



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
DESENVOLVIMENTO REGIONAL - DOUTORADO**

Marcelo Wasserman

**Luz, câmera, reação: multiterritorialidades do audiovisual no Brasil e suas implicações
para o desenvolvimento cultural**

Santa Cruz do Sul

2024

Marcelo Wasserman

**Luz, câmera, reação: multiterritorialidades do audiovisual no Brasil e suas implicações
para o desenvolvimento cultural**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional – Doutorado, Área de Concentração em Desenvolvimento Regional, vinculada à Linha de Pesquisa em Estado, Instituições e Democracia, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Desenvolvimento Regional.

Professora Orientadora: Dra. Grazielle Betina Brandt

Santa Cruz do Sul

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Wasserman, Marcelo

Luz, câmera, reação: multiterritorialidades do audiovisual no Brasil e suas implicações para o desenvolvimento cultural / Marcelo Wasserman. – 2024.

236 f. : il. ; 27 cm.

Tese (Doutorado em Desenvolvimento Regional) – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2024.

Orientação: PhD. Grazielle Betina Brandt.

1. Desenvolvimento. 2. Cultura. 3. Multiterritorialidade. 4. Políticas Públicas. 5. Audiovisual Brasileiro. I. Brandt, Grazielle Betina . II. Título.

Ao meu pai, Moysés (*in memoriam*), que ao longo de sua vida não deixou de demonstrar otimismo e capacidade sonhadora, qualidades que sempre admirei.
Ao meu filho, Juliano, o ser mais precioso em minha vida,
que me ilumina assim como o Sol ilumina a Terra,
me dando alegria e razões para viver.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar este espaço para expressar minha sincera gratidão a todos aqueles que contribuíram de maneira significativa para a realização desta tese. Nos últimos quatro anos, percorri uma jornada interna bastante solitária, cheia de desafios e dificuldades. Entretanto, esse processo se transformou em algo que só seria realizável não somente pelo meu esforço, mas por um mérito coletivo, envolvendo pessoas e instituições sem as quais a pesquisa e sua concretude na forma de tese não teriam a mínima possibilidade de serem realizadas. Nesse sentido, tenho muito a agradecer.

Inicialmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por me agraciar com o privilégio de uma bolsa de estudos, permitindo que eu pudesse realizar meu doutorado em um período que foi tão conturbado para a pesquisa científica brasileira. Agradeço de forma especial à minha orientadora, Grazielle Brandt, cuja orientação experiente e incentivos constantes foram fundamentais em cada etapa deste percurso acadêmico. Sua dedicação ao meu crescimento intelectual e profissional são uma fonte inesgotável de inspiração. Estendo esse reconhecimento também aos professores do PPGDR-UNISC pelo rico aprendizado e trocas, pela leitura atenta e contribuições nos seminários de tese que inicialmente me direcionaram aos resultados aqui apresentados.

Não poderia deixar de destacar meus agradecimentos calorosos e grande carinho à minha família, especialmente ao meu filho Juliano e à minha mãe Ieda, cujo amor e apoio inabalável foram a força motriz por trás desta jornada. Agradeço também aos queridos colegas das turmas de mestrado e doutorado do PPGDR que me acompanharam nesse tempo e cujas ideias, discussões e apontamentos enriqueceram este trabalho, tornando-o mais robusto e abrangente. Mas não só isso, ampliaram meus conhecimentos e horizontes para caminhos aos quais não sabia da existência. Obrigado, Adriano, Bianca, Cesar e Jaime. Desejo a vocês a melhor sorte do mundo e que nunca faleminhos e oportunidades de nos encontrarmos. Entre os amigos, faço um agradecimento especial a quem me deu apoio emocional e espiritual nos momentos em que estive mais necessitado. Isadora Dutra e Daphini Couto, obrigado por todo amparo e estrutura, mas principalmente, por estarem atentas e amorosas ao Juliano durante esses anos. Também agradeço à Solange Rosa Lopes, pessoa a quem sou muito grato pela ajuda e permitir, por meio de seu apoio e recursos, a

tranquilidade necessária para prosseguir nesse caminho.

De igual forma, agradeço à amizade de pessoas queridas que permitiram que eu pudesse ter momentos de grande alegria e contato com a natureza. Obrigado, Carol Bertollo e o querido Mel, pelas caçadas e passeios em busca dos cogumelos perfeitos. Obrigado, Geórgia Zanotto, por me apresentar as várias cachoeiras da região e me ensinar a cortar manga em cubinhos. Nesse sentido, também agradeço ao Joe Guidini, pessoa que tive a honra de ter como aluno e amigo, que num misto de criatura e criador, embarcou comigo em vários empreendimentos malucos e criativos.

Por último, mesmo que sem ter nomeado todos, gostaria que soubesse da minha gratidão por cada contribuição, grande ou pequena. Vocês deixaram uma marca indelével neste caminho acadêmico e, por óbvio, em minha vida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 (PROSUC-CAPES - 88887.153662/2017-00).

“Estou destinado a ir de mãos dadas nesta viagem com meus estranhos heróis e a examinar a imensidão crescente da vida, a examiná-la através do riso que vejo e através das lágrimas que não vejo e ninguém conhece.”

Nikolai Vasilyevich Gogol

RESUMO

Partindo da perspectiva dos estudos em Desenvolvimento Regional, a presente tese aborda a interseção entre multiterritorialidade, política, sociedade e cultura, com um enfoque particular no cenário audiovisual brasileiro. Contextualizando-os como campos de estudos nos últimos dez anos, período marcado pela turbulência política e social no Brasil, buscando compreender como as mudanças políticas, especialmente nos governos recentes, afetaram as políticas culturais e seus atores, destacando o impacto social e econômico no setor audiovisual. A abordagem teórico-metodológica incorpora a Teoria Ator-Rede e considera a multiterritorialidade não apenas em termos espaciais, mas também simbólicos. Esta tese também considera a importância da tecnologia na transformação do consumo audiovisual examinando o papel central do audiovisual como um instrumento de comunicação de massa, política e econômica, além de seu protagonismo na representação cultural no Brasil. Ao analisar a multiterritorialidade do audiovisual, seus atores e as implicações das políticas públicas para o desenvolvimento cultural no país destaca-se a complexidade desse processo. Por meio de uma abordagem interdisciplinar, a investigação identifica as diversas camadas que compõem a multiterritorialidade do audiovisual brasileiro, examinando as perspectivas dos atores envolvidos, as políticas públicas e suas implicações para o desenvolvimento do setor, assim como, os elementos que destacam a importância das políticas públicas na promoção da diversidade cultural. Os resultados obtidos revelam uma rede complexa de interações, onde a diversidade geográfica e cultural do país se manifesta na produção, circulação e consumo de conteúdo audiovisual. A tese também identifica a existência de uma disputa entre classes e setores, que remonta aos primórdios do cinema no Brasil e se amplia em novos contextos. Destaca-se também as políticas públicas no desenvolvimento do setor audiovisual, desde a proteção da diversidade cultural até a adaptação às mudanças tecnológicas e de mercado, considerando a interdependência entre os diversos atores envolvidos, incluindo produtores, diretores, distribuidores e plataformas digitais. Outro ponto evidenciado é a suscetibilidade do setor às mudanças paradigmáticas nas políticas públicas, em especial a fragilidade das estruturas de cultura frente às mudanças governamentais ocorridas na última década. A tese também aponta para a descoberta de atores, territórios e estruturas hegemônicas, operando de forma isolada em múltiplos territórios, como as plataformas de *streaming* ou como parte de conjuntos mais amplos, como é o caso do Estado, desempenhando papel central na regulação e no fomento do setor. Desta forma a multiterritorialidade do audiovisual brasileiro não entende-se somente como uma questão dimensional e relacional, mas parte indissociável da construção da identidade nacional, da promoção da cultura e partícipe importante desse desenvolvimento.

