse parece ser seu direcionamento.

são compostas por elementos da visão do mundo iluminista que consiste num encadeado de ideias, termos e imagens, entre os quais liberdade, prosperidade, direitos, soberania, representação e o termo dominante, democracia. A narrativa dominante do Iluminismo (e das suas muitas variantes no Reino Unido, França e Estados Unidos) foi construída com uma certa lógica interna e pressupunha uma certa relação entre leitura, representação e esfera pública (APPADURAI, 2009, p. 54).

As “mediapaisagens” também são produções de imagens e narrativas que buscam explicar pedaços de realidade, “e o que oferecem aos que as vivem e as transformam numa série de elementos (como personagens, enredos e formas textuais) a partir dos quais podem formar vidas imaginadas, as deles próprios e as daqueles que vivem noutros lugares” (Ibid.). Se nas “ideopaisagens” os fragmentos são mais referenciais e ocupam o imaginário de uma realidade do poder, as “mediapaisagens” parecem fazer algo que se assemelha por meio de narrativas baseadas em imagens, personagens, histórias.

Estes enredos podem desagregar-se, e desagregam-se, em complexos conjuntos de metáforas em que as pessoas vivem, pois ajudam a constituir narrativas do Outro e protonarrativas de vidas possíveis, fantasias que podem tornar-se prolegómenos ao desejo de aquisição e movimento (Ibid.).

De forma geral, as “mediapaisagens” são submetidas também à esfera do poder e da hegemonia, como apresenta Appadurai, a construção de protonarrativas de vidas possíveis e a um olhar sobre o outro que se apresenta como desejo de aquisição, mais do que um desejo do Outro (apropriando-se de outras formas de conceitualizar a alteridade). Assim, como vimos em Ortiz (2015), Santos (1999) e Martín-Barbero (2014), Appadurai vincula-se a uma visada contextual e, em certo sentido, dos vínculos desterritoriais da globalização. Entretanto, tal como esses teóricos mencionados, Appadurai também nos parece reconhecer as brechas.

Nesse sentido, o autor contempla uma possibilidade infinita de composição das imagens em narrativas que ocupam um lugar outro no imaginário social. Assim, é possível pensar em um intercâmbio dessas narrativas audiovisuais, que correspondem a possibilidades em contextos territoriais distintos, ainda que assegurem paisagens específicas do território narrado. Tal proposição vai ao encontro do circuito midiático construído por essas produções de coletivos audiovisuais em plataformas globais de distribuição, em que estão implicados produtores, receptores e as obras. Mais à frente, iremos tratar dos mecanismos de distribuição em tempos globais. Assim, enquanto as “mediapaisagens” podem oferecer possibilidades contra-discursivas, em imagens e

imaginários partilhados no território, as “ideopaisagens” são centralidades da hegemonia construídas por meio de imagens ou de um imaginário imposto.

A constatação de Arjun Appadurai a respeito das “ideopaisagens” nos parece fundamental para pensar as “mediapaisagens”. O autor relaciona duas funções diferentes dessas paisagens imaginadas para que sejam marcadas as diferenças delas, e para que não haja confusão sobre o que cada uma promove em sua circulação. A ideia é pensar em condições globais nas quais os locais procuram ocupar espaço, numa espécie de complexidade narrativa que o idealismo iluminista parece não contemplar. Esse aspecto se coloca, justamente, como um contraponto encontrado nas paisagens territoriais dessas produções audiovisuais. A complexidade se encontra em não apresentar uma narrativa coesa em relação ao imaginário estabelecido para certos territórios tidos como marginalizados, mas propor uma outra narrativa, estabelecer parâmetros e condições para que esse Outro se coloque.

Essas paisagens estão, de acordo com Appadurai, organizadas também por uma ordem estrutural que classifica a competência entre os gêneros narrativos. Ou seja, se um estilo é valorizado frente a outro, pelas estruturas de poder vigentes, trata-se de uma narrativa que adere mais a um grau ou outro de imaginários:

Estas convenções implicam também uma questão muito mais sutil: que conjuntos de gêneros comunicacionais são valorizados e de que modo (jornais contra cinema, por exemplo) e que espécie de convenções de gênero pragmático regem as leituras coletivas de diferentes tipos de textos (APPADURAI, 2009, p. 55).

A partir disso, o autor elenca exemplos para o saber dessas competências e uma facilidade na forma de proposição de novas “ideopaisagens”, que organizam narrativas correspondentes às hegemonias, ampliando a base do poder vigente. Outro ponto fundamental nessa mescla de paisagens como sufixo conceitual apresentado por Appadurai é a de compreender, como já afirmado, que esses processos se dão concomitantemente, ora conflituosos, ora condescendentes. O fator apontado pelo autor a respeito desses movimentos em tempos globais é justamente o aporte local das “mediapaisagens”, que podem reconfigurar as “ideopaisagens”:

Ao mesmo tempo, a desterritorialização cria novos mercados para as produtoras de filmes, empresários das artes e agências de viagens que apostam na necessidade de contato da população desterritorializada com o país de origem. Naturalmente, estas pátrias inventadas, que constituem as mediapaisagens de grupos desterritorializados, podem muitas vezes tornar-se

fantásticas e unilaterais o bastante para fornecerem material para O novas ideopaisagens em que podem começar a irromper conflitos étnicos (APPADURAI, 2009, p. 57).

O teórico indiano recorre a um cenário geral provocado por contextos globais impostos ao nosso tempo, e a nós como sujeitos em trânsito, seja em conflitos na busca por um refúgio, seja como mercadoria global, processo que impõe novas dinâmicas ao consumo e à produção das “mediapaisagens”, que, como vimos, reconfiguram as “ideopaisagens”. Nesta tese, parte-se de outro lugar para demonstrar a categoria de “mediapaisagem” de Appadurai, respeitando suas formulações. Esse processo é interpretado de forma original por outro pesquisador, Denilson Lopes (2010), em um texto do livro *Paisagens transculturais*, no qual o autor analisa as formas de resistência em tempos de desterritorialização e se refere ao que elencamos em Arjun Appadurai, relacionando os modos de paisagem apresentados pelo teórico indiano como formas de reconhecimento às possibilidades de resistir.

Diante do cenário de manifestações narrativas do *local*, volta-se à questão dessas produções em dimensões transnacionais – ou, de acordo com Appadurai, as dimensões da globalização em traduções e consumos desterritorializados. Como vimos em outros pontos da tese, uma possibilidade de reconfiguração produzida pelo emblema da diversidade foi o surgimento de produções identitárias contrárias às identidades nacionais. Assim, à medida que se ampliam as possibilidades de ser e estar socialmente, reconhecendo outras maneiras e experiências, encontra-se a pluralidade no lugar da identidade nacional, o que por muito tempo definiu a ideia de local<sup>45</sup>. Então, outras questões se colocam quando o *global* altera a própria ideia de *local*. Em concordância com Denilson Lopes (2010), o desafio que se apresenta é a “busca de alternativas à nação como categoria de análise da cultura sem aderir à celebração puramente mercadológica e tecnocrática de uma globalização anódina” (LOPES, 2010, p. 91). Ou seja, trata-se de indagar de que maneira é possível falar do local construindo pontes e resistência à dimensão global.

Reconhecendo as paisagens como a mais importante categoria para se pensar as injunções e, sobretudo, as “disjunções entre economia, cultura e política na

---

<sup>45</sup> De outro ponto, pode-se concordar, o emblema retratado também altera o lugar discursivo que define as ideias de nacionalidade, nacionalismo e identidade nacional, algo que pode ser visto em apropriações como a figural social dos brasileiros nacionalistas que idolatram os Estados Unidos e os signos compostos daquela nação. Em mesma chave, os enunciados de antiglobalistas e terraplanistas que se mesclam nos dias atuais.

contemporaneidade” (LOPES, 2010, p. 94), o autor relembra que Appadurai identifica essas paisagens com formas que circulam em tempos globais:

(...) formas fluidas e irregulares ao contrário de comunidades idealizadas, são lugares onde se vive, ainda que não sejam lugares necessariamente geográficos. Não se trata de negar as relações tradicionais de proximidade, vizinhança e localidade, mas pensar a nossa sociabilidade como também constituída por “comunidades de sentimento transnacional” (LOPES, 2010, p. 95).

A primeira notação que se reconhece é a de pensar, com Appadurai, essas formas sem estratificações que se contrapõem às idealidades propaladas em outros tempos. Essas características inerentes às paisagens como sufixo – *mediapaisagens*, *etnopaisagens*, *ideopaisagens* etc. – e como categorias analíticas possibilitam que se analise casos em diferentes situações, respeitando, como se evidencia na descrição do autor, as maneiras de circulação global dessas produções. Assim, Lopes fará essa consideração no campo da arte a fim de “conceber a paisagem não só como espaço das relações sociais, mas como imagem, ‘artifício’, até ‘construção retórica’” (LOPES, 2010, p. 95).

Um segundo ponto apresentado é a ideia de lugar. As dimensões culturais da globalização tendem a pensar os espaços como um não-lugar, ou seja, não há mais território físico e concreto, mas apenas os trânsitos desterritorializados em que os sujeitos incorporam formas ausentes das feições que caracterizam seu espaço físico. Se imaginarmos determinados fenômenos sociais, não nos parece distante a percepção sobre as paisagens trazidas por Appadurai e suas preocupações em torno da dimensão do poder nessas construções estéticas. Porém, apoiando-nos no próprio autor e no que comenta Lopes, ainda que essas transnacionalidades surjam no espaço local – o que parece inevitável – não se trata, de outro lado, de uma “história de homogeneização cultural” (LOPES, 2010, p. 95), ou seja, fala-se aqui de um lugar, territorializado ou desterritorializado, em disputa. No sentido pretendido por esta tese, uma disputa estética. Assim,

ao evitar dualismos, o culturalismo aqui defendido é a mobilização consciente de diferenças culturais a serviço de uma política transnacional mais ampla. Essas paisagens transculturais que estamos procurando delinear são *entrelugares*. Seu mapeamento radicaliza as propostas sobre o hibridismo – processos socioculturais de intersecção e transação constituidoras de interculturalidades –, evitando que o multiculturalismo se torne um processo de segregação (LOPES, 2010, p. 96).

Essa última colocação se aproxima do pensamento de García Canclini (1997) sobre as brechas possibilitadas pelas quebras de hierarquias entre “o culto, o popular e o massivo” (García Canclini, 1997, p. 283). De modo semelhante ao teórico latino-americano, Lopes pensa essas articulações e brechas a partir de uma outra categoria trazida por Appadurai, a de “translocalidades”, possibilitadas pelos fluxos culturais. Esses intercâmbios de um local para o outro possibilitam refazer condições identitárias, formas de compreensão e de representação no jogo da alteridade.

Ao recusar pensar em um não-lugar estratificado, coeso e sem brechas, sobretudo em tempos globais e interculturais, Lopes articula uma categoria aglutinadora, ou seja, que reúne os conceitos de Arjun Appadurai e, ao mesmo tempo, procura pensar as narrativas a partir daqueles que se reconhecem nesse espaço do *global* e do *local*. Nomeia, assim, a exemplo de outros autores, essa posição como um *entrelugar*.

O entrelugar não é uma abstração, um não lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, não simplesmente “uma inversão de posições” no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia (...) a fim de propor uma outra forma de pensar o social e o histórico, diferente das críticas marcadas por uma filosofia da representação. O entrelugar é uma estratégia de resistência que incorpora o global e o local, que busca solidariedades transnacionais (...) fruto de quebras de fronteiras culturais (LOPES, 2010, p. 93).

Alguns avanços foram possíveis em debates sobre a globalização (ou a mundialização, para usar o conceito de Renato Ortiz) ao longo das últimas décadas, porém Lopes crê que a saída esteja em observar as “paisagens transculturais” (Ibid., p. 91). Retomamos, aqui, a ideia de paisagem para análise da produção audiovisual e das narrativas por elas apresentadas. Voltamo-nos, ainda, para o início deste capítulo e para a associação entre territórios e paisagens midiáticas, como visto em Santos, Appadurai e García Canclini. Lopes, por sua vez, em diálogo privilegiado com esses autores, ressalta o aparecimento dessas paisagens em relação à diversidade, ou seja, como podemos articular as categorias trazidas pelas paisagens desterritorializadas da globalização com a insurgência desse emblema. Dessa forma, o autor aponta o tempo presente

como uma forma de redefinir a nação para além da exclusividade ou centralidade da classe social, incluindo as experiências negra, índia e *gay*, para o nosso objetivo, o *entrelugar* é fundamental para pensarmos o projeto transnacional a partir do Brasil. O silenciamento sobre o negro e o índio no plano nacional encontra equivalentes internacionais em um voltar as costas eurocêntrico em relação à América Hispânica e à África. Esta perspectiva nos abre a porta para pensar a relação mais ainda silenciada entre América Latina

e Extremo Oriente, sem desconhecer uma triangulação com as culturas europeias e norte-americanas, mas posicionando-as num diálogo de trânsitos múltiplos e multidirecional (LOPES, 2010, p. 92)

A perspectiva apresentada por Lopes resume o sentimento presente em um tempo em que a diversidade alcançava seu tom e se construía como um emblema na globalização. Algumas ponderações já se apresentam graças ao alargamento discursivo trazido pelas lutas identitárias, entre elas as questões de gênero, evidenciando um caminho interessante para análise de produções dos coletivos audiovisuais que apresentaremos neste capítulo. Do mesmo modo, podemos também retomar as obras tratadas no capítulo anterior, especialmente *Era o hotel Cambridge*. Averiguar, em maior densidade, os múltiplos trânsitos ocorridos na observação dessas produções audiovisuais e, sobretudo, seus modos de distribuição e circulação, é o que será apresentado a seguir.

Analisar as produções de coletivos e agrupamentos audiovisuais e suas estratégias de articulação com o local, levando em consideração as paisagens narrativas presentes em seus territórios de origem e em suas produções é o objetivo da segunda parte do capítulo. Na parte final, serão apresentadas as dimensões globais e locais dessas produções e uma reflexão fundamental sobre a categoria de “entrelugar”.

### **3.2. Territórios e paisagens estéticas**

Para descrever os procedimentos metodológicos de escolha do *corpus* analisado neste capítulo, é necessário iniciar essa passagem recuperando alguns dados apresentados no primeiro capítulo, como demonstração dos investimentos públicos no cinema e no audiovisual nacional. Com um incremento considerável no orçamento destinado ao audiovisual, sobretudo com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), o estado passou a destinar verbas às diversas etapas da cadeia produtiva e a incorporar valores por meio da tributação dessa cadeia. Um dos resultados desde 2010, como pode ser observado, foi o aumento de produções em estados do Brasil considerados periféricos ou com pouca representatividade, em termos de produção audiovisual, nos quinze anos anteriores. O caso exemplar é do estado da Bahia, que de 0,8% da produção audiovisual nacional passou a compor mais de 4% nos números totais do país. Como sempre reafirmado nesta tese, a concentração da produção ainda está nos estados de Rio de Janeiro (39%) e São Paulo (34,9%), que somam juntos quase 74% de toda a produção nacional, mas

reconhece-se que houve, na década de 2010, um processo de descentralização e investimentos em outros espaços e territórios.

Entre os estados com maior crescimento na produção audiovisual na década de 2010, foram analisados os primeiros da lista após Rio de Janeiro e São Paulo: Minas Gerais (5%), Bahia (4,2%), Pernambuco (3,8%), Distrito Federal (3,3%), Rio Grande do Sul (3,2%) e Ceará (2%). Essa escolha foi baseada em um método indutivo, ou seja, percebendo no cenário nacional a presença de produções regionais e locais dos estados, e dedutivo, já que são os locais de produção com maior incentivo financeiro e redistributivo na década de 2010. São números totais e dizem respeito não apenas à produção cinematográfica mas a várias produções e coproduções ao longo de oito anos de análise dos dados. Entre os seis estados subsequentes, Pernambuco se tornou um exemplo de produção no campo do cinema que alia investimentos com uma geração de notáveis diretores que ocupam espaço no cenário nacional recente, caso de Kleber Mendonça Filho, Gabriel Mascaro e Pedro Severien, entre outros. Porém, o cinema pernambucano se destaca desde a época da retomada, na década de 1990, com uma geração pregressa a essa, e, desde então, o interesse público na produção audiovisual com investimentos estaduais tem sido constante e consistente. Essa forma de articular o cinema e o audiovisual no estado construiu ao longo dos anos uma arqueologia fundamental e estrutural para a produção, fazendo surgir uma cadeia profícua envolvendo diversos produtores audiovisuais e, logo, novas produções.

Assim, apesar de não haver investimentos comparáveis a estados do sul e do sudeste, Pernambuco conseguiu construir uma estrutura de produção próxima aos locais de maior investimento<sup>46</sup>. Não por outra razão, há também, dentro dessa estrutura, grupos e coletivos audiovisuais que articulam espaços e visões territoriais da capital e do interior de Pernambuco. Ororubá Filmes, Olhar da Alma Filmes e Coletivo Fulni-ô de Cinema são exemplos de produções de coletivos audiovisuais localizados no interior do estado, no Sertão e no Agreste, em cidades como Pesqueira, Jatobá e Águas Belas, respectivamente. Esses grupos, coletivos ou produtoras destinam-se a olhar o que é conhecido como cinema indígena e constroem narrativas para contar histórias e ocupar as paisagens das aldeias existentes nos locais e dos povos ancestrais. São, assim,

---

<sup>46</sup> Vários dados sobre o cinema de Pernambuco estão reunidos no site colaborativo <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php>. Mostra-se no site, com números, informações, vídeos e a estrutura conseguida pelo cinema pernambucano ao longo das últimas décadas, o que já foi alvo de outras pesquisas, além de eventos, formações e mostras específicas. Acesso em: 18 maio 2020.

destinados a produções locais, de registros audiovisuais realizados pelas próprias comunidades indígenas e em circulação em uma cadeia de festivais de cinema indígena regional e pelo país. Em Recife, alguns modelos também foram propostos ao longo dessas décadas de maior investimento, caso das produtoras Trincheira Filmes, que entre suas produções em circuito nacional lançou *Animal político* (2016), dirigido por Tião, o Coletivo Asterisco que teve o curta *Malunguinho* (2012) realizado pelo coletivo e pelo grupo do Quilombo Cultural Malunguinho exibido no Festival do Rio e do Coletivo Surto & Deslumbramento, com temáticas de gênero, que teve o longa-metragem *A Seita* (2015) também em exibição no Festival do Rio. Trabalha-se, em algumas dessas produções, temáticas relevantes ao território e às identidades, como no caso das questões indígenas do interior de Pernambuco, e de raça e gênero, eixos acionados em análises ao se pensar os coletivos culturais e artísticos.

Porém, entre essas produções, a que teve um caminho em circuito é a única que não apresenta os eixos de análise percebidos em produções recentes. A produção *Animal político* busca construir uma metáfora mais reflexiva e generalista do espaço de debate público no país, não se valendo das premissas territoriais aqui pensadas. De outra forma, as produções de cinema indígena parecem ocupar um outro espaço e articulam de forma bastante ativa um espaço que ainda precisa ser alargado dentro das políticas públicas<sup>47</sup>. Os outros dois filmes são produções que figuraram em festivais, mas parecem ter suspenso o processo de distribuição e reduzido, assim, o seu vínculo com o público.

As principais produções de Pernambuco, por sua vez, assemelham-se às produções de São Paulo e Rio de Janeiro, como visto no primeiro capítulo. *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019) é um dos exemplos de produções regionalizadas ou localizadas que refletem e discutem temas locais e nacionais, oferecendo voz a eles<sup>48</sup>. Assim, as experiências em Pernambuco se aproximam ao que se pensa na estrutura de produção na última década do país, ainda que se formalizem de formas distintas no estado, justamente por uma perenidade nessa produção e por se tratar

---

<sup>47</sup> No ano de 2019, algumas produções foram interrompidas no estado e não receberam a verba a elas destinada; a saída dos coletivos de cinema indígena foi concluir os trabalhos com doações e *crowdfunding*. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/04/coletivo-de-cinema-indigena-de-pernambuco-faz-campanha-para-contar-his.html>. Acesso em: 21/10/2019.

<sup>48</sup> Ao longo da produção do filme, a equipe passou a conviver com o povoado de Barra, distrito de Parelhas (RN), localizado no sertão do Rio Grande do Norte, região conhecida como Seridó, que serviu de cenário para *Bacurau*. Esse convívio passou a integrar os processos de produção e foram incorporados às dinâmicas internas de trabalho. Em alguma medida, o processo nos recorda o modo de produção em *Era o hotel Cambridge*. Ver mais em <https://exame.abril.com.br/brasil/a-gente-hoje-esta-no-mapa-diz-moradora-de-regiao-onde-foi-filmado-bacurau/>. Acesso em: 18 mai. 2020.

de algo particular à localidade. O mesmo ocorre com os estados do Ceará e do Rio Grande do Sul. São regiões que produzem há um longo período no cinema nacional.

O Rio Grande do Sul, de 1995 a 2009, era o terceiro estado em números quantitativos de produção e com importantes nomes nacionais encabeçando o processo, como Jorge Furtado, Carlos Gerbasi e Gustavo Spolidoro. No Ceará, por ser um processo mais recente e presente com investimentos públicos do estado na década de 2000, reconhece-se em produtores e cineastas como *Karim Ainouz* uma representação, porém, de outra ordem. No estado há a presença de coletivos relevantes a regiões do estado surgidos nos últimos anos, exemplos do Coletivo Audiovisual do Titanzinho, surgido em 2011, o Coletivo Alumbramento e o Coletivo Audiovisual Jenipapo-Kanindé, formado em 2016. O primeiro, localizado na favela do Titanzinho em Fortaleza, realiza mostras, exposições em cineclubes e produção em vídeo e fotografia com os moradores da região. O terceiro descrito, da cidade de Aquiraz, liga-se às produções pernambucanas de cinema indígena comentadas anteriormente e se aproxima de um outro modo de construção narrativa dentro da produção audiovisual brasileira. Interessante reconhecer como há um ativismo em que os coletivos são mobilizadores dentro de um cinema indígena brasileiro, alvo de estudos em várias áreas das ciências humanas.

Sobre o Alumbramento talvez seja necessário um relato que complexifique os protocolos metodológicos desta pesquisa, justamente pela relevância que esse coletivo alcançou na década de 2010. Com produções presentes em festivais nacionais e internacionais, e vencedor de prêmios relevantes, acredita-se que tenha sido o primeiro coletivo audiovisual a se colocar em um espaço de legitimação reproduzindo renovações no campo da produção, já alinhados aos moldes pensados no campo cultural nesta última década<sup>49</sup>. Porém, como pode ser verificado não apenas nas obras audiovisuais dos grupos, mas também nos relatos do e pelo coletivo, alguns modos aqui buscados não são encontrados plenamente para que possamos cumprir o protocolo de análise. Entre eles, a dimensão do território, que não se esclarece por completo como fundante nas narrativas, ainda que haja formas possíveis de percebê-los. Mas é evidente que o sentido de coletivo que o grupo carrega em suas narrativas é necessário para compreendermos o cinema recente brasileiro.

---

<sup>49</sup> Um relato do trabalho do coletivo pode ser encontrado no livro de Marcelo Ikeda, *Fissuras e fronteiras: o coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro* (Sulina, 2019). Nele, o autor cria um relato preciso sobre os modos de produção do coletivo e os vínculos às produções dos cineastas Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, membros do coletivo.

Assim, busca-se nesta tese identificar pontos de construção de uma estrutura do cinema brasileiro na década de 2010, em que esses elementos são presentes e existentes e justificam o que se pretende apresentar. Essas obras auxiliam-nos a refletir sob dois aspectos: é perceptível que há uma dimensão discursiva que atravessa as produções audiovisuais como um todo no país, a partir dos temas da diversidade e do local de coletividade, agrupamentos e do *comum*, em uma última radicalidade. E, em segundo lugar, os investimentos públicos e privados, em diferentes níveis, auxiliaram nessa mudança do paradigma discursivo ao longo da década de 2010 nos estados e regiões que tiveram um maior apoio na redistribuição da verba. Por essas razões, acredita-se que para análise há outros espaços para se pensar essa produção e seus destinos particulares que, feita a notação, nos ajudam a refletir sobre a estrutura de outros estados, que passaram a ter investimentos mais presentes na década de 2010.

Serão analisados, assim, três focos de produção a partir do Distrito Federal, Minas Gerais e Bahia. O critério da escolha se esclarece ao se pensar na emergência desses espaços de produção na década de 2010, sobretudo, e por ter havido nesses estados produções que não se localizam nas capitais, mas em localidades periféricas e, logo, territórios em disputa de sentidos estéticos: Ceilândia, cidade-satélite às margens de Brasília-DF; Contagem, cidade industrial da grande Belo Horizonte-MG e o Recôncavo Baiano, cidades de São Félix e Cachoeira. Essas três localidades se tornaram espaços de produção de coletivos audiovisuais que, a partir delas, passaram a ocupar outros espaços territoriais, locais e globais.

A dimensão do *entrelugar*, da forma como é esclarecida por Denilson Lopes, pode ser melhor trabalhada quando direcionamos a abstração do conceito para as práticas e os usos culturais oferecidos por essas materialidades. No caso, propõe-se a compreensão de traduções globais realizadas em territórios locais, em paisagens audiovisuais materializadas em narrativas de produções que representam um determinado local. Essas narrativas, por sua vez, não apenas são realizadas por ocupantes desses territórios como também passam a ocupar outros territórios e a lançar possibilidades de pensar identidades referidas aos territórios originários, produzidas por sujeitos habitantes do espaço narrado.

Essa dinâmica, como se demonstrou, configura o que foi nomeado como coletivos ou agrupamentos no primeiro capítulo, os encontros promovidos pelo território, as relações identitárias do espaço, as demandas compartilhadas e demais fatores recorrentes dos diferentes grupos de produção cultural. Assim, definindo o termo mais como um conceito do que uma concretude verbalizada pelos produtores audiovisuais, seja como

autonomeação ou recusa, compreende-se na tese que as produtoras apresentadas neste capítulo e no próximo podem ser compreendidas como *coletivos*, uma vez que oferecem a abertura teórico-metodológica de definição do termo, atuam nas presenças identitárias do território, em suas paisagens audiovisuais e narrativas.

Dessa forma, não apenas as recorrências nas práticas, mas também as traduções teóricas dão suporte à observação dos coletivos e à proposição de protocolos metodológicos para a compreensão desse modo de agrupar-se que o cinema brasileiro recente oferece em sua estrutura. O emblema da diversidade e o caminho pelas brechas localizam, assim, o percurso da tese. Indo ao campo da cultura, vemos com maior frequência, sobretudo a partir dos anos de 2010, coletivos de cinema como o de Ceilândia, cidade satélite de Brasília, Ceicine, as produtoras Filme de Plástico em Contagem, cidade industrial localizada na Grande Belo Horizonte e Rosza Filmes, do Recôncavo Baiano, como apontamos anteriormente.

O primeiro a surgir entre eles, o Coletivo de Cinema de Ceilândia (Ceicine), de 2005, foi produtor do filme *Branco sai, preto fica* (2014), que é uma obra representativa deste momento. O filme narra a história vivida por moradores da cidade, localizada nas bordas de Brasília, no Distrito Federal. Durante um baile black na cidade, nos anos de 1980, um grupo de policiais invadiu o espaço e eles anunciaram: “Branco sai, preto fica”. A partir disso, começaram a dispersar a multidão do baile com tiros, e vários saíram feridos pelas balas. Um deles, Marquim do Tropa, relata essa história em uma transmissão na rádio comunitária, no começo do filme. Esse acontecimento ocorreu realmente em Ceilândia, nos anos de 1980. Presencia-se em todo o filme o híbrido narrativo que une o referencial ao ficcional dessa obra. Há, assim como na produção analisada no primeiro capítulo, *Era o hotel Cambridge*, uma associação entre a vida experienciada e a vida ficcionalizada pela obra audiovisual. Recobre-se, assim, que ao tratar as particularidades da vida a narrativa ficcional também se ocupa de uma veracidade, de um sentido de verdade que, ao extremo, é levado à narrativa, como em *Branco sai, preto fica*.

Essa seria uma outra dimensão percebida em ações coletivas no cinema recente, como aquelas trazidas neste capítulo. Adirley Queirós, que assina a direção e é morador de Ceilândia, em entrevista durante o lançamento do filme, afirma que a existência dessa obra só ganha sentido se existir também pelas vozes periféricas, que em muitos casos são narradas e representadas em outras produções audiovisuais sem a existência desses sujeitos.

O cinema brasileiro, em geral, tem esse aspecto de estar sintonizado com aquilo que os seus autores acham ser a narrativa do real. Mas a narrativa do real deles é só de um lugar, de um lugar de classe. Que eles entendem como “ah, o pobre é assim, o deficiente é assim, o periférico é assim, esses caras não entendem política”... A forma do documentário no cinema brasileiro é a forma mais opressora em relação ao documentado, que nunca tem a possibilidade de sair do lugar, nunca. Ele sofre na vida e vai sofrer também no cinema. Publicamente<sup>50</sup>.

*Branco sai, preto fica* faz parte de uma trilogia do coletivo, que também inclui *A cidade é uma só* (2013) e *Era uma vez Brasília* (2017). Pelo impacto ocasionado pelo segundo filme da trilogia, ele é o mais relevante e o que promoveu a projeção do coletivo no espaço local e global. Além das personagens, que se repetem nas três obras, o que se nota de recorrente são as paisagens de Ceilândia, não apenas como cenário, mas como forma, pensadas como elementos da narrativa e nos modos de intriga da história. Os três filmes reconhecem Ceilândia como espaço de resistência à cidade vizinha, Brasília, capital federal. A existência do espaço marginalizado e segregado do centro é transformada, na narrativa, em um território contrário à capital federal, ou Plano, como os moradores de Ceilândia se referem a Brasília. O sentido narrativo nos três filmes é de uma oposição territorial a partir de um desejo local, de Ceilândia. Dessa forma, as paisagens territoriais são reescritas a partir desse olhar opositor, de uma Brasília do imaginário nacional, mas lida, agora, por uma narrativa periférica dos habitantes de Ceilândia, e de suas demandas e identidades territoriais.

Na imagem abaixo a personagem Nancy, moradora de Ceilândia, conta a história de formação da cidade e do território (Figura 15). Sua descrição acompanha essa percepção em contraposição a Brasília que vai acompanhar toda a trilogia do coletivo de cinema da cidade.

---

<sup>50</sup> MOURINHA, J. Adirley Queirós filma o subúrbio que veio do espaço. *Público*, Locarno, 5 ago. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/TGqYXT>. Acesso em: 18 jan. 2019.



Figura 15 - Cena de A cidade é uma só.

*A cidade é uma só* traça um contexto histórico do surgimento de Ceilândia. Em 1970, o governador distrital Hélio Prates da Silveira, nomeado pela ditadura civil-militar brasileira, colocou em prática a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI). Em linhas gerais, a campanha do governador era expulsar, de forma coercitiva, as famílias de trabalhadores que ocuparam regiões de Brasília após uma década de existência da cidade e formaram comunidades sem estrutura e acesso básico às condições de moradia. A solução pública foi retirar essas milhares de famílias do espaço social da cidade e levá-las para regiões distantes da capital, que seriam conhecidas como cidades-satélites. Entre elas, Ceilândia. A cidade foi composta por moradores removidos da Vila IAPI, de Brasília:

A erradicação da Vila do IAPI se constitui no exemplo mais marcante deste período devido à forma como se processou a sua remoção, bem como à sua dimensão. Composta de 12.000 barracos, com uma população de 82.000 pessoas, foi removida contra a vontade de seus moradores para um local sem infra-estrutura urbana ou comunitária, localizado cerca de 30 km da construção de Brasília (GOUVÊA, 1995, p. 83).

Esse projeto sistêmico de remoção ocorrido em Brasília na década de 1970, que diz respeito também à formação de Ceilândia, se encontra no filme de abertura da trilogia e é narrado pelas personagens Nancy, que ainda criança viu sua família ser removida da capital pelo plano da CEI e foi convocada para gravar o *jingle* da campanha elaborado pelo poder público, e por Dildu, faxineiro que trabalha em Brasília e se lança como candidato distrital fictício por acreditar que a única maneira de entrar na cidade é se for eleito deputado distrital (Figura 16).



Figura 16 - Cena de A cidade é uma só.

No segundo filme, *Branco sai, preto fica*, a distopia se constrói a partir de um acontecimento uma década depois do contexto histórico do filme anterior, o genocídio do baile black. Após serem expulsos, em 1970, a coerção é para que não possam ter lazer, não possam se constituir como espaço, como território, novamente, pelo poder público a partir das forças de segurança. Assim, é preciso que o território seja uma forma de resistência a isso. Ceilândia se constitui como uma paisagem estética de relato dessas histórias e, logo, uma personagem narrativa (Figura 17).

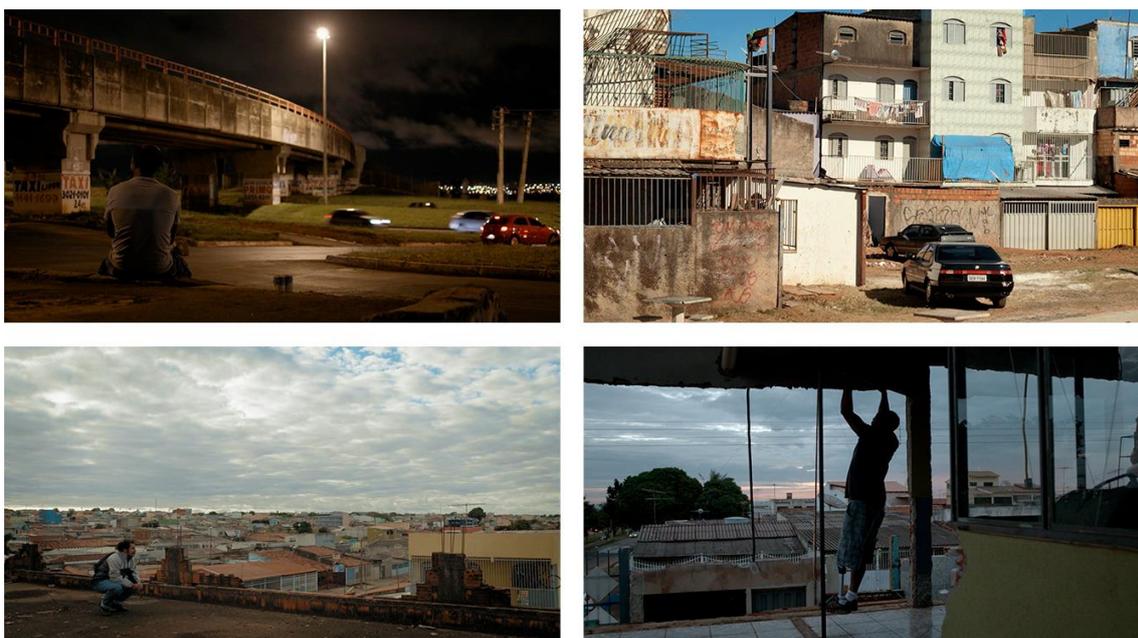


Figura 17 - Imagens do filme Branco sai, preto fica.

O terceiro longa-metragem da trilogia, *Era uma vez Brasília*, é incorporado pelo sentido fabular do filme anterior e mostra a tomada de poder de Brasília pelos moradores de Ceilândia. A cidade não se encontra mais nas imagens, mas a narrativa persiste em mostrar o território como resistência. Adirley Queirós comenta a recepção e como os três filmes dialogam com o local e a cidade, no contexto de lançamento do segundo filme.

*A Cidade é uma só* explodiu também, é um filme popular, todo mundo vê, assiste até o final e se identificam muito com o Dildu e tal. Quem gosta muito é maloqueiro, maloqueiro adora um filme assim. Os malas curtem pra caralho o filme e tal, eu me amarro que eles curtam o filme assim. Acho que *Branco sai, preto fica* não vai ser um filme tão assim, alguns já olharam assim, eles viram no festival, foi bonito até. No festival em Brasília, foi a primeira vez que a parada de ônibus ficou lotada. Porque você vê Brasília, em frente ao festival tem uma parada de ônibus, é a primeira vez que ficou lotada depois das 11 horas, porque as pessoas vieram e voltaram de ônibus mesmo. Até a minha irmã veio no ônibus e ela fala que o ônibus de volta saiu cheio, lotado. As pessoas falaram do filme, o que pra mim foi muito emocionante. Elas invadiram Brasília, vieram lotando, falaram do filme, uns gostaram muito, outros falaram que não entenderam nada, que ficou perdido, tal. Ceilândia é muito maior do que eu, é muito mais rica do que eu, os movimentos culturais são muito mais fortes que o cinema, eu acho. E não tenho a pretensão de que o filme esteja numa sintonia com todos de Ceilândia.

(...) O *branco sai*, se tivesse lançado em DVD, acho que venderia 100 mil, 50 mil cópias na Ceilândia, muito mais, pela identidade muito forte que as pessoas têm em relação à Ceilândia, as pessoas de Ceilândia se identificam muito com a cidade, sabe? (...) O Quarentão era lindo, mas aquele tempo era um tempo de morte, de polícia, de racismo, a gente tinha muito menos dinheiro, não ia à universidade de modo algum. A gente tinha muito menos opção de poder circular, os nossos filhos estudavam muito pouco, porque a gente tinha que trabalhar, não tinha nenhuma forma de bolsa, como o bolsa-família, não tinha nada disso. Houve um avanço, na minha cabeça (...) a gente tá fazendo agora um filme chamado *Era uma vez Brasília*, que é um filme louco também. É um documentário, mas vai ter um disco voador no filme e um cara chega pra alguns personagens da Ceilândia, que são os mesmos personagens da cidade de *Branco sai*. Vão chegar pra esses caras e falar que existe um grande complô internacional em Brasília, que toda a bancada evangélica na verdade é uma bancada abduzida por seres extragalácticos que querem dominar o mundo, blá, blá, blá, e eles vão ser treinados pra combater, como o Jaspion. Vai ter uma grande maquete de Brasília, de isopor, e vai existir uma batalha final, esses caras vão virar gigantes na batalha que vão lutar com outros gigantes e Brasília vai ser destruída. *Era Uma Vez Brasília* é um filme do gênero de ação (...) A ideia do popularmente aberto seria muito mais a gramática de aproximar as pessoas do gênero e, assim, elas reinterpretarem de outra maneira do que necessariamente entrar numa onda de mercado, vamos dizer assim. Aí é essa ideia, esse popular, nesse sentido (VICENTE, 2014, p. 224-227).

Ao longo dessas produções referentes à cidade de Ceilândia, o Ceicine promoveu encontros permanentes de discussão audiovisual, como relatados em um blog do coletivo (Figura 18).



Figura 18 - Reunião promovida pelo Ceicine.

De acordo com o blog mantido pelo coletivo, alguns debates foram promovidos com interessados viventes da cidade. Uma das conversas relatadas no blog foi sobre reflexões da linguagem documental, como descrito também na entrevista anteriormente mencionada:

No confronto entre os dois regimes construídos ao longo da história do cinema – o documental e o ficcional – o curso “Reflexões sobre a linguagem documentária” pretende situar esta fronteira para propor outras formas de produção e de fruição dos filmes que extrapolam os *tons realistas*, no intuito de discutir a *realidade cinematográfica*. Em outras palavras, partiremos dos conteúdos com destino às formas.

Essa discussão descrita acima permeará o curso e, se não pretendemos defender um *específico* do documentário – a exposição de um percurso obrigatório pelo qual ao fim teríamos um “eis aqui o Real”, tão pouco pretendemos aferir o documental como algo *impossível* – o audiovisual como o campo natural de toda a farsa. Muito humildemente gostaríamos de nos situar neste entre-dois para perceber como os efeitos (de real, de ficcional) são produzidos<sup>51</sup>.

Essa parece ser uma questão quando se reflete sobre as produções de coletivos nesses espaços, locais e territórios: a forma de construção da narrativa se refaz no híbrido entre o espaço da vida e o espaço narrado, entre a experiência cotidiana e a própria experiência do cinema como construção formal. Ainda que essa dimensão não esteja na consciência dos realizadores e produtores, a própria construção das paisagens por sujeitos ocupantes desse local oferece como forma narrativa um lugar híbrido, de interlocução entre o espaço geográfico e a fabulação do local.

Vale notar que o Ceicine não foi criado no contexto da década de 2010, mas acompanha, de alguma maneira, o que se debatia no tempo da sua criação, em 2005. E coincide também com os processos públicos iniciados após 2010, quando passou a ter seu reconhecimento:

---

<sup>51</sup> CEICINE. Disponível em: <http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com/p/com-proposta-de-discutir-os-parametros.html>. Acesso em: 18 jan. 2019.

CEICINE é um coletivo que nasceu em 2006, mais ou menos. Nasceu muito ao acaso também. Eu tinha feito Rap – O Canto da Ceilândia, e esse nome já vem dos caras do rap, sabe? Do Jamaica, do X, do Marquim, do Japão, rappers das antigas, da velha guarda – vamos dizer, assim, old school, né, como fala a turma mais da minha idade. O Jamaica pediu pra gente fazer um clipe de um cara chamado Rei, do Cirurgia Moral. Eu falei: “Vamos fazer, eu tenho o equipamento, a gente faz, vai ser legal e tal”. Quando a gente fez esse clipe, tinha eu e um cara chamado João Break, dois caras que vinham do rap da Ceilândia, na montagem – foi o Jamaica que montou, eu e ele –, o Jamaica falou: “Ah, vamos colocar um nome aí”. A gente colocou CEICINE, assim como se fosse uma marca. Então, a CEICINE nasceu oficialmente naquele ano, 2006. Eu e o Jamaica numa ilha de edição, sem muita pretensão, vamos dizer assim, mas a gente pensava muito nessa coisa de um cinema em Ceilândia, na atuação, como seria uma representação periférica, nessas coisas, sabe? O coletivo teve uma força maior no ano seguinte, quando a gente fez o Dias de Greve, porque foi um processo bem coletivo mesmo, a gente chamou todo mundo e as pessoas desde o começo estavam entendendo o cinema, interpretação. Ficamos quase um ano e meio nessa discussão do que era a CEICINE, o coletivo. E o coletivo vem até hoje, na verdade. Ele promove um cineclube, cria algumas discussões, mas é sempre um coletivo muito aberto, no sentido de não ter CNPJ, não tem nada, não é uma empresa. É uma marca, vamos dizer assim, um imaginário. O nome é o próprio imaginário, sabe? (VICENTE, 2014, p. 213).

O depoimento de Adirley Queirós apresenta essa condição que é própria da produção audiovisual periférica no país, em que a construção e a produção audiovisual se colocam a partir dos encontros, das necessidades, das demandas locais para falar do local. Não há um plano prévio nem uma formação ou financiamentos que chegam antes, o espaço parece ser criado de forma constante. Essa tradução das periferias oferece um olhar mais amplificado sobre a própria experiência de fazer cinema:

Quando eu falo de “periferia” é porque eu tenho esse jargão e talvez seja um lugar em que eu me encontro e consigo me relacionar. Mas eu acho que ela tem essa gramática opressora em relação a antigas minorias, antigamente jovens negros da cidade eram minoria, hoje não são mais, já tem a cota, o que é importantíssimo, é maravilhoso. Antigamente mulheres no curso de cinema eram minoria. Hoje é um absurdo pensar em mulheres ou em negros como minoria, mas estou pensando naquele quadro que existia naquele momento, e essa gramática era uma gramática branca, masculina, de centro, extremamente opressora. Eu acho que essa gramática tende a mudar, ela tinha esse problema de também deixar a gente na parede, sabe? A gente negava muito o conhecimento local. Acho que era importante pra gente, desde que a gente compreenda. Eu acho, que a única força que a gente tem é a força de um discurso diferente, por exemplo, se eu venho de Ceilândia ou se outra pessoa vem do Capão, ou se não sei de onde a pessoa vem, eu acho que ela tem uma força gramatical muito forte. Eu acho que o cinema é isso, é a possibilidade de rompimento com essa gramática. Assim, a negação radical não só da gramática, vamos dizer assim, “técnica”, a coisa dos planos, a decupagem (VICENTE, 2014, p. 218).

Esse modo de organização e de perceber as periferias, ainda que não verbalizado dessa mesma forma por outros produtores audiovisuais, aproxima-se ao da Filmes de Plástico, produtora de Contagem. Segundo relato de André Novais Oliveira, um dos membros da produtora e diretor dos filmes *Ela volta na quinta* (2015) e *Temporada* (2018), a história da Filmes de Plástico se deu a partir desses encontros cotidianos, de vínculo territorial, local, de identificação com temas e assuntos próximos mediados pela cidade:

Eu fiz o curso da Escola Livre de Cinema e o Gabriel Martins também fez esse curso, foi onde a gente se conheceu. Eu fui assistente de fotografia e fiz assistências de outras funções nos primeiros curtas que o Gabriel Martins dirigiu na escola e daí a gente se conheceu e conversou bastante, viramos amigos e tal. E depois do curso ele foi fazer a graduação em cinema da Una, que tava começando na época. Daí ele conheceu o Maurílio Martins, e nessa eles descobriram, em conversas, que moravam em Contagem em bairros bem próximos um do outro, e o Gabriel sabia que eu morava em Contagem também né, aí reuniu nós três e mais o Thiago Macedo Corrêa, que virou o produtor executivo, e pensamos nessa coisa de formar a Filme de Plástico em 2009. E hoje somos nós quatro e mais um monte de gente que estão com a gente<sup>52</sup>.

O curta-metragem *Contagem*, de 2010, foi o trabalho de conclusão de curso de graduação em cinema e audiovisual de Gabriel Martins e Maurílio Martins no Centro Universitário Una, faculdade privada de Belo Horizonte, cidade vizinha a Contagem. O primeiro plano desse que foi um dos primeiros trabalhos da Filmes de Plástico, que leva o nome do território em que o filme é narrado e que é a cidade dos seus realizadores, o espaço de sociabilidade do cotidiano da equipe de produção, é a paisagem da cidade e um olhar para a periferia de Contagem. É um plano aberto, sem movimento de câmera, que aparece aos espectadores durante 10 segundos. Ele é acompanhado de uma trilha de suspense ao fundo, trazendo a imagem e a cidade à narrativa. Nada ocorre antes da aparição da cidade, tudo vem depois, os créditos à produtora, o título e os elementos narrativos da história. Não deixa de ser uma demonstração do que seria fundamental nas produções da Filmes de Plástico e que pode ser notado em todas as obras do grupo, sobretudo os longas-metragens, que dariam a visibilidade à produtora e a circulação das paisagens territoriais.

A tradução das paisagens estéticas também se esclarece pela decupagem minutada na pré-produção e no modo como o olhar narrativo encontra-se com o espaço refeito das cidades nas obras em Contagem, mas pode-se pensar essas recorrências também em

---

<sup>52</sup> Visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=-A6LX9fggoE>. Acesso em: 18 jan. 2019.

Ceilândia e nas cidades do Recôncavo Baiano. André Novais Oliveira constrói essa perspectiva ao afirmar que a escolha diz respeito às vidas e a sua própria vida, “talvez não sejam muito, sei lá, esteticamente assim bonitas para determinadas pessoas... pra mim soam como coisas normais do cotidiano e eu vejo como coisas bonitas”<sup>53</sup>.

A dimensão do *comum* trazida pelos coletivos, grupos e produtoras também pode ser pensada a partir da direção de atores nas produções da Filmes de Plástico, que ocupam-se, como dito, de uma linguagem atravessada pelo documental e o ficcional. André Novaes Oliveira esclarece isso a partir do relato sobre as atuações nas produções e a busca por não-atores como algo não apenas natural, mas também o único acesso das produções em Contagem. Mais do que isso, há uma relação que se esclarece com o território em sua fala, com a vida local. Um processo que se aproxima ao visto também no Coletivo de Cinema de Ceilândia e, em alguma medida, nas produções de discurso das obras analisadas no primeiro capítulo.

Trabalhar com atores, digamos, “não-profissionais” surgiu de uma forma bem natural dentro da produtora. É aquela coisa assim, nos nossos primeiros filmes a gente se colocava nos filmes e colocava pessoas próximas e tal, então foi uma coisa que foi feita bem naturalmente e é uma coisa que se mantém já que, pra gente, é algo que tem a ver com o cotidiano que a gente tá. Não só com a coisa do naturalismo mesmo, mas a coisa do cotidiano e da vida ali, de ter uma certa sinceridade de mostrar pessoas dos lugares que a gente tá retratando e tal. Acho importante<sup>54</sup>.

Sobre o modo de organização da produção, André Novais Oliveira comenta que as produções na Filmes de Plástico são atravessadas pelas demandas específicas, ou seja, não há uma atribuição única para as funções de cada um nem uma estrutura rígida que os impeça de realizar mais que uma função de pré-produção, na produção e também na pós-produção.

Todos nós estamos sobrevivendo exclusivamente com cinema, mas a gente fica pensando se vai ser por um momento mesmo ou não. Mas é isso, é a batalha que a gente tem. Quando eu não tô dirigindo e escrevendo eu faço a assistência de direção. O Gabriel quando não tá dirigindo e escrevendo, geralmente, ele faz a direção de fotografia e edita também. E o Maurílio quando não tá dirigindo e escrevendo ele faz captação de áudio. Tem toda essa coisa assim de tentar fazer o máximo de coisas possíveis tanto para questão de sobrevivência mesmo né, de tentar viver disso<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=2FfXpBtLev0>. Acesso em: 20 mai. 2020.

<sup>54</sup> Visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=-A6LX9fggoE>. Acesso em: 18 jan. 2019.

<sup>55</sup> Visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=-A6LX9fggoE>. Acesso em: 18 jan. 2019.

O primeiro longa-metragem da produtora é o filme *Ela volta na quinta*, de 2015, comentado no começo deste capítulo. A produção tem a direção assinada por André Novais Oliveira e narra a história de seus pais, o que revela um segundo nível da relação territorial que se encontra nas paisagens da cidade e na intimidade dos seus moradores. Nesse caso, a intimidade familiar de André Novais Oliveira com o espaço de interpretação da vida na cidade. Segundo o diretor, em entrevista<sup>56</sup>, a ideia compreendida pelos membros envolvidos na produção era construir uma narrativa que trouxesse uma outra perspectiva sobre as relações de um casal, protagonizado pelos pais do diretor. Ele diz que buscou “colocar o negro como alguém que vive normalmente. Sem a questão da violência ou do tráfico de drogas, que geralmente é como é retratado no cinema brasileiro e até no cinema mundial”. E continua:

Algumas pessoas não entendem o quanto é político isso, no sentido que é uma forma de acostumar o olhar das pessoas de que o negro da periferia também vive em harmonia. Isso está em *Ela volta na quinta* e provavelmente estará em projetos meus no futuro<sup>57</sup>.

A dimensão territorial, local, espacial, também revela as identidades das paisagens e as produções de subjetividades relacionais com o local, o que faz com que surjam diferenças a outras representações audiovisuais. A descrição do diretor oferece esse duplo olhar que as narrativas da Filmes de Plástico buscam: ao mesmo tempo que pensam o território, articulam-no às intimidades, às identidades presentes nos modos de vida, no cotidiano, desde um olhar aproximado de quem conviveu e convive com o local.

Recomenda-se neste momento trazer uma exemplificação do que se diz a partir da compreensão dos próprios autores locais. André Novais Oliveira insere como tema da narrativa a relação doméstica e suas complexidades por, entre outros motivos, sair de um dualismo entre violência e redenção, que é recorrente em produções audiovisuais sobre as periferias. Essa condição, relacionada ao campo das representações em que o audiovisual se insere, diz respeito também à compreensão de totalidade que o espaço traça aos sujeitos ocupantes do local (Figura 19). A violência como um retrato das periferias é um componente recorrente em suas representações audiovisuais e traduzir uma diversidade aos temas comuns do local é tornar o espaço habitado matéria das paisagens audiovisuais. Por outro lado, não se desconsidera por completo a violência como um tema

---

<sup>56</sup> NODAL Cultura. *Ela volta na quinta* retrata família que poderia ser a sua. São Paulo, fev. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/7thNBh>. Acesso em: 18 jan. 2019.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

de abordagem ao retratar as periferias – e esse elemento temático se apresenta nas narrativas. A diferença se encontra no modo de caracterizar e debater as violências.

Há uma motivação política, sim. Da coisa simples de representar o negro com respeito. O negro é quase sempre apresentado em meio à violência, tráfico de drogas, essas coisas. E, em relação não só ao negro, mas às pessoas da periferia como um todo, falta representação. Na periferia existe violência, mas há famílias pra quem isso não é o assunto principal do dia. No caso do *Ela volta na quinta* eu foco essas questões dos relacionamentos amorosos dentro da periferia. Porque dá a impressão que isso não existe, mas existe<sup>58</sup>.



Figura 19 - Imagens do filme Ela volta na quinta.

As formas encontradas pela narrativa para trazer a intimidade dos habitantes da cidade se dão em dois modos, a primeira já pensada por André Novais Oliveira, a partir das relações familiares e afetivas, em vários níveis, e uma representação distinta às refeitas por obras audiovisuais quando se pensa nas temáticas das negritudes. E a segunda pela dimensão do trabalho, um fator relevante quando se narra uma cidade industrial. O local de trabalho de Renato Novais, vivido pelo próprio ator e Norberto Novais, também vivido pelo pai de Renato e André (Figura 20), são centrais nos conflitos familiares que a narrativa conduz.

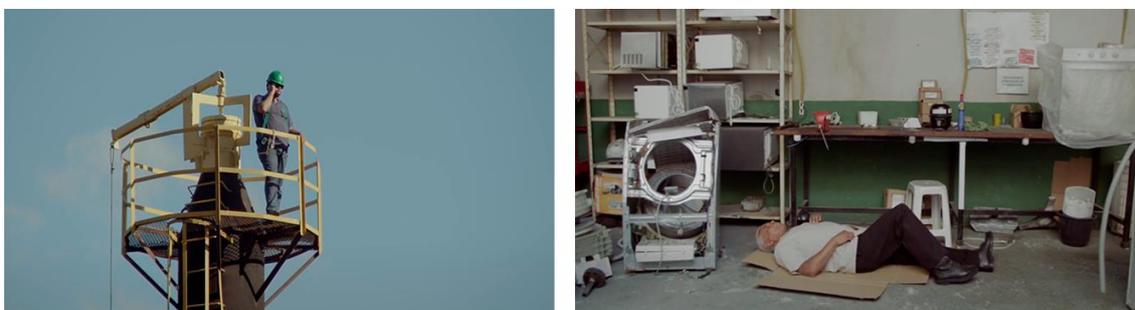


Figura 20 - Cenas do filme Ela volta na quinta.

---

<sup>58</sup> Visto em: <http://multiplotcinema.com.br/2015/05/entrevista-com-andre-novais/>. Acesso em: 12 jan. 2020).

Outro longa-metragem da produtora, *Temporada* (2018), também com a direção de André Novais Oliveira, recobre-se da mesma questão territorial e identitária, dos vínculos afetivos e do trabalho, com o cotidiano de uma equipe de agentes comunitários da saúde, que passa nas casas e bairros da cidade para examinar a proliferação dos vírus a partir de mosquitos transmissores e em combate a endemias. A descoberta do território por parte da personagem Juliana, interpretada pela atriz Grace Passô, que se muda para Contagem por ter passado no concurso público de agente comunitária, é também o olhar estrangeiro em habitação ao espaço, que cumpre ainda um papel narrativo.

Em uma sequência de planos do filme, a personagem Juliana precisa subir na laje de uma casa para cumprir sua função e junto à cena vem o relato de uma história de Contagem, sobre a formação da cidade, com imagens do cotidiano decupadas em planos gerais e planos abertos e *plongée*, ou seja, olhado de cima para baixo e, como explica a literalidade do termo, um mergulho pela paisagem de Contagem (Figura 21).

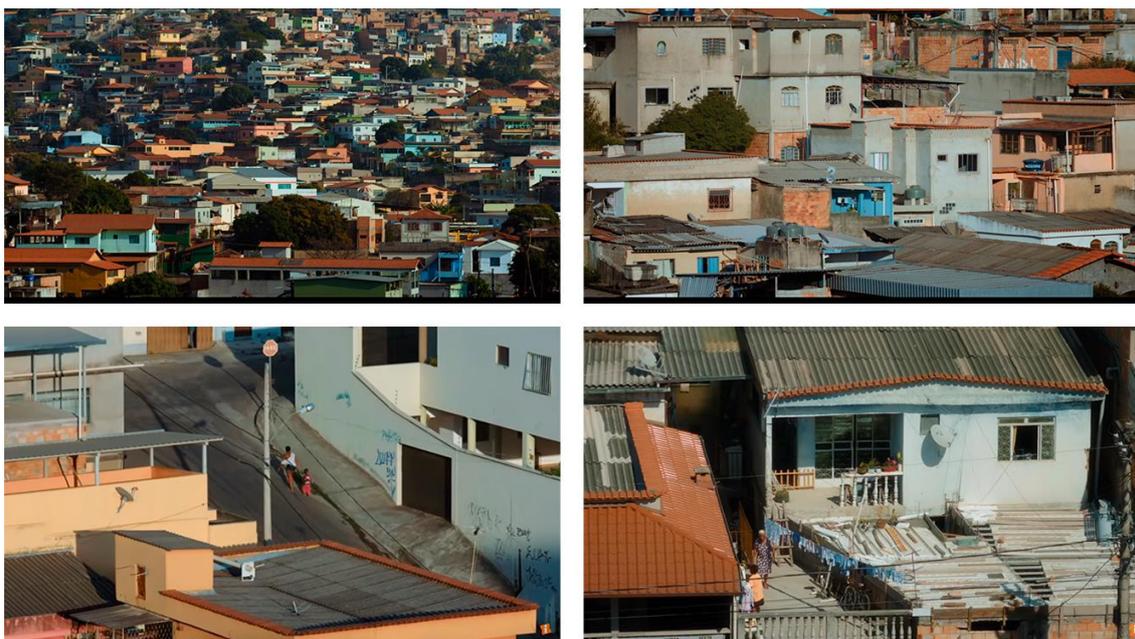


Figura 21 - Imagens do filme *Temporada*.

Um exemplo que eu dou sempre é o próprio *Temporada* mesmo né? Onde a questão do território e da geografia dos bairros daqui assim tão muito ligados organicamente com o filme em si. Acho que a própria coisa do trabalho também está ligado, que é o trabalho das personagens de combate a endemias e como que eles olham praquelas ruas e paisagens e pra casa das pessoas. As casas no filme, a maioria, são de moradores da cidade ao mesmo tempo tem muita gente do elenco, muita gente da produção que é do bairro e da cidade. Então é um negócio macro e micro também. Eu nunca sei explicar muito bem uma questão, se a gente quer que seja num lugar mesmo, como um desejo de fazer aqui, ou se é por ser o lugar que eu conheço desde sempre, onde eu cresci

e vivi. Acho que tem uma certa sinceridade ali do jeito de olhar, que não é ingênua, mas também de ver os problemas dos lugares. E tem uma coisa afetiva também e de nostalgia, né. De ver aquilo desde pequeno e tal. Então sempre teve essa necessidade, como diz o Ardiley (Queirós) de falar da nossa quebrada, de falar do lugar que a gente mais identificado.<sup>59</sup>

Essa gramática do local é refeita a partir de um terceiro longa-metragem da produtora, *No coração do mundo* (2019), com direção assinada por Maurílio Martins e Gabriel Martins. Mais narrativo do que as outras duas obras, o filme também faz uso de Contagem não apenas como cenário, mas como local de interlocução com a história, em que as personagens são atravessadas pelo cotidiano local. O longa-metragem, segundo seus autores, é uma espécie de continuação do curta-metragem de 2010, que leva no título o nome da cidade. Não de forma despropositada, *No coração do mundo* também começa com um plano aberto e sem movimento de câmera da cidade (Figura 22). No caso desta obra, ao som da cantora canadense Lara Fabian.



Figura 22 - Cenas de produções da Filmes de Plástico.

Apesar de ser uma produção mais vinculada ao cinema de gênero e, dessa forma, mais narrativa em termos de seu enredo, a cidade não deixa de ser um cenário que atua de forma ativa, sendo tematizada pelas personagens e inserida por meio de elementos expressivos ao longo da história. O título se remete a um lugar específico, no caso, Contagem. Essa forma de lidar com o espaço é também algo que se nota como recorrência nessas produções. Ainda que se vinculem mais a códigos ficcionais, tanto as produções da Ceicine como da Filmes de Plástico não deixam de pontuar o espaço como elemento fundante das narrativas.

Essa forma de pensar o local também é vista em *Café com canela* (2018), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, da Rosza Filmes. No começo da narrativa uma confraternização ocorre em algum lugar entre Cachoeira (BA) e São Félix (BA), em que

---

<sup>59</sup> Em entrevista dada à pesquisa por André Novais Oliveira no dia 07/08/2020

são apresentadas as personagens da cidade, e os debates de raça e gênero que serão representados na narrativa. Em paralelo a esse encontro, imagens da memória de outra confraternização são colocadas. A memória é da personagem Margarida, que convive com o luto da perda de seu filho. São imagens familiares do aniversário do filho de Margarida (Figura 23).



Figura 23 - Cena do filme *Café com canela*.

Após essa lembrança, um corte para um cinema e a presença de Margarida, chorando ao rever as imagens. O sentido da cena é objetivo e traz novamente à memória da personagem o acontecimento traumático de sua vida. Porém, um outro sentido se constrói em uma camada na narrativa. O filme familiar, com a presença de símbolos identitários do território: a festa infantil, a presença de apenas negras e negros, o bolo com o escudo do Vitória, um dos times mais populares do estado, são formas de identificação com o território do Recôncavo Baiano. Presente na dimensão da imagem, a identificação também se faz na dimensão do corte. A cena seguinte é a da exibição dessa imagem em uma sala de cinema, como comentado acima. Nela, aparece Margarida em primeiro plano e depois um plano médio, com outros moradores da cidade (Figura 24). A cidade está se vendo a partir dos símbolos presentes na festa infantil e na confraternização da primeira cena do filme.



Figura 24 - Cena do filme *Café com canela*.

Falamos um pouco da gente também, da nossa escolha de quem vai pra tela, de qual espaço a gente acredita que deve ser ocupado no cinema. Essa imagem é síntese do nosso coletivo e do que a gente acredita<sup>60</sup>

Essa afirmação de Ary Rosa coincide com outra fala do produtor da Rosza Filmes. Segundo ele, o nascimento da produção é a vontade

de fazer um filme que trabalhasse com o cotidiano dessas cidades no Recôncavo, eu acho que o roteiro nasce a partir disso. E a questão mais importante é que os moradores se reconheçam nessas imagens. Passar esse filme em Cachoeira, São Félix, e as cidades abraçarem o filme é o propósito dele. Acho que ser abraçado em Brasília, em São Paulo, onde for, é incrível pois o filme precisa circular, mas Cachoeira se ver representada, né, na tela, era o que a gente queria alcançar e deu certo<sup>61</sup>.

Ao contrário dos outros dois coletivos trazidos para a análise, Ary Rosa e Glenda Nicácio não são das duas cidades do Recôncavo Baiano, tampouco são baianos. Ambos são mineiros e foram a Cachoeira para estudar na UFRB (Universidade Federal do Recôncavo Baiano). Porém, a identificação com o espaço, com o local e com o território, levou ambos a formar a produtora Rosza Filmes, em 2011. Além de produções documentais e ficcionais, o grupo atua no território promovendo encontros e oficinas em escolas públicas de São Félix e Cachoeira e no convívio diário com seus habitantes. Glenda Nicácio reconhece a questão territorial e o vínculo produtivo do coletivo a partir das políticas públicas que proporcionaram o surgimento da Rosza Filmes.

Essas questões atravessam a gente desde o princípio. A gente nasce dessa confluência de país e de políticas públicas mesmo, que atravessa enquanto indivíduo, enquanto coletivo e enquanto produção. A UFRB e Cachoeira se tornam então um lugar de encontro, fomos a terceira turma do curso de cinema e de audiovisual e a primeira do SiSU (Sistema de Seleção Unificada), que fez com o espaço da universidade tivesse uma diversidade de pessoas, de caras, de

<sup>60</sup> Em entrevista dada por Glenda Nicácio e Ary Rosa à pesquisa em 04/04/2020.

<sup>61</sup> Visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vo0KRIUuYk0>. Acesso em: 23 mai. 2020.

vivências que traz um outro panorama de se aprender cinema. Além do fato de se aprender cinema na cidade mais negra do país. O que torna muito difícil a nossa experiência de cursar e fazer cinema em Cachoeira e não lembrar da cidade. A cidade é quase uma engrenagem dentro das narrativas e das estéticas produzidas, com o movimento da cidade. A UFRB fica no centro da cidade, uma das ruas principais. Ir pra aula é atravessar tudo isso e evidente que isso interfere em todo o espaço de produção<sup>62</sup>.

Como pode ser visto na construção estética e narrativa de *Café com canela*. As histórias se encontram no local, as vidas são partilhadas, e esse cotidiano é exposto na história e em imagens do espaço, como a ideia em juntar em um plano três vidas em casas vizinhas (Figura 25).



Figura 25 - Cena do filme *Café com canela*.

Havia, dessa forma, uma compreensão que esse cotidiano seria transmitido por pessoas do local e a decisão da Rosza Filmes sempre foi em trabalhar de forma articulada com o território, com as cidades de São Félix e Cachoeira:

O filme tem esse cuidado, de trazer essa representação feminina negra para um primeiro plano. E trazer subjetividades pra esses sujeitos, algo que é totalmente negligenciado no audiovisual no geral. Eu quero falar de gente comum. E estar no Recôncavo só direcionou para a gente falar não, eu quero falar de gente daqui, de gente preta daqui, e quero fazer disso uma estética, quero conseguir acessar a poesia desse cotidiano<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Em entrevista dada por Glenda Nicácio e Ary Rosa à pesquisa em 04/04/2020.

<sup>63</sup> Visto em <https://mulhernocinema.com/entrevistas/glenda-nicacio-fala-sobre-cafe-com-canela-e-filmar-no-reconcavo-ficar-em-cachoeira-e-o-plano-a-b-e-c/>. Acesso em: 23 mai. 2020.

O grupo se forma a partir dessa fundação do espaço, dos encontros e das relações de identidades. Ary Rosa pontua, em complementação, que não é simples formar uma produtora nesse território.

A gente fundou a Rosza Filmes em 2011, e *Café com canela* é de 2017, então tem um percurso de cinco a seis anos para inaugurar uma produção que nos deixou conhecido no país inteiro. E tudo tem a ver com um entendimento que nós tivemos de forma muito precoce, em 2010 ainda, o porquê uma universidade no interior do Brasil? E essa pergunta mobilizou o nosso discurso de fundação do coletivo e de interiorização do cinema brasileiro e no entendimento em investimento público. Logo a gente entendeu que existia uma estratégia de descentralização de olhares e que pra gente não bastava em importar uma indústria de São Paulo ou do Rio de Janeiro, um cosplay de produção no Recôncavo. Se a gente não criasse uma nova forma de trabalho, de produção e de entendimento seria muito difícil a gente conseguir dar um passo. Assim, três conceitos foram fundamentais: o primeiro, abrir a produtora e ver as indicações, já em 2011 e que em 2013 teria seu auge, de um fundo setorial muito mais ativo e muito menos defensivo no que diz respeito ao retorno econômico, fundamental para a descentralização do cinema; um segundo ponto, o coletivo, uma prática muito presente ao longo dos anos 2000 que a gente conseguiu estabelecer e criar uma condição para que pudéssemos pensar em projetos que não fossem individuais; e um terceiro ponto muito importante é o de economia criativa, um conceito que estava muito forte na época e que nos perceber as formas de investimentos que não se restringisse apenas o FSA. O fundamental era que a gente devia conectar esses conceitos com o recôncavo, o que nos fez em 2014 produzir *Café com canela* com recursos dos arranjos regionais, uma parceria entre o fundo setorial e o governo do estado da Bahia<sup>64</sup>.

Essa gramática também se coloca presente quando Glenda Nicácio fala sobre as ausências de referência no modo de produção do coletivo e aspectos de pré-produção em *Café com canela*.

A gente teve muita dificuldade em organizar um modelo que desse conta de produzir um longa-metragem. Já tínhamos um percurso com curtas, mas era uma outra estrutura em *Café com canela*. Trabalhos nele com 50, 60 pessoas envolvidas, uma equipe muito grande e que movimentou setores produtivos da cidade. Eram espaços que não estavam ali por causa do cinema e de produções de cinema, e sim para servirem à cidade. Esse processo nos fez pensar no como: como fazer isso, como organizar esse coletivo etc. O processo de gestação e pré-produção desse filme se deu muito articulado a encontrar uma forma de produção e olhar todas as experiências da cidade. O que se formou desde o princípio então foi o processo de criação de redes, de articulação criativa de diferentes setores em prol do filme. A gente forma um coletivo que é um corpo, que tem um território e o usa como forma de produção. É interessante que a gente não consegue aqui reproduzir esquemas, então, pra fazer o figurino a gente precisa pensar como fazer, com quem articular, isso vão horas, meses de reflexão. Não tinha como ser de outra forma também por isso, com pessoas de fora da cidade.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Em entrevista dada por Glenda Nicácio e Ary Rosa à pesquisa em 04/04/2020.

<sup>65</sup> Idem.

Junto a isso, vem todo um processo com as produções das obras audiovisuais e o debate que ele gera em torno da descentralização. A relevância em apresentar novos contextos históricos nessas produções, em geral, coincide com um movimento de outras ocupações audiovisuais e territoriais, e a forma de encarar novas paisagens no cinema brasileiro recente, como se viu aqui e se nota em outro contexto de fala do coletivo:

Há um imaginário já saturado de Brasil, porque se aposta sempre no mesmo ponto de vista. A descentralização traz outras possibilidades, que também nem sei dizer quais são. Pensando na minha realidade, [a descentralização] trouxe desdobramentos no campo do conhecimento. O Café deixou claro para mim que podemos descobrir outras formas de fazer cinema. Algumas lacunas podem seguir uma vida sendo lacunas, mas a descentralização [da produção] te faz criar outras possibilidades e estratégias criativas. Em Cachoeira, os processos de produção não estavam organizados e articulados como a indústria cinematográfica os concebe. Ao mesmo tempo, havia uma vontade e uma necessidade de fazer. Acho que a descentralização oferece essa chance de olhar para si e para o lugar que você está, e a partir disso ir mudando o cinema que você pode fazer. A gente conseguir ir além das regras e do manual do que é fazer cinema que foi passado para a gente na universidade, por exemplo. Acho isso muito produtivo<sup>66</sup>.

Há, como afirma Glenda Nicácio, um processo que se altera do ponto de vista da produção desses coletivos e grupos em territórios novos do cinema brasileiro. Após compreender os aspectos dessas obras em análise, tensiona-se a outra ponta do processo, a que oferece um caráter global às produções locais, considerando os caminhos de circulação que elas encontram, em festivais nacionais e internacionais, circuitos comerciais, e plataformas encontradas em meios digitais, sejam elas globais ou locais. Dessa forma, pretende-se dar conta não apenas de uma localidade expressa nas narrativas, em identidades plurais atravessadas pelo emblema da diversidade no mundo contemporâneo, mas de como são fabricadas e do que são constituídas as lidas globais dessas produções, a partir de um complexo crítico da circulação ou, como se pretende adotar nesta tese, um trajeto da circulação, que se mostrará também em debate com a diversidade.

A respeito das produções de Ceilândia, Contagem e do Recôncavo na Bahia, pensaremos em três esferas desse trajeto da circulação: os festivais nacionais e internacionais, como lugares de um primeiro reconhecimento público no espaço cultural, a percepção da crítica e de um público presumido nesses espaços de leitura, e, por fim, a chegada em plataformas digitais globais, como Netflix, Prime Video, YouTube e

---

<sup>66</sup> Visto em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/glenda-nicacio-fala-sobre-cafe-com-canela-e-filmar-no-reconcavo-ficar-em-cachoeira-e-o-plano-a-b-e-c/>. Acesso em: 23 maio 2020.

plataformas de mobilização locais, como Taturana e VideoCamp. A ordem não será explicitada dessa maneira, mas busca-se, acima de tudo, compreender um ciclo ou trajeto que essas produções analisadas encontraram como exposição e lugar político.

### **3.3. Territórios em circulação local e global**

Em tempos de convergência, como aponta Martín-Barbero, novos desafios são impostos em contrariedade à perversidade da globalização. Por essa razão, a reflexão em torno das circulações e aparatos de distribuição de produtos culturais, do audiovisual à música, torna-se fundamental para se imaginar os processos audiovisuais dos dias atuais e incorpora-se à condição de uma obra. As plataformas digitais são materialidades componentes do debate à medida que há um domínio de algumas delas no mercado global, que as fazem se tornar locadoras desterritorializadas de conteúdos audiovisuais. Youtube, Netflix, Prime Video, entre outras que surgiram na última década, são exemplos de plataformas que se apresentam nas novas dimensões culturais da globalização. O Youtube, maior plataforma digital audiovisual, divulga números bem detalhados de seus consumidores globais. Segundo a empresa, todos os meses, 2 bilhões de usuários acessam a plataforma e 70% das visualizações dos vídeos na plataforma são feitas por dispositivos móveis<sup>67</sup>, o que demonstra duas facilidades ao acesso: a gratuidade, pois não há nessa plataforma nenhum tipo de cobrança ao acesso, e o elevado número de usuários com dispositivos móveis existentes.

No Brasil, segundo dados da *Global Digital 2019*<sup>68</sup>, relatório anual divulgado pela agência digital WeAreSocial, 95% dos usuários de internet no Brasil acessam o Youtube buscando os variados conteúdos da plataforma. Considerando que no mesmo ano o número de brasileiros com acesso à internet era de aproximadamente 140 milhões, fala-se, então, de 133 milhões de usuários únicos no Brasil acessando diariamente conteúdos no Youtube. Os dados divulgados apontam ainda que 61% desses consumidores acessam a plataforma e redes sociais digitais por dispositivos móveis e a média geral de tempo de permanência nelas é de 3 horas e meia por dia. Essa tendência se nota no Brasil desde 2014, segundo a pesquisa, quando o consumo de conteúdos audiovisuais em plataformas

---

<sup>67</sup> Visto em: <https://www.youtube.com/intl/pt-BR/about/press/>. Acesso em: 23 fev. 2020.

<sup>68</sup> Visto em: <https://wearesocial.com/global-digital-report-2019>. Acesso em: 23 fev. 2020.

digitais no país aumentou 135% considerando o período de 2014 a 2019, tendo o Youtube como a principal plataforma nesse cenário.

Essa dimensão em números explica a razão pela qual vários produtores reconhecem na plataforma um espaço mais democrático para vincular suas produções e fazê-las circular. Em parte, a razão é bastante adequada em função dos fatos já demonstrados, porém há processos internos ao Youtube que restringem os acessos pela plataforma, algo já bastante debatido nos campos da democratização dos meios digitais e do sistema de algoritmos adotados pelas mídias. Assim, podemos vê-la, e vale também para outras plataformas, mais como um espaço de vinculação e armazenamento do que de distribuição, não havendo nela protocolos claros e projetos de circulação das produções lá alocadas.

Como dito, o mesmo vale para outras plataformas de streaming, como a Netflix. A segunda maior empresa global desse segmento em atividade na última década, e conhecida por não divulgar números detalhados de assinantes e usuários ou dados de audiência de seus conteúdos, revelou em 2019 o *share* de assinantes por região no mundo que são relevantes para se olhar no campo da circulação. Segundo divulgado pelo site Statista<sup>69</sup>, até o ano de 2020 os números totais de assinantes da plataforma eram de 182.086.000. Em 2011, quando a empresa passa a ter crescimentos expressivos em meio digital<sup>70</sup> e começa a operar em várias partes do mundo, inclusive América Latina e Caribe, esse número era de pouco mais de 21 milhões. O gráfico abaixo demonstra o crescimento da plataforma de streaming nesta década.

Nos dados divulgados em 2020, a Netflix anunciou que, desse total, um pouco mais de 67 milhões são residentes dos Estados Unidos ou Canadá, quase 48 milhões situam-se na Europa, Oriente Médio ou parte da Ásia, e um total superior de 29,4 milhões na América Latina. Em dados não oficiais, porém, apurados por veículos jornalísticos credíveis que trabalham na produção de dados de consumo audiovisual<sup>71</sup>, especula-se que metade dessa fatia seja de assinantes no Brasil. Ainda dentro de uma margem de

---

<sup>69</sup> Visto em: <https://www.statista.com/statistics/1090098/netflix-global-revenue-by-region/>. Acesso em 23 jan. 2021.

<sup>70</sup> Até o ano de 2006, a Netflix operava em modo analógico, com assinantes que alugavam mensalmente filmes por DVD. Em 2007 passa também a oferecer o serviço por transmissão online, apenas nos Estados Unidos. Ainda na década de 2000 estabelece-se no Canadá e o aumento de assinantes se torna progressivo e mundial, desde então. Vale ressaltar que seu modelo de distribuição, ao passar para o digital, perde-se como característica principal da plataforma, e durante a década de 2010 a Netflix se torna, além de distribuidora, também uma produtora.

<sup>71</sup> Visto em: <https://canaltech.com.br/entretenimento/no-brasil-netflix-ja-tem-praticamente-o-mesmo-numero-de-assinantes-que-tv-paga-159683/>. Acesso em: 23 fev. 2020.

especulação, já que a plataforma não divulga números oficiais de consumidores no país, considera-se o uso máximo de telas por assinatura que a plataforma permite, assim, havendo quase 15 milhões de assinantes no Brasil, o serviço pode impactar até 50 milhões de brasileiros com acesso direto. São números que ultrapassam o conjunto das emissoras por assinatura e algumas emissoras de acesso aberto no país.

Entre os vários conteúdos audiovisuais disponíveis na Netflix, nota-se a recorrência de oferta a seu público consumidor de *narrativas da diversidade* em séries originais e muitas produções alocadas na plataforma. Além disso, a empresa orgulha-se em representar a diversidade também entre seus funcionários ao criar o selo publicitário #WeAreNetflix, em que divulga pequenos vídeos de seus funcionários falando sobre representatividade, sobre diversidade e suas vidas. Em análise sobre o tema, Bianchini e Camirin (2019) sugerem que há na retórica da plataforma de streaming uma promessa ou uma venda da diversidade como forma de consumo global. Essa promessa, segundo as pesquisadoras, estaria exposta na própria construção da marca e nos padrões de consumo adotados pela plataforma, o que pode ser observado nas produções disponíveis em seu catálogo. Além dessas materialidades, recorrentes aos investimentos e à sua exposição, associa-se a elas um contexto cultural que formaliza atuações a partir da globalização e sua desterritorialidade:

Os investimentos massivos e diversificados em produção original da Netflix estão em consonância com uma tendência contemporânea de individualização do consumo em um mercado saturado e cada vez mais baseado em algoritmos de detecção de padrões de interesse e de personalização dos produtos e das mensagens de marketing. Não só isso, mas também as demandas por diversidade e representatividade de grupos minoritários estão em pauta nos tempos atuais, em sintonia com certa mobilidade percebida de tais grupos em diversos âmbitos da sociedade (BIANCHINI; CAMIRIN, 2019, p. 158).

Para construir essa sugestão frente à Netflix, associando suas produções com as demandas globais, as pesquisadoras passaram a olhar não apenas as produções originais da Netflix, que podem ser também repensadas em outras plataformas que seguem essa trilha, mas as suas estratégias de divulgação em outras plataformas digitais, como no próprio Youtube e em mídias sociais digitais:

Destacamos aqui quatro vídeos para análise mais detalhada, com o objetivo de explorar como é feita esta construção e as nuances do discurso produzido. O vídeo intitulado “Veja além da Ficção” foi publicado em 28 de maio de 2016 no canal Netflix Brasil e traz a seguinte descrição: “Representar essas pessoas é um orgulho”. O vídeo começa com a projeção de uma cena da série Sense8, na qual a personagem Nomi, uma mulher trans, dá conselhos ao personagem

Lito, um homem gay que luta para aceitar publicamente sua identidade na trama. Em seguida, uma mulher trans brasileira fala sobre sua experiência com as representações de pessoas trans que costumava ver na infância e sobre sua aprovação da personagem Nomi na série. A mesma dinâmica de pessoas LGBT contando sobre a sua relação de identificação com personagens LGBT das séries originais Netflix se repete no decorrer do vídeo. Em determinado momento, um jovem gay diz “Eu sempre falo, as pessoas têm que ver, têm que saber, tem viado no mundo sim, e não é pouco” (BIANCHINI; CAMARIN, 2019, p. 162).

Esse modo audiovisual relatado pelas pesquisadoras em análise ao que faz a Netflix, que hibridiza a narrativa seriada ficcional com relatos e testemunhos referenciais, oferecendo uma colagem entre as dinâmicas globais de marcação das identidades e um traço local, ao se pensar as diversidades. Essa dinâmica, contraditória em alguns casos, desempenha um papel recorrente dentro das formas culturais que aliam produtos audiovisuais globais e representações locais, no caso, como publicidade para suas produções. Seu modo de atuação é pela busca de adesões no mercado global, o que valoriza individualidades e, por consequência, determinadas identidades globais sobrepondo-as a possibilidades de outras formas de existência que incluem fatores territoriais de classe, raça e gênero.

O risco frequente das posições de mercado aderidas por plataformas globais é o de definir e padronizar as identidades, extraindo-lhes a pluralidade que é parte do processo de construção das diversidades. O mal-estar, como define Renato Ortiz, é justamente a sobreposição de identidades globais às diversidades locais:

Sublinho a importância da concepção de espaço, ela é determinante no diagnóstico dos novos tempos. O olhar global privilegia uma estratégia de singularização do mundo: é preciso compreender o todo, e não a simples interação das partes que o constituem (...) Por isso predomina, nesse tipo de visão, a metáfora do mundo plano: existiria uma linguagem universal do consumo capaz de nos integrar no seio de um território compartilhado (ORTIZ, 2015, p. 115-116).