Palavras-chave: Desenvolvimento, Cultura, Multiterritorialidade, Políticas Públicas, Audiovisual Brasileiro.

ABSTRACT

From the perspective of Regional Development studies, this thesis addresses the intersection between multi territoriality, politics, society, and culture, with a particular focus on the Brazilian audiovisual scene. Contextualizing them as fields of study over the past decade, a period marked by political and social turbulence in Brazil, we seek to understand how political changes, especially in recent governments, have affected cultural policies and their actors, highlighting the social and economic impact on the audiovisual sector. The theoretical-methodological approach incorporates Actor-Network Theory and considers multi territoriality not only in spatial but also symbolic terms. This thesis also considers the importance of technology in transforming audiovisual consumption by examining the central role of audiovisual as a tool for mass communication, politics, and economics, as well as its protagonism in cultural representation in Brazil. By analyzing the multi territoriality of audiovisual, its actors, and the implications of public policies for cultural development in the country, the complexity of this process is highlighted. Through an interdisciplinary approach, the research identifies the various layers that make up the multi territoriality of Brazilian audiovisual, examining the perspectives of the actors involved, public policies, and their implications for sector development, as well as the elements that highlight the importance of public policies in promoting cultural diversity. The results reveal a complex network of interactions, where the geographical and cultural diversity of the country manifests in the production, circulation, and consumption of audiovisual content. The thesis also identifies the existence of a dispute between classes and sectors, dating back to the early days of cinema in Brazil and expanding in new contexts. Public policies in the development of the audiovisual sector are also highlighted, from protecting cultural diversity to adapting to technological and market changes, considering the interdependence among various actors involved, including producers, directors, distributors, and digital platforms. Another point highlighted is the sector's susceptibility to paradigm shifts in public policies, especially the fragility of cultural structures in the face of governmental changes that have occurred in the last decade. The thesis also points to the discovery of actors, territories, and hegemonic structures operating independently in multiple territories, such as streaming platforms or as part of larger ensembles, such as the State, playing a central role in regulating and fostering the sector. Thus, the multi territoriality of Brazilian audiovisual is not only understood as a dimensional and relational issue but also an inseparable part of the construction of national identity, the promotion of culture, and an important participant in this development.

Keywords: Development, Culture, Multi Territoriality, Public Policies, Brazilian Audiovisual.

RÉSUMÉ

Du point de vue de la perspective des études en développement régional, cette thèse aborde l'intersection entre la multiterritorialité, la politique, la société et la culture, avec un accent particulier sur la scène audiovisuelle brésilienne. En les contextualisant comme des domaines d'étude au cours de la dernière décennie, une période marquée par la turbulence politique et sociale au Brésil, nous cherchons à comprendre comment les changements politiques, notamment dans les gouvernements récents, ont affecté les politiques culturelles et leurs acteurs, mettant en évidence l'impact social et économique sur le secteur audiovisuel. L'approche théorico-méthodologique intègre la théorie de l'acteur-réseau et considère la multiterritorialité non seulement en termes spatiaux, mais aussi symboliques. Cette thèse prend également en compte l'importance de la technologie dans la transformation de la consommation audiovisuelle en examinant le rôle central de l'audiovisuel en tant qu'outil de communication de masse, politique et économique, ainsi que son protagonisme dans la représentation culturelle au Brésil. En analysant la multiterritorialité de l'audiovisuel, de ses acteurs et des implications des politiques publiques pour le développement culturel dans le pays, la complexité de ce processus est mise en évidence. À travers une approche interdisciplinaire, la recherche identifie les différentes couches qui composent la multiterritorialité de l'audiovisuel brésilien, examinant les perspectives des acteurs impliqués, les politiques publiques et leurs implications pour le développement du secteur, ainsi que les éléments qui soulignent l'importance des politiques publiques dans la promotion de la diversité culturelle. Les résultats révèlent un réseau complexe d'interactions, où la diversité géographique et culturelle du pays se manifeste dans la production, la circulation et la consommation de contenus audiovisuels. La thèse identifie également l'existence d'un conflit entre les classes et les secteurs, remontant aux premiers jours du cinéma au Brésil et s'élargissant dans de nouveaux contextes. Les politiques publiques dans le développement du secteur audiovisuel sont également mises en avant, de la protection de la diversité culturelle à l'adaptation aux changements technologiques et de marché, en tenant compte de l'interdépendance entre les différents acteurs impliqués, y compris les producteurs, les réalisateurs, les distributeurs et les plates-formes numériques. Un autre point mis en avant est la susceptibilité du secteur aux changements de paradigmes dans les politiques publiques, en particulier la fragilité des structures culturelles face aux changements gouvernementaux survenus au cours de la dernière décennie. La thèse pointe également vers la découverte d'acteurs, de territoires et de structures hégémoniques opérant de manière indépendante dans de multiples territoires, tels que les plateformes de streaming ou faisant partie d'ensembles plus larges, comme l'État, jouant un rôle central dans la régulation et la promotion du secteur. Ainsi, la multiterritorialité de l'audiovisuel brésilien n'est pas seulement comprise comme une question dimensionnelle et relationnelle, mais aussi comme une partie indissociable de la construction de l'identité nationale, de la promotion de la culture et d'un participant important à ce développement.

Mots-clés: Développement, Culture, Multiterritorialité, Politiques Publiques, Audiovisuel Brésilien.

LISTA DE GRÁFICOS

1 - Campo de estudo - limites de pesquisa	38
2 - Perspectiva metodológica	44
3 - Relações em rede	45
4 - <i>Streaming</i> - crescimento e <i>market share</i> no Brasil	71
5 - preferência de consumo de produtos dublados e legendados no Brasil	73
6 - Modelo de mapa com elementos constituintes da multiterritorialidade	80
7 - Produção Cinematográfica	82
8 - Nacionalidade de obras nos catálogos por plataforma disponíveis no Brasil	90
9 - Público dos longas-metragens exibidos em Salas de Cinema (em milhões) - 2013 a 2022	95
10 - CABEQs segundo classificação da ANCINE	97
11 - Número de assinatura de TV pagas (em milhões) - 2014 a 2023	99
12 - Número de assinantes de Internet banda larga (em milhões) - 2014 a 2023	100
13 - Número de assinantes de telefonia móvel com tecnologia 4G e 5G (em mi) - 2014 a 2023	100
14 - Faturamento de TV por Assinatura (em R\$ bilhões) - 2018 a 2022	103
15 - Mapa de territorialidade do audiovisual no Brasil	107
16 - Comparativo de salários entre mulheres pretas e homens brancos na cadeia produtiva do audiovisual	124
17 - Circuito midiático	138

LISTA DE FIGURAS

1 - Sequência de fotogramas extraídos da filmagem atribuída a Segreto em 1898.	50
2 - Matéria sobre a experiência da primeira exibição pública do cinema no Brasil.	51
3 - Pôster do curta-metragem “The Winged Scourge”	54
4 - Postagem do Google e mensuração de impacto e investimento.	132
5 - Campanha #BrasilNasTelas - Postagem e Impressão de tela de vídeo explicando a necessidade da cota de tela.	133
6 - Campanha #BrasilNasTelas - Postagem e Impressão de tela de vídeo explicando a necessidade da cota de tela.	134

LISTA DE TABELAS

1 - Perfis das entrevistas - limites de pesquisa	40
2 - lista de política de reserva de mercado para filmes brasileiros	55
3 - Comparativo entre assinantes de Banda Larga e de TV por Assinatura no Brasil	64
4 - sistemas territoriais do cinema e audiovisual	77
5 - Parque exibidor cinematográfico brasileiro. 2013-2022	94
6 - Comparativo de renda - Bilheterias. 2019-2022	101
7 - Intermediários identificados em múltiplos contextos	149