Porém, para se constituir o mal-estar, nessa perspectiva, não há como deixar alheia a ideia de que esse tipo de condição, ocorrida nas dimensões globais, ajuda também em compreensões, lógicas e códigos da atualidade. Como afirmam as pesquisadoras,

embora seja questionável e apesar das limitações trazidas pelo imperativo econômico, é possível vislumbrar potencialidades quando novos espaços são ocupados por grupos que foram historicamente excluídos da arena simbólica midiática (BIANCHINI; CAMARIN, 2019, p. 165).

Apresenta-se, assim, a possibilidade de uma reconfiguração desse espaço, sem anular por completo essa condição desterritorial do ambiente virtual mas, em outra ponta, não deixá-la sem crítica. A busca por um *entrelugar* se coloca justamente por haver valores identitários negociados, ora como universais e desterritorializados, que ocultam, em alguma medida, o pacto discursivo inerente ao *locus* de produção, seus posicionamentos territoriais e recortes sociais presentes nessas dimensões locais, ora como brechas e estratégias de escape e mobilização localizada. Paralelo a esse conflito surgem, ainda, outras plataformas que contrariam as dimensões globais possibilitadas pelos espaços digitais, mesmo que aceitando a sua validade no contexto cultural.

Para dosar os limites e os avanços desses novos meios de circulação virtual, criam-se plataformas como Taturana, Videocamp, Kinorama, além de outras alternativas de distribuição e circulação que, ao contrário das plataformas globais, em que a desterritorialização é marca de suas características distributivas, são plataformas audiovisuais em busca de ocupação de locais e valorização dos espaços de distribuição. Não se trata, portanto, de plataformas de streaming, o que fundamenta a desterritorialidade na globalização, mas de sessões e exibições dos filmes disponíveis em seus catálogos em lugares variados. Os locais de exibição também buscam democratizar o acesso, portanto, se não for possível alocar uma obra audiovisual em uma sala de projeção com venda de ingressos, ou em festivais restritos, como tradicionalmente ocorre em distribuição de longas-metragens no país, uma sala de aula, um centro cultural, um espaço aberto nas periferias, ou uma praça pública em qualquer região podem ser locais à disposição das obras audiovisuais e de encontro com seu público.

O caráter territorial e local está no centro do debate dessas plataformas, sendo não apenas uma contrariedade à fluidez das plataformas globais, mas também espaços renovados de sociabilização e mobilização. Entre os objetivos da Plataforma Taturana, lê-se:

Ampliar a difusão de obras audiovisuais a partir de redes culturais, engajar pessoas e instituições em causas e conteúdos relevantes abordados pelas obras; formar público para a cultura audiovisual; democratizar o acesso ao cinema brasileiro; ocupar espaços públicos e de interesse público com atividades socioculturais ligadas a cinema/audiovisual<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Visto em: <http://www.taturanamobi.com.br/about>. Acesso em: 11 out. 2019.

De acordo com a descrição que a plataforma faz dela mesma, percebe-se a necessidade constante de ampliação e diversificação do público sem perder a condição plural da diversidade definida nas escolhas das produções. O público, assim, se encontra com obras das suas localidades e se reencontra nas narrativas. Os números da plataforma demonstram os impactos alcançados em territórios pelo país a partir de pontos de difusão, como centros culturais, escolas, organizações sociais, coletivos, universidades etc. Ao todo, segundo documentos da plataforma, são 3.190 exibidores cadastrados pelo sistema, que organizam uma sessão em algum espaço físico. Ao todo, são 70 sessões organizadas todos os meses, com mais de 1.500 espectadores, de todas as produções audiovisuais disponíveis no catálogo da Taturana. Outros dados relevantes divulgados pela plataforma tratam do seu alcance territorial. São mais de 520 cidades, em 27 estados da federação, que receberam alguma sessão. Isso demonstra também certa capilaridade a partir do formato oferecido, ou seja, qualquer espaço pode vir a se tornar um local de divulgação e distribuição audiovisual. Abaixo, gráfico disponibilizado pela Taturana à pesquisa, com dados de locais de exibição mais recorrentes da plataforma (Figura 26).

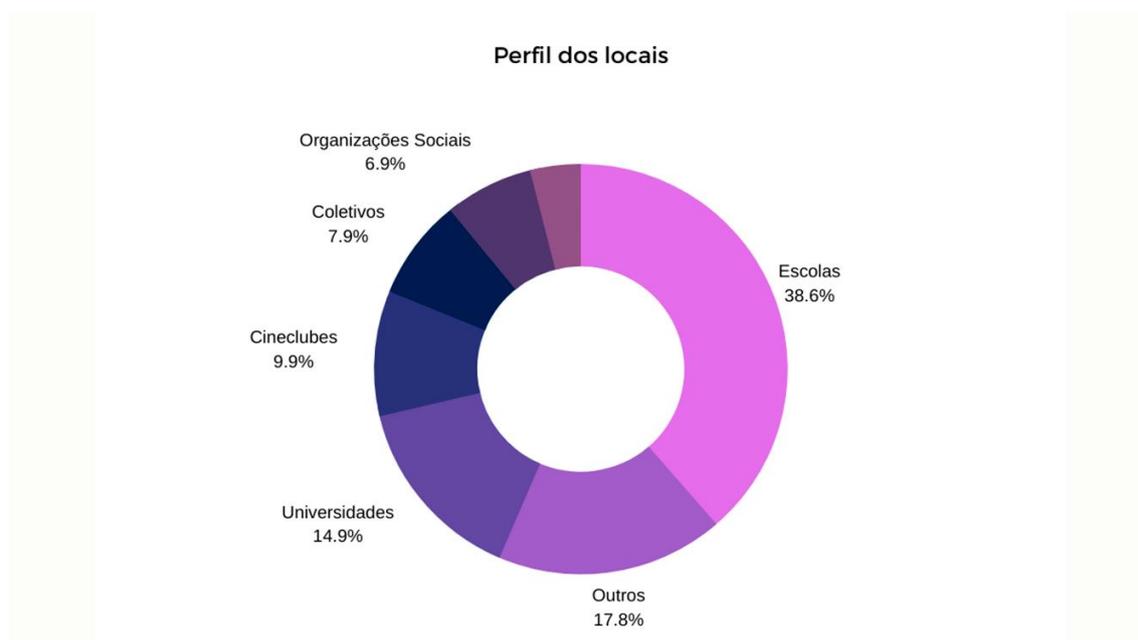


Figura 26 - Exibição da Plataforma Taturana.

Os números descritos no gráfico revelam alguns pontos relevantes para pensarmos em novos modos de distribuição surgidos na última década. Em certa medida, a presença de espaços em locais variados facilita o acesso do público à obra, diversificando os modos mais tradicionais de circulação, como a sala de cinema. A gratuidade presente na maioria

dessas sessões, justamente por serem em lugares abertos, reafirmam o caráter de democratização e diversidade dessa e de outras plataformas. O sentido coletivo, atrelado às dimensões de democracia e diversidade, também ocupa espaço importante no trabalho realizado pelas plataformas de mobilização social, na formação do público e na relevância em se fazer essas atividades presenciais, ainda que à distância.

O mesmo se nota em Kinorama, que se autodescreve desta maneira: “O Kinorama é uma iniciativa que pretende democratizar a experiência do cinema e integrar realizadores, distribuidores, exibidores e o público”<sup>73</sup>. E persiste com a ideia de democratização e diversidade, marca dessas novas ferramentas de distribuição: “Com o Kinorama, qualquer pessoa poderá demandar e financiar coletivamente uma sessão de cinema”. A Videocamp, por sua vez, ocupa-se de uma iniciativa mais alinhada às dimensões globais da cultura e ocorre em várias partes do mundo, porém, como as outras duas, com a prevalência de uma audiência local e presencial. Os princípios são os mesmos, a mobilização, a democratização ao acesso e a distribuição de filmes de impacto. Sobre isso, dizem:

E o que entendemos por filmes de impacto? São aqueles que apontam causas urgentes, que retratam situações que precisam ser destacadas, que ampliam o nosso olhar para temas sensíveis e que, sobretudo, promovem um mundo mais justo, solidário, sustentável e plural<sup>74</sup>.

Dessa forma, a Videocamp apresenta números relevantes em seu site: mais de 40 mil sessões agendadas dos filmes em seu catálogo, mais de 1 milhão de espectadores desde o início do projeto e, como característica da globalidade, a plataforma já realizou sessões em mais de 110 países. A ideia de uma territorialidade parece se fazer presente nessas iniciativas, afinal, o local é fundamental para que a produção audiovisual encontre um espaço de circulação, debate e mobilização. O que se apresenta como fundamental, em oposição às plataformas de streaming, não é a quantidade de vínculos diretos à produção e ao número de visualizações, ainda que isso seja algo prestigiado por elas, mas o que caracteriza esse público é como a produção audiovisual pode engajá-lo de várias maneiras, promovendo debates, mobilizações, ações concretas nos locais de exibição.

---

<sup>73</sup> Visto em: [https://www.facebook.com/pg/cinemasobdemanda/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/cinemasobdemanda/about/?ref=page_internal). Acesso em: 16 fev. 2020.

<sup>74</sup> Visto em: [https://www.facebook.com/pg/videocampvideo/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/videocampvideo/about/?ref=page_internal). Acesso em: 16 fev. 2020.

Nota-se esses debates no espaço físico, mas também no espaço audiovisual, narrativo e das imagens.

Porém, como toda compreensão nesta pesquisa diz respeito a um processo histórico, seja na questão da diversidade, nos trabalhos de coletivos ou nos modos de distribuição e circulação da obra, é preciso reconhecer que as plataformas de mobilização não são idealizadas a partir de concepções totalmente próprias. A ideia do cinema itinerante existe há décadas no país, sobretudo em territórios afastados das grandes cidades, mas também nas periferias urbanas, e que nunca se esgotou em possibilidades de reinvenção. Desde o período da retomada da produção audiovisual no país, na década de 1990, iniciativas de distribuição ocorrem em paralelo às produções, até pelo fato das salas oficiais de exibição estarem dominadas por produções estrangeiras, sobretudo estadunidenses. Nas décadas de 2000 e 2010 há um crescimento exponencial dessas iniciativas e projetos que buscam vincular produções variadas, o que se distingue do sentido das plataformas comentadas anteriormente, porém valorizando um público local, também identificados em suas coletividades: seja de bairros, regiões, escolas etc.

Um dos mais expressivos é o projeto estatal Cinema Petrobras em Movimento do Sistema Petrobras. Ele teve início no ano de 2000, em parceria com a produtora MPC Filmes e o Instituto da Cultura em Movimento (ICEM) e é considerado o maior projeto de difusão de produção nacional. Na página do projeto, sem atualização recente, encontra-se a seguinte descrição:

Organiza circuitos de exibição gratuita de filmes de longa, média e curta-metragem, da recente produção audiovisual brasileira, em logradouros públicos, escolas e universidades localizados nas 27 unidades da federação. Com sessões ao ar-livre ou indoor, o projeto atua através de 3 circuitos: Circuito Comunitário, Circuito Escola / Oficinas e Circuito Universitário. É hoje o maior circuito não comercial de exibição de filmes do ocidente<sup>75</sup>.

Os circuitos de exibição correspondem aos vistos também nas plataformas de distribuição e impacto social, visando sobretudo espaços com estrutura e possibilidade de exibição audiovisual para um público mais amplo e democrático, já que são sessões gratuitas ao público. Os dados, encontrados no portal do ICEM<sup>76</sup> e atualizados pela última vez no ano de 2016, também correspondem ao tamanho do projeto e seu impacto em

---

<sup>75</sup> Visto em: <http://www.cinemabremmovimento.com.br/>. Acesso em: 03 mar. 2020.

<sup>76</sup> Visto em: <https://www.icemvirtual.org.br/cinema-em-movimento/o-que-e-o-projeto>. Acesso em: 03 mar. 2020.

quase 17 anos de existência como difusor de produções audiovisuais nos 27 estados da união e em locais ausentes de espaços físicos tradicionais para exibição (Figura 27).

Estados do Brasil	27
Municípios atendidos	1.407
Universidades atendidas	689
Filmes exibidos	535
Agentes Culturais capacitados	863
Sessões realizadas	25.925
Debates realizados	3.416
Espectadores	4.214.212



Figura 27 - Exibição do Projeto Cinema em Movimento.

Outros projetos relevantes surgidos no contexto anterior à década de 2010 articulavam a questão do acesso e a democratização com localidades de exibição, como CINEB, produção da parceria entre Brazucah Produções e Sindicato dos Bancários de São Paulo, que existe desde 2007 e circula produções em espaços periféricos da cidade de São Paulo, além de universidades e centros culturais, o Cinema no Rio São Francisco, que circula produções desde 2004 nas cidades cortadas pelo rio, o Cine SENAR-MT, que monta sessões nas zonas rurais do Mato Grosso, além de projetos itinerantes promovidos por tempos determinados pelo Sistema S, em várias regiões do país. Ainda que a questão da diversidade, sobretudo nas produções circuladas, não se colocava como um propósito nessas experiências, não é possível desconsiderá-las ao comentar as plataformas de mobilização social anteriormente comentadas. Trata-se, assim, de processos que se reconectam em temporalidades distintas, marcadas, logo, por questões que também se diferem em alguma medida.

Voltando às plataformas digitais, de streaming e de mobilização local, parece-nos que algo semelhante ocorre quando determinadas obras ocupam os espaços hegemônicos das plataformas globais e localizam um espaço e suas identidades. Recentemente, a produção original da Netflix *Sintonia* (2019) destinou a seu público o seu espaço territorial a partir de um produtor identificado com as territorialidades periféricas. *Kondzilla* está entre os principais canais musicais no Youtube em todo o mundo, com mais de 50 milhões de seguidores<sup>5</sup>, divulgando diariamente produções identitárias ligadas aos fluxos nas periferias. A série original Netflix também busca dar conta dessa

diversidade e de uma marca estética presente na dinâmica cultural dessas territorialidades. Nesse caminho, o debate entre as plataformas midiáticas digitais e o emblema da diversidade se impõe nas relações *local* e *global* que elas desempenham na circulação. Como já demonstrado, Netflix, Prime Video e Youtube são exemplos da complexidade dessas relações que fazem promover as brechas ao mesmo tempo que concentram a maior parte da produção e da circulação dos produtos audiovisuais em meio digital.

Pode-se, assim, identificar em algumas obras nessas plataformas o sentido de resistência do *entrelugar*, como apresentado por Denilson Lopes. Logo, ao fixar identidades globais, que reconhecem um público consumidor e perdem-se na ausência de localidades em suas marcas, a circularidade de outras maneiras de ser e estar no território passa a ser uma prática de resistência, algo notado nos filmes aqui pensados como territorialidades locais e periféricas em tempo global. A convergência nesse novo tempo exercita o ato de se fazer resistência em espaços e lacunas abertos pelas desterritorialidades. Jesus Martín-Barbero, avaliando as brechas que se colocam em oposição às hegemonias, acredita que a convergência (uma nova nomeação para a interculturalidade), em função da profundidade e extensão em sua escala de operação global, possibilita uma ascensão das diversidades em uma pluralidade de vozes. Aqui parece haver um encontro entre as demandas dos grupos e coletivos em análise e uma cadeia de distribuição que chegará, em níveis globais, com a presença das plataformas de streaming e outras técnicas concebidas no interior dessas relações em rede global, caso das plataformas Taturana, Videocamp e outras.

Os três locais de produção aqui em análise, grupos de Ceilândia, Contagem e do Recôncavo Baiano (as cidades de São Félix e Cachoeira) têm ou tiveram, ao longo dos anos da década de 2010, obras por eles realizadas e disponibilizadas em plataformas de streaming e de mobilização, ampliando o acesso, o debate e construindo novos caminhos de circulação global. A Filmes de Plástico, de Contagem-MG, tem suas produções *Temporada* (André Novaes Oliveira, 2018) e *No coração do mundo* (Gabriel Martins, 2019) presentes na Netflix e o filme *Ela volta na quinta* (André Novaes Oliveira, 2015) na plataforma Kinorama. O filme *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014) pode ser visto na Netflix e *Café com Canela* (Glenda Nicácio, 2017) está disponível no Prime Video. Elas se ligam a um processo que se tenta esmiuçar, uma vez que oferece parte da estrutura de relação estabelecida nesta tese, a dos coletivos, o do cinema nacional em escala local e global, e aquela da diversidade.

Todas as obras das produtoras, grupos e coletivos entram nas plataformas por meio de distribuidoras, que também veiculam as produções em outros circuitos, como salas de cinema, mostras, festivais etc. Ou seja, é um fluxo das produções que parece encontrar nas plataformas de streaming ou de mobilização uma ponta para um público mais amplo, em escala local e global, mas que tem início antes em algumas relações que se estabelecem nessas produções. Ao menos uma produção de cada um desses coletivos e produtoras audiovisuais ganharam importantes prêmios no Festival de Brasília, o mais antigo festival de cinema do país, com sua primeira edição no ano de 1968.

Nos últimos anos, como destaca a crítica especializada<sup>77</sup>, o lastro político das identidades passou a ganhar espaço na seleção e nas premiações do festival, do ponto de vista temático das produções mas também ao se pensar os próprios trabalhadores audiovisuais inseridos na produção. Esse detalhe não é menor quando se fala dos coletivos audiovisuais e produtoras em debate nesta tese. A diversidade é acionada discursivamente quando não parecem verdadeiramente suficientes as temáticas em torno da produção e o que nelas é esclarecido e narrativizado, mas, em um espaço de alta competitividade, a premiação deve prestigiar os trabalhadores audiovisuais em sua cadeia diversa e marcas identitárias mais amplas, ou seja, recortadas pelas categorias de raça, classe e gênero.

Essa parece ser uma mudança fundamental no panorama da circulação das obras audiovisuais no contexto cultural da globalização, em níveis e processos distintos, como será visto. Um fato decorrente desse processo discursivo da diversidade ocorreu durante a 50ª edição do festival, em 2017, quando o filme de Daniela Thomas, *Vazante* (2017), recebeu dezenas de críticas de movimentos negros de Brasília que frequentavam o festival, de pessoas negras que lá estavam acompanhando o evento e, posteriormente, em um desenlace na crítica especializada dando destaque ao fato. Entre outras sugestões à produção, a principal: a de que o filme oferece apenas um olhar de uma pessoa branca para a história das negritudes do país. Como afirma a crítica Ana Maria Gonçalves, que constrói uma síntese do debate em vários aspectos, trata-se de “uma obra de brancos para brancos, que está longe de se inserir na cinematografia brasileira como algo que vá muito além disso ao tratar do assunto em questão”<sup>78</sup>. O limite ao debate desta produção,

---

<sup>77</sup> Como aponta o crítico do *Estado de S. Paulo*, Luiz Zanin, a respeito do 51º Festival de Brasília, vencido por *Temporada*: “O festival, como em suas melhores edições, teve tonalidade política, privilegiando o protagonismo dos negros, mulheres e pessoas LGBT”. Visto em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/longa-mineiro-temporada-vence-o-51-festival-de-brasilia/>. Acesso em: 04 mar. 2020.

<sup>78</sup> Visto em: <https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>. Acesso em: 04 mar. 2020.

em seu vínculo narrativo e temático, acionou o discurso da diversidade em outras camadas, o que se mostra como uma marca discursiva, sobretudo, na década de 2010. Sobre essa edição do festival, o crítico do blog do Instituto Moreira Salles (IMS), José Geraldo Couto, afirma a seu respeito:

Houve choro e ranger de dentes no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, sobretudo nos debates dos filmes, em que afloraram com força desmedida demandas reprimidas durante séculos: dos negros, das mulheres, dos homossexuais. Talvez seja um desbordamento inevitável – e saudável –, mas o fato é que o cinema ficou muitas vezes em segundo plano nessas discussões permeadas por expressões como “lugar de fala”, “disputa de narrativas” e “protagonismo feminino (ou negro, ou gay)”<sup>79</sup>.

Esses rastros também são vistos quando se lê as críticas institucionalizadas sobre os vencedores do prêmio nos últimos anos. Entre eles, *Branco sai, preto fica*, ganhador do prêmio do júri em 2014, *Café com canela*, vencedor do prêmio do júri popular em 2017, e *Temporada*, que ganhou em várias categorias na edição de 2018, entre elas a de melhor filme. O reconhecimento com os principais prêmios, em diferentes edições do festival, não parece ter relação apenas com a qualidade cinematográfica dos filmes, mas, e sobretudo, por pertencerem a lugares não reconhecidos em suas produções audiovisuais, realizados por produtores ausentes no histórico da produção do cinema brasileiro, foco do festival. Como destaca Juliana Domingos de Lima, crítica do site Nexo, Glenda Nicácio, diretora de *Café com canela*, da Rosza Filmes, seria a primeira diretora negra a emplacar um filme de ficção em circuito nacional em 34 anos<sup>80</sup> e a primeira diretora negra a ganhar um prêmio no Festival de Brasília.

A crítica menciona ainda outro texto, também de sua autoria, intitulado “Um retrato da diversidade no cinema brasileiro das últimas cinco décadas”, levantamento trazido pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Gema), bastante sintomático desse processo no cinema nacional ao longo de cinco décadas, com nenhum filme em longa-metragem dirigido por mulheres negras no Brasil desde seu princípio até 2017, justamente com o lançamento da obra da Rosza Filmes.

---

<sup>79</sup> Visto em: <https://blogdoims.com.br/brasil-e-o-cinema-proletario/>. Acesso em: 04 mar. 2020.

<sup>80</sup> Visto em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2018/08/25/A-relev%C3%A2ncia-do-filme-%E2%80%98Caf%C3%A9-com-Canela%E2%80%99-segundo-este-cr%C3%ADtico>. Acesso em: 04 mar. 2020.

Em *Branco sai, preto fica*, diferentemente do que ocorre em *Café com canela*, a presença de uma crítica imanentista é mais notória, porém, a sua capacidade de transcender para a questão do espaço, território, identidades e classe é notada em críticas institucionalizadas, como a de José Geraldo Couto, que escreveu à época em que filme foi exibido na mostra oficial do Festival de Brasília:

Se borrar as fronteiras entre ficção e documentário já se tornou quase corriqueiro, *Branco sai* radicaliza esse atravessamento ao fazer brotar da realidade mais brutal a fantasia mais livre e transformadora. Concebido e filmado inteiramente na Ceilândia, cidade-satélite de Brasília, o filme parte de um acontecimento traumático na vida da comunidade: a ação policial que dissolveu com violência um baile black nos anos 80, deixando uma porção de feridos<sup>81</sup>.

A demonstração de que a obra ultrapassa seus limites narrativos parece evidente ao se analisar a crítica, mesmo a que se coloca mais contrária à produção, como a de Eduardo Scorel, na Revista Piauí, em que o debate entre as questões sociais e o imanentismo do cinema ocupam uma espécie de conflito. Nela, o crítico comenta sobre a circulação do filme *Branco sai, preto fica* em alguns festivais, começando por Brasília, e o eixo temático como mais relevante na seleção desses festivais, na apreciação à obra, do que suas questões formais:

O apelo do filme deve ter sido forte pelo simples fato de ser produzido pelo Coletivo de Cinema em Ceilândia e dirigido por um morador dessa região administrativa do Distrito Federal desde 7 anos de idade. O júri oficial teria jogado para a plateia? Dois meses depois, ao ser escolhido para ser o filme de abertura do Forumdoc.bh, recebeu um aval de respeito que, a princípio, sugere mais isenção, desde que não se conheça a verdadeira devoção por minorias, excluídos etc. das mineiras e mineiros do Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte<sup>82</sup>.

Esse entendimento de Eduardo Scorel revela-se em uma projeção que se pensa nesta tese, a do impacto da diversidade nas produções recentes do cinema brasileiro, e uma espécie de caminho sem volta ao se refletir sobre o trajeto percorrido nesta última década. Mesmo que, como nesse caso, seja uma maneira de contrariedade à situação colocada pelo contexto de produção da época. Em *Temporada*, a crítica também passou pelas questões temáticas, que se sobrepuseram às formais, quando se falou não apenas da produção vencedora, mas também de algo que passava a marcar o festival ao longo das

---

<sup>81</sup> Visto em: <https://blogdoims.com.br/brasil-ia-em-transe-um-festival-historico/>. Acesso em: 04 mar. 2020.

<sup>82</sup> Visto em <https://piaui.folha.uol.com.br/branco-sai-preto-fica-bomba-explode-na-cabeca/>. Acesso em: 04 mar. 2020.

edições naquela década, como na crítica de José Geraldo Couto intitulada “Dez dias de vibração”, comentando não apenas a produção de *Contagem* mas as demais produções premiadas, que, para o crítico, ligam-se em suas temáticas e representações:

Talvez não seja casual que Linn da Quebrada tenha sido uma das grandes estrelas da noite de premiação. A protagonista de *Bixa travesti*, que se apresenta como “bicha, louca, preta, favelada”, transmuta em força criativa os múltiplos estigmas que carrega na pele. O filme é uma celebração dessa força, que faz do corpo de Linn ao mesmo tempo um laboratório, um playground e um templo. E se há algo que resume o que houve no Cine Brasília nos últimos dez dias é a afirmação de vidas e identidades historicamente oprimidas, ocultas, silenciadas ou exterminadas: mulheres, índios, negros, gays, favelados<sup>83</sup>.

A crítica às produções em contextos de lançamento em circuito nacional parece ganhar leituras mais afeitas ao cânone da crítica e suas tradições, ou seja, análises das estruturas narrativas ou das formalidades na montagem. Porém, quando associadas aos festivais, ligam-se mais aos temas da diversidade, o que baliza o teor crítico, seja para oferecer à produção e ao evento uma objeção aos critérios e definições, seja para evidenciar e enaltecer o momento do cinema brasileiro recente.

Ao se pensar no fluxo e no circuito dessas produções, outra semelhança se coloca após suas premiações em Brasília: a passagem por Rotterdam. O International Film Festival Rotterdam (IFFR), conhecido festival holandês, é um dos principais eventos cinematográficos da Europa e abre espaço para produções de todo o globo circularem em países europeus. Dizem seus organizadores: “Incentivamos e estimulamos cineastas emergentes e estabelecidos em seus empreendimentos artísticos” (tradução nossa)<sup>84</sup>. Anualmente, desde 1972, o Festival de Rotterdam diz promover a diversidade das produções e, mais recentemente, apoiar esses movimentos globais ocorridos internacionalmente:

Acreditamos no poder do cinema para aumentar nossa compreensão da sociedade. Confiamos em seu potencial para infundir mudanças sociais positivas. Expandimos coletivamente o espaço criativo para a cidadania cinematográfica e comemoramos as diversas formas de cinema (tradução nossa)<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Visto em <https://blogdoims.com.br/dez-dias-de-vibracao/>. Acesso em: 04 mar. 2020.

<sup>84</sup> “We encourage and stimulate both emerging and established filmmakers from all backgrounds in their artistic endeavours”. Visto em: <https://iffr.com/en/who-we-are>. Acesso em: 15 mar. 2020.

<sup>85</sup> “We believe in the power of cinema to increase our understanding of society. We trust its potential to infuse positive social change. We collectively expand the creative space for film citizenship and celebrate the diverse forms of cinema”. Visto em: <https://iffr.com/en/who-we-are>. Acesso em: 15 mar. 2020.

*Branco sai, preto fica* e *Ela volta na quinta* estiveram presentes na seleção oficial de 2015, *Café com canela* na seleção oficial de 2018 e *Temporada* na seleção oficial de 2019. Essas passagens pelo festival de Rotterdam garantiram a presença em outros festivais internacionais e globais, como o Festival de Locarno, na Suíça, outro importante centro de difusão cinematográfica da Europa, o que ofereceu oportunidade de circulação para essas produções em centros importantes, como Paris e Nova York. Esse trânsito global das produções e sua recepção aportada na diversidade global também tem como parte do circuito as distribuidoras, distintas das plataformas de mobilização, que promovem essas produções a partir do seu lugar de representação.

A Vitrine Filmes, uma das principais distribuidoras do país, e responsável pela promoção de alguns desses filmes trabalhados na tese, *Era o Hotel Cambridge*, *Ela volta na quinta*, *Branco sai, preto fica* e *Temporada*, reafirma-se na diversidade das suas produções para ocupar salas de cinema, festivais, e outros meios de circulação de suas obras. A produtora faz vínculo também de seu trabalho à questão da diversidade, segundo seus representantes, ao ampliar seu catálogo e reconhecer a diversidade do cinema brasileiro recente<sup>86</sup>. Outro momento em que a questão da diversidade é acionada pela Vitrine Filmes é ao projetar as estratégias de distribuição de obras que operam identidades em sua narrativa, com os recortes já mencionados de raça, classe e gênero. Porém, o trabalho mais estruturado presenciado pela pesquisa em relação à diversidade, visto nas distribuidoras das obras em debate, é o da Elo Company, que construiu um projeto de distribuição do qual faz parte o filme de Glenda Nicácio, *Café com canela*.

A produção faz parte de um selo da distribuidora, chamado ELAS, que promove e distribui filmes produzidos por mulheres. Para averiguação e promoção das obras, um corpo consultivo é responsável em produzir uma curadoria dessas obras, respeitando critérios adotados pelo selo e por esse comitê, formado majoritariamente por mulheres de diversas áreas ligadas ao processo de distribuição: área jurídica, comercialização, produção executiva e pós-produção, entre outras. A respeito do projeto, a empresa diz:

ELAS é o selo da distribuidora ELO COMPANY para projetos de longa-metragem com direção feminina. Além de pensar na estratégia comercial do projeto e distribuição, uma rede formada por profissionais experientes do mercado audiovisual (das áreas artística, executiva e jurídica) colaboram em consultoria dos projetos buscando potencializar resultados e fomentar o

---

<sup>86</sup> Em entrevista, a fundadora Silvia Cruz afirma: “Quero que o público tenha acesso à diversidade do talento nacional”. Visto em: <https://revistapegn.globo.com/Mulheres-empendedoras/noticia/2018/07/empresaria-fatura-r-54-milhoes-com-produtora-que-revela-talentos-do-cinema-nacional.html>. Acesso em: 30 mar. 2020.

equilíbrio de filmes realizados por mulheres. As mulheres são responsáveis por apenas 9% da direção dos filmes lançados no mundo, diretoras que fizeram apenas um longa são 84% e 1/3 dos filmes de maior sucesso em 2016 teve uma ou nenhuma mulher em sua equipe. Sendo assim, a iniciativa busca mudar essa realidade e potencializar diretoras já atuantes e novos nomes<sup>87</sup>.

Outra distribuidora, Embaúba Filmes, concentra-se na valorização regional, sobretudo de Minas Gerais, onde a distribuidora tem a sua sede. Com o foco no cinema brasileiro recente, sua aposta, pelo que aponta em sua descrição, se coloca “em filmes de grande relevância cultural e política”<sup>88</sup>. A Embaúba Filmes promove as produções de Contagem da Filmes de Plástico e outros grupos. Oferecem serviços de locação virtual das obras (VOD), além de circular em outras plataformas digitais. O interesse nesse trajeto das produções em distribuição não é o de necessariamente entender o processo, mas sim o de acompanhar o lastro discursivo da diversidade que se incorpora às obras quando seu projeto distributivo é construído. A chegada às plataformas globais, como Netflix, Prime Video e mesmo no Youtube, em alguns casos, é recortada pelo emblema da diversidade e a presença dela nos catálogos desses serviços de streaming, assim como nas plataformas de mobilização, nos festivais nacionais e internacionais, e no catálogo dessas distribuidoras, bem como de distribuidoras fora do país. É uma trajetória que tem como uma marca, assim demonstrada, o emblema da diversidade e, como também já apontamos, com o mal-estar referido ao se pensar esse emblema.

Nesse sentido do mal-estar, a circulação não depende apenas do seu posicionamento nas plataformas e locais de exibição, mas, com os avanços das técnicas neste período, de uma circulação pelas redes sociais digitais, e por uma adequação, se assim pode-se referir, aos modos de apropriação nesses novos mecanismos de distribuição, em que entram as diversas formas de críticas, institucionalizadas e também em comentários, compartilhamentos e outros meios. Adequam-se, também, a princípios definidos em debate público ao longo da década de 2010. Por exemplo, a questão da propagação e garantias da diversidade está desde o princípio nos debates que envolvem os marcos digitais na última década.

As discussões em torno do Marco Civil da Internet, lei promulgada em abril de 2014 pela presidenta Dilma Rousseff, conseguiram garantir, no seu segundo artigo: “II – os direitos humanos, o desenvolvimento da personalidade e o exercício da cidadania em

---

<sup>87</sup> Visto em: [https://elocompany.com/pt\\_br/selo-elas/](https://elocompany.com/pt_br/selo-elas/). Acesso em: 03 mar. 2020.

<sup>88</sup> Visto em: <https://embaubafilmes.com.br/sobre/>. Acesso em: 02 abr. 2020.

meios digitais; III – a pluralidade e a diversidade”<sup>89</sup>, evidenciando as demandas recorrentes em todo o processo dessa discussão. Concomitante a isso, produtores culturais se articulavam, desde a última década, para expandir o espaço digital e torná-lo “mais diverso”. O Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br) foi um dos espaços que promoveu pesquisa na interface de tecnologias da informação vinculadas à comunicação e cultura, para, entre outros trabalhos, compreender o consumo nas periferias, em especial, e promover o acesso a equipamentos culturais em meios analógicos e digitais. Em um dos seus documentos apresentados, no ano de 2017, dizem a respeito da diversidade:

Identificamos o movimento de valorização da diversidade de expressões e práticas culturais como um primeiro fenômeno, de ordem mais geral, que é importante ser levado em consideração para compreendermos as mudanças que ocorrem nos campos de produção de conteúdo cultural. Esse movimento pode ser entendido, ao mesmo tempo, como causa e consequência da emergência de tecnologias de comunicação que estimulam a participação de indivíduos que antes eram concebidos apenas como audiências (Cultura, 2017, p. 97).

A principal preocupação, nesse caso, trazida pelo Cetic, era de que forma o Marco Civil da Internet poderia garantir uma paridade nas atribuições e usos de plataformas e mídias digitais no meio virtual, assim oferecendo um alargamento democrático desse espaço e a defesa de uma diversidade “mais diversa”. A avaliação e os resultados, porém, dão conta de uma concentração de poucas plataformas oferecendo conteúdos para a maior parte dos consumidores. Outra questão que surge nessa avaliação é sobre quem são os consumidores. Segundo dados extraídos dos próprios relatórios que foram base do Marco Civil da Internet, o acesso à internet em banda larga no Brasil, em 2016, é servido a

pouco mais da metade dos domicílios brasileiros (51%) (...). E a proporção dos que têm acesso em casa é menor ainda nas regiões mais pobres: no Norte e Nordeste do país, essa proporção é de, respectivamente, 38% e 40%, enquanto no Sudeste é de 60% (CGI.br, 2016) (Cultura, 2017, p. 104).

Esses dados, ainda que defasados neste momento e à espera de uma atualização do Censo 2020 e de outras fontes, revelam que o acesso aos conteúdos tem um limite impositivo, comercial e financeiro, que adensa um determinado público que, de entrada, consegue acessar os conteúdos oferecidos em plataformas digitais. Outro ponto a se

---

<sup>89</sup> LEI Nº 12.965, DE 23 DE ABRIL DE 2014. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2014/lei/112965.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/112965.htm). Acesso em: 02 abr. 2020.

levantar é que, além desse impedimento de entrada, alguns desses serviços são pagos, o que se torna uma segunda barreira de acesso. A exceção, entre as principais plataformas, é o Youtube, que, além de oferecer acesso gratuito a conteúdos audiovisuais, permite um vínculo com a produção audiovisual, ou seja, qualquer pessoa que intenciona uma produção pode disponibilizar seu conteúdo para ser visto, *a priori*, por qualquer usuário na plataforma. Porém, nunca é demais lembrar que o Youtube

também pode participar produzindo conteúdos de forma indireta, muitas vezes sem sequer se dar conta, como quando seu histórico de pesquisas ou de produtos audiovisuais vistos é guardado pelo mesmo YouTube para formar um banco de dados que possibilita indicações para os próximos usuários (na lógica de “quem assistiu a este conteúdo também costuma gostar deste outro”). (Cultura, 2017, p. 104).

O olhar, às vezes contraditório, às vezes otimista, diz muito de um tempo em que se vislumbravam mudanças e, neste momento, vislumbra-se resistências a processos maiores impostos. O fenômeno se vê nessas incongruências e são seus efeitos que devem ser analisados, algo que se busca na tese. Trazer para a base do debate a ideia determinista de que as estruturas foram invertidas é crer na redenção pela diversidade, algo já contestado no primeiro capítulo da pesquisa. O emblema pode efetivar mudanças em perspectivas históricas, mas também se transforma em um meta-discurso que ocupa distintos objetos e análises, por vezes esvaziando os debates possíveis. Como solicita a boa prática acadêmica, deve-se compreender os conflitos existentes e reconhecer suas brechas e novas ocupações diante da estrutura que se move, mas não se altera. Nessa linha, o documento da Cetic.br segue elaborando as contradições em relação ao Youtube, ou

ainda que sejam tipos de participação com graus de engajamento/intencionalidade bastante diferentes – principalmente do ponto de vista do indivíduo seria difícil defender que, no segundo caso, se trata de uma participação emancipatória ou que amplia as possibilidades de escolha –, ambas as formas desencadeiam mudanças fortes nas estruturas de produção (Cultura, 2017, p. 104).

O que se pode reconhecer nas plataformas de streaming globais é que há uma adequação no nível discursivo. Essa possibilidade se abre também no campo da produção, como vimos em alguns casos, mas ele é muito mais restritivo, em relação ao Youtube, e aparece atender a outras demandas. Porém, circula-se, em uma plataforma global,

produções locais como os filmes dos agrupamentos, coletivos e produtoras relacionados neste capítulo.

Formas de consumo em meios digitais oferecem, assim, uma ampliação do público ao colocar as produções em escala global de distribuição. Por outro lado, algumas iniciativas buscam radicalizar a democratização à circulação da obra e fazê-la chegar em pontos variados, nas periferias, em seus *locus* de produção e locais de representação. São duas formas que se encontram em um mesmo emblema e ocupam um mesmo discurso, o da diversidade. A ampliação global de narrativas que abordam temas sensíveis e sociais, com os recortes já mencionados de raça, classe e gênero, traduz dinâmicas presentes no mundo atual, sobretudo as dinâmicas culturais na última década, e buscam o maior número de adeptos a se engajarem em narrativas promovidas pelas plataformas.

Se tomadas sem contextualizações, pode-se pensar que há um número ilimitado de visualizações possíveis a essas narrativas, ao contrário dos mecanismos tradicionais da sala de cinema ou de outros suportes comunicacionais; porém, existe sempre uma dependência ocultada, em muitos momentos, por essa generalidade. Ela vai desde as condições financeiras de acesso do público, de nicho ou genérico, às plataformas pagas e gratuitas, já que elas solicitam acesso em banda larga à internet, até as maneiras próprias de oferta dos produtos na lógica das plataformas, que definem perfis de consumo por meio de algoritmos, além de questões geracionais que restringem, por maior ou menor familiaridade, o uso de tais plataformas. Assim, o caráter limitador parece sempre uma condicionante quando falamos em novas formas de circulação, ainda que haja um alargamento nesse processo atual e uma nova forma de consumo bastante presente.

Esse será um debate importante para o caminho metodológico em diálogo no próximo capítulo, quando ausentes de formas mais estruturadas de distribuição, como as vistas neste capítulo, mas com uma produção consistente e perene, grupos, coletivos juvenis e periféricos farão uso sobretudo do Youtube, mas também de Vimeo, Dailymotion e outras ferramentas audiovisuais gratuitas em redes sociais, tais como Instagram e IGTV, Facebook e Facebook Watch, além de outras aplicações disponíveis em ambiente virtual para circular suas produções. Haverá, junto a essa circulação, um engajamento inerente ao se projetar essas obras, justamente por haver, no interior da distribuição, alguns processos mais complexos do que o circuito apresentado neste capítulo com as produções financiadas por órgãos públicos e instituições privadas. No próximo, então, iremos debater o processo de fabricação desse modo de realização audiovisual que surge, há algumas décadas, nas periferias urbanas de cidades como São

Paulo e Rio de Janeiro, sobretudo, e se espalha como um modelo adotado por espaços mais tradicionais da produção do cinema e do audiovisual.