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

4G	<i>4th Generation</i> (4ª Geração)
5G	<i>5th Generation</i> (5ª Geração)
ACERP	Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto
ADPF	Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental
ANATEL	Agência Nacional de Telecomunicações
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
Ancinav	Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual
APRO	Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais
BNDES	Banco Nacional do Desenvolvimento
BRDE	Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul
CABEQs	Canais de Espaço Qualificado Superbrasileiros
CADE	Conselho Administrativo de Defesa Econômica
CAIC	Carteira de Auxílio à Indústria Cinematográfica no Rio de Janeiro
CBC	Congresso Brasileiro de Cinema
CD	<i>Compact Disc</i>
CEC-SP	Comissão Estadual de Cinema de São Paulo
CNAES	Classificação Nacional das Atividades Econômicas
CENP	Conselho Superior das Normas-Padrão (Fórum da Autorregulação do Mercado Publicitário)
CFC	Comissão Federal de Cinema
CGFSA	Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual
CIFSA	Comitê de Investimentos do Fundo Setorial do Audiovisual
CLT	Consolidação das Leis Trabalhistas
CNC	Comissão Nacional de Cinema
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
CONDECINE	Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica
CTC	Comissão Técnica de Cinema
DivX	Formato de compactação de vídeo. Marca registrada da DivX Inc.
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DVD	<i>Digital Versatile Disc</i>

DW	Deutsche Welle
EPC	Economia Política da Comunicação
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S/A
EMBRATEL	Empresa Brasileira de Telecomunicações (atualmente é marca da empresa Claro)
EUA	Estados Unidos da América
FENEEC	Federação Nacional das Empresas Exibidoras Cinematográficas
FNC	Fundo Nacional de Cultura FSA – Fundo Setorial do Audiovisual
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
GEIC	Grupo de Estudo da Indústria Cinematográfica
GEICINE	Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica
IBGE	Instituto Brasileiro de Pesquisa e Estatística
IMAX	Imagem Maximum (formato fílmico e marca registrada com mesmo nome)
INCE	Instituto Nacional do Cinema Educativo
INC	Instituto Nacional de Cinema
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
IPTV	<i>Internet Protocol based TV</i>
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexo, Assexual e demais diversidades de sexualidade e gênero.
MDB	Movimento Democrático Brasileiro (partido político)
MEC	Ministério da Educação
MBL	Movimento Brasil Livre
MinC	Ministério da Cultura
MinTur	Ministério do Turismo
MP	Medida Provisória
NBR	TV Nacional do Brasil (desambiguação para Norma Técnica Brasileira)
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
OCA	Observatório de Cinema e Audiovisual
OCIAA	Office of the Coordinator of Inter-American Affairs
OEA	Comissão Interamericana de Direitos Humanos
OIT	Organização Internacional do Trabalho
OSP	Observatório Social do Petróleo

PAI	Plano Anual de Investimento
PCD	Pessoas com deficiência
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PNAD	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio
PNC	Plano Nacional de Cultura
PND	Programa Nacional de Desestatização
PNT	Painel Nacional da Televisão
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
PROCULT	Programa BNDES para o Desenvolvimento da Economia da Cultura
Prodav	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro
PRODECINE	Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro
PRO-INFRA	Programa de apoio ao desenvolvimento da infra-estrutura
Pronac	Programa Nacional de Apoio à Cultura
PT	Partido dos Trabalhadores
PwC	PricewaterhouseCoopers International Limited
Recine	Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica
SADIS	Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição
SAM	Superintendência de Análise de Mercado
SAv	Secretaria do Audiovisual
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
SEF	Secretaria de Financiamento do SFO - ANCINE
SESP	Serviço Especial de Saúde Pública
SFO	Superintendência de Fomento da ANCINE
SINDCINE	Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual dos Estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Tocantins e Distrito Federal.
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SRG	Secretaria de Regulação das ANCINE
STF	Supremo Tribunal Federal
TAR	Teoria Ator Rede
TAZ	<i>Temporary Autonomous Zone</i>

TCU	Tribunal de Contas da União
TICs	Tecnologias da Informação e Comunicação
TSE	Tribunal Superior Eleitoral
TV	Televisão
UNE	União Nacional dos Estudantes
VCD	<i>Video Compact Disc</i>
VHS	<i>Video Home System</i>
VoD	<i>Video on Demand</i>
VPF	<i>Virtual Print Fee</i>

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	20
2. ATOR-REDE COMO EIXO TEÓRICO-METODOLÓGICO	32
2.1 Conceitos fundadores da TAR e sua relação com o campo do audiovisual....	32
2.2 Campo de estudo.....	37
2.3 Participantes da pesquisa.....	39
2.4 Procedimentos de coleta, sistematização e análise de dados.....	41
2.5 Perspectiva metodológica.....	43
3. O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA E O AUDIOVISUAL NO BRASIL	47
3.1 Origens e percurso histórico.....	47
3.2 Transformações e avanços tecnológicos.....	58
3.3 Plataformas digitais: surge uma nova indústria.....	66
4. A MULTITERRITORIALIDADE DO AUDIOVISUAL: ENTRE TERRITORIALIZAÇÃO, DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRORIZAÇÃO	74
4.1 Territórios e multiterritórios do audiovisual.....	75
4.2 Produção Audiovisual no Brasil.....	81
4.3 Distribuição do Audiovisual no Brasil.....	88
4.4 Exibição e Consumo do Audiovisual no Brasil.....	93
5. POLÍTICAS CULTURAIS PARA O AUDIOVISUAL NO BRASIL	109
5.1 Os primeiros ensaios para uma política voltada ao audiovisual.....	110
5.2 Políticas de governo <i>versus</i> políticas de Estado no panorama brasileiro.....	115
5.3 O atual estado das políticas culturais para o setor do audiovisual.....	128
5.4 O ativismo digital no debate sobre o audiovisual.....	135
6. OS ATORES, OS TERRITÓRIOS E AS IMPLICAÇÕES PARA O DESENVOLVIMENTO CULTURAL	141
6.1 Centralidades previstas na Teoria Ator Rede	146
6.1.1 <i>Multiterritorialidades em rede de atores</i>	147
6.1.2 <i>Traduções em contextos multiterritoriais</i>	148
6.1.3 <i>Intermediários em múltiplos contextos</i>	149
6.1.4 <i>Controvérsias multiterritoriais</i>	151

6.1.5 Poder e estabilidade em redes multiterritoriais	153
6.2 Políticas para cultura e audiovisual.....	155
6.3 Percepções dos atores entrevistados.....	157
6.4 Síntese analítica: reflexões sobre os atores, territórios e impacto no desenvolvimento cultural.....	192
7.CONCLUSÃO.....	197
REFERÊNCIAS.....	204
ANEXOS.....	214

1. INTRODUÇÃO

Uma das expressões mais utilizadas pelo cineasta Glauber Rocha enquanto vivo era: “Delírio, logo existo” (Severino,2013). Talvez essa citação extraia a síntese do que é o contexto do cinema e do audiovisual no Brasil: disfuncional, caótico, revolucionário e por vezes delirante. Seja como mercado, seja como arte, o audiovisual buscou garantir o seu espaço junto à sociedade brasileira. Tendo essas características como ponto de partida e a visão dos estudos em Desenvolvimento Regional como referência, esta tese busca revelar aspectos importantes sobre as discussões acerca da multiterritorialidade e das políticas públicas voltadas ao setor. Por meio desta pesquisa percebemos que, ao longo dos tempos, se constituiu no Brasil uma dinâmica interessante daquilo que é hoje compreendido como o campo do audiovisual. Uma variada documentação permitiu acompanharmos a forma rápida da chegada do cinema após seu surgimento na Europa e a grande popularização da linguagem, a consolidação como arte e também como indústria no Brasil. Observamos também o aprimoramento tecnológico dos meios audiovisuais, como ocorrido por exemplo com a Televisão e que, desde Assis Chateaubriand, é hegemônica nos lares de todo país. Assim como também observamos o advento da Internet e a consagração das redes sociais digitais e dos novos formatos dados às tradicionais linguagens cinematográficas e televisivas. Transformações que resultaram, mais recentemente, nas plataformas digitais e de vídeos em *streaming*, substituindo gradualmente o uso das mídias tradicionais e conquistando a preferência dos brasileiros, com uma proposta de diversidade de conteúdo e a possibilidade de acesso em qualquer dispositivo que tenha conexão com a Internet.