Porém, é justo afirmar que esse modelo não nos parece algo demandado pelas produtoras debatidas neste capítulo, ao contrário do que pode ser visto na produção dos filmes *Era o hotel Cambridge*, *Espero tua (re)volta* e *Um filme de verão*, analisados no capítulo anterior, pois essas produtoras também são periféricas, ainda que, por circunstâncias já comentadas de financiamento, redistribuição orçamentária e formações técnicas em universidades públicas e privadas, conseguiram com as suas produções uma circulação em um fluxo que, até pouco tempo, não seria possível. A importância de reconhecer essa estrutura é a de, primeiramente, demonstrar essa mudança a partir de uma demanda social por um aumento da pluralidade de vozes nos espaços de circulação e em um novo espaço público; em segundo lugar, mostrar uma mudança ocorrida, em algum grau, nos processos audiovisuais da última década no país, com a entrada de produtoras e produtores periféricos em um circuito existente anteriormente no país; e, finalmente, algo que se aprofundará no próximo capítulo, a produção de coletivos periféricos que persistem em construir e reconstruir um espaço alternativo, à margem, no audiovisual nacional.

#### 4. Periferias, a ética da forma e a política estética

A emergência trazida por novos produtores culturais a partir dos debates surgidos na formulação do Plano Nacional de Cultura e suas práticas discursivas, como a formulação da lei que instituiu o plano em 2010, mostrou, entre outras questões, a centralidade das periferias<sup>90</sup> no processo da cultura do país, especialmente nas construções e produções artísticas, e nas realizações audiovisuais que demandavam visibilidade e condições que esses procedimentos institucionais visavam responder. Como já apresentado nos capítulos anteriores, essas mudanças ocorreram em dois processos mais evidentes no cinema e no audiovisual brasileiro na década de 2010 por meio de novos arranjos de produção: 1) formas audiovisuais vinculadas a temáticas políticas e sociais que incorporaram os agentes narrados, tais como movimentos de moradia e secundaristas que, de forma coletiva, atuaram na construção das narrativas das produções analisadas; 2) os próprios coletivos e produtoras audiovisuais organizados em territórios periféricos, que passaram a incorporar as linhas de fomento e financiamento públicos e privados em esferas globais e locais, ocupar salas de exibição, estar presente em festivais nacionais e internacionais, e circular suas produções por streaming ou outros meios e plataformas de distribuição e exibição.

Evidentemente, há caminhos incompletos ao longo desse processo e não se deseja afirmar aqui que se trata de algo que tenha se completado – como pretendemos demonstrar neste capítulo –, ou seja, reconhece-se dificuldades, ausências e limitações na execução em vários graus. Os problemas se colocam seja pela necessidade de um financiamento maior, seja nos modos de sua composição, sobretudo do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e dos seus dois programas de desenvolvimento Prodav e Prodecine, que demandam uma contrapartida muitas vezes inviável aos realizadores periféricos, por meio de constituições e garantias que impossibilitam a realização das obras pelas rubricas do fundo.

---

<sup>90</sup> A partir de agora usaremos de forma mais contínua a ideia de *periferias*, no plural, para construir um retrato das análises neste capítulo. A ideia de periferia já foi amplamente debatida em diversos campos das ciências humanas e nos caberá retomá-la quando for conveniente. De qualquer forma, o uso no plural do termo diz respeito a duas concepções mais recentes sobre esses territórios, que também serão fundamentais aqui: a) nunca se trata apenas de uma periferia, como se fosse homogênea e não-complexa, mas de uma heterogeneidade que é parte da constituição desses territórios, como tentaremos esclarecer; b) no sentido da produção, define-se uma periferia por não haver institucionalidades marcadas nesse modo de expressão, construção e interação. Evidentemente que há uma institucionalidade, mas de outras naturezas, em relação às produtoras e filmes analisados nos capítulos anteriores, como uma espécie de *periferia da periferia*. As periferias, no plural, colocam-se nesse *locus* discursivo, nunca são apenas uma coisa, já que aglutinam todos esses elementos.

Outro obstáculo que frequentemente se mostra aos jovens produtores quando se colocam nas fileiras de financiamento é a ausência de registro em órgãos competentes, inscrições locais e estaduais, e na própria Agência Nacional do Cinema e Audiovisual (Ancine) em função das dificuldades em se constituir o registro de empresa e uma mínima estrutura corporativa por ausência de auxílio e recursos, ainda que, como visto no relatório elaborado pelo Sebrae, haja um crescimento considerável de produtoras registradas ao longo da década de 2010. De qualquer forma, o fundamental a ser lido na execução do Plano Nacional de Cultura (2010-2020) é a intenção de oferecer saídas para demandas históricas que encontram nesse emblema discursivo brechas e espaços de execução, formas variadas e outros arranjos nos modos de realização.

Embora haja a dificuldade de encontrarem financiamento estatal, novas formas de organização permitem que essas obras sejam produzidas e encontrem seus espaços de circulação em meios gratuitos ou que envolvem poucos investimentos. Outro fator fundamental é o aumento de financiamentos públicos e privados em esferas locais, regionais, nacionais e mesmo internacionais, que oferecem registros simples, utilizando os dados pessoais dos interessados em obter o financiamento e produzir obras audiovisuais. Não se trata de grandes financiamentos, devido à simplificação do que se pede, mas são modos de buscar a diversidade entre fomentadores e produtores. Essa dinâmica, que se realiza paralela aos meios oficiais de investimento, encadeia-se discursivamente às premissas do PNC 2010-2020 de valorização, difusão e aprofundamento das diversidades no meio cultural e no setor audiovisual.

De outro lado, ocorre o surgimento do projeto Pontos de Cultura, mencionado no primeiro capítulo, diretamente afetado pelo plano e lançado no mesmo ano de assinatura da lei do PNC, sendo um importante vetor para promoção da diversidade nas periferias do país, com milhares de projetos culturais em diversos locais e ações. O seu modelo de incentivo e produção ocasionou uma mudança estrutural reconhecida e passou a nortear outros editais locais, em diversos estados, como Programa de Ação Cultural (Proac), no estado de São Paulo, e municípios, como o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), da cidade de São Paulo.

A principal ideia dos Pontos de Cultura foi a de oferecer possibilidades de escuta e visibilidades a vozes e espaços apagados nas mediações audiovisuais do país. É, em síntese, a promoção da diversidade a partir de práticas culturais e, focando em nossas questões nesta tese, audiovisuais. Segundo sintetiza Emir Sader, em prólogo intitulado “Des-silenciado”, presente na obra de Turino (2010):

Uma vítima privilegiada da globalização foi a cultura. A mercantilização do mundo invadiu a esfera cultural de forma avassaladora. De expressão das múltiplas identidades, de sua infinita diversidade, a cultura se viu achatada a clichês formatados pelas telenovelas. O Brasil foi reconstruído no imaginário nacional pela televisão. A cultura foi vítima de visões redutivas, a três ou quatro cenários dos bairros chiques de São Paulo e Rio de Janeiro, mais algumas cenas de um país folclórico, para exportação. Consolidou-se assim a ausência do povo brasileiro na história e no imaginário nacional. Um governo democrático e popular teria que se diferenciar em tudo do seu antecessor – o maior promotor do reino do dinheiro na sociedade e no Estado brasileiros –, antes de tudo na política cultural. E uma das maiores e mais inovadoras realizações deste governo são os Pontos de Cultura – pontos de vida, pontos de “des-silenciamento” do povo, pontos de muitos pontos (TURINO, 2010, p. 8).

Nota-se, nessa iniciativa e em sua importância, a relação entre produção cultural, território e lugar social. A partir dessas premissas, já explanadas como fundamentais nesse primeiro ciclo de investimentos às produções periféricas, uma cadeia de financiamentos abriu-se para compra de equipamentos de produção audiovisual e locação de espaços para produção, organizando os coletivos para a criação de narrativas próprias, o que fundamenta seu propósito: mudar o espaço social em que estão situados.

Neste último capítulo, olharemos para o processo a partir do que consideramos o seu princípio: a produção de coletivos audiovisuais periféricos. A partir disso, é possível compreender uma ética nos arranjos de produção que impacta a política estética das narrativas. Para essa dimensão, pensaremos a partir de outras pesquisas que já compuseram esse cenário e de um olhar histórico a respeito desses momentos de aumento das produções audiovisuais nas periferias. Averiguando o momento atual, as análises se voltarão para os arranjos recentes de produção e distribuição a partir de dois coletivos audiovisuais das periferias de São Paulo, abrindo debate sobre um novo estatuto da diversidade trazido por um conjunto de coletivos e os caminhos para o reconhecimento social.

#### **4.1. O processo dos coletivos audiovisuais periféricos**

Como falado anteriormente, os números oferecidos a respeito das produções por estado entre os anos de 2010 e 2018 apresentam uma visada àquilo que compreendemos como um processo de descentralização nas produções audiovisuais no Brasil, apoiado no emblema da diversidade presenciado no Plano Nacional de Cultura (2010-2020). Tal processo gera aprofundamento nas traduções de pluralidades, englobando um maior

número de territórios, locais e produtores desses espaços ao se caracterizarem os tipos de produções financiadas a partir de 2010. Portanto, direcionando o olhar para o *locus* discursivo da diversidade, nota-se que há um novo estatuto presenciado em produções periféricas, ainda que essas não tenham passado pelos meios institucionais de legitimação, como no caso de outras produções, também periféricas, vistas no segundo capítulo. O nosso intento, então, é debater dois pontos: os limites das políticas institucionais incorporadas pelo PNC, especificamente no setor audiovisual, e, ao mesmo tempo, o histórico em construção das produções audiovisuais nas periferias, suas demandas contemporâneas e os processos em curso, incluindo sua proposta ética, que atua também em um aporte estético vinculado aos modos de produção.

Os dois pontos podem ser melhor pensados se partirmos de São Paulo, cidade metropolitana que, junto com o Rio de Janeiro, tem quantitativamente o maior volume de produção audiovisual no país, como apresentado no primeiro capítulo da tese. Justifica-se também a escolha por São Paulo pelo fato de a cidade ter ao menos parte das reivindicações das periferias atendidas por meio de políticas públicas importantes e perenes, algo que pode ser lido, como sugerimos, como o encontro entre uma demanda social, que existe anteriormente, e as políticas de atendimento que comportam e ampliam essas demandas. Nesse sentido, parece fundamental construir uma breve explicação sobre algumas dessas iniciativas e, principalmente, destacar um dos pioneiros nesse processo: o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), já mencionado.

O Programa VAI foi instituído na cidade de São Paulo como lei no ano de 2003, durante a gestão da prefeita Marta Suplicy (2000-2004), à época do Partido dos Trabalhadores (PT). O projeto de lei foi igualmente construído por um quadro do partido, o vereador Nabil Bonduki, durante o ano de 2002. Uma década depois, Nabil Bonduki seria secretário municipal de cultura na gestão de Fernando Haddad (PT) em substituição a Juca Ferreira, o responsável pelo Plano Nacional da Cultura de 2010, que voltou ao Ministério da Cultura em 2015 para, entre outras atribuições, organizar o PNC 2020 – que foi interrompido, junto a outros processos em curso, com o golpe de 2016, que destituiu de seu cargo a presidenta Dilma Rousseff. Esse pequeno recorte é importante por demonstrar um planejamento estratégico para a área cultural em vários níveis da estrutura pública, pensado como um vetor de construção social sobretudo em regiões periféricas atravessadas por um conjunto de demandas e necessidades.

A iniciativa surge também a partir de dois fundamentos que o Partido dos Trabalhadores (PT) organizou em várias prefeituras que administrou desde o processo de

fundação do partido e de redemocratização do Brasil. James de Lemos Abreu (2010), em tese sobre a iniciativa de valorização da cultura na cidade de São Paulo, destaca duas ações que formalizaram, em alguma medida, o VAI: “o Orçamento Participativo como experiência de democratização do processo decisório na cidade e valorização de demandas de caráter local (...) e a criação da Coordenadoria da Juventude” (ABREU, 2010, p. 134-135).

A primeira iniciativa descentralizava a gestão orçamentária da cidade tendo como sentido as paridades nas ações e nos investimentos municipais; e a segunda, criada em 2001, tinha como principal característica a promoção da juventude da cidade com claro enfoque nas periferias. Ou seja, ambas buscavam a promoção e a valorização dos territórios e locais de pouca assistência pública, apoiando-se na descentralização dos recursos disponíveis não apenas para a área cultural, mas de forma transversal no plano redistributivo.

Assim, o território e a localidade se tornam eixos principais a se pensar em um primeiro momento da ampliação das políticas públicas para a área da cultura, justamente pela promoção da diversidade cultural em um sentido mais organizador, abarcando múltiplas possibilidades surgidas nas próprias localidades. O intuito do Programa de Valorização de Iniciativas Culturais era o de promover de forma ampliada as possibilidades estéticas e narrativas nas periferias da cidade, como demonstram os artigos de sua lei, cuja “finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais” (MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 2003).

Uma outra característica fundamental do programa, que se encontra na base de sua elaboração, é a de compreender uma cultura de cooperação e de grupos em segmentos artísticos periféricos. Trata-se de uma ética que se constituiu em materialidades ao longo da atuação cultural das periferias<sup>91</sup>. Nesse sentido, abarca-se como propostas ao programa não projetos individuais, como é comum em dezenas de outros editais de fomento pelo país, mas sempre na perspectivas de grupos e coletivos, dando vazão a um elemento que é fundamental na constituição artística nas periferias: a cooperação. Dividido em duas

---

<sup>91</sup> Vale como uma menção a cultura Hip hop nas periferias das grandes cidades, que ganha lastro e projeção nos anos de 1990 como um agregador de demandas das juventudes periféricas, além de trazer em sua ética um traço mais colaborativo e de cooperação mútuas, o que reportamos numa filiação direta à proposta de coletivos que se formarão nesses territórios e locais. Para essa dimensão sobre a cultura e os movimentos, indica-se à leitura: BUZO, Alessandro. *Hip hop: Dentro do movimento* (Aeroplano, 2010).

modalidades, uma destinada a um projeto piloto, e outra voltada a projetos já financiados ou existentes, o VAI contempla em ambas as modalidades o fornecimento de recursos a “grupos e coletivos compostos por pessoas físicas, prioritariamente jovens de baixa renda, com idade entre 18 (dezoito) e 29 (vinte nove) anos” (MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 2003). Encontra-se, assim, os eixos principais do programa: projetos coletivos, agrupamentos em territórios periféricos, e sujeitos, grupos ou coletivos pertencentes à juventude.

Essas traduções que a lei promove a respeito da diversidade têm como sentido principal, lendo-as como um discurso, o de encaminhar um projeto novo para a cidade e, também, para o país, buscando inovações estéticas, intervenções políticas e o reconhecimento de novas formas de constituição artística em produções que nascerão em territórios renovados de articulação, como as periferias, e em uma faixa etária que também ofereça esse olhar de renovação das estruturas da arte no âmbito de sua cultura. Evidentemente que não se trata de uma exclusão etária, à medida que é comportada a presença de pessoas nas variadas faixas e idades nos projetos submetidos e aprovados, mas o encabeçamento dessas propostas deve ser de jovens, organizados em grupos ou coletivos.

Por ser um projeto voltado à juventude e ter como disputa o território, coloca em projeção a cultura como um vetor importante para promoção da diversidade, construção de cidadania, e proteção das classes sociais mais vulneráveis e suas juventudes. Em Arregui et al. (2020), percebe-se, a partir de iniciativas locais apoiadas em diretrizes nacionais e internacionais, o contexto e as práticas de proteção e promoção da diversidade em vários projetos que integram escuta social com linguagens artísticas. Não se trata de fazer um longo percurso sobre o campo analisado por essa pesquisa, mas de propor a visada em uma recorrência nas últimas duas décadas, pelo menos, de práticas culturais voltadas às juventudes nas periferias, aliando dois sentidos: a diversidade e a localidade. Essa proposta está, de certa forma, reportada na pesquisa mencionada, ao afirmar que

o fazer cultural em condições e contextos coletivos e partilhados promove redes de fortalecimento e reconhecimento de si, que puderam ser observadas nas experiências compartilhadas em todos os territórios. Nesse sentido, compreendemos que a politicidade dos sujeitos foi estimulada por escutas, falas e apropriação de espaços, mediadas por propostas que garantiram discussão, reflexão e ação (ARREGUI et al., 2020, p. 50).

Assim, o que se mostra em primeiro plano nas constituições e ações dessas iniciativas relatadas pela pesquisa mencionada, em locais periféricos nas cinco regiões do país, é a reinvenção do espaço. Isso pode ser reconhecido nas diferentes produções relatadas por esta tese e em centenas de outras iniciativas promovidas nas últimas duas décadas por meio de programas e editais, como o VAI e outros, em ter eles o já mencionado Pontos de Cultura. Algo que só a promoção da diversidade em múltiplas iniciativas públicas, nos âmbitos locais, regionais e nacionais, poderia promover em estrutura e escala. Relembra-se também o acirramento de disputas por redistribuição nessas últimas duas décadas, que ora ampliam, ora limitam tais processos, a depender do seu sentido público e das hegemonias operantes. Em todas as formas, a promoção da diversidade visa reconhecimentos identitários e novas visibilidades territoriais como vetores em suas ações:

São processos em constante desenvolvimento e renovação, dentro dos quais a cultura assume um dos papéis de centralidade nas negociações e disputas; o cultural como mediação das demandas que vêm emergindo, inclusive sobre as noções de pertencimento, participação, escuta, ancestralidade, memória e estigmas. O cultural permanece como elemento primordial nos processos de reconfigurações e ressignificações sociais. (...) A cidade e seus indivíduos tornam-se parte fundamental no desenho e na concepção de novos territórios e de outras formas de “fazer política” e conceber a cultura (ARREGUI et al., 2020, p. 51).

A partir desse ambiente, construído em um período de quase uma década, iniciativas relevantes e importantes foram sendo articuladas de forma coletiva, que promulgavam uma ou mais estéticas e, sobretudo, uma ética que vemos como uma adoção nos processos relatados nos capítulos anteriores. Algo que gostaríamos de pontuar, já mencionado na introdução da tese, é a presença de uma certa forma de realização que, posteriormente, passa a ser incorporada como um dos modelos adotados em produções com maiores orçamentos, financiadas por órgãos públicos, de produtoras consolidadas e emergentes. Ou seja, outros lugares discursivos, que passamos a denominar como produções de coletivos audiovisuais em diferentes níveis, partem de uma ética que se reconhece nas periferias e em seus modos de criação e circulação. Essa ética, que se traduz por traços mais colaborativos e por vínculos mais próximos aos espaços de realização, estabelece processos mais horizontais e de escuta interna aos envolvidos.

Para descrever esse traço ético, é necessário olhar para algumas experiências anteriores ao período de produção desses filmes, tentando acompanhar um processo que

se inicia antes da última década, mais precisamente nos anos 2000, que se justifica por uma mudança em alguns paradigmas de financiamento público a iniciativas culturais, como os editais de fomento relatados anteriormente, e as convenções de cultura ocorridas na metade daquela década. Ao direcionar olhar ao campo das produções periféricas na cidade de São Paulo, o pesquisador Guilherme André Aderaldo (2013) desenvolveu em sua pesquisa um olhar sobre essas produções coletivas no período anterior àquele trabalhado nesta tese. Com as iniciativas em andamento, nos planos municipal, regional e nacional, há pelo menos cinco anos, o antropólogo encontrou um processo bastante definido e, junto a isso, suas bases reivindicativas e sociais também foram esclarecidas ao longo de alguns relatos de campo descritos em sua tese. Parte do seu objeto empírico, o Coletivo de Vídeo Popular (CVP), que surge na década de 2000, é um bom exemplo de ações afirmativas em relação a uma ética operante nos territórios periféricos.

Segundo o autor, a rede surge a partir de coletivos financiados do VAI que participavam de projetos de algumas organizações não-governamentais (ONGs), como a Ação Educativa, conhecida associação fundada em 1994 e localizada no centro da cidade de São Paulo<sup>92</sup>. Diz o pesquisador que neste período houve forte luta e um processo de reivindicação do espaço de criação e produção por parte desses coletivos, que discordavam em vários momentos do modo de realização e articulação das organizações sociais. As reivindicações passavam, portanto, por uma ideia de pertencimento e “força política, justamente por terem suas falas e posicionamentos quase sempre associados às ações administrativas de gestores públicos ou vinculados às ONGs” (ADERALDO, 2013, p. 209). Aqui demonstra-se algo que passa a ser mais presente a partir de uma virada nas questões sociais e reivindicações, por espaços de escuta e de fala, de produtores audiovisuais das periferias.

Importante a notação de que há um encadeamento de fatos resultante das condições que o autor relata, que demonstram a estrutura que se formaliza a partir de um esforço público, por meio de debates e ações nas esferas de financiamento e redistribuição orçamentária, passando a destinar recursos às regiões e territórios com menos investimentos culturais. Isso ocorre, ainda, por haver nesses territórios uma demanda de produção que, a partir de um dado momento, passa a ser também uma reivindicação por espaço social. A principal ideia do CVP, portanto, era a de construir um espaço de autonomia para os outros coletivos realizarem suas produções sem a intermediação de

---

<sup>92</sup> Associação civil sem fins lucrativos com atuação nas áreas de educação, cultura, juventude e direitos humanos.

organizações sociais que acabam fazendo a coordenação dos financiamentos distribuídos pelas iniciativas públicas da cidade<sup>93</sup>. O Coletivo de Vídeo Popular buscava, segundo relato de campo, cinco processos para que as iniciativas passassem a ter maior grau de autonomia por parte dos produtores periféricos.

O primeiro desses processos mencionava a construção de uma rede de comunicação que fizesse uso de formatos audiovisuais esquivos “às formas tradicionalmente utilizadas pelas empresas vinculadas a grupos corporativos, bem como às instituições do terceiro setor mais próximo do movimento de luta popular” (ADERALDO, 2013, p. 210). Esse primeiro aspecto sintetiza a ideia de uma luta reivindicativa por espaços de maior autonomia na produção audiovisual por parte dos coletivos periféricos da década de 2010 em São Paulo. Reportamos essa luta como uma condição que atravessa outras formas de produção audiovisual no cinema brasileiro recente, como visto nos dois primeiros capítulos desta tese em diferentes traduções dessa luta reivindicativa e de espaços de produção.

Um segundo aspecto e desafio vinculava-se à dimensão territorial, ou seja, responde a uma questão que passou a ser uma retórica reivindicativa: quem pode falar sobre essas temáticas? É uma questão retórica justamente por incutir na pergunta sua resposta, implícita, nas lutas por espaços de produção. Diz o relato: “Possibilitar uma leitura conjunta das causas sociais aos problemas que atingem distintas regiões urbanas precárias, com vistas a produzirem e exibirem filmes relacionados a estes temas” (Ibid.). Nesse segundo desafio, coloca-se também a questão da exibição, algo que estava previsto no relato:

Estimular a circulação dos realizadores e exibidores de filmes politicamente orientados por toda a cidade, tornando-os reconhecidos em uma extensa rede de circuitos de exibição, a serem construídos por ações populares em lugares estratégicos (favelas, bares, campos de futebol amador, ocupações culturais e habitacionais, escolas da rede pública etc) (ADERALDO, 2013, p. 211).

A questão territorial das produções de coletivos audiovisuais também é atravessada pela circulação e pela distribuição das obras. Compreende-se, a partir de certos espaços renovados de produção, e comprova-se pelas demandas explicitadas pelo

---

<sup>93</sup> Interessante pensar como esse processo lembra, em alguma medida, as cooperativas de cinema surgidas nas décadas de 1970 e 1980 em meio a indefinições de financiamento da Embrafilme, naquela altura, como relatado no primeiro capítulo desta tese. A reivindicação por uma maior diversidade nas produções, como apontou José Mário Ortiz Ramos (1985) é reestabelecida neste novo momento em outra enunciação, mas em uma formação discursiva que se repete, reiterando certas posições sociais.

Coletivo de Vídeo Popular, que não parece o bastante ocupar apenas os locais tradicionais de exibição audiovisual mas, e sobretudo, articular a produção ao seu local, território e fazê-la circular em outros espaços, nas periferias e em territórios que carecem de equipamentos culturais. Essa dinâmica foi apresentada a partir das experiências dos filmes *Era o hotel Cambridge* e *Espero tua (re)volta*, no primeiro capítulo, em que ao primeiro interessava circular essa produção em espaços de ocupação da cidade, articulando com os movimentos um lugar político junto à narrativa do filme, e, ao segundo, interessava circular em escolas públicas e universidades públicas e privadas, engajando estudantes desses locais. No segundo capítulo, trouxemos relatos da produção audiovisual brasileira afirmando a importância em ter tais narrativas ocupando os espaços de seus locais de exibição, sendo os filmes projetados em salas de cinema, centros culturais ou eventos municipais das cidades das produções que, também, são as cidades dos grupos e coletivos de produção.

Além disso, essa proposta, nascida anteriormente aos processos comentados nos outros capítulos, no começo da década de 2010, reflete algumas ações de expansão da circulação audiovisual, como pode ser visto nas plataformas Taturana e Videocamp, além de outras que surgem em plataformas digitais de acesso gratuito, como Youtube, Vimeo e a Twitch, e compras e licenciamentos em plataformas de streaming pagas, bem como em redes sociais digitais e online, como Instagram e Facebook. Há uma cadeia de exibição que parece se formar a partir de iniciativas que buscam ter mais espaços de exibição e, logo, um alargamento dos debates sobre as produções e suas narrativas.

Ao longo da última década, essas iniciativas passaram a garantir formas mais eficazes e criativas de conhecimento e distribuição das obras do que unicamente a projeção em salas de cinema do circuito de exibição, visto por alguns coletivos como espaço de exclusão. Isso garantiu a várias dessas produções um maior grau de capilaridade e engajamento em comparação a produções exclusivamente vinculadas a circuitos de festivais e salas oficiais, além de uma monetização mais direta. Vale ainda compreender que a dinâmica que se coloca atualmente ainda não foi devidamente estudada e apresenta múltiplas possibilidades, entre elas a de falar para seus públicos específicos. Essas possibilidades já estão sendo pensadas na formação dos coletivos audiovisuais nas periferias.

O quarto ponto está relacionado à ideia de legitimação de espaços de exibição: “Ocupar e legitimar, com a exibição de filmes, espaços abandonados pelo poder público” (ADERALDO, 2013, p. 211). Além de estar articulada à proposta de repensar esses

espaços, vinculando às produções dos coletivos, de certa forma, os habitantes dos territórios das narrativas, essa proposta também ampliava a dimensão de uma produção audiovisual coletiva, que teria em seu sentido a sua relação com o território. Não se tratava apenas de captar as imagens nos locais, mas envolver a produção com o local, falar do local a partir dele mesmo. Essa é uma dinâmica muito corrente nos processos aqui trazidos pelo material empírico analisado, qual seja, ter um envolvimento e uma ampliação dos espaços de produção. Aqui, entretanto, parece ser algo intrínseco aos processos, como uma condição ética. Algo que também se reconhece nos coletivos pensados no segundo capítulo. Os relatos das produções no primeiro capítulo, por sua vez, parecem ter tido uma espécie de acaso (ainda que objetivo) que levou a esse processo mais coletivo da obra. Entretanto, essas produções também fazem parte dos fenômenos que se tenta apontar com a tese e ajudam a compreender sua estrutura, que não se restringe a pensar as ações coletivas das obras audiovisuais, mas uma instância do tempo e de sua formação discursiva que ocasionam esses encontros na produção. A dimensão coletiva pode, assim, ser pensada tanto como uma adjetivação dessas produções audiovisuais recentes, como sua substantivação, processo que passa não apenas a marcar certas obras, mas a nomeá-las, ressaltando, assim, deslocamentos nos discursos feitos sobre esses sujeitos, com eles ou por eles. Como dito, oferece-se um impedimento ao ponto desses filmes e narrativas não poderem existir se não fosse por seu traço coletivo, ou seja, a inscrição de uma ética já notada há uma década em coletivos audiovisuais nas periferias.

E, por fim, um quinto ponto apresentado justifica-se a partir da luta por reconhecimento e uma inferência dos coletivos audiovisuais nos processos de redistribuição e financiamento do poder público. Ou seja, nenhuma das propostas colocadas acima teria sentido se não houvesse uma autonomia nos processos de busca por investimentos públicos e, aliada a isso, uma autonomia nas propostas sugeridas. Dizia o item cinco:

Sustentar uma representação autônoma (desvinculada dos interesses institucionais) dos coletivos de realizadores audiovisuais comprometidos com causas sociais na cidade junto aos poderes públicos ligados à cultura e à gestão urbana, com a finalidade de influenciar processos de formulação de políticas públicas para o setor audiovisual (ADERALDO, 2013, p. 211).

A proposta, portanto, era a de construir uma autonomia na produção e uma inferência nas políticas públicas do setor audiovisual que viessem também dos coletivos audiovisuais das periferias, em um âmbito municipal, mas que se associa a projetos de

outras localidades e interfere nos debates sobre políticas nacionais da cultura. Assim, nem todas as propostas foram levadas adiante, ainda que elas tenham proporcionado aprimoramentos nas políticas públicas da cidade de São Paulo, como a presença de representantes dos coletivos na comissão da cultura na gestão do prefeito Fernando Haddad (PT), e uma atuação mais direta entre as políticas do setor e os coletivos financiados pelos projetos da cidade. O Coletivo de Vídeo Popular, mesmo não tendo uma constância em sua atuação durante a década de 2010, foi fundamental para que esses processos se desencadeassem na cidade de São Paulo e, no âmbito do discurso, passassem a compor um conjunto de outros processos que ocorriam e ocorreriam a partir daquele momento. Suas ideias, expostas anteriormente, em relação à produção, financiamento e distribuição, ajudaram a formular uma lógica de ação e tática dos coletivos audiovisuais ao longo da década de 2010.

Essa formulação, no âmbito discursivo, parece-nos relevante para evidenciar nesta tese as iniciativas que são oferecidas pelos diferentes objetos empíricos, pois todas essas ações, ainda que sejam de conhecimento público, representam uma estrutura que passou a ter espaço, entre outros processos audiovisuais, nas formas de produção no cinema brasileiro recente. Assim, ainda que não referenciado diretamente por outros coletivos e por haver mudanças nos processos públicos em âmbitos municipal e federal, o Coletivo de Vídeo Popular apresentava antes dessa década uma enunciação, ou posição discursiva, e uma proposta ética que se aproxima dos grupos e coletivos audiovisuais já trazidos na tese. Representa, assim, uma proposta que passou a ser exercido em algum nível em determinados espaços de produção e articulação política. Os cinco processos elencados acima são uma intenção ainda buscada pelos coletivos audiovisuais das periferias.

Após comentarmos sobre uma proposta ética, considera-se relevante falar da estética que é suporte e formato desses processos. Não nos parece ser possível pensar um campo à parte do outro ao se pensar, sobretudo, as produções periféricas. A ética, nesse caso, pode e deve ser pensada em uma articulação com elementos estéticos, nos quais esperamos revelar também o traço político das produções periféricas por meio de análises da história das produções que serão articuladas neste capítulo. Esperamos apontar, ainda, a compreensão de uma ética e de uma estética que interliguem o *corpus* da pesquisa, já que acreditamos que essas posições sociais e discursivas estejam colocadas nas disputas propostas pelas obras destacadas até este momento. Vê-se, dessa maneira, que há nos processos das periferias um lugar que afeta outras formas de produção a ponto de alterá-

las ou construí-las de outra forma, e que se caracterizam como sendo produções realizadas por coletivos das periferias ou coletivos periféricos.

Para pensarmos no binômio política e estética, recorre-se ao pensamento articulado pelo filósofo francês Jacques Rancière (2005), no que denominou de “partilha do sensível”. No caso, a ética parece-nos o sensível articulado nas produções, pois seria ela a operação do *comum*, daquilo que implica e é implicado pelos sujeitos. Para o autor, portanto, uma partilha do sensível fixaria simultaneamente um *comum* e suas partes exclusivas. O que significa dizer, de outro modo, que há um sensível que afeta e é afetado pelas práticas discursivas, o que pode ser percebido em um sentido de comunidade, e há partilhas – partes e fragmentos desse sensível – que são as formas construídas.

De acordo com Rancière, “essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades, que determina propriamente a maneira como o *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p. 15). Nota-se na descrição do filósofo que há uma maneira de como essas formas ou partilhas são visibilizadas, portanto, não se trata apenas do conceito de representação no sentido anterior, como um modo de ver, mas essa definição se liga também a um modo de fazer, a uma forma de realização dessa partilha, ou chama-se “representativo, porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar” (Ibid., p. 30).

A ética, portanto, não se restringe ao que é visível na narrativa, mas também oferece um modo de articulação discursiva que se torna, a partir de certa ordenação da partilha do sensível, uma recorrência ao pensarmos o audiovisual periférico, como visto nas proposições do Coletivo de Vídeo Popular. O modo de atuação desse grupo evidencia um conjunto de maneiras de ser entre os coletivos audiovisuais das periferias, convocando outros grupos e coletivos a construírem essas práticas. De acordo com Rancière, essas maneiras de dar a ver e de fazer que articulam e modificam os “regimes de visibilidade”: “É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 31). Nesse sentido, podemos buscar as recorrências e os modos de construção do campo do visível nas produções de coletivos periféricos.

Também não é ao acaso que o formato documental ou factual seja o mais articulado por vários desses grupos e coletivos a partir dos anos 2000, como relata a extensa pesquisa de Gustavo Souza (2011). Tem-se nessa forma de fazer e organizar as narrativas, vinculadas aos processos e modos de ação coletivos, um encontro para essa

partilha. Elencando cem entidades, corporações, produtoras, grupos e coletivos que desenvolveram produções audiovisuais nas periferias brasileiras naquele momento, Souza tematiza a razão dessa escolha e propõe debatê-la sob alguns aspectos, o que permite pensar esse gênero referencial como uma forma-padrão referida pelos coletivos audiovisuais, além de suas possibilidades expressivas e narrativas. O documentário possibilita pensar a articulação entre temas, assuntos, questões e territórios periféricos a partir de um *insider*, ou, como marca Souza, a partir de um “ponto de vista periférico” (SOUZA, 2011, p. 31). A produção que participa do espaço social narrado usa desse artifício de referencialidade para pensar possibilidades de *autorrepresentação* ou de uma auto-imagem em relação às periferias narrativizadas.

Em outros termos, os formatos referenciais parecem ser um campo profícuo para uma aproximação aos territórios periféricos presentes nas narrativas por meio das experiências da produção. E aqui há um outro recorte, como aponta Souza, a presença de “um movimento que estabelece nítidas separações entre ‘a periferia’ como personagem e ‘a periferia’ como produtora” (SOUZA, 2011, p. 15), em que se permite ao mesmo tempo uma aproximação aos registros periféricos em produções não-periféricas, no nível estético (ou qualitativo), mas um distanciamento ou uma separação no nível ético, (ou substantivo) como dissemos anteriormente sobre a posição de escuta articulada nesses coletivos. No caso das produções de coletivos das periferias, por vezes a ética se sobrepõe à estética, como iremos propor nas análises desenvolvidas neste capítulo.

Outra questão que se coloca, no nível estético, é que a dimensão referencial sempre estará posta. Se pensarmos nas produções já analisadas nos capítulos anteriores, a presença de um aporte referencial é o que articula todas elas, inclusive as que serão trabalhadas neste momento. Exemplifica-se a questão por aquelas que, em princípio, recusam a chave referencial: os filmes *Ela volta na quinta* (2015) e *Era o hotel Cambridge* (2017), apresentados nos capítulos anteriores. Ambos acionam o registro da ficção para a construção de suas narrativas, porém, por haver uma relação indissociável entre as personagens das narrativas e as vidas das pessoas que interpretam suas histórias, o caráter referencial é uma constante à recepção, não havendo um lugar cômodo para se pensar unicamente a ficção.

Ou seja, o convite à referencialidade e ao caráter documental que essas narrativas apresentam é oferecido ao público como chave interpretativa para a narrativa mostrada. E, acreditamos, os vários formatos referenciais e gêneros documentais constituem-se como traço comum a essas produções justamente por não ser possível uma dissociação

clara entre construções narrativas, as experiências fílmicas e audiovisuais, e suas instâncias de vida cotidiana, seja em termos temáticos ou expressivos. Evidentemente que os formatos referenciais se alteram e são variáveis dentro da própria mutação dos modos documentais<sup>94</sup>, mas isso também diz respeito aos compromissos éticos de cada produção com seus locais e territórios de origem, e com as dimensões periféricas, plurais, evocadas nessas produções.

De acordo com Gustavo Souza, esse deslocamento em direção à referencialidade por parte das produções periféricas e a formação de coletivos nas periferias se deu em função de três fatores. O primeiro, já tratado no primeiro capítulo da tese, é o aumento dos financiamentos públicos para a produção audiovisual. Novas frentes de financiamento possibilitaram uma descentralização da produção, que em um primeiro momento, na década de 2000, estava caracterizada em iniciativas locais, mas que, desde 2006, foi debatida no plano nacional até a aprovação da Lei do Plano Nacional de Cultura, em 2010. Podemos sintetizar, a partir de nossa pesquisa, que esse primeiro fator diz respeito à dimensão da diversidade e da pluralidade como diretrizes das ações políticas na área da cultura, e também em função de reivindicações históricas no campo do cinema e do audiovisual desencadeadas no cinema brasileiro recente.

Um segundo fator apresentado por Souza é o de haver, no plano econômico, um acesso facilitado aos equipamentos audiovisuais. Este olhar, apesar de parecer superado, contribui para essa mudança de perspectiva, também em termos estéticos, nas produções periféricas. Passou-se a conviver, cada vez mais, com uma maior visualidade desses territórios em locais antes não vistos e narrados, com a presença das plataformas digitais audiovisuais. O surgimento de equipamentos de captação de imagem e som em aparelhos celulares ou câmeras de mão, conhecidas como *handycam*, o acesso a essa tecnologia em função de um aumento proporcional do salário nacional e da diminuição no valor de importação desses dispositivos físicos, fez emergir, em um primeiro momento, a possibilidade de captação e edição, seguida da organização e distribuição dessas produções e, em paralelo a esses dois movimentos, a presença cada vez mais frequente

---

<sup>94</sup> Não convém entrar profundamente no âmbito da discussão dos modos documentais trazidos pela categorização de Bill Nichols (2005), mas vale a consideração de como o documentário contemporâneo tem em suas formas narrativas e estilísticas um caráter hibridizante que torna difícil sua catalogação. Alguns teóricos, para sair da armadilha dos modos documentais, deslocarão o lugar da narrativa para o lugar da leitura (ou da interpretação), em uma constituição formal da convocação do olhar dirigida aos espectadores. Nesse sentido, podemos refletir sobre uma “leitura documentarizante” (ODIN, 2015) que esses filmes acionam em suas formas expressivas. No caso desse traço comum às produções analisadas na tese, há nessas estruturas narrativas e em seus modos de produção uma perspectiva referencial que se endereça ao espectador, um espécie de anteparo da realidade, ainda que vejamos ali uma ficção sendo construída.

de relação com as múltiplas telas de exibição possíveis. Para Souza, porém, não se trata de um determinismo tecnológico, mas da compreensão dos formatos que surgem a partir dessas práticas, que se tornam mais acessíveis. O pesquisador faz referência a duas dessas experiências, a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, baixada do Rio de Janeiro, e o coletivo Filmagens Periféricas, da Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo:

As câmeras digitais, sem dúvida, interferem nos métodos e processos de filmagem; mas, ao mesmo tempo, forçam uma mudança no modo de produzir e consumir imagens (...) Dessas imagens, não surgirão necessariamente filmes, mas o que interessa é aguçar novos olhares para as práticas e vivências comuns (...) Nesses casos, a câmera digital funciona como ferramentas que auxiliam na construção de um olhar sobre si e para o que está próximo (SOUZA, 2011, p. 38-39).

A questão trazida por Gustavo Souza remonta outra possibilidade, que será trabalhada nas análises deste capítulo, que é a questão de pensar as estratégias e ferramentas de construção audiovisual. Justamente por não haver um convívio sistemático com práticas de produção tradicionalmente vinculadas ao cinema nacional, e muito menos aos equipamentos comuns a este campo, passou-se a apostar em outras formas de expressão, com os meios de produção disponíveis, muitas vezes fundadas em outras tradições que não aquelas do cinema brasileiro. Evidente que, ao longo dos anos, com uma formação cada vez mais técnica e profissional nas operações de dispositivos e no uso de equipamentos, essa realidade foi se reconfigurando. Entretanto, desvincular-se dos modos de produção do cinema abriu a possibilidade de ampliar os processos audiovisuais e modificar esses modos dentro da própria tradição. Por exemplo, em relação à circulação e ao uso das ferramentas de distribuição audiovisual gratuitas, ou ainda nas formas de veiculação dessas imagens em redes sociais digitais online.

Parece-nos haver, nesse percurso, a relação entre a ética e a estética nas propostas de produção nas periferias. Apoiado pelo teórico audiovisual Ohad Landsman (2008), estudioso do filme documentário, Souza pensará essas formas de produção na primeira década dos anos 2000 como uma “estratégia estética” (SOUZA, 2011, p. 41), ou seja, uma forma de fazer uso da tecnologia a partir de elementos éticos que permitam a sua realização. São como táticas para os usos das ferramentas, porém apoiando-se também em certo modo de construção e percepção dessas ferramentas de captação de imagem e som nas periferias onde elas estão inseridas, reapropriando-se criticamente delas.