Devemos também destacar os parâmetros utilizados em nossa pesquisa e a importância do tema para o desenvolvimento cultural no país. Primeiramente sobre o caráter múltiplo ao qual os estudos do audiovisual se inserem no campo do desenvolvimento regional, algo que encontra similaridade no que descreve Boisier (1996), ao apontar novos arranjos territoriais que já não dependem mais da escala de tamanho, mas da maneira como se organizam. De igual modo o autor descreve um processo gradual de descentralização que ocorre em três níveis: um nível contextual, definido pelos graus de abertura interna e externa do sistema; um nível estratégico, em que a configuração e a gestão o definem e; um nível político, no qual são definidos os campos de atuação nacional ou regional. É relevante

também observar a importância dada por Boisier (1996) ao destacar os efeitos causados pela revolução científica e tecnológica que, em sua avaliação, imprimem ritmo ao modelo de desenvolvimento. Isso é algo que, em maior ou menor grau, acaba definindo as relações internas e externas nos territórios. Nesse sentido, permite que um fenômeno ocorra igualmente em escala regional, pois são formadas estruturas territoriais que refletem as maneiras pelas quais a sociedade — brasileira, nesse caso — se apropria e utiliza esses territórios.

Esse é portanto o início para uma discussão acerca das territorialidades, ou melhor, multiterritorialidades presentes no audiovisual. Ao nos aproximarmos dos conceitos de Deleuze e Guattari (1997) na ideia de territorialização e desterritorialização, encontramos uma visão mais epistêmica a qual se conecta as noções apontadas por Haesbaert (2004) que, ao falar de multiterritorialidade, refere-se à coexistência de diferentes espaços e territórios interconectados e interdependentes, em contraposição à ideia tradicional de território como algo fixo e delimitado. Nesse sentido, as relações entre os lugares tornam-se mais complexas, fluidas e dinâmicas, transcendendo as fronteiras físicas e políticas. Ao correlacionarmos o conceito de multiterritorialidade ao audiovisual, podemos perceber como este fazer contribui para conectar e expandir os territórios materiais, culturais e simbólicos. O audiovisual, portanto, permite que, além de recursos financeiros e materiais, também circule histórias, ideias, culturas e perspectivas por diferentes lugares e alcancem públicos diversos ao redor do Brasil e também do mundo. Por meio das produções audiovisuais a sociedade tem acesso a narrativas e representações de diversas realidades e contextos. Essa interconexão cultural na qual, elementos de diferentes territórios são compartilhados e interagem entre si, enriquecem a compreensão mútua na qual variadas trocas são possíveis. Ainda sobre o contexto multiterritorial existente no audiovisual, este pode atuar também como uma forma de resistência e afirmação de identidades locais e de culturas marginalizadas, desafiando narrativas hegemônicas e promovendo a diversidade cultural.

Múltiplas também são as camadas que compõem esse entretenimento, da produção e circulação até a exibição e apropriação de seus resultados que permeiam tanto os espaços físicos, geográficos, quanto espaços simbólicos, imateriais. Olhando para as mudanças tecnológicas, estas permitiram uma ampliação de espaço considerável, promovendo a ocorrência de processos disruptivos e o surgimento de novos usos e fazeres relacionados ao audiovisual nos quais, a cultura, a educação, a economia, a comunicação, por exemplo,

subordinam-se aos fenômenos tecnológicos, tornando-se primordiais aos sistemas já existente e assim afetam diretamente as questões relacionadas ao desenvolvimento. Considerando isso, acreditamos que uma abordagem satisfatória do tema deve incluir preceitos advindos da Geografia Cultural, nos quais Harvey (2005) aponta para a necessidade de uma maior compreensão das percepções e experiências humanas do espaço e da relação entre cultura e lugar. Fatores dos quais se concentram na análise das interações entre as sociedades humanas e no ambiente em que vivem, especialmente em relação às expressões culturais e suas manifestações espaciais. Essa abordagem do autor, busca compreender como as pessoas criam, percebem, interpretam e dão significado ao espaço geográfico, bem como como suas crenças, valores, práticas e identidades moldam a paisagem e as formas de uso do território. Nesse sentido, de modo mais humanista, também é válido o pensamento de Tuan (2018) o qual aponta para a multiplicidade dos espaços e a legitimação dos mesmos por meio da experiência, considerando como fatores importantes a arte e a política.

Há também uma interconexão potente entre a cultura e a política na qual Williams (1969) descreve na forma de um espaço dialético, no qual as ideias e valores são disputados e, onde ocorre também a formação de identidades e de perspectivas políticas. Portanto o autor indica a compreensão da cultura como sendo parte integrante das relações sociais, econômicas e políticas, permitindo uma análise mais completa da dinâmica política e cultural de uma sociedade. Dessa estreita relação entre cultura e política, a cultura torna-se permeada pelas questões políticas e sociais e se molda como uma ferramenta de resistência, de transformação social e também de pressão e opressão. Buscando melhor objetivar, dedicaremos parte de nossa pesquisa, destacando o papel político sobre qual o tema contém. Dentro das políticas públicas voltadas à cultura no Brasil, há um direcionamento muito específico para o audiovisual. São leis, decretos, medidas provisórias, programas, empresas públicas e iniciativas que dão o tônus necessário para que o audiovisual seja protagonista de sua própria história e também motivo de mobilização social, destacadamente quando algumas conquistas são ameaçadas ou quando esse sistema sofre pela precarização ou pelo descaso. Para dar conta dessas informações, usaremos de material governamental amplamente disponível e acessível nos veículos oficiais do governo, como o Diário Oficial da União, bibliotecas do poder judiciário e legislativo, bem como de fontes secundárias quando necessário.

Além dos eixos já destacados: desenvolvimento, multiterritorialidade e políticas culturais há também um elemento-chave em nossa pesquisa. Que é justamente a sociedade e os atores que discutem e pautam o audiovisual. Nosso entendimento aqui é que, pelo contexto no qual vivemos, torna-se indispensável entender que os atores não se configuram somente como pessoas nas suas representações, mas também como sistemas, objetos e tecnologias com capacidade de influenciar e participar ativamente de decisões. É o que Latour (2012) destaca sobre o processo de formação de híbridos sociais, compostos por atores humanos e não humanos, que coletivamente moldam a sociedade e suas instituições. Atores que, no audiovisual, operam de forma diversa, seja participando de modo subjetivo como território de debate, ou interferindo com propósitos específicos na busca de resultados econômicos, como ocorre por exemplo, nas redes sociais digitais.

Com base nesse apanhado surge em nossa pesquisa um problema central que nos leva a perguntar: **Como a multiterritorialidade do audiovisual no Brasil se configura a partir da perspectiva Ator-rede e quais suas implicações no desenvolvimento cultural?** Esse caminho trilhado e descoberto, teve como estímulo o contexto nacional e a deterioração dos sistemas de governo e gestão pública vividos pelos brasileiros na última década, sobretudo aquelas decorrentes das mudanças de plano de governo implantadas a partir da gestão de Michel Temer, continuadas e intensificadas na gestão de Jair Bolsonaro e em processo de resgate já nos primeiros meses de governo de Luiz Inácio Lula da Silva. Nesse sentido apresentamos conjuntamente o que ocorreu, tendo como recorte temporal para nossa análise, além da contextualização histórica necessária, a última década em retrospectiva: período de grandes embates culturais, evidenciados por nós no campo do audiovisual.

Para responder ao nosso problema de pesquisa, traçamos como objetivo geral, analisar a multiterritorialidade do audiovisual no Brasil a partir de uma perspectiva orientada para os atores, as políticas públicas e suas implicações para o desenvolvimento cultural. Tendo como objetivos específicos:

- a) Identificar os (multi)territórios do audiovisual no Brasil a partir da produção, circulação e consumo.
- b) Analisar as conexões entre atores e as políticas culturais voltadas para o desenvolvimento do setor audiovisual no Brasil.

- c) Compreender como se dá a percepção sobre as políticas públicas para o audiovisual a partir de um contexto marcado pela multiterritorialidade dos atores.
- d) Avaliar de que formas o audiovisual se relaciona com os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização nos múltiplos territórios de análise.

Nesse sentido, consideramos importante, neste capítulo introdutório, apresentar o contexto que nos motivou. Nos últimos dez anos, percebemos que a sociedade brasileira viveu um período de turbulência política e social. Iniciado com a agudização do pensamento conservador e ultra-direitista, que passou a ser observado de forma mais ampla e ostensiva depois dos protestos de junho de 2013 e com as manifestações em 2015 de grupos pró e anti-Dilma, somados aos anseios da população por justiça frente a percepção de corrupção e por mais ações do Governo Federal. Na esteira desse processo, com uma capa de “nova política”, vimos o aparecimento de caminhos alternativos. Desse modo, surgiram candidatos de variadas origens defendendo uma bandeira anti-sistêmica e pregando a ruptura com o modelo político até então consolidado em nosso país. Esse “clamor” das ruas, se traduziu em uma repulsa de boa parte da população brasileira aos modelos políticos anteriores, principalmente àqueles ligados aos governos do PT, amplamente explorados pela grande mídia e estigmatizados pelas ações da Operação Lava Jato¹. Nesse fluxo, a objeção atingiu outros modelos e vertentes de pensamento progressista, o que culminou na eleição e na posse em 2018, de Jair Bolsonaro, representante maior desse modelo anti-sistêmico e conservador que havia tomado o país.

Embora estejamos destacando o campo político, a reboque dessa onda neoconservadora existe também toda uma gama de pensamentos anti-progressistas que impactam também em questões raciais, de gênero, de ciência, de educação e de cultura — a qual destacaremos melhor ao longo da apresentação da tese. Netto (2011) fala do conservadorismo amplo, que se mimetiza na falsa ausência ideológica, no qual promove um ideário a favor da “família”, da vida, do bem comum, da manutenção da humanidade e dos costumes estabelecidos, que dão sentido à realidade mais imediata e material, apelando ao mesmo tempo à ordem e à mudança. Entretanto, diferente do conservadorismo clássico, o

¹ A Operação Lava Jato, foi uma iniciativa do MPF com a intenção de combater a corrupção e lavagem de dinheiro da no Brasil em março de 2014.

neo-conservadorismo corrompe a práxis anterior, pois particulariza quais os tipos de “família”, de costumes, de vida e de ordenamento devem ser defendidos e quais devem ser combatidos.

Isso foi experimentado nas eleições municipais de 2020, que refletiram um fenômeno observado anteriormente em 2018, marcado pela polarização política e pela urgência sanitária pandêmica. Houve uma intensificação do embate político e social, agora concentrado em plataformas digitais. Algo que forçou as campanhas a investirem fortemente em estratégias digitais, resultando em um aumento significativo no impulsionamento digital, com 75% dos candidatos investindo em redes sociais antes mesmo do início oficial da campanha, de acordo com o TSE. Isso levou a uma discussão precoce das propostas dos candidatos e ao aumento da exposição dos apoiadores nas redes, especialmente em um contexto pandêmico, onde passaram mais tempo online.

Entre as diferentes áreas submetidas ao novo paradigma conservador, pode-se dar ênfase à Cultura. Fatos não isolados, colocaram o fazer cultural no país em confronto, muitas vezes direto, com estas novas correntes conservadoras e que se validaram das repercussões destes mesmos embates para expandir a pauta e a visão vigilante à qualquer produção cultural, principalmente as com pautas LGBTQIA+², sob o pretexto de ferir a moral e os bons costumes da “família tradicional brasileira”.

Importante destacar que, um ano antes desse cenário, na seara do audiovisual ocorreram manifestações de artistas e produtores audiovisuais que já se mostravam insatisfeitos desde a deposição de Dilma Rousseff, manifestando seu repúdio ao golpe e aos ataques à cultura, como o protesto ocorrido durante o LXIX Cannes Film Festival, com o diretor e o elenco do filme *Aquarius*³ que denunciavam ao mundo o que acontecia no Brasil. Este fato teve tanta repercussão que a obra sofreu ataques nas redes, promoção de boicote e teve sua faixa etária restrita para 18 anos pela justiça brasileira, bem como, teve sua candidatura ao Oscar 2017 preterida, num claro gesto de represália, conforme comenta o

² Um dos fatos mais significativos talvez, tenha sido o acontecido na exposição *Queermuseu - cartografias da diferença na arte brasileira*, que ocorria no espaço do Santander Cultural (atualmente Farol Santander) em Porto Alegre, no mês de agosto de 2017. Conforme descrito em matéria do *El País* (2017), na ocasião, grupos conservadores, religiosos, figuras políticas e influenciadores digitais, organizaram forte manifestação e protestos pelas redes sociais e promoveram uma percepção moralista e dissonante do contexto artístico proposto, fazendo com que a exposição fosse encerrada unilateralmente pelo Santander.

³ *Aquarius* é um filme franco-brasileiro, dos gêneros drama e suspense, escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho. Lançado em 01 de setembro de 2016.

diretor do filme, Kleber Mendonça Filho em entrevista para o jornal Deutsch Welle, publicada no portal G1.⁴

A medida em que esse conservadorismo, intensificado em pautas protagonizadas pelo Movimento Brasil Livre - MBL e outros atores sociais que, ao longo do tempo, e talvez, vislumbrando um dividendo político, se destacaram atacando os fazeres artísticos, culturais e os protagonistas deste cenário que buscavam apresentar propostas críticas e reflexivas para a sociedade à época. Com a ascensão do Bolsonarismo e a sua chegada ao poder em 2018, a Cultura passa a ser tratada como algo não desejável e portanto, contraditória ao pensamento do governo conforme manifestação do próprio Bolsonaro⁵, que além de acabar com o Ministério da Cultura - que funcionou com essa denominação desde 1985, pelo decreto nº 91.144, do Presidente José Sarney e, antes disso, como MEC desde 1953 - o incorporou ao Ministério da Cidadania como Secretaria Especial da Cultura, migrando-o depois para o Ministério do Turismo, dentro da estrutura exposta no Decreto nº 10.359 de 2020. “Rebaixado” à condição de Secretaria dentro da pasta do MinTur, o antigo ministério e a estrutura responsável pela cultura e patrimônio histórico caíram mais um degrau na importância dada pelo Executivo.