A dinâmica dessas táticas ou estratégias está ligada a uma nova condição do acesso, não apenas em relação aos processos, mas aos meios audiovisuais, ou seja, as

formas de realização em ambientes digitais. Naquele instante da pesquisa de Souza, encontra-se a presença cada vez mais relevante de *softwares* de edição e animação vinculados ao processo de produção audiovisual, o que permitiu incluir a juventude como uma categoria fundamental nesse eixo das produções periféricas, já que há uma condição de aproximação ofertada a essa geração pelos meios digitais. Segundo Souza, essa dinâmica oferece ainda “uma aproximação dos mais jovens com uma linguagem mais tradicional” (SOUZA, 2011, p. 40), o que também “possibilita o exercício de outros arranjos para as práticas e formatos documentais, além de favorecer o caráter coletivo das atividades” (Ibid.).

Importante ressaltar, refletindo a partir desse histórico, que essa aproximação entre linguagens tenha provocado, nesse fenômeno mais recente do audiovisual ao qual nos referenciamos na tese, novas possibilidades e novos formatos. Isso não significa dizer que haja um *contra-cânone* nesse modo de criação, ou seja, uma recusa ao que historicamente está estabelecido nas referencialidades e nas ficcionalidades, mas a busca por estéticas mais próximas ao local de produção, às experiências e aos sujeitos destes territórios, inclusive em termos narrativos, incorporando outras linguagens além daquelas tidas como estabelecidas, mesclando formas expressivas do cinema, da televisão e da internet. A partir disso, podemos afirmar, novamente, a existência de uma estética mediada por uma ética em termos de uma responsabilidade na criação e na produção audiovisual. Pode-se pensar, ainda, que a mediação estética dessas produções reverbera por meio de táticas ou estratégias, como aponta Souza, estabelecendo novos modos de circulação e distribuição. Adiciona-se a isso como a pós-produção também encaminha propósitos no sentido de visibilidade dessas produções, o que permitiria estratégias para a divulgação “para televisão e internet que, devido à própria composição do artefato tecnológico, facilita a sua circulação” (SOUZA, 2011, p. 40). Em sentido mais amplo, portanto, o acesso a essas ferramentas configura-se “como um importante vetor para o desenvolvimento da produção audiovisual periféricas, mas não o único. A presença do digital no cinema da periferia conduz à necessidade de enxergar técnica e estética não como categorias rivais, mas complementares” (Ibid., p. 41).

Importante pontuar como a presença do digital e das tecnologias passou a ser cada vez mais presente nesse desenvolvimento das produções audiovisuais em vários gêneros e formatos. Inclusive, pode-se relacionar essas ferramentas digitais como partícipes na constituição de novas linguagens e estratégias, como vemos ocorrer nas mídias digitais online ou redes sociais. Tem-se, assim, um cenário favorável para a tradução estética

dessas produções em formatos muito variados, acrescentando às características do que poderia se pensar um cinema periférico ou produções audiovisuais periféricas. Não haveria um único modo e modelo adotado, mas uma variedade correspondente à própria variação que ocorre quando há uma descentralização das produções. A partir desse histórico e da perspectiva que se concretizou ao longo desta última década, a produção periférica, segundo Souza, “suscita uma relação com as tecnologias digitais na perspectiva da continuidade e da transformação em detrimento da ruptura e do progresso” (SOUZA, 2011, p. 41), afinal não se trata de um ensino técnico do manuseio desses equipamentos ou da mera reprodução de um modo de produção, mas de se inserir nesse cenário audiovisual e de propor imagens e imaginários nas cadeias e brechas discursivas.

Essa preocupação por parte dos produtores se inscreve nas obras por eles realizadas, buscando apresentar outras perspectivas de imaginários para as periferias em um processo de inversão de experiências e vivências que se coloca na condição estética das obras reunidas nesta tese e, mais especificamente, das produções de coletivos das periferias. Como veremos a seguir, as transformações apontadas por Gustavo Souza nos possibilitam refletir sobre as tramas presentes em processos e estruturas de algo que se intensificou na última década no campo do audiovisual brasileiro.

O traço comum dessas obras, como já foi dito, é a perspectiva estética que acompanha e é mediada por uma ética que a rigor parte da produção de imaginários, das paisagens e dos territórios em exibição na narrativa. Mais do que se caracterizarem propriamente como mera inferência dessa ética de produção, pode-se dizer que os imaginários inscritos nessas narrativas partem ou fazem parte do que é experimentado e vivido, cotidianamente, pelos ocupantes desses locais e territórios. É justamente essa dinâmica que parece ter sido apresentada como possibilidade de atuação para o audiovisual brasileiro nessa última década. O registro documental, pensado de modo expandido, torna-se um projeto e ganha sentido nessas novas referencialidades a territórios em disputa nos imaginários sobre as localidades periféricas ou marginalizadas.

Esse é também o terceiro ponto apresentado por Souza ao pensar as produções periféricas da primeira década dos anos 2000, além das políticas públicas de financiamento e do acesso às tecnologias digitais. Para ele, a relevância que os territórios periféricos passaram a ter no imaginário social – com aumento de produções audiovisuais marcadamente no cinema de pós-retomada, entre 1995 e 2005 – impulsionou esse processo demarcado no audiovisual. Destaca-se, no período, produções significativas como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Carandiru* (Hector

Babenco, 2003), *Tropa de elite* (José Padilha, 2007), entre outras, e produções nacionais de grande impacto como as telenovelas, que passaram a compor, em seus cenários, paisagens e narrativas vinculadas aos territórios periféricos. No caso dos filmes mencionados, muitas vezes desenvolvendo processos de atuação com os habitantes do local das gravações da produção. Souza ainda destaca a pertinência de documentários do período mencionado em buscar um retrato do Brasil não-visibilizado, caso de *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 2000) como um exemplo desse deslocamento do olhar para os territórios em conflito nas grandes cidades brasileiras.

No primeiro capítulo da tese, ofereceu-se esse olhar em produções da década de 2000 que apresentavam um início de inclusão da diversidade nos processos de produção, a partir da realidade do audiovisual brasileiro vinculado aos territórios e espaços à margem, caso dos documentários *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2002) e *5x favela: agora por nós mesmos* (Cacá Diegues e Renata Magalhães, 2009), que, apesar de terem a produção vinculada a uma certa tradição do cinema desde a década de 1960, optaram por um movimento de inserção dos sujeitos narrados na própria narrativa. No primeiro caso, como já tensionado nesta tese, com os prisioneiros da antiga prisão do *Carandiru* captando suas imagens por meio de oficinas de vídeo, e no segundo caso, com a ação de agentes e organizações atuantes nas regiões periféricas do Rio de Janeiro na produção do longa-metragem e em sua execução. Essas duas formas de retrato de territórios marginalizados, que se destacam no cinema brasileiro com maior alcance de público, seja pela maneira como tornam visíveis ou integrando, de alguma forma, os ocupantes desses territórios, oferecem um caldo de imaginário que permeia os modos de representação desses mesmos territórios, ainda que muito vinculado à violência como retrato ou redenção, a depender da narrativa.

As formas, por si mesmas, ofertam duas condições que se constituem complementares: ao tempo que possibilitam uma aproximação aos sujeitos periféricos, pois retratam paisagens que apresentam um campo de identificação, provocam uma recusa à representação da violência e dos estigmas produzidos por essas narrativas. Essa questão já estava colocada no segundo capítulo da tese, quando notamos a recorrência de alguns produtores audiovisuais mencionando os sentidos de uma representação única, ou seja, vincular a juventude negra e periférica à violência em seu cotidiano, como ocorria em algumas obras do cinema pós-retomada. Assim, “a produção audiovisual periférica abre uma seara até então inexistente na produção cinematográfica brasileira: um cinema

feito em comunidades de baixa renda, por seus próprios moradores” (SOUZA, 2011, p. 46).

Nesse sentido, portanto, pode-se acompanhar um processo em que produções financiadas mostraram um país antes não-visível, e que essa forma de dar a ver possibilitou a abertura de brechas em que os próprios sujeitos implicados nas narrativas das periferias poderiam criar suas narrativas audiovisuais, e outras formas culturais e artísticas. Retomando um processo já mencionado na pesquisa de Gustavo de Souza, essa disputa de imaginários proporcionou deflagrar um alto número de grupos, coletivos, movimentos sociais que passaram a propor uma organização e, sobretudo, um campo simbólico de produção audiovisual das periferias, que agrega cada vez mais produtores periféricos interessados em qualificação e atuando na produção de diversos formatos e gêneros audiovisuais. Permite-se pensar, dessa maneira, um vínculo entre essa partilha do sensível que corresponde a uma face estética e seu complemento com a outra parte, o ético, o que nos faz chegar ao político. O estético se ancora nos modos de representação e no que representar, principalmente, enquanto o ético se funda em quem representa e para quem, ou, em outras palavras, quem deve ter a tutela para falar sobre o seu espaço?

Há um fator que consideramos preponderante nesse debate e voltaremos a ele em momento oportuno, que diz respeito à pergunta colocada pelos coletivos periféricos: quem deve falar por nós além de nós mesmos? Essa questão evidencia que o debate não se restringe a uma mera disputa no campo do imaginário, fundando-se também em uma estrutura outra que passou a conviver com a tradição do cinema e do audiovisual brasileiros a partir dos processos de redistribuição dos financiamentos, de alargamento da qualificação profissional na área do audiovisual com formação superior e específica, e de facilitação nos acessos dos equipamentos de produção, o que provocou uma onda de produções periféricas em uma diversidade narrativa vinculada às experiências dos sujeitos periféricos. Nesse momento, trataremos de dois coletivos e suas produções, que organizam essas ideias por meio das próprias narrativas produzidas.

#### **4.2. Arranjos recentes nos coletivos audiovisuais das periferias**

Os imaginários em disputa vistos na parte inicial deste capítulo evocam estruturas de produção em uma proposta ética que acompanha as práticas culturais, que estão relacionadas a questões identitárias em diálogo com possibilidades de reconhecimento social presentes nas duas últimas décadas por meio de políticas culturais. A partir desses

imaginários, também se promoveu nas práticas audiovisuais novos arranjos possíveis a partir do alargamento dos processos de produção. No período de aproximadamente vinte anos, tivemos a criação de políticas que reconhecem a produção e a organização dos coletivos como práticas culturais, o aprimoramento dessas políticas ao longo dos anos, as políticas centradas no audiovisual, o acesso mais descentralizado e democrático aos meios de produção e distribuição, as formações técnicas e teóricas dadas pelo acesso às universidades e outra série de mudanças visualizadas até o presente. Dentre elas, destacamos os coletivos audiovisuais formados na última década e que auxiliaram na construção das políticas públicas do setor, levando ao aprofundamento desses processos e ao surgimento de novos arranjos na construção audiovisual, em seu sentido prático de produção e distribuição, bem como em seu sentido discursivo, de circulação e recepção das obras.

A perspectiva, nesse momento, é de comentar mais detidamente dois exemplos de coletivos audiovisuais periféricos de São Paulo, denominados A Visionária Lab e Gleba do Pêssego, e como eles nos ajudam a definir modelos e desafios para se refletir sobre os novos meios e processos de produção e circulação audiovisual. A esse respeito, ainda, a proposta é debater ao longo deste capítulo quais os caminhos possíveis para uma ampliação, ainda maior, no processo descentralizador das produções, nas perspectivas democráticas do audiovisual e em desenhos institucionais que facilitariam e promoveriam essa ampliação. A partir disso, busca-se compreender os novos arranjos de produção dos coletivos em três aspectos: a organização da produção, as narrativas produzidas e as formas de vinculação e engajamento a elas, refletindo sobre como cada grupo responde a essas questões.

É importante situar, novamente, o trabalho dos coletivos como uma forma que se configurou nos últimos anos e que se traduz em uma estrutura recorrente na produção audiovisual brasileira, aliando-se a processos discursivos e a práticas culturais nas quais se notam diversos níveis de organização, como já mencionado na tese: produtores estabelecidos, produtores emergentes e, mais recentemente, produtores periféricos – ainda que haja um princípio dessas formas referidas nos espaços e territórios periféricos anterior a este recorte. A todo momento, porém, não se deixou de lado uma perspectiva histórica dos modos de organização e arranjos de produção já presenciados no cinema e no audiovisual nos processos de industrialização, primeiro na França e depois nos Estados Unidos, Alemanha e Rússia, de forma complementar. No Brasil, assim como em outras partes do mundo, aplicou-se um modelo de organização de produção que se referia a esses

processos mais globais, reconhecidos no que se identifica como um modelo hollywoodiano no começo dessa produção, com a presença de um produtor executivo e a organização verticalizada das relações de trabalho.

O teórico e professor Arthur Autran (2002) vai se referir a esse processo de industrialização do audiovisual no Brasil em quatro momentos, que operam a partir dessa lógica<sup>95</sup>. Ainda que possa ser dito que não há cinema e audiovisual no mundo sem incentivos públicos de alguma ordem, mesmo em processos sólidos como ocorre em algumas realidades, no Brasil adotou-se um modelo industrial em que o cinema e o audiovisual necessitam de incentivos estatais para retornar a partir de outros meios, como geração de impostos e emprego.

Do ponto de vista das ações de incentivo ao setor, houve um aprimoramento nas últimas duas décadas, que ampliou o alcance dessas políticas e, da maneira como foram consagrados os incentivos no país, gerou um retorno recorde na arrecadação de impostos e empregos gerados pelo setor. Nesse sentido, reafirmou-se, como se espera de um processo que não apresenta rupturas, um modelo recorrente em uma produção hegemônica que presenciamos no país, não só no cinema mas em outras produções audiovisuais que circulam em diferentes plataformas, tendo a TV ainda como um espaço majoritário de recepção no Brasil, que seja com divisões de trabalho e funções dentro de um contexto produtivo. Por outro lado, esse alargamento promoveu novas formas de organização e produção, como proposto na hipótese desta tese, com arranjos recentes no cinema e no audiovisual brasileiros.

Em algum espaço crítico, porém, a dúvida pode seguir: mas a produção audiovisual não foi sempre coletiva? Decerto, uma vez que não há uma produção individual devido às complexidades que o audiovisual impõe. Entretanto, o que os coletivos periféricos revelam é que há um arranjo menos formal na perspectiva da produção e, por essa razão, outros modelos se colocam, pois há uma possibilidade mais aberta de articulação desse lugar de produção. As funções, por serem menos definidas

---

<sup>95</sup> Autran irá classificar as quatro etapas como: 1) A constituição do cinema industrial (1924-1940), em que o modelo hollywoodiano é incorporado à lógica; 2) A pluralização dos modelos industriais (1941-1954), diante de determinados fracassos industriais outros modelos foram incorporados à lógica industrial; 3) O impasse industrial (1955-1968), com o surgimento de novas formas de produção, o cinema independente e o cinema autoral; e 4) A Embrafilme (1969-1990), quando o estado brasileiro toma para si a organização industrial do cinema. Importante esclarecer que Autran não trabalha com a estratificação histórica, alinhando-se mais à dimensão discursiva da Nova História, ou seja, compreender como esses processos confluem, interferem uns nos outros, constituem novos processos, enfim, nunca se esgotam em um sentido lógico e passam por transformações, recrudescimentos e ampliação, abrindo possibilidades para novos modelos de produção, como os coletivos audiovisuais em análise nesta tese.

entre os integrantes dos coletivos, passam a ser compartilhadas e, logo, as relações se fazem de maneira menos rígida ou específica<sup>96</sup>. Ainda nesse aspecto, diferencia-se os coletivos audiovisuais organizados em cooperativas de cinema que existiram no Brasil na década de 1970, como aqueles tratados no primeiro capítulo. Ainda que essas experiências de produção guardem semelhanças com as mais recentes, a distinção em relação ao contexto histórico – que naquele período levou à lógica das cooperativas, já existentes em outros setores profissionais, sobretudo nas lutas camponesas e rurais – se faz fundamentalmente em função de uma decisão distributiva do audiovisual, possibilitando que essas produções se inserissem nos espaços de circulação à época. Entretanto, considerando o que nos interessa elaborar no tempo presente, as cooperativas de cinema ainda mantinham um certo rito industrial em suas produções, com a presença de funções marcadas dos diretores, produtores e distribuidores, ainda que em equipes mais reduzidas se comparadas às produções maiores da época.

Por esse motivo, fazemos uma diferenciação em relação ao que está estabelecido pela história do cinema e do audiovisual e ao que se nota atualmente na configuração do mercado e da produção audiovisual. Razão pela qual podemos afirmar que há uma possibilidade de reorganização da produção a partir de arranjos já presenciados e debatidos, e de novos arranjos que surgem no horizonte dos coletivos periféricos. Debatemos anteriormente, a partir das paisagens locais, a forma como esses arranjos foram compostos por esses territórios e a maneira com que as produções se formaram por meio de demandas locais, de grupos mobilizados e das juventudes periféricas. Neste momento, o debate se concentra em apontar como a tomada de consciência de coletivos das periferias promoveu transformações que se aproximam dessas já relatadas, mas que apresentam também singularidades que as categorizam a partir de outras questões.

Os coletivos Gleba do Pêssego e A Visionária Lab surgem nesse cenário recente do audiovisual nacional, com o alargamento do acesso aos meios de produção, outros modelos de organização e novos arranjos de distribuição. Ambos os coletivos se formam

---

<sup>96</sup> Sobre esse aspecto, ainda, é importante relatar que o trabalho audiovisual acompanhou nas últimas décadas uma mudança muito expressiva nas suas formas de profissionalização. A ampliação de acesso aos meios e processos audiovisuais conduziu a uma difusão da ideia de *fazedores audiovisuais*, chamados também pela nomenclatura em inglês de *videomakers*. Esses profissionais se encaixam em um perfil de trabalho de certo modo precarizado que exige a realização da maior parte, se não todas as funções, de uma produção audiovisual, em suas várias etapas (pré-produção, produção e pós-produção). Obviamente, esse modelo demandado pelo mercado interfere também nas construções de matriz curricular em centros e espaços de formação audiovisual e na própria lógica dos trabalhadores do setor. Essa marca dos fazedores audiovisuais se nota nos coletivos, sobretudo os periféricos, como a presença de um pensamento e atuação profissional de forma mais autoral e menos burocrática, ainda que precarizante, como se esclarece em uma visada no atual mercado dos trabalhadores audiovisuais.

e produzem desde as periferias da cidade de São Paulo, tendo esses territórios como espaços de interlocução às produções, ou seja, refletem a partir do local e produzem nos locais em que os integrantes dos coletivos residem e frequentam, ao mesmo tempo retratando questões locais e voltando-se para seus moradores. Partindo desse princípio, esses coletivos pensam o audiovisual como ferramenta de transformação social, algo que está contemplado na forma como ocupam e organizam o espaço de produção, e como são também organizados por demandas externas e sociais. Por exemplo, nesses novos arranjos produtivos, considera-se como fundamental que questões interseccionais estejam relacionadas à atuação profissional, o que leva a esses coletivos um sentido do que é ser diverso anterior a qualquer modelo de organização. A respeito de um novo estatuto da diversidade que se notabiliza no audiovisual brasileiro recente e, evidentemente, nos coletivos audiovisuais, trataremos na sequência deste capítulo.

Em diálogo com estudantes e produtores audiovisuais em oficina oferecida pelo Kinoforum em 2021, Carol Santos e Oliv Barros, dois dos oito integrantes do coletivo Gleba do Pêssego, traduziram em suas práticas as questões apresentadas. Ao comentar sobre a forma de organização do coletivo, Carol Santos afirma que todos os integrantes do grupo participam ativamente das etapas de produção, independentemente do formato a ser realizado pelo coletivo. O importante a se destacar nessa explicação sobre a forma de organização do coletivo diz respeito à estruturação das etapas de pré-produção, que consideram ser o desenvolvimento do projeto e da pesquisa, passando pela produção, até a pós-produção, em que encontram as etapas de finalização, entrega, divulgação e circulação. Nesse processo, incluem-se, em seu sentido ético, as dimensões sociais que organizam as formas da prática audiovisual:

Muitos dos nossos projetos, tanto autorais como por demanda, tem que ter esse cuidado. Principalmente os por demanda, pois isso tem que casar muito com o que a gente quer passar. Não adianta a gente pegar um trabalho que tenha uma puta verba mas que não faça sentido e que não dialogue com o que a gente faz. É comum, muitas vezes, a gente conversar com o cliente e mudar um pouco a estética e a produção, o que a gente busca na mídia<sup>97</sup>.

Interessante, portanto, notar como uma forma ética de atuação social já se apresenta anteriormente a qualquer questão prática ou objetiva, deixando de ser uma exigência do projeto em si e passando a ser uma forma de organização do coletivo, um

---

<sup>97</sup> *Gleba do Pêssego: Coletivo criativo com foco no audiovisual formado por oito realizadores LGBTs vindos de periferia de São Paulo*. Visto em: <https://www.facebook.com/watch/?v=236459991410943>. Acesso em: 07 fev. 2021.

sentido de realização audiovisual, desde a pré e pós-produção, chegando às formas de vinculação e divulgação das produções audiovisuais. O coletivo surge na metade da década de 2010 a partir da formação de parte de seus integrantes na ONG Instituto Criar<sup>98</sup>, no Bom Retiro, em São Paulo. A partir desse encontro, os integrantes propuseram a criação do coletivo, que trazia na sua constituição a ética que molda o grupo, em processos de identificação a partir das atividades realizadas durante sua formação, de se pensar as dimensões da interseccionalidade aliada às existências nas periferias da cidade de São Paulo, local em que os oito integrantes do coletivo residem.

Aqui vale um primeiro passo para se pensar essas dimensões não apenas no coletivo Gleba do Pêssego, mas como uma marca dos coletivos audiovisuais analisados e, para-além, como uma demanda recorrente nas produções audiovisuais dos coletivos em atividade nesta última década. Assim como a interseccionalidade passou a ocupar lugar no debate de raça e gênero em outras instâncias discursivas, ela não escapa aos processos de construção dos coletivos e da atuação dos grupos. Patrícia Hill Collins (2017) remonta as bases dessa luta em organizações feministas nos anos de 1980, nos Estados Unidos, o que ela classifica como uma transição às pautas anteriormente levantadas, mas, de certa forma, engajadas em lutas distintas:

A transitória década de 1980 levou os movimentos sociais a uma pausa, mas isso constituiu um avanço nos contornos estruturais dos projetos de conhecimento que viam raça, classe, gênero e sexualidade como se construíssem mutuamente sistemas de poder. Mulheres de cor, ao argumentarem as interconexões de raça, classe, gênero e sexualidade, não produziram apenas documentos nos movimentos sociais, muitas dessas mulheres entraram na academia como estudantes de pós-graduação, professoras assistentes, docentes (COLLINS, 2017, p. 9).

Nesse sentido, que irá influenciar os debates raciais e de gênero em outros espaços sociais, Collins aponta figuras preponderantes como agentes desses debates, entre elas Alice Walker, June Jordan, Angela Davis, Nikki Giovanni e Barbara Smith. A nomeação, por parte da filósofa, de mulheres norte-americanas que produzem conhecimento interseccional, compõe um cenário que ela crê construir-se a partir da vivência desses

---

<sup>98</sup> A ONG é uma iniciativa de formação articulada entre empresas, entre elas Itaú, e empresários e personalidades da mídia no país, como o Luciano Huck. Com recursos da Lei de Incentivo à Cultura, de isenções municipais e incentivos fiscais, e recursos privados advindos de empresários, o modelo de negócio visa atender jovens das periferias de São Paulo que buscam uma formação em audiovisual. O sistema de escolha dos jovens interessados é feito a partir de um processo seletivo que, no ano de 2020, escolheu mais de 100 estudantes para sua formação, que ocorre durante um ano em período integral. Há também na ONG um investimento direto que pessoas físicas e jurídicas podem fazer de apadrinhamento de uma aluna ou um aluno, nesse caso, a quantidade de vagas pode variar em diferentes processos.

sujeitos e nas relações sociais, afirmando o debate interseccional fora das estruturas de poder. A autora afirma: “A interseccionalidade pode ser vista como uma forma de investigação crítica e de práxis, precisamente, porque tem sido forjada por ideias de políticas emancipatórias (...) para a luta por liberdade e iniciativas de justiça social” (COLLINS, 2017, p. 10). Sirma Bilge (2009), teórica contemporânea que dialoga com Patrícia Hill Collins, define os estudos da interseccionalidade como um método de compreensão às novas identidades que surgem nas práticas sociais:

A interseccionalidade remete a uma teoria transdisciplinar que visa apreender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais por intermédio de um enfoque integrado. Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais (BILGE, 2009, p. 70).

Como práxis, portanto, a interseccionalidade ocupa várias áreas das atividades que ativam locais de raça, classe e gênero, e que adotam essa postura ética. Mais à frente neste capítulo, discutiremos como a interseccionalidade atravessa um novo estatuto da diversidade a partir do audiovisual brasileiro em um caminho de justiça social, como afirma Patrícia Hill Collins.

Em relação ao coletivo Gleba do Pêssego, duas questões relevantes se colocam a partir dessa construção: os oito realizadores do grupo são LGBTQIA+ e marcam seu lugar identitário a partir do coletivo, trabalhando sempre na intersecção entre gênero e classe; gênero e raça, com a presença do eixo transversal do território. Esse é outro fator a ser considerado no debate: o nome do coletivo, que se refere, entre outras traduções possíveis<sup>99</sup>, a um espaço territorial na região de Itaquera, periferia leste de São Paulo. Ainda que não seja um sentido oficial, já que no coletivo integram-se pessoas de outras periferias da cidade, é um dado relevante, para esta pesquisa, o fato do coletivo Gleba do Pêssego agregar o nome de um território periférico a sua denominação<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Carol Santos explica que o nome do coletivo se refere ao cultivo da fruta, pêssego, que tem significados marcados, como uma fruta que é aveludada e delicada por fora, mas por dentro traz aspectos rústicos, como o coletivo, com os trabalhos que narram questões sociais complexas.

<sup>100</sup> Em outras áreas de atuação cultural a marca territorial aparece, em muitos casos, nos nomes dos coletivos ou como uma menção ao local de ação desses grupos, a exemplo do Slam da Guilhermina, na Vila Guilhermina, ou do coletivo artístico Deu Capão, do Capão Redondo, extremo sul da cidade. Essa tradução do local nos espaços dos coletivos também se alinha à ideia trazida no primeiro capítulo sobre os agrupamentos juvenis estarem sempre em relação a uma área, local, como um processo de identidades que considera os encontros, as reuniões e os espaços físicos.

Esses atravessamentos, que fazem parte da organização do coletivo, podem ser sintetizados na análise da última produção do grupo, o curta-metragem *Bonde*. A produção, de 2019, ganhou notoriedade ao ser a vencedora do prêmio de melhor curta-metragem no Festival Internacional Mix Brasil de Cultura da Diversidade e no Festival Internacional de Curtas de São Paulo, dois importantes eventos de promoção e circulação de produções audiovisuais que tematizam questões de gênero e raça. Além das importantes premiações que o filme conquistou, e da visibilidade que elas oferecem à obra – e que debateremos melhor ao pensar sua circulação crítica –, traremos, antes, um breve relato em relação às políticas que foram fundamentais para que esse e outros filmes pudessem ser realizados dessa forma. *Bonde* foi contemplado pelo edital VAI II, uma categoria do Programa de Valorização das Iniciativas Culturais de São Paulo que surgiu a partir de uma remodelação do desenho de investimentos do programa, em 2013.

Nessa nova categoria de financiamento, grupos e coletivos com um histórico de pelo menos dois anos de atuação nas periferias da cidade são contemplados para a criação de um novo projeto, sem necessariamente ter tido participação anterior no programa. O edital visa garantir continuidade às atividades culturais nos territórios periféricos, caso do coletivo Gleba do Pêssego, que já existia há mais de dois anos ao ser atendido pelo edital. Um outro fator relevante nessa mudança da política de redistribuição do programa, que existe desde 2003, diz respeito ao atravessamento de empresas privadas e ONGs nos editais, como mostrado na primeira parte deste capítulo. Em função disso, o VAI II veda a inscrição de pessoas jurídicas, como é comum em vários outros editais de fomento e participação, destinando os recursos a pessoas físicas de grupos e coletivos com comprovada atuação nas periferias de São Paulo. Além do proponente, é necessário que a inscrição tenha ao menos dois outros integrantes na ficha de inscrição para configurar a categoria de grupo ou coletivo exigida pelo edital.

São dois ou três passos que resultam de reivindicações dos próprios coletivos, visando dificultar ou impedir que agentes culturais que não pertençam a algum grupo possam buscar recursos indevidos, já que o programa se destina a coletivos, que concorrem pelo valor de 80 mil reais para realização de projetos culturais. Além do VAI II, que auxilia na permanência dos coletivos culturais, há ainda a modalidade VAI I, que oferece 40 mil reais para projetos e coletivos recém-formados. O filme *Visionárixs da quebrada*, do coletivo A Visionária Lab, que será analisado mais à frente, também teve financiamento público, mas por meio de uma fundação, Arymax, que auxiliou na pesquisa

do documentário e em algumas definições estilísticas, e financiamento coletivo por meio do Catarse, que conseguiu arrecadar mais de 38 mil reais para a produção.

O filme *Bonde* nasce dessa postura ética assumida pelo coletivo para elaboração não apenas da narrativa, mas de todo o processo envolvido na realização, como locação, prestadores de serviço, aspectos técnicos, entre outros fatores. Desse modo, podemos afirmar uma imbricação que diz respeito a dimensões éticas e não permite que as obras realizadas sejam apenas uma narrativa que ofereça um olhar sobre determinadas personagens, mas que reconfigure seu local de produção, suas formas de organização e implicações sociais. O enredo se incorpora à produção como parte dessa dimensão.

Uma forma elucidadora de compreender essa motivação está na fala de Carol Santos sobre os trânsitos dos personagens na narrativa. *Bonde* conta o percurso de três pessoas, Camis, Lua e Raí, personagens periféricas, negras e LGBTQIA+, que buscam em festas nas periferias um escape ao racismo, LGBTQIAfobia, e outras formas de agressão e preconceito aos seus corpos e maneiras de ser. Em uma sinopse que poderia ser comum a outras produções, o relevante é a reflexão trazida ao ouvirmos a perspectiva dos produtores, identificados às situações narradas no curta-metragem. Diz Carol Santos:

Não faria sentido não falar sobre isso. Ainda que seja uma ficção, é a nossa vivência também ali. Gravamos na quebrada em Heliópolis e esse processo de campo de escolha do espaço foi muito cuidadoso, pra gente não só chegar e gravar, a gente tinha que compreender tudo ali. E teve um processo de diálogo entre nós e entre pessoas de outras periferias para entender se era isso mesmo. É proposital pois não teria como fazer de outro jeito, escolher três protagonistas negras, *Bonde* é uma ficção mas fala muito do que a gente é<sup>101</sup>.

Nota-se, a partir do relato, como a produção carrega uma série de questões que implicam por completo seus realizadores à obra, um compromisso que se assume na constituição do coletivo. Nesta tese, como pode ser acompanhado em todas as obras analisadas, há sempre a presença dessa implicação, em maior ou menor grau, entre realizadores e obra, locais de articulação de fala e construção de subjetividades, o que se estabelece sempre como um traço ético das produções. No caso relatado, a mesma questão se coloca de forma bastante consciente e antecede todas as produções da Gleba do Pêssego.

---

<sup>101</sup> *Gleba do Pêssego: Coletivo criativo com foco no audiovisual formado por oito realizadores LGBTQs vindos de periferia de São Paulo*. Visto em: <https://www.facebook.com/watch/?v=236459991410943> Acesso em: 07 fev. 2021.

Nos trânsitos em que as personagens de *Bonde* se colocam em territórios periféricos e fluxos urbanos em vias e transportes públicos, há a todo o instante a questão do espaço físico como marca estética. Como visto em outros filmes, há uma recorrência de evidenciar o espaço físico como paisagens nas produções e a marcação de identidades que se vinculem a esses espaços. A mudança no sentido, nesse caso, é que os territórios saem de uma função temática fundamental para a narrativa e passam a compor o cenário para tematizações mais urgentes na avaliação dos realizadores, como debates de gênero e raça, nesse caso.



Figura 28 - Cena do filme *Bonde*.

No frame acima (Figura 28), notamos algumas identificações com o que foi relatado anteriormente. Ainda que estejam nos deslocamentos territoriais que marcam lugares de identificação, o que se coloca na construção da cena é o local das identificações de gênero das personagens, marcadamente em ações que as caracterizam na narrativa. Em um *off* dessa cena, ouviu-se: “Próxima estação, fritação”, construindo uma relação entre a prática social comum aos usuários do transporte público (no caso o metrô) e as ações e desejos das personagens, que estavam indo para uma festa, local onde poderão se expressar da maneira que desejariam estar nas relações sociais. Nesse sentido, o território é um espaço em que os conflitos se colocam e se evidenciam sob esses corpos representados.

A narrativa elabora essas questões anteriormente expostas, os modos de exclusão e as ausências de identificação, em contrapartida à explosão ocorrida em alguns espaços e encontros que os personagens têm no bonde e nos fluxos das festas. Lua é uma mulher trans que traduz um lugar com algum esclarecimento sobre a compreensão desses corpos

e a maneira como eles são encarados pelos sujeitos normatizados. No caso da narrativa, o enfrentamento que a personagem tem ao ser colocada diante de um colega de faculdade, que, apesar de aparentemente compreender as lutas das pessoas trans no meio social, não reconhece em Lua essas mesmas condições, ao convidá-la para um experimento social como trabalho de conclusão de uma disciplina. A resposta de Lua vem em direção às invisibilidades cotidianas (Figura 29), já que esse colega não convive, conversa ou se identifica com as questões trazidas por ela, ainda que eles estudem na mesma turma. Ao ver uma oportunidade de realização de uma obrigação, a entrega do trabalho, o outro aluno se lembra da existência desse corpo.

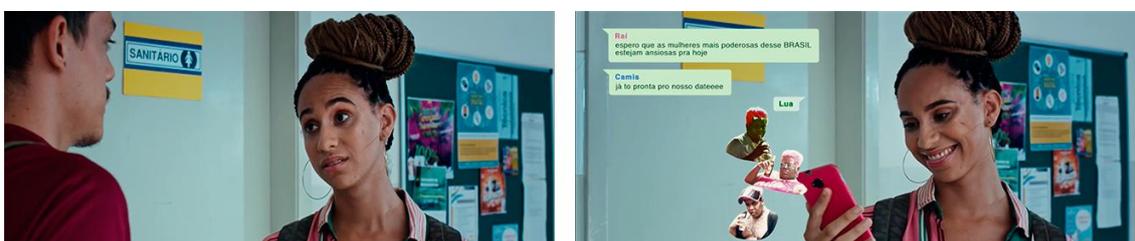


Figura 29 - Cena do filme Bonde.

Esses movimentos de exclusão são refletidos ao longo de toda a narrativa, de maneiras variadas, apresentando em alguma medida as diferentes formas de segregação ao que é estranho perpetradas pelos agentes dessas exclusões, tema recorrente aos debates de gênero. No caso da personagem Raí, gay afeminado e gordo, esses estereótipos e preconceitos são acionados em várias situações, desde o uso do aplicativo de relacionamento entre gays, em que um padrão se impõe não correspondente ao que ele representa, até o simples andar na rua e a interação violenta ocorrida quando alguém grita a ele: “queima-rosca” (Figura 30). O interessante em relacionar situações cotidianas com um lugar de violência sistêmica ocorrida no interior da vida social apresenta-se em pouco mais de 15 minutos, com uma série delas que afetam as relações desses corpos, entre os quais se incluem também integrantes da Gleba do Pêssego implicados na narrativa.



Figura 30 - Cena do filme Bonde.

Em *Camis, lésbica*, a terceira personagem de *Bonde*, inscreve-se uma situação mais frequente em outros espaços de debate sobre as questões de gênero, também bastante complexa, que diz respeito à exclusão desses corpos e sujeitos do convívio familiar (Figura 31). A mãe da personagem na trama não aceita a sexualidade da filha e nem seus traços de identificação de gênero, o que aponta para espaços de conflito e intolerância mesmo entre os mais próximos, amplificando as formas de segregação a que esses corpos estão sujeitos.

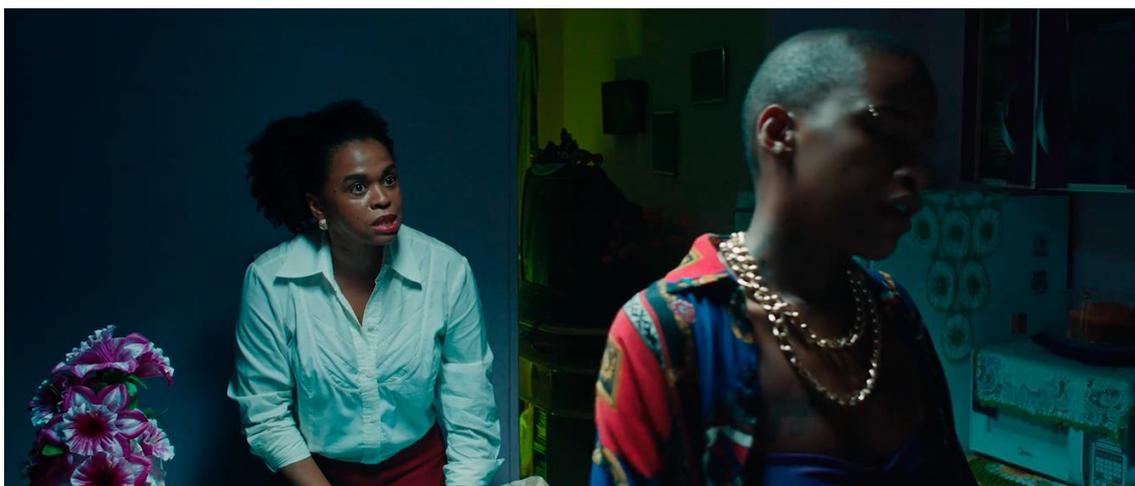


Figura 31 - Cena do filme *Bonde*.

Esses três contextos se encontram a partir de lutas identitárias, mas, especialmente, disputas por reconhecimento social em que esses corpos buscam não apenas narrativas como expressão de subjetividades, mas também o que está colocado na construção discursiva, suas circulações e afetos sociais. A esse respeito, nota-se que não há intencionalmente, na narrativa, uma vontade de tornar esses contextos melancólicos ou de articular, a partir dessas representações, lugares que acionem tristezas ao encarar essas realidades. Por essa razão, esses relatos ficcionais são acompanhados de traços próprios do gênero humorístico, constantemente acionado para uma quebra de expectativas ao que se espera após as três cenas mencionadas, seja nas estratégias discursivas, seja pelo uso de ícones e composições de imagem que oferecem um outro espaço interpretativo<sup>102</sup>, ou na própria função narrativa, que pretende escapar a essa condição.

---

<sup>102</sup> O teórico e professor Felipe Muanis (2018) conceitua essas composições como “metaimagens”, formas que existem na narrativa, mas que são como adereços a ela e podem auxiliar na fruição do que está sendo narrado (MUANIS, 2018).

Essas referências por meio de imagens ocorrem em vários momentos da narrativa, destacando-se a parte final do curta-metragem, em que as três amigas são abordadas pela polícia militar. Há uma percepção da circularidade social que identifica esse lugar e as ações que as polícias militares promovem nas periferias das grandes cidades, tendo como foco São Paulo, e a maneira como os corpos de negros e negras não-heteronormativos são visibilizados pelos agentes de segurança da cidade.

Assim, pode-se concluir que o discurso social ofereceria um olhar já com definições estabelecidas para a cena em que esses corpos são abordados em via pública. Porém, a narrativa decide incidir nesse local para adequar-se à construção oferecida de, ao mesmo tempo, não ser tão real a ponto de chocar, e não ser tão irreal a ponto de glamorizar. Escolheu-se, assim, a ironia como linguagem ao discurso cinematográfico, quebrando expectativas do público: ao serem abordadas, as personagens explicam para o espectador, como se fossem influenciadoras digitais, o passo a passo do que deve ser feito quando estiver nessa situação (Figura 32).