Foi possível observar que essa recente configuração política e contextualização histórica pertinente ao audiovisual e outras demandas culturais da sociedade, colocou uma luz não só sobre o fenômeno do conservadorismo e uma consequente disputa temática dentro de um cenário polarizado, mas também sobre os atores/agentes e sobre os territórios nos quais isso ocorre. Em um olhar mais apurado sobre os elementos constituintes desses fatos, é possível também, correlacionar aspectos de construção de identidade e cooptação de apoiadores, tanto dos grupos que formam essas coletividades divergentes, quanto dos sujeitos que os representam. Guareschi, Roso e Amon (2016) enfatizam que os discursos podem ser dispostos em ação para criar um território de dialogicidade, buscando um entendimento mútuo, sem suprimir conflitos e divergências de opinião. Entretanto, para os autores, os discursos podem servir de alicerce para relações de poder injustas, quando os

⁴ Disponível em:

<<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/09/houve-retaliacao-aquarius-diz-kleber-mendonca-filho-sobre-oscar.html>>

⁵ Disponível em:

<<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/eleicoes/2018/noticia/2018/09/03/bolsonaro-defende-mudancas-na-lei-rouanet-e-diz-que-se-eleito-vai-tirar-status-de-ministerio-da-cultura.ghtml>> Acesso em 02/08/2021.

conflitos ficam latentes e a dialogicidade não é reconhecida, construindo uma prática que beneficia certas pessoas ou grupos.

Nossa procura pela compreensão dos mecanismos envolvidos nesses processos nos deu um panorama interessante, permitindo-nos circular de modo transversal nos campos político, social e cultural em uma perspectiva que também leva em conta a história e os territórios. Nessa observância podemos incluir os mecanismos de construção de imagem individual e coletiva que eventualmente convergem para uma construção ideológica de sociedade e os comportamentos dessas forças ao serem submetidas a fatores externos, como as que decorrem da mídia e das novas tecnologias de informação. Neste ponto acreditamos ser importante enfatizar novamente a questão da territorialidade. A pesquisa embora vá observar os fenômenos com base em um espaço geográfico mais amplo, que neste caso é a amplitude do território nacional, levará em conta no processo de análise os assuntos que estarão relacionados à temática do audiovisual em uma concepção múltipla de territórios. Algo que, nesse sentido, consagra-se em um espaço dialógico convergente e de convivência no qual nos é condicionada a imaterialidade da vida em um mundo agora, amplamente digitalizado.

Para dar sentido à esse território digital cabe lembrar Pierre Lévy (1999) que, ao descrever o ciberespaço, insere o mundo na ideia de virtualidade, não se referindo somente a infraestrutura material da comunicação digital, mas também da imensidão de informações que ela abriga, como igualmente os seres humanos que lá transitam e abastecem esse universo, não só com conteúdo, mas também por meio de interações. De forma análoga, Haesbaert (2006, 2004) ao se referir à territorialidade, define ao fato de que ela é um espaço que representa o comportamento vivido e as relações que dão propósito ao lugar. Outro teórico, Raffestin (1993), também aborda esse contexto de forma similar e o projeta na imagem de uma “tessitura” formada por tramas complexas, redes e pontos que se entrelaçam em múltiplas dimensões, delineado pelo entendimento e pela qualidade da ocupação do espaço ao qual o sujeito se apropria e na forma como o utiliza.

Além dos elementos que nos motivaram a construir essa tese, é importante apresentar também os elementos que justifiquem-na. Inicialmente, para podermos falar sobre políticas públicas direcionadas para o audiovisual é necessário considerar, como já comentamos, o contexto histórico atual. Esse entendimento se faz pertinente ao observarmos nosso tempo na tentativa de contemplar questões sociais e políticas

relacionadas ao tema. Na última década, mais destacadamente nos últimos 6 anos, o Brasil apresentou um declínio significativo nos índices de desenvolvimento humano, direitos trabalhistas, direitos pecuniários e mais recentemente direitos às liberdades políticas e de expressão. Pelo menos é o que apontam alguns indicadores apresentados em relatórios do PNUD⁶, da OIT⁷, do Banco Mundial⁸ e da OEA⁹ quando avaliam o país. Além dos indicadores e do ranqueamento da qualidade de vida do brasileiro, é perceptível no tocante à sociedade, uma ruptura¹⁰ no tecido social e político. Isso decorre do surgimento de um processo de polarização política que tomou corpo a partir do ano de 2016. Anteriormente destacados com os movimentos pró e anti-Dilma, e que no ano de 2021, se traduzem em embates generalizados e dissonantes em diversos estratos sociais.

Quanto às questões sobre multiterritorialidade, a escolha de um recorte em âmbito nacional se fez necessária por tratar-se de uma temática que afeta, de uma maneira ou outra, todo o território brasileiro e que, como veremos de modo mais aprofundado, no capítulo seguinte, sobre as escolhas metodológicas, estas não se deram por acaso. Quando pensamos nos territórios do audiovisual, diversas camadas de interpretação nos vêm à mente: territórios de produção, territórios de consumo, territórios ideológicos, territórios discursivos, gêneros, regionalidades, assinaturas culturais entre tantas outras possibilidades de percepção e apropriação dos espaços e das dimensões agora permeadas pelo audiovisual. Nesse sentido há um elemento que conecta todos esses territórios em um contexto temporal: a tecnologia.

É pela técnica e pelo avanço tecnológico, somados à linguagem, que o audiovisual surge, se consolida-se como indústria, como economia e como meio de comunicação. Porém é a partir da revolução comunicacional global (LEVY, 2008), ocorrida no século XX, que teremos as mais significativas mudanças. Desde os anos 1980, a tecnologia vem modificando mais intensamente o modo de produção e consumo de produtos audiovisuais. Em

⁶ Fonte: PNUD/Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil.

⁷ Fonte: Síntese do Relatório global da OIT sobre tendências sociais e do emprego.

⁸ Fonte: Banco Mundial: Aspectos Gerais: Brasil.

⁹ Fonte: OEA - Comissão Interamericana de Direitos Humanos.

¹⁰ A polarização política entre a direita representada por Jair Bolsonaro e o movimento bolsonarista, e os defensores das instituições democráticas, como militantes de esquerda e grupos ativistas, tornou-se evidente. Bolsonaro e seu movimento combinam conservadorismo, religião, militarismo e negacionismo científico, atacando a produção cultural. Enquanto isso, outros setores preocupam-se com o impacto das ações do governo, como a redução do Ministério da Cultura para uma Secretaria Especial, escolha de gestores sem experiência, sucateamento da estrutura e cortes de recursos para o setor audiovisual, desconsiderando a importância do audiovisual para o desenvolvimento social e econômico, bem como para a identidade cultural nacional.

cronologia, a prática de ir ao cinema ou de ficar esperando um programa em horário específico em uma rede de TV, foi gradativamente substituída por locações de títulos em formato VHS, depois em DVDs e Blu-Ray, até se consolidarem no consumo *online* por meio das plataformas de conteúdo em *streaming*. A digitalização de conteúdo e a mudança nos hábitos das pessoas em relação ao consumo audiovisual, bem como das facilidades propostas a partir da disrupção de antigos modelos, corroborou também para que estas pessoas, dedicassem mais tempo de suas vidas conectadas às redes e as plataformas digitais. Para termos uma ideia do que isso representa atualmente, um usuário médio global passa cerca de 2h25 conectado nas redes todos os dias, no Brasil o tempo médio pode atingir 10h diárias, o que é quase metade do dia conectado à rede, segundo apresentado pelo relatório Digital 2021, em parceria entre We Are Social e Hootsuite pelo Datareportal (2020-2021).

Essa mudança imposta pelo paradigma tecnológico é que dá início ao que Van Dijck (2018) chama de sociedade de plataforma, na qual dispositivos informáticos, neste caso aplicações, conjugam e concentram diversas atividades humanas em um verdadeiro ecossistema de relacionamento. Nesse sentido, o momento tecnológico não só altera o cotidiano da população, mas passa a ser parte dele. A autora destaca isso ao utilizar-se conceitos da Teoria do Ator-rede para falar da complexidade presente nesta sociedade de plataforma. Complexidade esta, composta de redes sociais, infra-estruturas físicas e redes imaginárias, como ela mesmo complementa, constituindo um “organismo” complexo e dinâmico, intrinsecamente ligado às novas tecnologias. Nesse sentido, Lemos (2001) já destacava que por meio da identificação dos perfis envolvidos nesse processo que as transformações tecnológicas, as novas conexões sociais e as noções de ator-rede são possibilidades relevantes para compreender os atuais paradigmas da sociedade.

Considerando isso, as dinâmicas estabelecidas nas plataformas sociais permitem, de modo muito mais rápido, uma conferência dos efeitos de disputas que passaram a fazer parte do cotidiano, dividindo o ambiente das plataformas por constantes e crescentes embates em busca de supremacia, seja ela econômica, política ou ideológica. Estes embates traduzem-se em um clima constantemente belicoso, ocasionando ataques ofensivos, manifestação de ódio e repulsa, mentiras e intolerância e que, no caso do Brasil, tem como uma de suas principais pautas, a Cultura e o audiovisual que, em nossa tese, se configuram como campo investigativo prioritário. Há também o caráter de intangibilidade presente do contexto digital, no qual Silva (2002) aponta a ambiência de não-especialidade, destacando a

impossibilidade de orientar - pelo menos diretamente, já que os algoritmos o fazem subliminarmente - os sujeitos a seguirem um percurso rumo à um objetivo, similar ao uso de mapas do mundo real, no qual de algum modo, os grupos, as pessoas e os coletivos convergem ou divergem num local virtual. Nesse sentido, o território digital flui como uma estrada de informações e imagens que remetem e organizam zonas de fixação.

Além de observarmos os fatores que contextualizam historicamente e os elementos que focam o nosso olhar para uma abordagem social, simbólica e cognitiva, centramos o foco de análise para um recorte que nos permitiu um tratamento científico mais coerente indo além do caráter tecnicista. Por isso, ao definirmos o audiovisual como um elemento central de nossa pesquisa, optamos pela potência, pela complexidade, pela qualidade lúdica, comunicacional, política e econômica que este fazer contém, bem como pela definição existente no país em relação ao retrospecto das políticas públicas direcionadas para este setor. Outro ponto, para além do campo cultural, o audiovisual, em termos de alcance, interfere e atua em outras atividades, como por exemplo, no campo político e socioeconômico, que tradicionalmente se mostram demarcados por interesses bem específicos. Podemos dizer que essas características, inerentes ao audiovisual, se estabelecem a partir da sua importância e da sua capacidade de operar como instrumento de comunicação de massa e pode ser justificada. Em parte pela potencialidade crítico-política consolidada ao longo do tempo e também, por deter um protagonismo na representação social e cultural no cenário brasileiro, notadamente a partir das produções cinematográficas feitas durante os “anos de chumbo¹¹”. Algo que aponta para uma resiliência manifesta, por se mostrarem criativamente subversivas e tangenciais em suas produções com relação aos contextos de cada época.

Ao destacarmos o desenho estrutural, esta tese apresenta, além deste capítulo introdutório, um capítulo teórico-metodológico no qual apresentamos a Teoria Ator Rede como opção capaz de contemplar as escolhas temáticas e os pressupostos tratados na pesquisa. Este segundo capítulo também apresentará um marco teórico e o método de abordagem assim como estruturas que consideramos necessárias: os elementos guias da tese, a coleta de dados e a sistematização da análise. No capítulo 3, em sequência, abordamos a formação histórica do audiovisual no Brasil, apontando as origens, os avanços tecnológicos e a plataformização do setor, utilizando para isso a pesquisa bibliográfica e a

¹¹ Período da ditadura militar no Brasil, entre os anos 1964 e 1985.

consulta em acervos públicos e privados. Já no capítulo 4, falamos sobre a multiterritorialidade do audiovisual, destacando os territórios e momentos relacionados à produção, distribuição e exibição/consumo. O capítulo 5, As políticas públicas e o audiovisual, apresentamos como se deu a construção do cenário político para o audiovisual e as implicações disso para o desenvolvimento cultural. No capítulo 6, de teor analítico, no qual confrontamos o corpus com a metodologia e apontamos os atores e seus papéis em relação aos territórios e os desdobramentos disso para o desenvolvimento cultural, e a cabo, encerramos a tese com um capítulo conclusivo.

2. TEORIA ATOR-REDE COMO EIXO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Desenhar o contexto metodológico consiste em determinar uma trajetória a ser percorrida pelo pesquisador na coleta de dados, na busca para atingir os objetivos que instigam a pesquisa. Ao escolhermos analisar o audiovisual sob o ângulo da multiterritorialidade, optamos em assumir o pensamento e a perspectiva do paradigma sociocrítico da qual, segundo Coutinho (2011) parte de uma retórica argumentativa a qual leva em conta os condicionantes ideológicos, econômicos, políticos e históricos. Essa é uma visão central em diversos campos de estudo, mais especialmente nos estudos em Desenvolvimento Regional. Por ser ao mesmo tempo complexa e desafiadora, a interdisciplinaridade natural no campo do Desenvolvimento Regional, exige um esforço diferenciado, em utilizar teorias e métodos, que realmente atendam às diferentes expectativas e que sejam complementares entre si. Para isso adotamos como eixo teórico a abordagem da Teoria Ator-Rede - TAR.

A Teoria Ator-Rede, apresentada por Latour (2012), defende a ideia de que os seres humanos estabelecem uma rede social, não só interagindo com seres humanos, mas também com outros materiais. O social não resume-se somente as pessoas, mas também pelos animais, estruturas arquitetônicas, máquinas e inteligência artificial entre outros elementos em ambiência. Neste caso a TAR permite verificar uma multiplicidade de matérias heterogêneas interconectadas em uma rede dinâmica e de múltiplas entradas, exposta a novos elementos que permitem novas e inusitadas conexões. Nesse sentido, Latour (2011) explica que a rede congrega os fenômenos, mesclando de modo simétrico pessoas, objetos e dados, naturais ou da sociedade, com equidade de tratamento. Vale destacar que a TAR não distingue natureza e cultura, humanos e não-humanos, nem busca explicar encadeamento hierárquico. Nela o homem é híbrido, construído por um conjunto de coisas, por relações heterogêneas, e com isso, a sociedade não se constitui além de associações.

2.1 Conceitos fundadores da TAR e sua relação com o campo do audiovisual

Na busca de apresentar melhor detalhamento, considerando o que nos apresentam Akrich, Callon e Latour (2006), listamos os conceitos fundadores da teoria que irão nos guiar

na pesquisa e que permitirá o uso da teoria como abordagem metodológica. O primeiro conceito que apontamos é o da Simetria Ontológica, na qual a Teoria Ator-Rede aponta para a igualdade de status entre humanos e não-humanos dentro de uma rede. Isso significa que nenhum desses elementos é considerado inerentemente mais importante ou influente do que o outro. Em termos simples, humanos e não-humanos, bem como artefatos tecnológicos, animais, instituições, ideias, entre outros, são tratados como atores igualmente relevantes na análise das interações dentro de uma rede. Essa simetria ontológica permite uma compreensão mais detalhada das dinâmicas e relações que ocorrem entre todos os elementos envolvidos. Isso aparece em nossa tese, quando, por exemplo, consideramos as ações e os papéis desempenhados pelas corporações, pelas plataformas, pelos grupos setoriais, em simetria e equidade de tratamento aos atores humanos.