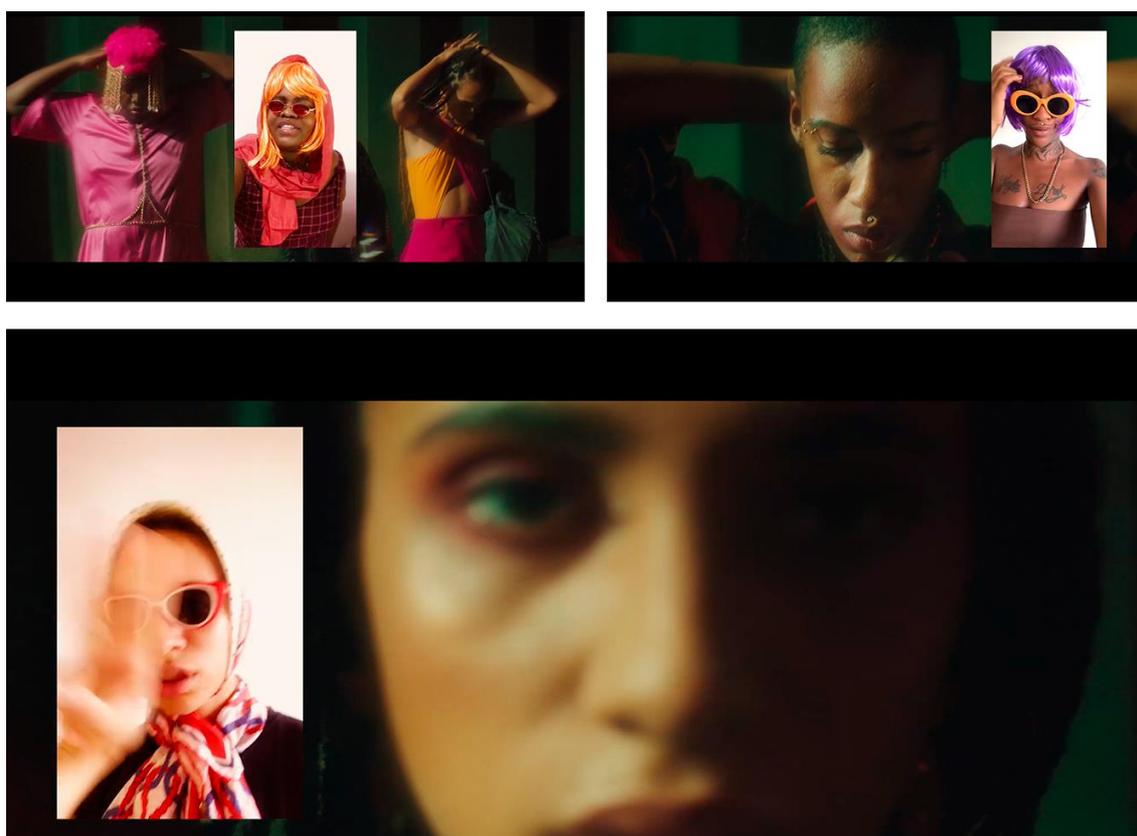


Figura 32 - Cena do filme Bonde.

Ainda que a explicação acione traços do gênero do humor para compor a narrativa, construindo uma frase irônica como a da personagem Camis: “A cada resposta diga

senhor ao final da frase. As gala tudo tem masculinidade frágil, então, tem que levantar um pouco a bola delas”, os semblantes das personagens durante a ação narrada evocam um lugar de medo que cotidianamente frequenta o universo narrado por elas, como pode ser visto nas imagens. Há, nesse sentido, um misto de afetos que ocupa toda a narrativa e um entremeio que se justifica eticamente nas intenções do coletivo.

Voltando à formação ética dos coletivos audiovisuais, A Visionária Lab, coletivo do Capão Redondo, extremo sul de São Paulo, também busca em suas produções reverberar esses traços identitários que contemplem as questões de raça, gênero e território em suas narrativas, nas diversas áreas do audiovisual em que o coletivo atua. Assim como a Gleba do Pêssego, A Visionária Lab não produz apenas gêneros e formatos mais próximos ao cinema e ao documentário, partindo também para produções publicitárias audiovisuais, produção de conteúdos digitais, como a parceria com o *Canal Preto* no Youtube – iniciativa do Ministério Público do Trabalho / Coordigualdade, em parceria com a Organização Internacional do Trabalho (OIT), apoio da ONU Mulheres e Cáritas Brasileira – destinado aos debates raciais e de gênero nas relações trabalhistas, contando com mais de 34 mil inscritos e mais de 800 mil visualizações dos conteúdos na plataforma digital. Além dessas, há outras produções de conteúdos realizadas pelo coletivo, sempre organizadas a partir das demandas do eixo interseccional: raça, classe, gênero e a transversalidade do território ao se pensar esses arranjos produtivos.

O documentário *Visionárixs da quebrada*, realizado em 2018 e responsável pelo surgimento do coletivo, auxilia-nos a situar sua atuação e a postura ética do grupo frente a essas produções. O filme tem a participação de moradores das periferias de São Paulo que relatam suas experiências nos territórios e como sujeitos em meio a esses espaços: Amanda Negra Sim, rapper e fundadora de uma casa cultural no Capão Redondo; Dimas Reis, ativista cultural da Brasilândia, zona norte da cidade; Gal Martins, dançarina e fundadora da Cia. Sansacroma, que promove atividades em várias regiões periféricas articulando corpo, raça e gênero; Fabio LOL, morador do extremo norte da cidade, produtor cultural e arte educador; Rose Modesto, coordenadora de um centro profissionalizante para adolescentes em São Mateus, zona leste; Guilherme Petro, gastrônomo e fundador de um guia gastronômico das quebradas da cidade; Alex Santos estilista e criador de um coletivo de moda e periferias; Rodrigo Costa, ativista do coletivo que lida com debates LBTQIA+ em Brasilândia; e o grupo Favela da Paz, coletivo de alimentação saudável na periferia do Jardim Nakamura, extremo sul.

Essas dez perspectivas tornam-se uma na narrativa documental de *Visionárixs da quebrada*, em um sentido formal, em que as transições são quase imperceptíveis ao passar de um contexto ao outro, mas também na perspectiva discursiva em buscar referencialidades em torno de práticas sociais existentes nas periferias de São Paulo. Como afirma Ana Carolina Martins, integrante do coletivo e diretora do documentário, nas quebradas de São Paulo, ausentam-se histórias de pessoas que transformam seus espaços sociais e os das coletividades no território.

O desejo do filme nasceu pela falta de exemplos em nossa história, de biografias, que ajudassem a construir outros caminhos possíveis fomos em busca dessa história que é o filme (...) A pergunta inicial foi quem são as pessoas que podem nos inspirar a ter uma atuação mais condizente com a realidade que eu quero transformar. Foi a partir desse desejo e dores pessoais que encontrei outras pessoas que também estavam movidas por esse desejo e toparam realizar esse filme. Pessoas que se uniram e dedicaram suas vidas para que esse projeto pudesse crescer. Maria Clara, que é a produtora, Sofia Gonzáles que é a assistente de produção e roteirista, Monique Ramos e Caio Valverde na montagem e pós-produção do filme, pessoas que trabalharam no segundo e terceiro turnos para realizar esse filme<sup>103</sup>.

A fala de Ana Carolina durante uma sessão na Livraria Tapera Taperá, na região central de São Paulo, esclarece as dimensões éticas já mencionadas na produção da Gleba do Pêssego. O primeiro sentido está na própria motivação, no caso, em organizar essas diversas histórias em uma narrativa que afirme determinadas posições identitárias dos territórios periféricos relatados e que causem impactos nos espaços sociais a partir do documentário. As implicações de vida, assim como em *Bonde*, se mostram na organização dessa produção. O segundo aspecto liga-se a esse, quando vemos a explicação da coletividade de produção do documentário, com integrantes de A Visionária Lab que se dedicaram pessoalmente ao filme. Havia nessa constituição produtiva questões além da própria construção do trabalho audiovisual e, ao mesmo tempo, atravessadas por essas demandas.

Ocorre um processo de identificação entre as dimensões éticas dos coletivos e as narrativas mostradas no filme que são quase inseparáveis e que atravessam, por essa razão, as construções dessas histórias que compõem os relatos. Em *Visionárixs da quebrada*, saltam aos olhos, nos trabalhos construídos pelas personagens em seus espaços e territórios, perspectivas das coletividades. Todos esses projetos lidam com processos de

---

<sup>103</sup> Fala de Ana Carolina Martins após exibição do documentário. *Cine Tapera apresenta Visionários da Quebrada*. Visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=22kQieBdBuI>. Acesso em: 07 fev. 2021.

uma vida social mais coletiva e comunitária, menos hierarquizada, mais atenuada em suas traduções de poder, hegemonia e outras questões que não são trazidas à superfície narrativa, mas se fazem presentes na materialidade discursiva, alinhando-se ao projeto de organização dos coletivos e, nesse caso, de *A Visionária*. O projeto deve existir sempre em diálogo e como resultado de consensos sobre a ética que se esclarece anteriormente à produção, inclusive nos encontros entre os integrantes do coletivo e as personagens do documentário. Ana Carolina Martins afirma, em outra conversa sobre a produção, algo que reforça esse compromisso:

Buscamos sempre nos diferenciar de histórias de superação nas periferias, nesse lugar quase heroico, e não estávamos interessados também em compartilhar histórias individuais, não que essas não sejam importantes, conquistas e vitórias de cada indivíduo, sejam negros e negras, pobres, mulheres, que estão em busca de um encontro, de uma possibilidade de existir na nossa sociedade, e por isso é preciso respeitar essas trajetórias, mas a nossa escolha foi sempre muito pautada em procurar histórias que tivessem uma narrativa de coletividade e muito conectada com a história de vida da personagem, que seria como a gente acreditava que essa narrativa poderia ser potencializada no sentido de valorizar o indivíduo, mas também compreender como isso só ocorre a partir da força de uma coletividade que trabalha, que se organiza, que mantém todas essas ações em funcionamento<sup>104</sup>.

Os novos arranjos de produção, constituição e construção dos coletivos audiovisuais periféricos acompanham a todo instante um compromisso ético que implica os integrantes dos grupos no diálogo com as obras e suas narrativas. Há sempre uma ética pressuposta nessas produções, não há como desdizer essa condição do ponto de vista filosófico, mas o que se nota nas lutas compartilhadas e em seus modos de organização, ao longo de todo o capítulo, é que a ética é uma condição consciente que se impõe nas escolhas narrativas, estéticas, técnicas e estilísticas da produção, traços que contrastam com os outros arranjos produtivos apresentados nos capítulos anteriores da tese.

Evidentemente, esses arranjos, as próprias obras e suas narrativas, impactam diretamente sua circulação discursiva e a promoção de novos modos de circulação. As estratégias pensadas na distribuição dos coletivos se colocam em desafios tão ou mais extensos do que a própria produção, por se ausentarem formas de exibição consolidadas no campo do audiovisual nacional, problema que não se restringe apenas aos coletivos. Em um cenário como esse, as produções dos coletivos tornam-se ainda mais carentes de

---

<sup>104</sup> *Cine Quarentena – Visionárixs da Quebrada – debate com a diretora Ana Carolina Martins e com a professora Juliana Lopes do IFB*. Visto em: <https://youtu.be/sCUaeBwfAyg>. Acesso em: 07 fev. 2021.

meios comuns de distribuição e circulação, pelo custo e outras variáveis, e a busca por alternativas se torna uma saída comum aos grupos.

Importante ressaltar que, a partir de uma expansão de plataformas digitais e de acesso gratuito, alguns mecanismos de distribuição audiovisual foram destravados e algumas produções puderam existir em um contexto distinto ao circuito mais comum do audiovisual, seja em TV ou cinema. *Visionárixs da quebrada* é uma dessas produções, que se organizou em processos mais abertos de distribuição audiovisual, no caso a plataforma Taturana, já comentada nesta tese. O plano de ação para essa produção foi gerar circularidades em espaços periféricos da cidade de São Paulo, em escolas, centros culturais, casas e locais frequentados pelas pessoas representadas no documentário, em um circuito que atendesse aos processos de identificação que a narrativa busca construir. Ao mesmo tempo, como é próprio da Taturana, a promoção de sessões dos filmes no catálogo da plataforma a partir de embaixadores voluntariamente cadastrados desde universidades, escolas, centros culturais, livrarias e demais espaços possíveis de exibição, em eventos temáticos ou não, garante às produções uma ampliação no seu espaço de circulação.

A plataforma apresenta os números da exibição da produção, de acordo com as sessões construídas: foram mais de 3 mil espectadores em 77 sessões realizadas, porém, foram 120 sessões agendadas no total, pois nem todas geraram relatórios de exibição (é com esses dados que a plataforma trabalha para acompanhar o impacto das sessões). Outro dado relevante do filme diz respeito aos espaços ocupados. Foram mais de 40 cidades que exibiram o filme em sessões agendadas, com exibições em empresas, coletivos, universidades, cineclubes, escolas públicas, organizações sociais, centros culturais etc., que demonstram a diversidade dos locais de exibição e o diálogo que a produção pode gerar com essa circulação, alcançando um público mais propício à audiência do filme, tornando-se mais qualificado do que plateias supostamente genéricas que frequentam as salas de cinema convencionais.

O filme *Bonde* conseguiu uma trajetória ainda mais reconhecida entre as produções desse formato, sendo exibido em festivais e ganhando premiações importantes, como relatado anteriormente. Essas boas exibições em festivais internacionais no Brasil fizeram com que o curta-metragem conseguisse uma carreira em festivais fora do país. A partir desses arranjos de distribuição, iremos agora abordar outra produção do coletivo Gleba do Pêssego, chamada *Negritudes brasileiras*.

O documentário foi coproduzido com Nátaly Neri, produtora de conteúdos na plataforma digital Youtube, que se tornou uma voz relevante no espaço social com questões sobre interseccionalidade que vinculam raça e gênero. Seu antigo canal *Afros e Afins*, que hoje leva seu nome, conta atualmente com mais de 740 mil inscritos e ultrapassa os 33 milhões e 400 mil visualizações, contabilizando todos os conteúdos postados no canal. O documentário *Negritudes brasileiras* foi realizado e distribuído via plataforma digital em 2018 e tem por volta de 184 mil visualizações no Youtube, de acordo com o dado levantado até a escrita desta tese.

O coletivo produziu em conjunto com Nátaly Neri para pensar todos os processos de organização do documentário e composição dos núcleos que seriam responsáveis pelos setores produtivos. Como afirmado anteriormente por Carol Santos e Oliv Barros, ainda que haja uma setorização na forma de ação do coletivo, todo o debate é feito a partir dos integrantes do coletivo e, em alguns casos, há uma variação dessas funções, a depender da produção. Carol Santos classifica essa setorização como núcleos: “Os núcleos de produção são debatidos em uma reunião para decisões gerais e deliberações. O coletivo sempre faz essas conversas, debates, reuniões. E também falar de outras coisas da vida”<sup>105</sup>.

No caso do documentário, os núcleos se estabeleceram como Oliv Barros, Tatiane Ursulino e Nátaly Neri na direção, o roteiro foi escrito pelo coletivo inteiro, junto com Nátaly Neri, e outras áreas da produção foram destinadas aos que já atuam nesse núcleo, como Carol Santos na direção de produção, Oliv Barros na direção de arte, Tatiane Ursulino na direção de fotografia e assim por diante. Apesar de haver um entendimento de que a atuação do coletivo pode variar de acordo com o projeto, as estruturas de produção permanecem, o que caracteriza não uma completa mudança nas formas produtivas, mas em variações possíveis a partir dessa estrutura de produção e em modos mais horizontalizados na relação entre as funções existentes na produção. Esse processo, como falado anteriormente, é sempre balizado pela questão ética inerente à organização da estrutura de produção do grupo.

Ainda sobre *Negritudes brasileiras*, a produção também oferece, assim como *Visionárixs da quebrada*, um formato em que as histórias e as experiências são narradas por sujeitos que passaram pelas situações relacionadas à temática do documentário,

---

<sup>105</sup> *Gleba do Pêssego: Coletivo criativo com foco no audiovisual formado por oito realizadores LGBTs vindos de periferia de São Paulo*. Visto em: <https://www.facebook.com/watch/?v=236459991410943>. Acesso em: 07 fev. 2021.

encontrando-se em um modelo comum a esse discurso cinematográfico no qual os testemunhos acompanham o andamento da direção, que são os entrevistadores e condutores da narrativa. Além do formato, outra questão que aproxima as duas produções documentais é a dos novos arranjos de distribuição e circulação das produções audiovisuais de coletivos periféricos, que escapam, como afirmado anteriormente, a uma carreira comum das produções nesses formatos no país, que consiste na promoção em salas de cinema, festivais e determinados canais de TV.

Ainda que não exista, do ponto de vista institucional da Agência Nacional de Cinema, reconhecimento ao público que consome produções audiovisuais fora dos espaços das salas de cinema, já que os números são contabilizados a partir do volume de bilhetes vendidos, atualmente não é possível considerar esse o único critério para identificar a circulação de uma obra audiovisual. Há outras métricas a serem consideradas – que não são trabalhadas na tese, por não ser este seu propósito –, mas essas variáveis impactam nos arranjos que surgem para a distribuição e circulação de documentários dos coletivos audiovisuais, sobretudo com a existência mais consolidada dessas estratégias.

Entre os anos de 2015 e 2016, quando essas estratégias ainda eram menos impactantes na relação entre produção e circulação audiovisual, os dados de exibição de documentários nas salas de cinema no Brasil, divulgados pelo *Observatório de Cinema e Audiovisual* (OCA/Ancine)<sup>106</sup>, traziam números reveladores. De acordo com esse levantamento, um quarto dos documentários em exibição (25%) ao longo desses dois anos atingiu menos de 320 espectadores, metade dessas produções (50%) teve bilheteria inferior a 1.300 espectadores e apenas doze delas tiveram mais de 10 mil espectadores, em um universo de 98 produções registradas. Ao considerarmos os números gerais do cinema nacional, por essa métrica, ele não é muito distante de formatos da ficção, ainda que seja inferior a eles. Porém, se considerarmos os dados dos dois documentários dos coletivos audiovisuais, as conclusões ficam mais evidentes: *Visionários da quebrada* teve mais que o dobro de espectadores do que 75% dos documentários que estrearam em salas de cinema entre 2015 e 2016, pico das produções desse formato. Já *Negritudes brasileiras* tem mais espectadores no Youtube do que o documentário mais visto no período relatado: *O sal da terra* (Juliano Salgado e Wim Wenders), que conta a trajetória do fotógrafo

---

<sup>106</sup> Dados organizados em: *Quantos espectadores os documentários nacionais fazem no cinema?* Visto em: <https://matheusboonen.wordpress.com/2017/05/22/quantos-espectadores-um-documentario-nacional-faz-nos-cinemas/>. Acesso em: 17 fev. 2021.

brasileiro Sebastião Salgado, codirigido por um cineasta estrangeiro reconhecido, e que teve mais de 138 mil espectadores e exibição em 40 salas de cinema pelo país.

Nesse sentido, além de considerar a urgência das institucionalidades reconhecerem o papel de outros arranjos de distribuição audiovisual como valor em seus critérios de análise, esses dados dimensionam ainda que tais formas de distribuição já se tornaram mais consolidadas pelos coletivos audiovisuais, caracterizando uma proposta a ser considerada por futuras políticas públicas<sup>107</sup>. A empresa de cinema e audiovisual de São Paulo – SPCine criou em 2016, um ano após o lançamento da plataforma argentina Cine.Ar, o SPCine Play. Atualmente ele funciona como um catálogo de produções da cidade em formato semelhante às principais plataformas digitais, como Netflix e Prime Video, tornando-se um espaço de distribuição das produções dos coletivos audiovisuais de São Paulo. Além de um catálogo mais permanente, a plataforma também constrói os catálogos a partir de festivais e mostras que ocorrem em São Paulo ao longo do ano, o que se apresenta como uma medida cada vez mais presente em eventos restritos e curtos. A experiência de São Paulo poderia servir como um modelo a ser expandido em uma plataforma nacional agregadora de produções que diversificam seus modos de produção e organização, como o caso dos coletivos audiovisuais das periferias relatados neste capítulo.

Os dois documentários comentados anteriormente se assemelham nas formas inovadoras de distribuição, em formas de organização da sua produção, e em suas identificações éticas que impactam nessas duas relações comentadas, arranjos produtivos e distributivos. Os novos arranjos, portanto, trazem à circulação das obras o caráter ético que acompanha a organização dos coletivos aqui destacados e também constrói formas de distribuição e circulação, a partir das dimensões interseccionais e dos espaços criados pelos acionamentos discursivos da diversidade. O desafio agora, parece-nos, será pensar como esse novo estatuto da diversidade, em que a interseccionalidade é uma forma de ação e organização, pode escapar ao plano ético e se estruturar em um plano moral e de justiça social, refletindo-se em políticas que atendam às demandas existentes e construam novas demandas no audiovisual nacional.

---

<sup>107</sup> Um bom caso a ser relatado como iniciativa pública para a distribuição do audiovisual é a realizada, em 2019, pelo Instituto Nacional de Cine y Arte Audiovisuales (Incaa) da Argentina, intitulada Cine.Ar, uma plataforma digital que reúne mais de 200 produções nacionais em catálogo e atualmente tem mais de 1,5 milhão de assinantes.

### 4.3. Um novo estatuto da diversidade

Na primeira parte deste capítulo, foi possível compreender, a partir das formas de organização ocorridas nas periferias, como a questão de produções coletivas, seus arranjos e modos de agrupamento são funções éticas que não carecem de debates isolados, ou que nunca se tornaram propriamente um debate, dadas as soluções, alternativas e formações encontradas nesses territórios para a produção cultural e, neste trabalho, para a produção audiovisual, incorporando essa dimensão em seus modos de estar e fazer. Em certo sentido, as formas de produção colaborativa e coletiva sempre foram uma marca de existência e resistência da produção cultural produzida nas margens. Por essa razão, a maneira como os editais de fomento local, tendo como destaque o VAI, reconhecem tais modos de produção diz respeito, principalmente, ao arranjo coletivo e de cooperação mútua – uma recorrência nas periferias.

Um exemplo recente do reconhecimento a esse modo de organização na produção cultural é a Lei de Fomento à Cultura na Periferia da cidade de São Paulo, assinada em 2016 pelo prefeito Fernando Haddad (PT). Com caráter distinto do VAI, a lei institui na cidade um processo sistêmico de financiamento das iniciativas culturais nas periferias em editais anuais que investem até dois anos em coletivos culturais residentes das áreas de maior vulnerabilidade social. Entende-se a lei como um aperfeiçoamento à lei do VAI, que além de deixar mais evidente que se trata de auxílios para coletivos culturais, ainda incorpora de forma mais clara elementos que correspondem à diversidade e à pluralidade encontradas nesses coletivos.

A nosso ver, a lei de fomento de 2016 busca corrigir assimetrias, além de trazer uma segurança jurídica maior aos coletivos, que relatavam, como trazido na primeira parte deste capítulo, questões sobre a abrangência do VAI. Um dos itens relevantes é que, para a comprovação do coletivo, é necessário que no mínimo três pessoas se candidatem, que sejam do núcleo do coletivo e atuantes nos locais destacados pelo texto da lei em divisões de três grandes áreas. Na Área I, os distritos mais estruturados da cidade, em que até 10% dos domicílios são de famílias que recebem meio salário mínimo per capita. Entram nesse cálculo bairros como Vila Mariana, Liberdade e Santana, por exemplo. Até a Área III, em que mais de 20% dos seus domicílios tem renda de até meio salário mínimo per capita. Entram nessa área bairros como Brasilândia, Capão Redondo, Grajaú, por exemplo. Essa divisão é feita com base no censo do IBGE e há um *caput* que reconhece a variação desses dados a cada década de recenseamento.

Interessante notar que a dimensão territorial está bastante presente nessa lei de fomento de 2016, mas de forma mais equacionada, oferecendo uma diversidade que não era visualizada em outras iniciativas da cidade ou em outros territórios do país. De forma genérica, coletivos localizados em regiões majoritariamente de classe média ou classe média alta podem justificar sua ação cultural em microrregiões desses distritos onde há vulnerabilidade social, oferecendo outras camadas à diversidade. Ainda assim, 73% do orçamento total do fomento é destinado a coletivos da Área III, 23% para Área II e 13% para Área I e as demais marcações, correspondendo à densidade demográfica dos locais. Além dessa questão, outros contornos da compreensão da diversidade foram incorporados nesse processo específico, como visto nos critérios abaixo, que se encontram no texto da lei de fomento:

I – mulher negra ou indígena; II - lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, queer e intersexuais; III - homem negro ou indígena; IV – área de atuação estabelecida conforme art. 4º desta lei, sendo prioritárias as mais periféricas; V - tempo de experiência, pesquisa e atuação (MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 2016).

Destacamos alguns pontos relevantes nesses critérios, presentes na lei de 2016, que reverberam o novo estatuto da diversidade objetivado ao longo da década de 2010. Ainda que os territórios sejam fundamentais na forma de organização dessas produções reconhecidas, desde a década de 2000 pelo menos, esses atributos só parecem compor sentido nesse momento atual se questões raciais e de gênero, interseccionais em suas formas de atuação cultural, além de classe, já aliada aos territórios e suas divisões, são igualmente fundamentais para estabelecer um discurso à diversidade e à pluralidade. Após esses critérios, considera-se a experiência, pesquisa e atuação, que em muitos editais ainda existentes é um critério prioritário, como base de desempate, ocupando-se de um aspecto menos relevante. Essa inversão é uma das demonstrações não apenas de um novo estatuto da diversidade, mas de um novo estatuto do fomento cultural que se reconhece nas formas de redistribuição orçamentária e, sobretudo, nas presenças e reivindicações dos coletivos culturais.

Verifica-se, em iniciativas como esta e nas já mencionadas nos capítulos anteriores, que a diversidade não apenas se tornou uma presença nos debates culturais como também fez surgirem novos arranjos e modos de produção, em um novo estatuto que se consolida de forma mais sistêmica nos últimos anos e faz com que sejam reconhecidas as propostas interseccionais organizadas em três eixos: raça, classe e

gênero. Como um emblema discursivo em atuação nas práticas culturais, sua presença se dá na estruturação desses modos de produção, por isso não deve ser pensada como uma ação que surge dos espaços institucionais, mas compreendendo seus modos de organização na sociedade, em narrativas e formas de produção, e reconhecendo, dessa forma, a demanda pelas ações que surgem a partir de recorrências discursivas. O que justifica, com evidências, o debate de raça, classe e gênero adotado por determinadas políticas institucionais na área da cultura até meados da década de 2010. É necessário, portanto, um caminho de mão-dupla, em que o processo se estrutura discursivamente e interfere na propagação de outros discursos.

Do ponto de vista das produções e de seus arranjos, pode-se retornar aos coletivos apontados na segunda parte deste capítulo e notar a questão transversal da interseccionalidade a partir dos territórios audiovisuais narrados. Como afirmado naquele momento, há uma percepção sobre esses coletivos de que tais arranjos de produção e as narrativas por eles construídas se vinculem não apenas a escolhas temáticas, articuladas pelas representações identitárias de gênero e raça, mas também por posições sociais da vida cotidiana, uma vivência que se estabelece a partir dos seus realizadores.

No Coletivo Gleba do Pêssego, a posição frente à produção audiovisual sempre é recortada pela perspectiva racial e de gênero como uma condição a ser narrada, seja na realização de curtas-metragens ficcionais, documentários ou produções audiovisuais publicitárias. Os temas ofertados nas narrativas produzidas pelo coletivo, a partir desses eixos, são variados e se apresentam em formas distintas, como assédio e feminicídio, violência de gênero e o cerceamento de liberdade, questões das negritudes, produção para a Parada do Orgulho LGBT de São Paulo e, o último trabalho, sobre questões de gênero e as periferias, o filme *Bonde*, objeto de análise neste capítulo.

Nota-se, por meio dessas produções, que a relação que a narrativa estabelece com as questões de gênero e raça é equiparada à questão territorial, como se o território se colocasse como um espaço dinâmico e em ação, em suas paisagens, estéticas e formas. Dessa maneira, verifica-se que o território passa a ser um eixo transversal a partir desse novo estatuto, ao contrário do que foi em toda a construção das políticas públicas para o setor audiovisual nas duas últimas décadas. A sua importância como um eixo transversal se esclarece pelo debate em torno das questões identitárias, que podem ser enunciadas de posições de sujeito distintas e articular um lugar mais global, universalista, ou posições locais que correspondem a formas diversas de representações. Assim, o novo estatuto

consideraria o território como um ponto aglutinador dos outros eixos discursivamente acionados, tanto nas narrativas das produções, como em seus arranjos e organização.

O coletivo A Visionária Lab oferece em sua estruturação como grupo e produtora audiovisual pontos semelhantes a esses anteriormente comentados. As produções do grupo têm como transversalidade os territórios periféricos, que se colocam como fundamentais na trama e que igualmente discutem posições identitárias dos sujeitos nas periferias. O que se mostra nesse novo estatuto é uma espécie de articulação narrativa mais ampla entre as questões identitárias e os territórios periféricos. Vale ainda pensar nos agentes produtores e como, discursivamente, há também um encontro dessas demandas, sendo, neste caso, a produtora dos próprios visionários da quebrada, como sugere o título do documentário analisado anteriormente neste capítulo.

Há dentro desse contexto uma verdadeira explosão, para se valer novamente do termo de Stuart Hall (2000), das questões identitárias e territoriais dentro dos coletivos audiovisuais nos dois aspectos mencionados: as narrativas produzidas e os sujeitos produtores, o que justifica observá-las pelo viés discursivo. O coletivo Maloka Filmes, de São Paulo, teve em 2020 o curta-metragem *Perifericu* se destacando e sendo premiado em festivais, e circulando em diversas mídias, ao expor duas questões fundamentais nas narrativas: o território e as identidades. O título do curta-metragem já nos oferta os dois lugares, as periferias e as possibilidades de identificação de gênero e performance no território excluído e estigmatizado. Outras produções do coletivo também partem deste mesmo espaço de debate que o audiovisual pode oferecer, como o documentário *Raízes*, que traz as questões raciais e de classe por meio da perspectiva identitária e de reafirmação desses lugares possíveis e invisibilizados pela circularidade audiovisual. Ambos os projetos do coletivo Maloka Filmes foram contemplados pelo edital do VAI.

Em entrevista recente oferecida ao Instituto Pólis, as integrantes do coletivo afirmam seus lugares de disputa e intuem ser esse o caminho possível de produção audiovisual nas periferias, em atuação conjunta com outros sistemas de promoção desses locais, como a distribuição de filmes, exibição e eventos.

Nós sempre trabalhamos juntas por termos uma visão muito semelhante de propósito no audiovisual, e aí o coletivo foi se formando muito naturalmente. Atuamos a partir de cineclubes comunitários, contribuindo com a distribuição de filmes nas periferias, de produção cultural e eventos nas quebradas, e também a partir da realização audiovisual. Todos nossos projetos surgem da coletividade e de processos semelhantes que passamos em nossas vidas e visões artísticas. Estreamos nosso primeiro longa-metragem em 2020 no Festival de Tiradentes, o documentário *Raízes*, e estamos em processo de

distribuição do nosso mais recente trabalho, o curta-metragem premiado *Perifericu*.

Realizamos audiovisual comunitário nas periferias de São Paulo, uma forma de produção que transforma o território e moradores em cúmplices do processo de filmagem. Acreditamos na coletividade favelada como tecnologia social de transformação da sociedade<sup>108</sup>.

Nesse mesmo caminho de visibilizar corpos de pessoas pretas e periféricas a partir dos próprios integrantes do coletivo, a Renca se autodenomina uma produtora de audiovisual e de interações culturais “formada por mulheres negras na busca da democratização do acesso e criação de produções inclusivas e representativas”<sup>109</sup>. De acordo com o coletivo, entende-se que as circulações audiovisuais recorrentes não correspondem às experiências nos territórios periféricos. “Com isso, os produtos criados priorizam a participação de negros, mulheres, jovens e periféricos através da sensibilização e qualificação por meio da participação direta nas realizações”<sup>110</sup>. O coletivo é formado por mulheres pretas das periferias de Belo Horizonte. A apresentação do coletivo Renca reafirma algo ainda inconcluso e em lenta construção, que é o acesso aos processos de produção por sujeitos periféricos que afirmam os seus lugares ao construir as narrativas e os imaginários territoriais. Este nos parece ser um processo até por ser possível definir um novo estatuto e novas formas de construção de suas ações e desdobramentos.

Um importante ponto de inflexão, que se agrupa aos coletivos mencionados, é o Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do Brasil (Coletivo DAFB). A relevância desse grupo se explica pela necessidade de organizar demandas sociais em aspectos mais práticos vinculados ao mercado de trabalho audiovisual. Como tais questões não se dissociam nas organizações dos coletivos, essa se torna uma síntese das questões de um novo momento, que nomeamos aqui como *estatuto*, em que a diversidade se mostra na produção audiovisual. Não se trata apenas de narrar temas relevantes ao debate público, mas democratizar o espaço de produção, propor novas combinações e abrir caminhos para mais produtores e produtoras audiovisuais. No caso do DAFB, sua principal função como coletivo é a de inserir “mulheres (cis e transgênero) e homens transgêneros que compõem as equipes de Direção de Fotografia

---

<sup>108</sup> *Três perguntas para o coletivo Maloka Filmes*. Visto em: <https://polis.org.br/noticias/tres-perguntas-para-o-coletivo-maloka-filmes/>. Acesso em: 21 dez. 2020.

<sup>109</sup> *Institucional Renca*. Visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uisud--SCGg>. Acesso em: 21 dez. 2020.

<sup>110</sup> *Institucional Renca*. Visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uisud--SCGg>. Acesso em: 21 dez. 2020.

do audiovisual no Brasil” nos trabalhos disponíveis nesse segmento, muito dominado por homens cisgêneros.

Criado em 2016, o coletivo se baseou em dados da própria Ancine para justificar esse agrupamento; ainda que os dados divulgados pela agência se restrinjam às produções financiadas pelo Fundo Setorial Audiovisual, eles se tornam significativos quando transformados em recorte importante à produção audiovisual no Brasil, sobretudo quando tratam dos fundos de financiamento mais relevantes da área. Dos mais de 2.500 títulos sob análise da agência, 17% tem direção de uma mulher, e na direção de fotografia a porcentagem não passa de 8%, foco da atuação do coletivo. Outro detalhe que se estende para a questão do trabalho audiovisual são as condições decorrentes desse espaço social. Tornam-se cada vez mais frequentes os relatos de assédio em que mulheres são vítimas em ambientes tão predominantemente masculinos. Fala-se de uma disparidade de gêneros levando-se em conta duas possibilidades, homem e mulher, em geral cisgênero, sem considerar outras identificações que já produzem audiovisual, mas não alcançam lugares em produções com financiamento, investimento e maior visibilidade. O coletivo DAFB atua justamente para conter essa disparidade que se presencia no audiovisual brasileiro.

Infortunadamente, ainda, temos poucos dados sobre a produção audiovisual no país, pois o observatório vinculado à agência nacional faz uso de métricas muito específicas para considerar a produção brasileira, sendo outros dados de produção restritos às pesquisas acadêmicas e que necessitariam de um repositório único para serem compartilhados. Mesmo assim, o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (grupo Geema), núcleo de pesquisa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), organiza desde 2008 pesquisas para gerar dados e demonstrar a ausência de paridade de raça e gênero em espaços e campos de atuação cultural. Em 2017, o núcleo divulgou boletim que recolhia dados do cinema brasileiro desde 1970 até o ano de 2016, quando a pesquisa foi consolidada e posteriormente divulgada. Novamente o recorte existe pois os dados mais disponíveis dizem respeito à produção cinematográfica catalogada pela Ancine e outros órgãos existentes anteriormente à formação da agência, como o Instituto Nacional de Cinema (INC) e a distribuidora estatal Embrafilme. Baseando-se nesses dados e em outras coletas do próprio núcleo, chegou-se a resultados que mostram a enorme disparidade existente no trabalho audiovisual e, logo, na construção das narrativas dessa ordem. Na direção das produções,

filmes com grande público (acima de 500.000 espectadores) foram predominantemente dirigidos por homens (98%). Sequer um diretor não branco foi identificado, ainda que pese o fato de não termos podido identificar 13% dos casos por falta de dados. No que se refere ao gênero, chama atenção o baixíssimo índice de mulheres na direção dessas produções, apenas 2%. Além disso, nenhuma delas é negra (GEEMA, 2020, p. 3).

Em outra função relevante na produção audiovisual, e que atua na construção das narrativas – o roteiro – o cenário é bem próximo. Na coleta de dados do núcleo,

somente 8% eram mulheres. Ainda que não tenhamos obtido a identificação racial de um quarto dessas roteiristas (2%), é preciso notar que somente uma mulher negra (Julciléa Telles) foi de fato identificada na amostra. Ela dividiu o roteiro da pornochanchada “A Gostosa da Gafieira” com Roberto Machado (Ibid.).

O fato de poder nomear a única mulher negra que corroteirizou um filme em mais de 40 anos de produção cinematográfica no país já é bem representativo do que se espera a partir desse recorte. Ainda sobre esses dados, dos 92% de homens roteiristas, 71% é de homens brancos e 19% de homens sobre os quais não há informações em relação à identidade de raça. Já homens negros correspondem a 2% do total de filmes roteirizados e, entre as mulheres, dos 8%, 6% é de mulheres brancas e os outros 2% de mulheres sem informações de identidade de raça. A conclusão da coleta desses dados parece óbvia em relação à disparidade existente dentro do trabalho audiovisual a partir de categorias de reconhecimento nesse espaço de poder. Evidentemente, se passarmos a averiguar categorias de trabalhos mais invisíveis no mercado audiovisual, como eletricista, iluminador, motorista, catering (a pessoa que providencia a comida dentro de um set de gravação) se encontraria mais homens negros e mulheres negras no trabalho audiovisual e, dessa forma, uma maior pluralidade.

Com o recorte dessa pesquisa considerando apenas a primeira metade da última década, ou seja, de 2010 a 2016 (ano em que o boletim foi considerado), o boletim do núcleo de estudos chega à consideração que houve uma ligeira melhora em relação aos anos anteriores. Apenas a título de exemplo, entre mulheres brancas diretoras, o país alcançou seu maior índice nesse período, 10% de toda a produção analisada. Em outros setores não houve mudança do cenário, como traços interseccionais que levam em consideração a raça. Nesse item, até 2016, não há registros de mulheres negras dirigindo<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> Glenda Nicácio, diretora negra e cofundadora da Rosza Filmes, com filmes analisados no segundo capítulo desta tese, foi a primeira diretora negra a ganhar financiamento para a produção de um filme no

Todos esses dados, somados a uma percepção de mudanças no audiovisual brasileiro, levaram as institucionalidades a debater o tema e criar formas para tornar o espaço mais justo. Percebe-se, desde 2015, um movimento no qual a dimensão oferecida pelo Plano Nacional de Cultura de 2010, de se descentralizar a produção cultural e oferecer financiamentos para valorização do território, paisagens locais e narrativas desses lugares, precisa de um complemento em relação à interseccionalidade. Interessante é perceber esse movimento e que ele não surge a partir de uma ideia de dentro das institucionalidades, mas por um conjunto de situações que aglutinam essas demandas, seja em dados quantitativos, qualitativos e mesmo a percepção empírica do que está ocorrendo a partir de um certo fenômeno em curso. Por essa razão, pensa-se, nesta tese, que o debate é de ordem discursiva, como está colocado desde o primeiro capítulo. Se a diversidade é um emblema do discurso, é necessário que ela seja identificada de tempos em tempos para reconhecer seus caminhos e seus estatutos na dimensão cultural.

Um dos exemplos dessa identificação na institucionalidade já foi aqui apresentado ao se debater a Lei de Fomento à Cultura da Periferia, da cidade de São Paulo. A sua mudança em relação ao VAI é justamente a de incluir questões interseccionais como critérios na escolha dos projetos, algo não contemplado anteriormente. Ainda em 2015, durante uma reunião ministerial transmitida pelo Youtube em que a pauta era apresentar uma revisão do Plano Nacional de Cultura visando mudanças para a elaboração do projeto para 2020, o então ministro da cultura, Juca Ferreira, afirmou que a elaboração de um plano requer mudanças em médio e longo prazos, avaliação das expectativas e confirmação de caminhos traçados anteriormente: “Isso tudo é um processo de permanente revisão, análise e visão crítica por vários motivos. Uma meta pode deixar de ser importante porque na prática ela se revelou menos impactante na realidade e sem os efeitos pensados”<sup>112</sup>.

Nesse mesmo balanço, a fala direciona-se em encontrar caminhos mais diretos para os diálogos entre o ministério e a sociedade, e para tal o ministro Juca Ferreira reconhece que a construção de mecanismos de gestão é relevante para o reconhecimento dessas políticas e a compreensão de atuação delas nos territórios periféricos e regiões menos atendidas. Entre eles, o de coletar informações junto aos institutos de pesquisa,

---

país, com *Café com canela*, de 2017, e a primeira diretora negra a ganhar o prêmio de melhor filme no Festival de Brasília, pela mesma produção.

<sup>112</sup> *Iniciativas debate metas do Plano Nacional de Cultura 2020*. Visto em: <http://youtu.be/uieXVQi0yP0>. Acesso em: 21 dez. 2020.

como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE) e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) para se referenciar dados em relação, sobretudo, à produção cultural vinculada a questões interseccionais.

As reuniões em torno do plano de metas se esgotaram com o golpe de 2016 e a destituição dessa institucionalidade. Nos anos subsequentes, acompanhamos no país uma diminuição dos investimentos públicos e o acirramento para um Estado mais liberal, nos governos de Michel Temer (vice-presidente de Dilma Rousseff, que assume o governo após sua destituição) e Jair Bolsonaro (eleito em 2018 em uma das disputas mais acirradas em termos ideológicos), com os agravantes deste último, que ainda está em exercício e reduziu o que restava de institucionalidade, inclusive tirando o status de ministério à Cultura e transformando-a em uma secretaria especial. Este é apenas um detalhe entre outras ações que se percebe desde 2019, passando pelo apagão de dados de execução no setor. O desafio neste momento é o de construir uma resistência a isso de outro lugar e organizar um plano de ação para o debate do novo Plano Nacional de Cultura<sup>113</sup>.

Antes deste trágico cenário atual, após o golpe de 2016, algumas ações deram prosseguimento ao que foi debatido na gestão da presidenta Dilma Rousseff e o ministério de Juca Ferreira. No dia 4 de fevereiro de 2018, o Conselho Superior de Cinema, órgão de articulação entre a agência nacional e o setor audiovisual, instituiu um grupo de trabalho para debater com consistência uma política pela igualdade de gênero e raça no audiovisual brasileiro, buscando mecanismos de formação de novos cineastas no país, além de modificar e fortalecer “a cadeia produtiva do cinema e do audiovisual, bem como estimular a diversidade de gênero e étnico-racial na produção audiovisual, com a consequente contribuição para o aumento do protagonismo e visibilidade da diversidade cultural”<sup>114</sup>. As reuniões do Grupo de Trabalho indicaram, entre outras ações, medidas para aplicar critérios na disponibilidade de recurso do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) para ações afirmativas. No ano seguinte, 2018, duas chamadas públicas do fundo setorial levaram em consideração tais questões interseccionais para contemplar projetos

---

<sup>113</sup> De acordo com o atual Plano Nacional de Cultura, a sua ação como lei acabaria em 2020, quando haveria de ter nova rodada de debates institucionais para aprovação de uma nova lei, com duração de 10 anos. Porém, por total ausência de articulação com o setor, o presidente em exercício no país, Jair Bolsonaro, adiou a validade do PNC para 2022. Visto em: <http://senado.leg.br/noticias/materias/2020/12/02/bolsonaro-estende-plano-nacional-de-cultura-ate-2022>. Acesso em: 21 dez. 2020.

<sup>114</sup> *Grupo de trabalho sobre diversidade de gênero e étnico-racial no audiovisual se reúne na Ancine*. Visto em: <http://cultura.gov.br/grupo-de-trabalho-sobre-diversidade-de-genero-e-etnico-racial-no-audiovisual-se-reune-na-ancine/>. Acesso em: 21 dez. 2020.

em dois editais. No edital, levou-se em consideração porcentagens e cotas de participação no fundo disponível, como se esclarece:

Os recursos disponíveis para esta chamada pública serão destinados na seguinte proporção, em cada uma das duas modalidades: a) No mínimo 30% (trinta por cento) dos recursos disponíveis para esta chamada pública para projetos audiovisuais de produtoras independentes sediadas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste; b) No mínimo 10% (dez por cento) dos recursos disponíveis para esta chamada pública para projetos audiovisuais de produtoras independentes sediadas na região Sul ou nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo; c) No mínimo 35% (trinta e cinco por cento) dos recursos disponíveis para esta chamada pública para projetos audiovisuais de produtoras independentes dirigidos por mulheres cisgênero ou mulheres transexuais/travestis; d) No mínimo 10% (dez por cento) dos recursos disponíveis para esta chamada pública para projetos audiovisuais de produtoras independentes dirigidos por pessoas negras (pretas ou pardas, conforme classificação do IBGE) ou indígenas<sup>115</sup>.

Partindo-se desses critérios, temos nos 44 filmes contemplados por essa chamada, em 2018, 17 com autodeclaração de gênero de acordo com os itens mencionados acima e 6 projetos com autodeclaração de raça acordados no edital. Apenas uma produção atende à demanda interseccional, racial e de gênero, e nenhum dos recursos aos projetos destinou-se à população indígena. Não de forma acidental, o único projeto contemplado que é lido de forma interseccional é uma produção da Rosza Filmes, intitulada *Na rédea curta*. Nos anos de 2019 e 2020 não se abriram novos editais para projetos audiovisuais via Fundo Setorial do Audiovisual, portanto, não é possível ver a continuidade dessa política.

O que é possível avaliar é que ainda se trata de uma medida bem restrita ao que se pode construir a partir das políticas pela diversidade de gênero e raça no país, sobretudo quando contrapomos essa realidade aos objetos trazidos neste capítulo, em que se afirma uma produção consistente sem a presença dos financiamentos públicos do fundo setorial. Há, nesse sentido, um desencontro entre as demandas existentes e as políticas de cotas que o setor adotou em 2018. Para os integrantes do coletivo Gleba do Pêssego Oliv Barros e Carolina Santos, durante uma das sessões da Oficina Kinoforum, a dificuldade em fazer audiovisual se encontra em impossibilidades de “entrar nos editais, que ainda é uma coisa

---

<sup>115</sup> Chamada pública BRDE/FSA – Concurso produção para cinema 2018. Visto em [https://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2018/07/CHAMADA-PUBLICA-CONCURSO-PRODUCAO-CINEMA-2018-VERS%C3%83O-RETIFICA%C3%87%C3%83O-02\\_PARA-PUBLICA%C3%87%C3%83O-04-07-18..pdf](https://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2018/07/CHAMADA-PUBLICA-CONCURSO-PRODUCAO-CINEMA-2018-VERS%C3%83O-RETIFICA%C3%87%C3%83O-02_PARA-PUBLICA%C3%87%C3%83O-04-07-18..pdf). Acesso em: 21 dez. 2020.

muito elitista e branca, das grandes produtoras”<sup>116</sup>, e, por essa razão, a escolha do coletivo é por caminhos alternativos de arrecadação de fundos para os projetos.

Nesse mesmo período, existiram outras iniciativas que caminharam pelo intuito de fortalecimento de produções que vinculem território à interseccionalidade, como o Programa Audiovisual Gera Futuro, lançado em 2018. A primeira rodada tentou contemplar 250 projetos audiovisuais e buscar a equidade com cotas para os contemplados, divididos da seguinte forma: 50% para novos realizadores, não especificando raça, 50% para mulheres cisgênero, transgênero/travesti e 25% para negros e indígenas. Além dessas questões, o mínimo de 30% das produções deve ser destinado a projetos vindo das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste e 20% para a região Sul e Sudeste. A primeira rodada do programa, de acordo com a Secretaria de Audiovisual (SAV), teve 319 inscrições, sendo 165 de mulheres, 171 de negros ou índios e 294 de novos diretores. Ou seja, mostrou-se que há uma demanda para ampliação dos recursos e investimentos, mas o projeto foi descontinuado, assim como toda essa cadeia em formação após o ano de 2019 e a eleição de um governo reacionário.

Há também um caminho legal de articulação para que essas questões se tornem obrigatórias independentemente do governo no poder. Assim, no mesmo ano de 2018, um projeto de lei foi apresentado à Câmara dos Deputados do Brasil, de autoria de Paulo Teixeira, deputado do PT-SP, e Jandira Feghali, deputada do PCdoB-RJ, que dispunha de políticas afirmativas para o setor audiovisual, destinando reserva de vagas para proponentes ou concorrentes negros, indígenas e mulheres em processos seletivos do setor financiados com recursos públicos federais. De acordo com o projeto de lei, a porcentagem para esse tipo de financiamento público seria:

§ 2º A reserva de vagas do caput deste artigo aplica-se unicamente ao total de propostas audiovisuais oferecidas em processos seletivos financiados com recursos públicos federais que sejam destinadas a pessoas físicas e pessoa jurídica, devendo 50% (cinquenta por cento) desse total ser preenchido por proponentes ou concorrentes mulheres, negros e indígenas, na seguinte proporção:

I – 35% (trinta e cinco por cento) do total geral a negros, dividindo-se equitativamente, sempre que o número permitir, esse percentual entre os gêneros, ou em proporção a mais próxima possível de divisão equitativa por gênero;

II – 15% (quinze por cento) do total geral a indígenas, dividindo-se equitativamente, sempre que o número permitir, esse percentual entre os gêneros, ou em proporção a mais próxima possível de divisão equitativa por gênero (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2018).

---

<sup>116</sup> *Ciclo de Palestras - Gleba do Pêssego*. Visto em <https://www.facebook.com/1053684578028013/videos/236459991410943>. Acesso em: 27 jan. 2021.

Essa lei valeria para qualquer edital financiado pelo poder público da união voltado às políticas do audiovisual, incluindo o Fundo Setorial do Audiovisual<sup>117</sup>. Há, dessa forma, algumas iniciativas institucionais que apresentam alternativas à paridade de raça correspondente a esse novo estatuto da diversidade, que também se experencia no audiovisual, e não de forma despropositada, dada a diferença que se identifica na área em relação a esse emblema. Porém, ainda que sejam iniciativas que se fundamentam pela paridade, elas se mostram vulneráveis sem a atuação de um plano de metas que organize a redistribuição orçamentária e destine recursos às demandas raciais e de gênero já existentes no audiovisual, como vimos na descontinuidade dos projetos anteriores pelo governo atual. Sem um plano de metas, ainda, não há como sistematizar o crescimento dessas políticas e dezenas de projetos não chegarão nem a ser avaliados, ainda que correspondam aos perfis estipulados nos editais.

Outras políticas, se avaliadas em um plano de metas, também ofereceriam recursos para áreas tão fundamentais quanto a apresentação do projeto, como a formação de novos produtores, o estímulo à constituição de coletivos e produtoras de audiovisual e uma facilitação no processo de acesso ao financiamento do fundo e para construção de espaços de circulação e distribuição em diferentes territórios – medidas, algumas delas, já previstas em planos anteriores, porém, sem o devido estímulo. São elas que organizariam as demandas e os caminhos para aumentar os dados quantitativos existentes. Este seria, ainda, a partir das realidades existentes e mencionadas na tese, um debate central para o próximo Plano Nacional de Cultura e das convenções que o organizarão nesta década de 2020.

Acreditamos que pensar tais posições em relação às reivindicações dos coletivos audiovisuais ofereça caminhos às políticas públicas para o audiovisual e em quais parâmetros devemos nos ancorar para oferecer uma ampliação das políticas do setor e um aumento significativo na produção e circulação audiovisual nacional. Além disso, com os coletivos é possível compreender como essas demandas encontram mediações discursivas

---

<sup>117</sup> Sempre é válido marcar as dificuldades de acesso e pagamento do financiamento ao fundo. Esse pagamento pode ser feito em quatro modalidades, como investimento, financiamento, equalização e não-reembolsável. Este último, que não exige contrapartida financeira, é o mais difícil de acessar e não há previsibilidades. O primeiro é o mais acessado, mas as produções ainda dependem de recursos para que consiga a viabilidade desse financiamento. As outras duas modalidades são praticamente inviáveis para os grupos e coletivos, pois teriam que ter recursos que não estão no horizonte dessas organizações. Processos que facilitem esse financiamento e menos exigências para se acessar o fundo são duas questões que deveriam compor um projeto que articula questões interseccionais e metas de paridade como apresenta o projeto de 2018.

a partir de um circuito midiático que é posicionado e acionado a partir das produções existentes. Essa circulação, em geral, traz em si um ruído que se justifica pela ausência de certas formas de reconhecimento aqui já mencionadas, como a crítica feita pelos grupos às limitações das políticas existentes no setor<sup>118</sup>.

Tais ausências não são impeditivos para que essas produções existam e circulem a partir de algum arranjo, como vimos neste capítulo. Os coletivos carregam em si disputas por reconhecimento instauradas nas formas narrativas e em suas paisagens estéticas. Interessante notar que tais disputas também estão presentes nas produções analisadas nos outros capítulos da tese, quais sejam, as produções de produtoras estabelecidas no campo audiovisual e de coletivos de cinema que passaram a ocupar um determinado campo de circulação após 2010, com o alargamento dos financiamentos, anunciando o surgimento posterior dos coletivos periféricos. Todas essas produtoras e coletivos articulam em suas narrativas disputas por representação do espaço, dos territórios e suas possibilidades identitárias, por visibilizar locais antes ausentes da circulação midiática. Porém, o ruído nessas produções parece mais em acordo com os espaços discursivos em que circulam. Se, por um lado, elas se encontram por entrarem em temas sensíveis no espaço social e incorporarem o emblema discursivo de formas distintas daquelas já estabelecidas no espaço midiático, por outro, as circulações dessas obras elencadas no primeiro e segundo capítulos, em parte, já ocorrem com o reconhecimento às formas nelas narradas e à compreensão do que elas são<sup>119</sup>.

Evidentemente, essa constatação se refere a uma conclusão parcial, passível de ser avaliada após processos mais bem constituídos, porém coloca em questão algumas ponderações possíveis sobre as representações midiáticas e sua circulação discursiva. Como há discursos dissonantes que escapam a essas produções, por vezes enunciados

---

<sup>118</sup> Um outro caso ocorreu em 2020, com o auxílio emergencial destinado a trabalhadores para área da cultura por meio da Lei Aldir Blanc, aprovada em 2020. Atrelada à urgência entre lançamento de edital e resultado do financiamento, muito ruído se apresentou denunciando que o financiamento estava favorecendo produtores audiovisuais que não estariam necessitando da verba, afinal, ela se destinava a trabalhadores da cultura afetados pela pandemia da Covid-19. Um desses produtores audiovisuais, Vinícius Silva, fez um texto relatando a razão do mal-estar e levando ao debate qual política queremos para o setor. Ver mais: <https://www.facebook.com/silvaxvinicius/posts/10217470112214796>. Acesso em: 21 dez. 2020.

<sup>119</sup> Há também questões formais e estéticas, do discurso cinematográfico dessas produções, que auxiliam nessa compreensão do público que esses filmes encontraram, em festivais, mostras e plataformas de cinema. Não se trata aqui de mediar um debate sobre qual é a estética que deva ser mais valorizada, mas um processo de identificação de qual público se encontra nessas produções. As produções dos coletivos deste terceiro capítulo talvez encontrem lugares que se distinguem de um circuito mais comum deste campo, caso de *Visionárixs da quebrada*, filme comentado no capítulo.

pelos próprios coletivos, com vimos neste capítulo, avaliá-los também deve ser parte da constituição crítica dessas produções e de suas articulações:

Considerando o atual contexto social e político, como podemos falar em representação hoje? De que modo a ampliação das narrativas produzidas por diferentes sujeitos desafia esse conceito? Como essas obras audiovisuais periféricas articulam as lutas identitárias e de reconfiguração do social em suas disputas por visibilidade e reconhecimento? (SOARES; VENANZONI, 2020, p. 59).

Essas questões nos auxiliam na elaboração de uma aparato pertinente para a apreciação de produções periféricas que encontram ressonância não apenas nas práticas discursivas vinculadas a um certo *mal-estar*, como dito no primeiro capítulo, mas também nos desenhos institucionais que podemos compactuar socialmente para o reconhecimento dessas representações e suas mediações estéticas. Por essa razão, faz-se necessário avançar no debate sobre o reconhecimento às periferias em sua base conceitual, esclarecendo um ponto crucial: de qual reconhecimento devemos nos valer como valor social e cultural?

O debate em torno do reconhecimento é algo muito caro a uma dada filiação da filosofia. Assim, não nos cabe formar um tratado sobre o conceito e a gênese do reconhecimento social, até pelo fato de isso já estar em construção há pelo menos dois séculos na filosofia ocidental. Porém, consideramos importante trazer a constituição mais contemporânea desse estatuto, que se mostra necessária para pensarmos a produção cultural, audiovisual e midiática, suas possibilidades de encaminhamentos políticos e da economia política que se destina à justiça social como oferta ao debate.

Nesse caminho, alguns dos autores que constituem o diálogo filosófico a respeito do reconhecimento social, como o filósofo Axel Honneth e a filósofa Nancy Fraser, nos alertam para a compreensão do termo de base hegeliana em um presente intensificado pelos processos de globalização transcultural, “fraturando esquemas interpretativos, pluralizando os horizontes de valor e politizando identidades e diferenças” (FRASER; HONNETH, 2003, p. 3)<sup>120</sup>. Essa dimensão se alinha com debates já oferecidos nesta tese sobre as dimensões globais da cultura, em que a desterritorialização promovida pela unificação global resulta em uma pluralidade intercultural e novas formações identitárias

---

<sup>120</sup> No original: “Fracturing interpretative schemata, pluralizing value horizons, and politicizing identities and differences”.

e, logicamente, marcações da diferença. O alerta complexifica as bases não apenas por alterar o uso do conceito mas, e sobretudo, por deslocar também o objeto de análise.

Pode-se, nas trocas interculturais, dessa forma, olhar as mídias como um espaço de luta política e mudanças culturais:

Esta ideia, na verdade uma categoria da filosofia hegeliana, ressuscitada não há muito tempo pela teoria política, passa a ser fundamental nos trabalhos para conceituar os debates atuais sobre identidade e diferença. Independentemente que se debata as reivindicações territoriais dos indígenas, o trabalho assistencial das mulheres, o casamento homossexual, ou a burca muçulmana, os filósofos morais fazem uso cada vez mais do termo “reconhecimento” para revelar as bases normativas das reivindicações políticas (FRASER; HONNETH, 2003, p. 2, tradução nossa)<sup>121</sup>.

O caminho global apresenta, em seu passo de unificação, uma espécie de valorização, no sentido do reconhecimento, às novas identidades que emergem desse sentido intercultural. Pode-se pensar que esse novo estatuto presenciado no audiovisual é também uma imposição dos tempos, ao menos nessa última década. Entretanto, a dimensão trazida obscurece outra condição para o reconhecimento social, que são as lutas históricas em torno da justiça social. Aos críticos do reconhecimento identitário resta uma ideia liberal nesse processo, pois o valor identitário não se estende a um coletivo no rumo da justiça social. Uma das principais dificuldades na compreensão do que atualmente se instaura é conceber no imaginário das políticas de identidade que ocorrem no mundo todo a perspectiva materialista da justiça social, ou, como quer Nancy Fraser, da redistribuição. Ela será uma das principais autoras na aproximação entre os dois imaginários, o do reconhecimento e o da redistribuição, ou de pensar a justiça social na era da diversidade e seu emblema e participação no comum.

A primeira questão que Fraser nos apresenta é a de tentar sair do plano ético e pensar deslocamentos no campo moral, espaço em que a justiça social oferece suas vantagens por transitar entre as classes sociais e na compreensão dialética das funções no âmbito cultural. A pergunta, portanto, é se há um reconhecimento sem ética, em que a moral se altere a partir de demandas trazidas pelas classes subalternas. O campo moral,

---

<sup>121</sup> No original: “A venerable category of Hegelian philosophy, recently resuscitated by political theorists, this notion is proving central to efforts to conceptualize today’s struggles over identity and difference. Whether the issue is indigenous land claims or women’s care work, homosexual marriage or Muslim headscarves, moral philosophers increasingly use the term ‘recognition’ to unpack the normative bases of political claims”.

nesse contexto, se amplia, entre outras traduções, à paridade distributiva e orçamentária, conquistas legais para proteção e promoção da diversidade.

Porém, a começar por uma condição de existência filosófica, que a autora remonta como princípio ao comentar tais teorias, pode-se dizer que há duas correntes em desalinho que necessitam de uma pactuação: uma é a redistribuição e outra é o reconhecimento, propriamente. A primeira tem como meta a divisão mais igualitária do dinheiro em circulação, um debate que adentra o conflito distributivo das nações, a retirada dos ricos para os pobres por meios estatais, dos proprietários aos trabalhadores em espaço privado, dito de forma bastante resumida; enquanto a segunda cadeia significativa busca traduzir os embates sociais e étnicos das diferentes minorias não visibilizadas na cena social, advindos, sobretudo, da segunda metade do século XX aos dias de hoje. A questão de fundo, e que nos parece a mais importante nessa disputa de sentido, é qual política adotar, a identificada como política social ou a diversidade como reconhecimento social. Adota-se nesta tese um pensamento que visa aproximações entre as duas políticas, já que

justiça, hoje, requer tanto redistribuição quanto reconhecimento; nenhum deles, sozinho, é suficiente (...) A tarefa, em parte, é elaborar um conceito amplo de justiça que consiga acomodar tanto as reivindicações defensáveis de igualdade social quanto as reivindicações defensáveis de reconhecimento da diferença (FRASER, 2007, p. 103).

Um universo bastante restrito, mas que nos ajuda a articular esse pensamento de Nancy Fraser, diz respeito à economia política do audiovisual apresentada ao longo deste capítulo. Vemos nas produções dos coletivos uma circulação que encontra no discurso da diversidade um caminho para o reconhecimento, mas, ao mesmo tempo, há um limite exposto na questão da redistribuição e no alcance dessas produções nas articulações e práticas culturais.

O que significa dizer que, ao localizar o reconhecimento por essa postulação requerida, torna-se possível uma averiguação mais detida das formas institucionalizadas de poder e de como a hegemonia se constrói. Um modelo que recaia sobre a diversidade em seu sentido universalista partilha de um uno que justifica o todo, promovendo um olhar essencialista sobre os grupos, como representações mais bem acabadas das múltiplas identidades existentes, e, voltando-se a uma ideia vista no primeiro capítulo, a pluralidade se esvazia por uma perspectiva universalista. Portanto, o olhar essencialista é uma inferência crítica que necessita ser tensionada, como apresentado nessa proposta.

Nesse teor, de acordo com Nancy Fraser, encontra-se uma grande vantagem da adoção do modelo em que pensa reconhecimento e redistribuição juntos, pois

entende o reconhecimento de uma forma em que esse não é colocado no campo da ética. Concebendo o reconhecimento como uma questão de igualdade de status, definido então como paridade participativa, ele fornece uma abordagem deontológica do reconhecimento. Sendo assim, ele libera a força normativa das reivindicações por reconhecimento da dependência direta a um específico e substantivo horizonte de valor (FRASER, 2007, p. 110).

Essa perspectiva do horizonte de valor parece-nos interessante para ser considerada. Quando se estipula, no caso das políticas do audiovisual, que determinadas produções devem considerar determinações temáticas, como ocorre em algumas atribuições da diversidade, leva-se à ideia de que, caso isso seja alcançado, a política atingiu seu propósito. De fato, não deixa de ser um resultado pertinente às mudanças em jogo na economia política e no audiovisual, porém, perde-se a razão quando há uma inativação de outras possibilidades que demandavam reconhecimento, que poderiam ser tipificadas ou até mesmo – como já pensado em projetos em discussão, na aliança de eixos do reconhecimento, considerando variáveis territoriais, de raça, classe e gênero – para se imaginar o que já se mostra visível neste momento.

A ponderação apresentada por Nancy Fraser se contrapõe à ideia posta por autores como Axel Honneth, que preferem entender o reconhecimento como condição de uma “boa vida”<sup>122</sup>. Essa condição implica aos discursos um ato contínuo de positivação das identidades como forma de mediações sociais<sup>123</sup>. Mas a dúvida de Fraser permanece ao nos questionar, nas entrelinhas, sobre o sujeito que está fora da cena social. Sobre essa ponderação, diz Fraser:

A alguns indivíduos e grupos seja negada a condição de parceiros integrais na interação social, simplesmente em virtude de padrões institucionalizados de valoração cultural, de cujas construções eles não participaram em condições de igualdade, e os quais depreciam as suas características distintivas ou as características distintivas que lhes são atribuídas. Deve-se dizer, então, que o não reconhecimento é errado porque constitui uma forma de subordinação institucionalizada (FRASER, 2007, p. 112).

---

<sup>122</sup> Em outro texto de Fraser, esse contraponto a Honneth é elaborado de forma mais expandida. O debate entre os autores pode ser melhor compreendido em FRASER, N; HONNETH, A. *Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange*. New York; London: Verso, 2003.

<sup>123</sup> Apenas como ponto a ser trazido ao debate, podemos lembrar que essa condição de uma boa vida, como aposta Axel Honneth, é também bastante frequente na crítica aos produtos audiovisuais que estamos a colocar em suspensão. Visibilidade e representação idealizadas de grupos minoritários aparecem, com frequência, como uma forma de se colocar, analiticamente, diante de objetos que localizam os sujeitos em torno dessas implicações. Buscamos, por fim, trazer uma outra maneira de tecer a crítica.

Em algum nível, é possível compreender que essa articulação em torno da ideia de reconhecimento se distancia das políticas do audiovisual por estarmos na chave mais ampla da sociedade, falando dos direitos civis fundamentais e do sistema capitalista em uma avaliação crítica. Ainda assim, parece-nos relevante trazer luz a esse debate em um momento em que o campo do audiovisual debate temas e ações da diversidade, na esteira dessa condição social contemporânea em que o reconhecimento social é um pilar fundamental. Portanto, abre-se a partir dessa afirmação um pensamento que pode ser reelaborado nos debates apresentados a respeito dos meios e processos audiovisuais, em seus pontos de produção e circulação discursiva. Compreende-se que, quando o reconhecimento se calca no plano ético, obscurece uma dimensão não aparente dos que não estão lá e acaba por tomar a parte por um todo. Assim, pode-se afirmar que debates que propõem o reconhecimento do outro sem uma dimensão complexa, política, de igualdade e justiça social, apenas tendo como garantia a estima no plano cultural, estão sujeitos à lógica excludente da invisibilização de outras agências e sujeitos, presentes na cena social.

Voltando-nos aos processos de verificação das políticas do audiovisual, ainda que seja reconhecido o direito à paridade nos modos de financiamento no setor, ausenta-se um outro ponto, em muitos casos, sobre as condições de produção para que um maior número de sujeitos produtores consiga alcançar essas políticas já que, no estágio atual, ainda que haja o reconhecimento, há uma distorção frente à demanda de produção já existente e em circulação nos espaços midiáticos.

Assim, não nos parece possível, ao menos nesse momento, dissociar uma certa lógica em reorganização no âmbito da sociedade, como aponta Fraser em sua crítica social, dos modos de mediação e apropriação dos objetos que circulam entre os sujeitos, das mediações e da vida social, ou seja, há sempre um modo de vida implicado em relação às mediações culturais. Ao se pensar nelas e nos processos possíveis de aproximação entre reconhecimento e redistribuição, pode-se refletir a respeito de um “circuito midiático” que oferece caminhos para a organização das políticas culturais. Como enfatizou-se neste capítulo, não é possível imaginar um desenho das políticas para o setor e um maior alcance dessas narrativas em produtos culturais sem um modelo que sustente a entrada dessas produções em um circuito midiático e sem que, de alguma forma, sejam visibilizadas as formas de constituição dessas demandas. Ou seja, não há como pensar

nas políticas públicas dissociadas dos públicos e do conhecimento de processos existentes de produção e recepção, ou de criação e circulação.

A relevância de propor um circuito midiático encontra-se justamente na consciência de uma estrutura que torna visíveis tais processos. De acordo com o circuito proposto por Soares e Venanzoni (2020), os eixos de debate social tornam-se formas dispostas no campo das representações, em que as disputas sociais e as lutas identitárias incorporam-se às temáticas, modos de organização das produções e outros elementos encontrados nos produtos culturais. O quadro encontra-se abaixo (Figura 33).



Figura 33 - Circuito midiático.

Nesse circuito, os campos de produção, recepção e produtos se articulam de modo dinâmico e não linear no que se refere aos modos de construção da representação nas mídias, em um trajeto no qual as diversas lutas identitárias e as disputas sociais universalizantes se alternam em busca de visibilidade e reconhecimento. Na parte superior do quadro, estão relacionados os eixos de identidade e representação, apontando para a interdependência entre aspectos individuais e coletivos. Na parte inferior, a visibilidade e o reconhecimento articulam-se como se os dois primeiros eixos pudessem se desdobrar nesses dois últimos (SOARES; VENANZONI, 2020, p. 61).

Em geral, averigua-se que as relações existentes entre identidade e visibilidade ocorrem dentro do espaço midiático, ou seja, em formas da diversidade existentes em narrativas mediadas e que passam a ser unificadas por esses processos. Como mostrado no quadro, o individual passa a ocupar o midiático e vice-versa. Exemplos existem em campos midiáticos e práticas culturais que também incluem o audiovisual, como a

publicidade, a música e a televisão em seus vários conteúdos. Há nessa proposição um sentido de unicidade que incorpora o emblema da diversidade como autorreferência, a própria construção de uma identidade midiaticizada. Se essas relações ocorrem mais dentro do campo midiático, há outra relação que ocorre a partir de outros lugares, e pode estabelecer contato com esse campo: o reconhecimento (social) e as representações.

Lidando com as representações em seu sentido social, ao passo que determinadas representações ocupam o lugar de reconhecimento, elas podem deslocar o sentido individual das identidades, mostrado no circuito com a seta transversal. Ou seja, quando essa identidade visibilizada passa a também ocupar um sentido coletivo do reconhecimento social. Na mesma direção, as representações coletivas que interferem e ressoam nas visibilidades que são encenadas no campo midiático:

Em sua definição das representações sociais, Hall (2016) faz menção ao funcionamento da linguagem como um “circuito de cultura”, em que o consumo, a regulação e a formação identitária ocupam lugares nos “sistemas de representação” por meio de práticas discursivas. Essa proposição auxilia na compreensão das identidades sociais como focos de disputa no campo político e estético das representações. Se a cultura não é apenas um conjunto de representações verbais ou visuais, produção e recepção não podem ser pensadas isoladamente; ao contrário, inscrevem-se como formas culturais articuladoras de trocas simbólicas por meio de práticas partilhadas e suas implicações (SOARES; VENANZONI, 2020, p. 61).

Importante também ressaltar um aspecto presente no circuito midiático proposto: as lutas identitárias, relevantes no imaginário do reconhecimento social, tornam-se marcas coletivas quando operam na chave das disputas sociais, nos aspectos macropolíticos que levam em consideração padrões de organização social em que o campo midiático passa a ser relevante como um mediador das visibilidades. O circuito se torna de fato *um* quando esses quatro operadores passam a fazer parte de um conjunto, não importando exatamente de qual ponto comece, instaurando sua não-linearidade e circularidade entre os termos.

Essa dimensão impacta o campo da produção em outros lugares, não apenas na criação e proposição de um conteúdo e em sua distribuição, mas nos arranjos que possibilitem a adesão da produção periférica dentro desse circuito constituído e, acredite-se, difundido no campo das mediações midiáticas e audiovisuais. Novos arranjos que se aproximam aos debatidos neste e nos outros dois capítulos da tese, que oferecem espaços de aprimoramento dos mecanismos dos dois campos, a produção e a distribuição. Nesse sentido, o emblema discursivo no novo estatuto da diversidade deve considerar também

os novos arranjos que se impõem em processos recentes de criação e circulação de narrativas audiovisuais.

Dito de forma mais enfática, os dois enfrentamentos urgentes que a produção audiovisual brasileira precisa se ater neste novo momento são os debates sociais que a interseccionalidade propõe em questões de raça, classe e gênero, além do território, e os debates sobre a apropriação e audiência dessas produções, que detêm um público e necessitam organizar-se com essa recepção. O que nos leva a uma ampliação dos circuitos de exibição e distribuição, alguns já existentes e outros que podem ser ativados, e planos de execução para que essas ações possam ser efetivadas a partir de espaços descentralizados de criação e circulação, além de mecanismos públicos e privados para distribuição digital de obras audiovisuais. É certo que o audiovisual saiu das periferias, mas é necessário pensar nas permanências dessas produções em um circuito expandido, em novas possibilidades identitárias e, por fim, em dimensões do reconhecimento social em que o audiovisual esteja inserido. Condições necessárias para que a ética e a estética das periferias possam compor também o campo moral das práticas culturais e sociais contemporâneas.

## **Conclusão – O reconhecimento como categoria social em narrativas audiovisuais**

Optamos por dividir a conclusão em quatro partes para dar conta dos caminhos apresentados na tese. Na primeira parte, tentaremos estabelecer uma lógica no sentido coletivo do cinema e do audiovisual brasileiro e concluir que, ao invés de pensar esse processo apenas como um arranjo de produção recente, a presença dos coletivos antecede esse sentido de organização e produção dentro do setor. A segunda parte será desenvolvida por meio da presença do reconhecimento social, os avanços e os limites dentro do setor cultural e audiovisual, destinando alguns caminhos e processos para as políticas públicas da área. No terceiro tópico da conclusão, trataremos a questão das estéticas dos coletivos analisados, buscando recorrências a partir das produções analisadas que apontam sentidos em relação à diversidade, território, identidade e visibilidade. Por fim, trazemos uma conclusão sobre aspectos fundamentais do modelo de financiamento público adotado no país nas duas últimas décadas, que organizaram esse arranjo de produção em coletivos no cinema e no audiovisual, e alguns modos de ampliação dessa política. Além disso, propomos quais outros caminhos podemos seguir a partir de arranjos distributivos em associação às produções dos coletivos audiovisuais.

### **I - O sentido coletivo no audiovisual brasileiro recente**

No momento da conclusão da tese, acreditamos que a hipótese da pesquisa se confirma a partir de seu desenvolvimento, qual seja, de afirmar que, nas últimas duas décadas, houve uma mudança em relação aos arranjos produtivos no cinema e no audiovisual brasileiro. Os coletivos audiovisuais deixam de ser uma suposição e passam a ser um sentido que irá permear as questões produtivas em seus arranjos e nas políticas públicas do setor audiovisual. A construção de um circuito de produção do cinema e do audiovisual brasileiro ao longo de décadas e processos diversos, inclusive no momento atual, permite entender o caráter dinâmico na criação de um direcionamento mais colaborativo no cinema e no audiovisual.

Não seria um equívoco dizer que as tentativas fracassadas de copiar modelos externos da industrialização do cinema e do audiovisual nacional foram compreendidas pelos produtores como possibilidades de reinvenção. Entre elas, a construção de um modelo interno necessitaria de reconhecimento institucional e modelos mais

democráticos. Nesse sentido, incorporar à diversidade cultural, como articulado de forma global no início dos anos 2000, as dimensões dos territórios e, posteriormente, a produção de narrativas que englobam outros eixos como raça, classe e gênero, mudança ocorrida no processo de implementação do plano nacional nesse mesmo período, favoreceu a ampliação da democratização dos processos produtivos, a construção de novos arranjos de produção e de novas formas de apropriação das ferramentas e recursos audiovisuais, impactando também o campo da distribuição e da recepção.

Podemos afirmar, dessa forma, que o alargamento desse processo ao longo da década de 2000 e, principalmente, de 2010, ofereceu não apenas uma estrutura a esses novos setores produtivos – que se colocaram de forma mais presente no cinema e no audiovisual e tiveram suas derivações reconhecidas por políticas do setor cultural e audiovisual – mas, sobretudo, agregou um sentido mais amplo ao que pode ser o campo da produção. Desse modo, pensamos em três caminhos para justificar essa estrutura: filmes que se condicionaram a uma organização mais coletiva nas etapas de produção; produções de coletivos ou produtoras audiovisuais formados nesse período; e as produções das periferias com seus arranjos possíveis, organizados também por coletivos. As transformações na produção audiovisual não se restringem a esses aspectos mas passam a incorporar, também, demandas sociais que, a cada dia, se tornam mais necessárias nos diversos campos do debate audiovisual.

Como visto na tese, tanto o sentido de uma maior diversidade quanto a forma colaborativa, cooperativa e coletiva já estavam presentes como demandas desde a década de 1970, na ocasião de um maior investimento público para as produções nacionais estabelecidas a partir do Instituto Nacional de Cinema, na reformulação da Embrafilme e na atuação do projeto nacional de cultura da ditadura civil-militar. As reivindicações formaram, dentro dos movimentos identitários existentes à época, produtores audiovisuais que articulavam pontos de contato entre questões sociais e raciais, e as produções narrativas, ainda que sem espaço de prosperidade frente a um projeto de unificação identitária que o cinema incorporava naquele momento. É esse o caso, a título de exemplo, da produção do cineasta Zózimo Bulbul, um personagem que alcança algum nível de reconhecimento atualmente mas que, naquele contexto, incorporava a ideia de um olhar nacional e de sua identidade como ator no Cinema Novo, deixando suas produções e obras como cineasta para um circuito mais restrito de debates sociais e organização de movimentos.

Esse mesmo modo de ação política foi visto por alguns cinemanovistas como “patrulhas ideológicas” formadas a partir de bases partidárias que vinculavam processos de classe à raça, e construíam um olhar opositor a filmes como *Xica da Silva* (1976), produção de grande sucesso dirigida por Cacá Diegues<sup>124</sup>. A existência desses contextos e formas criativas de produção audiovisual se dava à contrapelo dos processos institucionais e dialogava com outros movimentos existentes em um mundo cada vez mais global, principalmente com as experiências políticas, artísticas e audiovisuais dos Estados Unidos.

Em paralelo aos movimentos de reivindicação de identidades subalternizadas, naquele período encontravam-se também as cooperativas de cinema, como visto na tese. O processo colaborativo de produção e, principalmente, de distribuição, que necessitava de anuências da Embrafilme formalizava alguns protocolos próprios dentro da organização das produções e sua circulação, favorecendo um sentido mais coletivo a elas e criando as bases desses processos no cinema e no audiovisual brasileiro. Um fator relevante na base desse sentido coletivo são as formas existentes de produção nas periferias das grandes cidades, a partir da década de 1980, principalmente, que vinculavam arranjos produtivos de agrupamentos e coletivos a linguagens diversas, tendo como sentido ordenador as formas criativas do hip hop, assumidas como um modelo periférico de criação e circulação de linguagens. Se um sentido se construía como contrário a certas imposições hegemônicas, outro se fazia alheio a esse processo, com formas autônomas de produção isentando-se de protocolos claros de mercado e formando, dessa maneira, outros polos de consumo.

Não por outro motivo decidiu-se, na tese, terminar seu percurso pelo que se identificaria como ponto de partida, por acreditarmos que os novos processos se inscrevem, justamente, nesses espaços de territórios periféricos. Esse é um aspecto relevante ao pensarmos o sentido do coletivo e das coletividades no audiovisual brasileiro, visto que ainda são perceptíveis ausências de espaços de reconhecimento em relação às linguagens e produções periféricas que se colocam nas filiações de base trazidas aqui. Enquanto esse debate, na década de 1970, ocorria em espaços legitimados de posição e contraposição, por exemplo, cinemanovistas e intelectuais negros do país,

---

<sup>124</sup> A respeito desse momento histórico e o debate sobre raça trazido à produção por movimentos organizados ver: QUEEN NWABASILI, Mariana. *As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017, p. 284.

um outro tipo de produção, arranjo e construção de linguagens se dava nas periferias invisíveis, naquele momento, e alheias às composições de fomentos e práticas de reconhecimento cultural. Esse estado de coisas que perdurou sem grandes mudanças até a década de 1990 teve seu momento de ampliação do reconhecimento a partir das décadas de 2000 e 2010.

Ainda assim, apesar das ausências de reconhecimento social percebidas durante o processo e neste momento atual, de drástica redução orçamentária da cultura, vemos nascer um circuito de produção e distribuição audiovisual que atravessado pelas questões oferecidas por coletivos das periferias, e uma entrada cada vez mais presente dessas produções em organizações e eventos de maior visibilidade no campo audiovisual. Podemos considerar a possibilidade de já existir um circuito audiovisual estruturado para essas produções, moldado ao longo desse processo, que torna visíveis essas narrativas, os coletivos e suas formas de produção.

Trazemos assim algumas filiações que explicam, em parte, o campo da produção do cinema e do audiovisual recente no Brasil. Ainda que se identifiquem rupturas ou brechas a partir de possibilidades ocasionadas pelo diálogo entre demandas sociais e políticas institucionais, não parece possível conceber esse momento como algo surgido na mesma ocasião das formações discursivas que envolvem à diversidade e suas práticas culturais. Assim, esse arranjo de produção pelos coletivos tem um caráter simbólico que antecede e ultrapassa suas circunstâncias específicas, descritas em ações institucionais a partir das metas do plano nacional para o setor cultural. Como um sentido, portanto, fala-se de uma organização estrutural que atinge modelos e formulações anteriormente estabelecidos em relação a um novo modo de produção. E, por ser um sentido, para se estabelecer é necessário que seja reconhecido como algo válido nas práticas culturais.

O sentido coletivo no arranjo produtivo do audiovisual brasileiro, que articula narrativas territoriais aos demais sentidos da diversidade, como desenhado em projetos ao longo dessa década de 2010, em editais e fomentos às práticas audiovisuais, necessita, justamente, de um alargamento a partir do reconhecimento social. Experimentou-se no período que esse é um caminho que oferece respostas às demandas sociais e fortalece a produção criativa de territórios, grupos sociais e linguagens frequentemente ausentes dos espaços de legitimação do setor cultural. Em igual medida, tornou-se uma necessidade a adoção de outros lugares como reflexos democráticos do alargamento não apenas da produção, mas dos espaços de origem dessas produções. Nesse caso, não mais com um olhar já antigo que vê essa ampliação como uma oportunidade, mas com um olhar mais

contemporâneo, adotado no plano de metas do setor cultural, que concebe esse alargamento como um direito.

Como definido por Milton Santos, é preciso articular o território aos seus usos e práticas. Dessa forma, não se encara mais os territórios periféricos apenas como uma massa amorfa e unificada, mas como potências produtivas e de usos criativos para a proposição de novas formas temáticas, narrativas, de produção e de circulação. É nesse espaço que serão construídos novos caminhos, relações e produções no cinema e no audiovisual nacional. O sentido coletivo, dessa forma, se transmuta na ideia do reconhecimento social ao pensar a coletividade produtiva por meio de espaços antes sem legitimidade de produção, movendo-se das periferias invisíveis a novos territórios audiovisuais.

O plano do reconhecimento, na sua compreensão ética, se baseia justamente em tornar legítimas formas, identidades, formas de organização social e práticas culturais que escapam de locais estabelecidos nos campos visíveis. Nesse ponto, não é como se não existissem, ao contrário, colocam-se como invisíveis diante das formas de legitimação existentes no meio social e cultural. Assim, podem ser articuladas, de modo contínuo, estratégias que incorporam ao vínculo social e cultural modelos e formas invisíveis por meio de formas discursivas e institucionais que as tornam reconhecidas, dotando-as com status de validação. De algum modo, foi o que ocorreu com o sentido coletivo no audiovisual brasileiro nesta última década. A explosão produtiva de coletivos audiovisuais, como mencionados ao longo da tese, diz respeito, em grande medida, a espaços de reconhecimento conquistados por demandas sociais e por políticas institucionais que ofereceram caminhos mais claros a essas produções.

Essas formas mais evidentes de reconhecimento social auxiliaram em grande escala também a identificação de processos menos hierarquizados de produção, de construção de espaços de escuta e de organização coletiva em produções que, eventualmente, nem seriam referidas como produções de coletivos audiovisuais. Daí se coloca a relevância em se pensar o sentido coletivo no audiovisual brasileiro recente a partir de ferramentas e modelos de reconhecimento social a grupos periféricos e identidades subalternizadas. E, mais do que tais modelos, construir espaços de legitimação para que esses grupos possam produzir suas narrativas e incorporá-las à noção do que se nomeia como *cinema brasileiro*. Novamente, avaliando o processo como ele se encontra hoje, é perceptível que esse modo de reconhecimento social se colocou no país, mas, é uma operação constante que não deve cessar ou ser diminuída na sua

incessante busca pelo reconhecimento de novos produtores audiovisuais e as demandas sociais urgentes. Torna-se imprescindível, assim, concluir que o reconhecimento social como formação discursiva necessita se ocupar não apenas de tornar visível processos e práticas, criar e insistir em formas de legitimação a eles, organizar circuitos de visibilidade às produções, mas também ocupar-se de redistribuição, descentralização e democratização nos processos audiovisuais.

## **II - O reconhecimento que ocupa a redistribuição**

Apresentamos, na conclusão, um segundo ponto em que os passos do reconhecimento social, tão relevantes para as produções de coletivos audiovisuais e o sentido de coletivo no cinema e no audiovisual nacional, se encontram com as formas distributivas e de redistribuição que constroem processos e continuidades dessas produções nos territórios periféricos. Ao longo das duas últimas décadas vimos, no país, a escolha por um desenho institucional que promovesse e valorizasse iniciativas culturais vinculadas ao seu local de origem e às territorialidades de ocupação produtiva, de apropriação de linguagens, de transmutações e possibilidades narrativas.

A diversidade, assim, estaria atravessada pelas possibilidades e potências locais que intermediariam o espaço de debate social dos vínculos territoriais com os discursos globais. Ao que Jesus Martín-Barbero chamou de um novo status da “interculturalidade” que a globalização oferece – ainda que com sua marca de perversidade cada vez mais à mostra em sistemas de opressões e desigualdades. Esse novo modo de compreensão intercultural articularia possibilidades contra-hegemônicas, vistas a partir da organização de coletivos audiovisuais em uma estrutura de produção que possibilita novos arranjos e a presença de outros sentidos justamente em função desse alargamento.

Essas possibilidades, assim, se apresentaram na produção audiovisual, organizando um modo de operação já demonstrado de novos arranjos produtivos no cinema e no audiovisual brasileiro recente. Acima disso, temos um sentido de coletivo que permeia outros espaços de produção e, enquanto discurso, passa a criar novas práticas em arranjos de produção nesse campo. Isso se presencia quando novas concepções são incorporados a percepções sobre a produção, como, a exemplo do que foi trazido na tese, a questão do trabalho e dos profissionais em determinadas obras por meio de critérios adotados para composição da equipe e organização das funções, permeados por um novo estatuto da diversidade vinculado à classe, raça e gênero. O sentido coletivo articulado ao

reconhecimento social gerou novas formas de produção no cinema e no audiovisual brasileiro. E, podemos afirmar, impactando discursivamente uma revisão histórica dos arranjos produtivos ao longo das décadas anteriores.

Esse novo estatuto que considera o reconhecimento social como parte do processo intercultural vinculado a essas produções em seus locais e territórios, construindo narrativas que identificam e contrapõem discursos unificadores e globais, precisa estar articulado, ao menos na forma que se desenhou os investimentos ao setor cultural, a uma questão de práticas de redistribuição e de investimentos. Caso contrário, esses modos de organização tendem a esvaziar os vínculos produtivos, ainda que permaneçam como demandas sociais. O modelo de investimento público que se consagrou, principalmente no período de um projeto mais amplo e democrático com investimentos sociais e culturais (de 2003 a 2015) – como demonstrado por dados de aplicação dos recursos no período em todas as áreas sociais e culturais –, deixa claro que há uma relação processual entre o aumento dos gastos públicos no setor cultural, e sua descentralização e produção de novas linguagens.

Evidentemente, esse modelo implementou projetos no setor cultural que ofereceram condições para as produções locais, articuladas com o território e suas potencialidades. Em outros momentos de aumento de investimentos públicos no setor cultural, não se nota de forma tão evidente essa relação processual, pois ora estavam vinculados a outros conceitos de cultura e identidade nacional, ora se faziam a partir de projetos isolados e, portanto, desarticulados de um sentido maior de fomento, caso da Lei de Incentivo à Cultura, criada em 1991, e que previu fundos de investimento público para ser usado em parceria com a iniciativa privada, com mecanismos de isenções fiscais a empresas ou pessoas físicas. Esse se tornou um modelo adotado no país em alguma escala, replicado em estados e municípios, mas que coloca algumas questões, principalmente quando pensamos sobre a descentralização e os investimentos em territórios periféricos.

Em contraponto a esse modelo, o Plano Nacional de Cultura articulou modos de atender essas demandas invisíveis ao setor cultural. O maior exemplo, sem dúvida, de reprodução desse modelo foi o projeto Cultura Viva, também mencionado na tese, que englobava, entre outras ações, os Pontos de Cultura, valorizando a relação entre produção, território e lugar social. Ao ser mencionado na tese a partir do livro de um dos seus idealizadores, Célio Turino, apresentamos a análise de Emir Sader, que escreve a apresentação da obra e comenta sobre o projeto dos pontos de cultura.

É importante retomar o que Sader afirma, pois ele destaca dois processos. O primeiro que altera o lugar antes destinado àqueles locais. Sader traz como exemplo a telenovela, que sempre se colocou como um espaço de representação de poucos bairros e cidades do país, vinculando-se a territórios marcadores globais de uma identidade nacional massificada, em posições de pouca negociação em relação a essas produções de identidades. Ao contrário do que já houve no país, pode-se dizer que há um cenário muito distinto das produções seriadas no Brasil, sobretudo as telenovelas, que nutrem afeição atualmente a outras temáticas e estéticas e, porque não afirmar, a outros modos de produção, em uma grande mudança ocorrida nos últimos anos entre elenco, cenário, figurinos, produção, roteirização etc., incorporando em seus meios produtivos os sentidos da diversidade de modo semelhante a outras produções do cinema e do audiovisual.

Um segundo ponto relevante desse processo explica-se a partir do sentido coletivo no audiovisual brasileiro como pontos de “des-silenciamentos”, conforme colocado por Emir Sader no texto. Ele constata que os pontos culturais espalhados pelo país, e em territórios descentralizados e periféricos, trazem formas de ocupação da voz em produções do campo cultural, articuladas como as vivências, experiências sociais e seus locais de origem. Assim, a partir de iniciativas e planos de redistribuição e descentralização como os ocorridos na última década, não apenas no setor cultural, mas em destaque nessa conclusão, é que se fez possível pensar no país um projeto democrático de ampliação das produções, e de alargamento da diversidade e seus sentidos. E que sua perenidade é dependente de uma atuação do Estado e formas de financiamento público.

No caso específico do cinema e do audiovisual, foi criado em 2006, como já apresentado, o Fundo Setorial do Audiovisual. O investimento desse fundo é feito de forma direta, diferentemente de outros modelos de investimento em parceria que se tornaram um caminho para alguns fundos públicos. Como demonstrado na tese, o aumento dos recursos ao fundo a partir de 2010, ano de promulgação da Lei Nacional de Cultura, proporcionou de forma escalonada a chegada do fundo de investimentos público a espaços e territórios antes invisibilizados pelo setor audiovisual, mas que, como também demonstrado pelos coletivos periféricos analisados no último capítulo, já se articulavam como locais de produção audiovisual antes de captar recursos do fundo. Isso ocorreu também porque alguns estados articularam ações com o FSA para a criação de fundos estaduais, caso do Fundo Setorial do Audiovisual da Bahia, já mencionado na tese, que aplica recursos destinados a produções em locais do estado carentes de outras formas de incentivo, mas que oferecem demandas para eles.

Conclui-se que o cinema e o audiovisual brasileiro se tornaram *mais diversos* nesse período, mas que ainda há demandas sociais articuladas em coletivos, grupos, produtoras que não alcançam captações, o que demonstra algumas lacunas a serem preenchidas por essa prática acertada de investimento público ao audiovisual. É a partir dessas demandas que se pode afirmar que o reconhecimento deve ocupar-se da redistribuição, como sugere o título dessa parte da conclusão.

Viu-se, na tese, que a relação entre a filiação do reconhecimento social, que se estabelece no plano ético e que foi desenvolvida a partir de uma ética das periferias, e a filiação da redistribuição, mais vinculada aos debates morais, ou seja, mais englobante, não é das mais fáceis de se resolver. Ainda assim, pode ser percebido no país no período analisado um experimento de vinculação entre as políticas morais, da justiça social, com caminhos para o reconhecimento social. Ao modo como a filósofa Nancy Fraser, como visto, acredita ser o percurso mais adequado para o reconhecimento, quando não é apenas tomado como um dano social, mas percebido como um processo de justiça social, ou de direito e cidadania. As formas escolhidas de aliança entre um caráter redistributivo e de reconhecimento social foram corretas ao longo dessas décadas e mostraram caminhos relevantes, ampliando como nunca os locais de produção audiovisual no país. Agora é necessário também o percurso inverso na relação entre esses polos distintos de filiação teórica.

O reconhecimento social, ao se pensar o plano ético, tem articulação mais próxima aos sentidos da diversidade em tempos atuais, que oferecem compreensões representacionais a partir das várias questões de gênero e suas identidades, assim como o debate mais complexo sobre os modos do racismo no país e as negritudes brasileiras. No teor dessa produção de pensamentos e articulações políticas, novas narrativas também se encontram em espaços de criação, a partir de centenas de coletivos mobilizados em espaços periféricos em todo país.

Assim, esse parece o caminho a ser seguido pelos investimentos públicos do setor cultural – os modos de adoção dessas potências identitárias que já estão organizadas e produtoras. Além delas, por se tratar de discursos recorrentes em práticas culturais, os investimentos destinariam também a realização de novas produções, coletivos e grupos, no sentido mais *stricto* do fomento, que forma as demandas além de valorizá-las. Importante ressaltar que as duas filiações seguem um processo de alimentação mútua, ou seja, não existe reconhecimento sem redistribuição, e nem o contrário, como se pode notar na construção desses arranjos de produção na última década em nosso país.

Em quadro apresentado ao final do último capítulo, em que se relaciona reconhecimento e identidades com um circuito midiático, é possível debater mais concretamente esse processo. Para que o reconhecimento ocorra é necessário, a partir da análise do circuito, que se tornem visíveis as identidades locais, que também respondem aos espaços de produção e às narrativas, que, em outro momento, tornam-se representações para, novamente, chegar às identidades – tal como um circuito em que não há um ponto inicial ou final, mas a circulação entre as várias posições de sujeitos disponíveis. Articulado com a questão dos processos de visibilização vistos no setor audiovisual na última década, não há como pensar tal processo sem a organização de um plano de metas de investimentos públicos a partir de projetos e iniciativas ampliadas e debatidas com as demandas sociais já existentes e percebidas por um plano democrático e amplo.

A partir desse ponto, podemos concluir, pela tese, que alguns caminhos já foram conduzidos ao longo dos últimos anos e, entre eles, não apenas demonstrações de locais de produção, como Ceilândia, Contagem, Cachoeira ou São Félix, cidades produtoras mencionadas ao longo da tese, ou as periferias de São Paulo como paisagens e territórios produtivos de coletivos recentes que buscam formas de produção. Nem apenas em relação aos sentidos visionados em produções específicas que integraram os grupos representados nas narrativas em espaços de produção coletivas e seus arranjos. Também foram apresentados, ao longo das análises, caminhos estéticos para o reconhecimento a essas produções, como proposto no circuito midiático.

### **III - Híbridações estéticas no caminho ao reconhecimento**

O circuito midiático oferecido como proposta de reconhecimento às produções traz um caráter fundamental ao se pensar a cultura midiática na qual essas produções se inserem: a visibilidade. Esse campo do visível foi algo debatido na tese a partir dos modos de circulação e dos arranjos distributivos que se associam às formas produtivas e coletivas. Porém, há um caráter muito relevante na estética dessas produções que também pode indicar, na conclusão, um caminho para se pensar a produção de paisagens no cinema e no audiovisual brasileiro.

Todas as produções coletivas e de coletivos debatidas e analisadas na tese trazem consigo uma questão relevante de relacionar as narrativas às vidas dos produtores, às experiências sociais e cotidianas, e suas formas de ocupação do território e do local. Entre

as produções e coletivos em diálogo neste trabalho, apenas dois fazem uso de estratégias narrativas somadas aos gêneros documentais: *Espero tua (re)volta* e *Visionárixs da quebrada*. Porém, ainda que as estruturas formais dessas produções não ofereçam margens para encará-las a partir de outros anteparos de gêneros ficcionais, ou ao que se caracterizou nas últimas décadas a partir de uma estética híbrida, que relaciona o referencial e o ficcional<sup>125</sup>, há nas duas obras um aspecto muito presente, que diz respeito à vivência dos produtores das produções.

Em *Espero tua (r)evolta*, como relatado a partir das descrições da diretora Eliza Capai, a experiência da narrativa com a presença das secundaristas Marcela e Nayara, e do secundarista Koka, na construção e execução do filme, torna-se um processo singular, ainda que o formato se utilize das formas mais elementares do cinema documentário, como narração em *off*, chamada também de *voice-over*. A uma dimensão formal que se esclarece no percurso referencial, na descrição de imagens e fragmentos da realidade trazidos pelo documentário, impõe-se a presença dos secundaristas e suas percepções que, além de formar uma enunciação que aciona diversos lugares e questões sociais, demandas dos diferentes grupos e coletivos organizados naquele momento, articulam um sujeito político na narrativa em diálogo com o espectador. Esse recurso é distinto do que seria esperado em respeito à formalidade do gênero expositivo documental, com a figura de uma voz-de-Deus, como tradicionalmente se coloca nesse tipo referencial.

Esse modo expositivo se coloca também em relação à vida dos narradores-produtores, que são convocados a transcreverem para nós, espectadores, o que se construiu naquele instante, e os distintos pontos-de-vista que circulavam entre os secundaristas. Oferecer aos envolvidos a oportunidade de resposta naquele momento de construção da narrativa é uma maneira de construir um híbrido estético não mais entre as formas, mas entre a narrativa e a vida em um paradoxo que conduz ao reconhecimento social. Em *Visionárixs da quebrada* ocorre o mesmo processo, mas em outra chave.

O documentário do coletivo A Visionária Lab articula um outro formato documental, que se difere daquele visto no longa-metragem de Eliza Capai, mas traz a mesma presença na relação de vivência na experiência narrativa. O participativo aqui se

---

<sup>125</sup> Em um já clássico texto do teórico francês Roger Odin será pensada a questão formal a partir da leitura das narrativas audiovisuais, ou seja, a recepção do espectador está esclarecida nas estruturas formais que a narrativa apresenta, ou a partir de um enunciador da narrativa que desloca o olhar do espectador para um traço mais documental ou mais ficcional. Ver em: ODIN, R. “Filme documentário, leitura documentarizante”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, Vol. 39, 2012.

transmuta pelo fato de suas realizadoras e realizadores serem a presença no que está sendo narrado, ainda que falem de outras personagens. Há uma dobra importante que ocorre no contexto dessa produção, em que as personagens do documentário se vinculam à produção, ou seja, quando falam dos visionários fala-se também da própria produção como um espaço de reconhecimento. A função estética, novamente, se conduz no plano narrativo a partir das associações de vida pensadas na produção coletiva.

As hibridações não se encontram, assim, apenas nas estruturas formais, mas no caráter de vida exposto nas narrativas. Tratando de documentários, poderíamos refletir se um formato subjetivo ou observativo, ou mesmo o filme-ensaio como potencialidade, não seria a forma mais correta de pensar o “paradoxo arte e vida” nas narrativas e em sua estética, mas nos parece mais amplo o sentido da produção coletiva vinculada a seus locais e territórios de origem. As periferias, assim, oferecem um olhar que transmuta de da vivência social à experiência narrativa. Uma hibridação que oferece caminhos na trilha do reconhecimento social.

Os coletivos e as produções analisadas no capítulo três são mais relevantes nesse processo de conceituação do híbrido justamente por pensarem a partir dos gêneros e das estéticas ficcionais. O Ceicine, de Ceilândia-DF, constrói uma narrativa própria sobre a história do território e suas complexidades sociais de formação. A trilogia funcionaria como um discurso fundante da cidade a partir de contextos e histórias dos próprios moradores e habitantes que, em conjunto no espaço de produção, formulam a hibridação do que poderemos chamar de uma meta-narrativa, uma vez que é um fragmento do real experienciado. Assim, a dimensão referencial sempre se faz presente, ainda que a ficcionalidade se coloque em destaque em vários momentos nas reflexões formais de gênero que as obras constroem, em diálogo com a ficção-científica, com o suspense, e outros formatos ficcionais. As personagens estão na narrativa e fora dela, na produção dessas obras.

Na Filmes de Plástico, de Contagem-MG, todas as narrativas produzidas apresentam contextos da cidade, da vida no território. Em uma das produções, o filme *Ela volta na quinta*, a família de um dos integrantes da produtora, André Novais Oliveira, é personagem da narrativa que ficcionaliza sua própria história, nas relações de intimidade, territoriais com a cidade, com o trabalho e aspectos cotidianos da própria vida, como pegar e conduzir uma geladeira. Em *Temporada*, outro filme da produtora, André Novais debate em entrevista a esta pesquisa que a geografia dos bairros de Contagem está muito ligada, organicamente, ao filme em si. A própria dimensão do trabalho das personagens

na narrativa, de fiscais de combate a endemias, algo corriqueiro em cidades e ambientes urbanos, estabelece uma relação entre os bairros e ruas da cidade, e a casa das pessoas, como esclarece André: “O macro e o micro” das experiências de vida na cidade.

A esse respeito, ainda, o produto André Novais Oliveira afirma: “Não tem muita explicação, assim, de querer ser nesse lugar ou se é por que é um lugar que eu conheço, desde sempre”<sup>126</sup>. O paradoxo se esclarece ainda mais quando André reconhece que não é um olhar ingênuo, mas de experiência do lugar, suas combinações afetivas com o espaço, e de nostalgia do local, e que se expõem justamente nas dimensões de vida e de narrativa que se entrelaçam nas produções. A Rozsa Filmes encontra-se nesse “paradoxo arte e vida”, ao destacar os relatos sociais do território de São Felix e Cachoeira, cidades do Recôncavo Baiano, em *Café com canela* e, mais recentemente, na produção *Voltei!*, lançado em 2021 durante a Mostra de Cinema de Tiradentes. As dimensões da experiência de vida à experiência da narrativa articulam o lugar das produções, não havendo mais sentido fora dessa relação.

Os coletivos das periferias, como pensados nesta tese, têm essa articulação ainda mais adensada em debates políticos e sociais, pois não há outra forma de construir uma narrativa que não seja a partir das experiências de vida das produtoras e realizadoras da obra, como visto em *Bonde*, da Gleba do Pêssego. Os enredos ficcionalizados são as histórias de vida das/dos integrantes do coletivo, que mobilizam um lugar discursivo para se chegar à narrativa e ao campo da visibilidade e das representações. As experiências de vida são encaradas como garantia de visibilização dessas histórias, que saem de um indivíduo para alcançarem um coletivo, por meio de narrativas que trabalham com um eu coletivo, articulado aos seus locais e paisagens territoriais.

Nesse sentido, podemos concluir que as produções audiovisuais e suas formas e arranjos produtivos oferecem caminhos do reconhecimento social a partir dos modos de visibilidade, e da relação entre a experiência de vida e a experiência narrativa. O sentido coletivo também se evidencia, assim, por esses diferentes graus de hibridação estética em busca de reconhecimento social, como apontado no circuito midiático do último capítulo. Esse modo de construção estética da narrativa atende a um olhar bastante vinculado a produções existentes em espaços de pouco reconhecimento, como produções universitárias, produções autônomas, produções amadoras, de outros coletivos e outras

---

<sup>126</sup> Em entrevista dada ao pesquisador em 07 de ago. de 2020.

formas de denominar arranjos produtivos que surgem a partir das formas experienciadas da vida e suas relações sociais e cotidianas.

A relação entre a mediação estética, o reconhecimento social e o campo das visibilidades narrativas nos mostra caminhos para se pensar o que foi produzido e o que pode ser produzido no cinema e no audiovisual brasileiro. Aponta, assim, uma espécie de plano de voo para o presente e um olhar mais amplo para o futuro, em direção a um alargamento do espaço produtivo e a uma maior democratização do acesso às produções e aos investimentos públicos. Organizando um certo olhar estético a essas produções e, principalmente, a partir delas, é possível reconhecer as identidades em questão e como planejar um futuro mais inclusivo e menos desigual no campo audiovisual.

#### **IV - O plano presente e futuro**

Ao longo de todas as principais questões trazidas à conclusão da tese e pela própria tese, a partir do que nela foi articulado, analisado e apresentado, articulamos alguns fios ainda em desenvolvimento, pensando nos processos futuros sem, no entanto, deixar de considerar o que já foi idealizado e executado até o momento. Afinal, esse desenho institucional se mostrou o único capaz de mobilizar novos arranjos produtivos no audiovisual e uma descentralização das produções que escapam aos polos estruturados de produção, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Como se mostrou em um dos gráficos produzidos para a pesquisa, ainda que esses estados tenham continuado a ser os líderes no ranking de captação dos recursos públicos, aumentou-se a quantidade de produções fora desses eixos que, há pouco tempo, eram os únicos que produziam cinema e audiovisual no país.

Assim, pensamos em dividir esse plano para um pensamento e articulação de futuro em dois momentos: qual a principal emergência do presente e qual a principal emergência do futuro? Acreditamos que a principal emergência nesse momento é a realocação dos espaços de produção que se construíram ao longo do período e se encontram em suspensão e anulação de processos já encaminhados, em editais do fundo setorial de 2018 que, até agora, ainda não foram conduzidos aos seus contemplados. Um passo importante foi tomado no ano de 2017, como vimos, de abrir nas listas do FSA questões de paridade entre contemplados pelos recursos do fundo, porém um problema que se mostrou nessa divulgação, como relatado, é a ausência de mais produtores e produtoras aptos a captarem esses recursos. Ou seja, os filtros anteriores e a ausência de

políticas mais específicas de organização dessa produção impossibilitam que mais postulantes possam solicitar verbas, a partir da paridade já incorporada à política do edital setorial audiovisual, pois não estão habilitados a pedirem.

No plano presente se faz necessário, nos passos do reconhecimento ocupar a redistribuição, não apenas garantir a paridade nos editais de fomento mas, principalmente, que esse fundo possa ser incorporado em definitivo à dinâmica das produções periféricas como um espaço articulado entre esses grupos, coletivos, produtoras e os incentivos para o fundo setorial. Um caminho seria, por exemplo, articular programas dentro do fundo que também tivessem a participação dos bancos regionais, como já ocorre em alguns setores, de desenvolvimento para o fomento e a valorização de iniciativas locais das periferias a partir da chave da economia criativa e de valorização local da produção audiovisual. Mecanismos semelhantes já existem em outras experiências institucionais e replicar o modelo no fundo setorial seria uma das formas de fazer esse fundo chegar a mais coletivos. A participação do fundo com diversos editais existentes em outros níveis estatais em municípios e estados, além de outras organizações que chegam a esses locais e territórios, seria importante na ampliação das já citadas parcerias com fundos estaduais em que esses promoveriam a articulação entre mecanismos de captação de recursos e os coletivos e produtoras audiovisuais das diversas regiões e localidades periféricas.

Uma segunda possibilidade vinculada a essa é a de gerar relações mais próximas entre as diversas formas de investimento existentes e a produção audiovisual das periferias, a partir de investimentos na formação, organização e meios de produção em locais e territórios ausentes da produção cultural, em forte laço com o reconhecimento social e as pautas já existentes. A percepção geral é que essas políticas públicas carecem de maior aproximação com eventuais interessados, sobretudo de locais historicamente apartados do processo. Em certa medida esse movimento ocorreu em projetos nacionais, como o *Cultura Viva*, e locais, como *VAI*, em São Paulo, mas a urgência ainda é pela organização dessa produção audiovisual, que ocorre sem a incorrência dessas formas de reconhecimento.

O objetivo, portanto, é pensar em como construir possibilidades de reconhecimento social a partir da redistribuição e da justiça social, algo que se encontra no setor cultural e audiovisual, mas também necessita de mediações públicas, por exemplo, na formação de jovens das periferias no setor, a partir de instituições privadas e públicas, e da ampliação das vagas e dos investimentos em bolsas de estudos, como já experimentados com projetos de Estado como ProUni e ReUni, ambos ou inexistentes ou

reduzidos ao ponto de não se caracterizarem mais como uma política institucional capaz de mobilizar esses espaços estruturais na sociedade. Resumindo, é necessário retomar determinadas políticas de forma a serem reconhecidas como políticas públicas, e ampliá-las para novas modalidades a partir das demandas sociais surgidas ao longo desse período, sobretudo as práticas já fomentadas e remodeladas em função de dificuldades encaradas pelo setor da cultura e outras áreas da vida social.

Falamos de um presente mais imediato ou pelos próximos anos, por meio de políticas existentes, mas fora de processos redistributivos, e que foram relevantes e fundamentais para alcançarmos um nível de justiça e reconhecimento social nas duas últimas décadas. Entretanto, é necessário pensar em um processo futuro para a produção audiovisual dos coletivos, além de outros arranjos produtivos que possam surgir ao longo dos tempos. Trata-se de novos modelos distributivos e de circulação dessas produções, que, além do desafio da própria produção, devem encarar formas ainda muito engessadas de distribuição, passando a ocupar alguns poucos espaços ou, muitas vezes, nem isso.

Ao longo da tese debateu-se que essa era uma questão também para os coletivos analisados, e novas formas e arranjos distributivos foram sendo encontrados no percurso de alargamento da produção e no esteio das plataformização dos espaços de visualização, com a presença de uma série de plataformas digitais audiovisuais privadas que se tornam espaços de agregação das produções. Entre os processos apontados pela pesquisa, além dos serviços gratuitos de postagem de conteúdos audiovisuais, alguns serviços pagos distribuíram as produções financiadas e novos modos de circulação foram mensurados pelos coletivos, como plataformas de mobilização social e audiovisual, casos de Taturana e Videocamp. São modelos que surgem justamente dessa demanda de espaços de circulação, mas com produções realizadas por financiamentos diretamente ou indiretamente públicos, como os mencionados ao longo da tese.

Ainda assim, faltam mecanismos que poderiam ser mais bem articulados nos investimentos do setor audiovisual, centralizados pelo Fundo Setorial Audiovisual, para pensar em um processo de distribuição pública focada em produções de pouca ou nenhuma escala de circulação. No ano de 2020, em função da pandemia do Covid-19 e a suspensão de atividades presenciais, boa parte dos festivais e mostras ocuparam plataformas existentes ou novas, que surgiram nesse período, para permanecerem com sua programação, antes presencial, no ambiente virtual. Surgiram, assim, plataformas mais institucionalizadas, como as do Serviço Social do Comércio (SESC-SP), o Sesc

Digital<sup>127</sup>, as de circuitos de salas de cinema, como Itaú Cinemas, e as de mostras e festivais, como feito pela Mostra de Cinema de São Paulo. Outra plataforma existente, mas nesse caso pública, é a SPCine Play<sup>128</sup>, da empresa de cinema da cidade de São Paulo, a SPCine. Essas iniciativas são um bom parâmetro do que pode surgir a partir de investimentos públicos.

Além dessas, uma série de plataformas oferecem serviço para hospedagens de produções e, principalmente, de festivais, com destaque para a InSaei.TV<sup>129</sup>, que hospedou uma série enorme de festivais e mostras nacionais ao longo de 2020, e até o primeiro trimestre de 2021, e plataformas de conteúdos vinculadas a questões sociais e interseccionais, principalmente raça e gênero, como a Todes Play<sup>130</sup>. Esses são só alguns exemplos de como a plataformização dos conteúdos pode gerar formas mais condizentes com a realidade das nossas produções, saindo do domínio das grandes empresas de plataformas audiovisuais globais.

Na Argentina, ao menos desde a última década, existe uma plataforma de conteúdos pública que conta com obras produzidas no país registradas no Incaa – Instituto de Cine y Artes Audiovisuales<sup>131</sup>, correspondente à Ancine do país. O Cine.ar<sup>132</sup> é uma plataforma de conteúdos audiovisuais em formatos e gêneros variados que opera em um sistema híbrido, com conteúdos gratuitos, principalmente curtas-metragens e produções de espaços menos visíveis de circulação, e conteúdos pagos, que são produções concorrentes em outros espaços de distribuição, como salas de cinema. Nesse caso, a assinatura custa algo em torno de R\$ 5,00 reais em valores atuais de março de 2021, um custo bem abaixo daquele cobrado pelas plataformas globais.

De acordo com dados de 2019<sup>133</sup>, a plataforma contava com 1,3 milhões de assinantes digitais, excluindo os usuários que acessam a plataforma sem assinatura, o que fez com que esse espaço digital se tornasse um importante agregador das produções nacionais da Argentina. Como demonstrado nos dados anteriores, até 2018, 170 dos 233 filmes argentinos de longa-metragem lançados no ano buscaram a plataforma para que houvesse um lançamento conjunto em vários circuitos. Essa opção é voluntária, ou seja,

---

<sup>127</sup> <https://sesc.digital/colecao/42876/cinema-emcasacomsec>.

<sup>128</sup> <https://www.spcineplay.com.br/>.

<sup>129</sup> <https://innsaei.tv/#/>.

<sup>130</sup> <https://todesplay.com.br/>.

<sup>131</sup> <http://www.incaa.gov.ar/>.

<sup>132</sup> <http://cine.ar/>.

<sup>133</sup> Ver mais: <https://outline.com/sgmrLY>.

depende de cada produtor reconhecer se é relevante lançar ou não sua obra na plataforma audiovisual pública.

Adequando-se à nossa realidade presente e futura, a presença de uma plataforma de conteúdos audiovisuais pública poderia ser um caminho para vincular produções que não encontram espaços de circulação, de locais periféricos, o que teria um alcance sem distinção por diversos espaços e territórios nacionais. Além disso, essa seria uma forma de fomentar coletivos e produtoras já existentes a buscar novas formas de produção para se vincularem à plataforma audiovisual. Ela também favoreceria a parceria com instituições e organizações não-governamentais, que lidam com a produção audiovisual, e universidades públicas e privadas de todo país a ocuparem o espaço digital com as produções internas desses locais, produzidas por alunos e que, na maioria esmagadora das situações, não entram em nenhum circuito.

Ainda nesse quesito, seria uma forma de organização e aglutinação da produção de escolas tradicionais de cinema e audiovisual no Brasil, como feito recentemente pelo Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA)<sup>134</sup>, da Universidade Federal Fluminense (UFF), que reuniu em seu acervo as produções do curso de cinema e audiovisual desde 1968. Seria também o espaço para reunião e preservação digital, além da preservação física, de todo o acervo existente em museus e centros de memória, sobretudo o da Cinemateca Brasileira, que corre sérios riscos de perda desde o ano de 2019. Além dessas propostas, a presença de uma plataforma pública de conteúdos audiovisuais, financiados por recursos federais do *Fundo Setorial Audiovisual*, seria um espaço requisitado por uma grande quantidade de produtores audiovisuais do país e, principalmente, um espaço para formalizar novos arranjos de produção, tais como os coletivos audiovisuais das periferias. Por fim, foram lançadas possibilidades de aprofundamento do sentido de *coletivo* no cinema e no audiovisual brasileiro, que articulam espaços entre a diversidade e os territórios, acreditando, enfim, que esse modelo nos levará, cada vez mais, ao caminho de acesso e democratização dos processos audiovisuais, tanto em termos de criação como de circulação.

---

<sup>134</sup> Ver: <http://www.cinevi.uff.br/lupa/>.

## **Bibliografia**

- ABREU, James de Lemos. **Cultura e política: o caso do Programa "VAI" em São Paulo (2004-2008)**. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC): São Paulo, 2010.
- ADERALDO, G. A. **Reinventando a "cidade": disputas simbólicas em torno da produção e exibição audiovisual de "coletivos culturais"**. Tese de doutorado. USP: São Paulo, 2013.
- AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos da Embrafilme**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Lisboa: Edições 70. 2005.
- APPADURAI, Arjun. **As dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2009.
- ARREGUI, C. C., et. al. **Cultura como vetor de proteção. Protagonismo de crianças e adolescentes**. São Paulo: EDUC-Editora da PUCSP, 2020.
- AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2004.
- BARROS, J. M.; KAURK, G.; MIGUEZ, P. (Orgs.). **Diversidade cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- BIANCHINI, Maíra; CAMARIN, Bárbara. **Mais história, mais vozes: Netflix e a promessa da diversidade na tela**. Revista Latinoamericana de Ciencias de La Comunicación, v. 17, n. 31, 2019. São Paulo – Brasil, p.155-166.
- BILGE, Sirma. **Théorisations féministes de l'intersectionnalité**. Diogène, 1 (225): 70-88, 2009.
- BORELLI, S.; ROCHA, R.; OLIVEIRA, R. **Jovens na cena metropolitana. Percepções, narrativas e modos de comunicação**. São Paulo: Paulinas, 2009.
- BRASIL. **Lei Nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010**. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências.
- CADERNO. **Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura**. Ministério da Cultura: Brasília, agosto de 2008.
- CAFFE, Carla. **Era o hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. **PL – N.º 10.516, de 2018**. Dispõe sobre políticas de ação afirmativa para o setor audiovisual, determinando reserva de vagas para negros, indígenas e mulheres em processos seletivos financiados com recursos públicos federais.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EdUSP, 2000.

\_\_\_\_\_. **Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad.** Barcelona. 2004.

COHN, Gabriel. **A concepção oficial da política cultural nos anos 70.** In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil: anos 70.* São Paulo: Difel, 1984

COLLINS, Patricia Hills. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento.** Trad. Natália Luchini. Seminário "Teoria Feminista", Cebrap, 2013.

\_\_\_\_\_. **Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória.** Revista Parágrafo V.5, N.1. 2017.

CONVENÇÃO sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Unesco, 2005.

CUBIDES C., Humberto; GUERRERO R., Patricia. **Reflexividad en la investigación cualitativa: narrar, visualizar y dialogar.** *Nómadas* [online]. 2008

CULTURA e tecnologias no Brasil [livro eletrônico]: **um estudo sobre as práticas culturais da população e o uso das tecnologias de informação e comunicação** / Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR - NIC.br. - São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber.** São Paulo: Forense Universitária, 2012.

FRANÇA, A.; LOPES, D (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade.** Chapecó: Argos, 2010.

FRASER, N.; HONNETH, A. *Redistribution or Recognition?: A Political-Philosophical Exchange.* Verso: Nova York, 2003.

FRASER, Nancy. **Reconhecimento sem ética?** *Lua Nova*, São Paulo, 70: 101-138, 2007.

GEMAA. **Raça e gênero no cinema brasileiro (1995-2018).** UERJ: Rio de Janeiro, 2020.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. *Brasília: a capital da segregação e do controle social - uma avaliação da ação governamental na área da habitação.* São Paulo: Annablume, 1995.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* Petrópolis, RJ: Vozes. 2014.

\_\_\_\_\_. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

JOSÉ, Beatriz Kara. **Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000).** São Paulo: Annablume, 2007.

KAUARK, Giuliana. **O Paradoxo da Diversidade: Institucionalização da diversidade cultural na agenda internacional e tradução em políticas culturais nacionais (o caso Brasil e França).** Tese de doutorado. UFBA: Salvador: 2017.

LOPES, Denilson. **Paisagens transculturais.** In FRANÇA, A.; LOPES, D. (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade.* Chapecó: Argos, 2010.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Narrativas Televisivas e Identidade Nacional : O Caso da Telenovela Brasileira.** In XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002.

- MARTÍN-BARBEIRO, Jesus. **Diversidade em convergência**. MATRIZES, 8(2), 15-33.
- MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. **A Empreitada Global da Netflix: uma análise das estratégias da empresa em mercados periféricos**. Revista GEMInIS, v. 11, n. 1, jan. / abr. 2020.
- MUANIS, Felipe. **A imagem televisiva**. Curitiba: Appris, 2018.
- MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. **Lei 13.540, de 24 de março de 2003**. Regulamentada pelo Decreto 54.883/2014. Institui o Programa para Valorização de Iniciativas Culturais – VAI.
- \_\_\_\_\_. **Lei 16.496, de 20 de julho de 2016**. Institui o Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**.
- ODIN, Roger. **Filme documentário, leitura documentarizante**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Vol. 39, 2012.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Universalismo e diversidade: contradições na modernidade-mundo**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- PENNER, Tomaz A.; STRAUBHAAR, Joseph D. **Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix: um mapeamento dos países produtores**. MATRIZES, V.14, n.1, jan./abr. 2020. São Paulo – Brasil, p.125-149.
- PRYSTHON, ÂNGELA. **Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço**. E-Compós, v. 20, n. 1, 18 maio 2017.
- \_\_\_\_\_. **Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo**. Revista FAMECOS. Porto Alegre: nº 21. agosto 2003.
- QUEEN NWABASIL, Mariana. **As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira**. Dissertação de mestrado. USP. São Paulo, 2017.
- RAMOS, J. M. O. **Cinema, estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política**. São Paulo: Ed. 34. 2009.
- REGUILLO, Rossana. **#OcupalasCalles #TomalasRedes: Disidencia, insurgencias y movimientos juveniles. Del desencanto a la imaginación política**. 2015.
- SANTOS, B; MENDES, J. M. (Orgs.). **Demodiversidade: Imaginar novas possibilidades democráticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- SANTOS, Milton. **O território e o saber local: algumas categorias de análise**. In: Cadernos IPPUR. UFRJ. Ano XIII, No 2. Ago-Dez 1999.
- \_\_\_\_\_. **Espaço e Método**. São Paulo: EdUSP, 2005.

- \_\_\_\_\_. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: EdUSP, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Por Uma Outra Globalização: Do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2000.
- SANTOS, Sergio Ribeiro de Aguiar. **EMBRASILME: a estrutura de comercialização na gestão de Roberto Farias (1974-1979)**. Tese de doutorado. UNICAMP: Campinas, 2003.
- SEABRA, Odette Carvalho de Lima. Territórios do Uso: cotidiano e modo de vida. In: Cidades – Revista Científica. Vol. 1, nº 2, 2004, p. 181-206.
- SERFATY, Juliana. **Periferias em movimento: Notas sobre as margens no cinema contemporâneo**. Dissertação de mestrado. UFF: Niterói, 2019.
- SILVA, G. S. **Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política**. Tese de doutorado. USP: São Paulo, 2011.
- SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes. 2014.
- SOARES, R. L. **Margens da comunicação: discurso e mídias**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.
- SOARES, R.; VENANZONI, T. **O mal-estar na representação: das lutas identitárias ao reconhecimento social**. In *Narrativas midiáticas [recurso eletrônico]: crítica das representações e mediações / organização Rosana de Lima Soares, Mayra Rodrigues Gomes*. – São Paulo: ECA-USP, 2020.
- SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Os projetos culturais e seu significado social**. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, p. 172-182, jun. 2014.
- TURINO, Célio. **Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.
- VALENZUELA, José Manuel (coord.). **Tropeles Juveniles: culturas e identidades (trans)fronterizas**. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; Monterrey, Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014.
- VICENTE, E., VENANZONI, T. S., & SOARES, R. de L. (2017). **Renato Ortiz: tecido da escrita, teia da memória**. *MATRIZES*, 11(3), 91-112.
- VICENTE, Wilq. **Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014.