Outro conceito está focado nos atores, considerados elementos fundamentais da análise na teoria ator-rede. Eles não se limitam apenas a indivíduos ou grupos humanos, mas também incluem, como descrito anteriormente, na simetria ontológica, uma variedade de elementos não-humanos. Esses atores são vistos como participantes ativos nas redes de relações, contribuindo para a construção e manutenção dessas redes através de suas interações. Os atores, também são elementos fundantes no conceito de multiterritorialidade, já que é pelo uso dos espaços que se dará a territorialização. Cabe também, nesse sentido, falar da diferenciação entre os atores humanos e não-humanos, já que o primeiro grupo se manifesta de forma direta por suas ações individuais. Entretanto, os atores não-humanos, operam de forma mediada ou hibridizada, seja representados por sujeitos humanos ou por definições de regras, diretrizes, leis ou imposições de diversas ordens.

No desdobramento do papel exercido pelos atores formam-se as redes, que representam as conexões e interações entre os atores dentro do contexto da teoria ator-rede. Essas redes podem ser temporárias ou duradouras e podem envolver uma ampla gama de atores humanos e não-humanos. A TAR está preocupada em mapear e entender como essas redes se formam, evoluem e influenciam as ações dos atores inseridos ou impactados por ela. Aqui podemos exemplificar com o que ocorreu no processo de obsolescência da tecnologia voltada para *home video*: os sistemas de reprodução avançaram de dispositivos físicos e analógicos, para redes digitais e móveis, convergindo tecnologias múltiplas em poucos aparatos tecnológicos, como no caso das *smart TVs* e *smartphones*.

Nesse caso específico, mudaram os atores, mas a rede relacional permaneceu num processo de reterritorialização.

Um conceito importante é o da hibridização. Este conceito de "híbrido" na TAR refere-se a entidades compostas por uma combinação de atores humanos e não-humanos, cujas ações e interações estão interligadas em uma rede. Esses híbridos desafiam as distinções tradicionais entre o social e o tecnológico, reconhecendo que esses elementos estão entrelaçados e co-constituídos, assim como também operam eventualmente, em níveis distintos dentro das redes de relações. Em nossa tese, podem entrar nessa categoria o papel das empresas pelo conjunto de ações de seus sócios, funcionários e diretrizes, pela curadoria exercido pelos algoritmos, pelo uso de inteligência artificial nos processos internos e externos; ou ainda nessa exemplificação as leis, que são o resultado de ações humanas, feitas por legisladores, mas que pelo consenso social atuam de forma subjetiva na condução da sociedade representadas por uma entidade não-humana que é o Estado.

Dentre as categorias, há também uma específica para as controvérsias. A análise de controvérsias é uma parte essencial do percurso metodológico da Teoria Ator-Rede. As controvérsias surgem quando diferentes atores têm visões e interesses conflitantes dentro de uma rede. Investigar como essas controvérsias emergem e evoluem permite uma compreensão mais profunda das dinâmicas e relações dentro da rede, principalmente aquelas que apontam para processos hegemônicos ou de disputa de poder. Neste caso podemos exemplificar utilizando o que ocorre entre os atores da cadeia produtiva (produtores, distribuidores e exibidores) que mesmo tendo objetivos compartilhados e interdependência no produto audiovisual, disputam entre si por melhores resultados ou domínio de setores dessa cadeia.

Configura por último nesse conjunto de categorias o não-determinismo tecnológico. A Teoria Ator-Rede rejeita o determinismo tecnológico, que sugere que a tecnologia define o desenvolvimento social de forma inevitável. Em vez disso, enfatiza a coprodução entre o social e o tecnológico, destacando como ambos se influenciam mutuamente e são moldados pelas interações dentro de uma rede. Isso significa que as tecnologias não são vistas como entidades autônomas, mas sim como parte integrante das redes sociais em que estão inseridas. Um exemplo disso é o que ocorre com as plataformas de *streaming*, que por meio tecnológico estabelecem fluxos múltiplos de relacionamento entre os consumidores e outros

elos da cadeia produtiva. Estabelecendo uma condição relacional rica e complexa, mesclando esses atores em diferentes dimensões.

Portanto, quando nos voltamos ao conjunto dos conceitos fundadores da TAR, verificamos que as relações ocorrem em associações nas quais humanos e não-humanos se hibridizam em um modo sócio-técnico, mesclando as qualidades do mundo físico com as do mundo subjetivo. Nessa mesma dinâmica, Melo (2006) aponta que a vida não transcorre isolada da ação dos objetos sobre nós. Nós não os submetemos, não é o pesquisador que o controla, eles são ativos. Cabe também observar que a tecnologia e suas subsequentes influências no meio social tornaram-se objetos de investigação entre teóricos e pesquisadores de diferentes campos de atuação, muito mais amplos do que aqueles que se dedicam exclusivamente sobre a Comunicação e a Tecnologia da Informação, por exemplo. Isso significa dizer que, historiadores, sociólogos, psicólogos e outros tantos pesquisadores de áreas diversas, obtêm nas tecnologias digitais um caminho transversal para decodificar o “cosmos” social a partir de seus domínios científicos e epistemológicos. Jenkins (2009) aponta nesse sentido que, as tecnologias digitais e sociais, adquirem essa função por estarem diretamente relacionadas aos construtos feitos pelos indivíduos sobre o mundo que os cerca, das culturas às quais pertencem, das identidades que assumem e, inclusive, da própria imagem. Desta maneira, os conteúdos midiáticos e os meios tecnológicos, assim como o modo como são considerados e reinterpretados pelos indivíduos, permitem para as áreas das ciências sociais e humanas um vasto campo de estudo. Silverston (2014) ressalta a importante relação com as experiências adquiridas pelos sujeitos no mundo. Nesse sentido o autor considera como fundamental esses estudos ao elevá-los como algo maior, que permite uma compreensão de mundo mais adequada a nossa capacidade de entender, partilhar e produzir significados. No contexto histórico, econômico e social a sociedade que, em paralelo ao que o autor fala sobre a mídia, é por natureza sujeita a essas influências e se constrói por um processo de intermediação à ser avaliada. Para Silverston (2014) a mediação provoca um movimento circular de significados que ultrapassam os limites textuais para oferecer diferentes percepções de uma realidade.

De forma complementar, com interesse de atender a dimensão cultural, nos apoiamos no pensamento de Williams (1979), que descreve a relação entre cultura e política como intrinsecamente conectada e mutuamente influente. Relação na qual a cultura não é apenas uma expressão artística ou intelectual, mas também uma arena, onde se desenrolam

lutas políticas e onde os valores, crenças e ideias são moldados e confrontados. O autor enfatiza que a cultura não é uma esfera separada da política, mas está enraizada nas relações sociais, econômicas e de poder de uma sociedade. Pressuposto que rejeita a visão tradicional que considera a cultura como algo desvinculado das questões políticas, destacando que a cultura é na verdade, uma parte essencial da política. Isso é algo importante para abordar em nosso tema, visto que as práticas culturais e as manifestações da cultura são influenciadas pelas estruturas de poder e pelas relações de classe. Ao superar o pensamento de Foucault (1999), Williams (1979) aponta como as elites culturais muitas vezes dominam a produção cultural, moldando as narrativas e representações que refletem seus interesses e valores. Nesse sentido, compartilhamos desse entendimento, no qual a cultura funciona como um espaço de luta política no qual, as ideias e os valores, são disputados e onde ocorre a formação de identidades e de perspectivas políticas.

Interconectando esse pensamento sobre a cultura, apresentado por Williams (1979), com a TAR, associamos também o conceito de hibridismo, também defendido por Canclini (2015), que destaca o entrelaçamento de manifestações que não se inserem naquilo considerado culto, nem no popular. Algo que, segundo o autor, forma uma mescla cultural que necessita de abordagens em outras dimensões, fora das categorias dicotômicas que convencionalmente são utilizadas para descrever o popular. Canclini (2015) considera a influência da urbanização nesse processo de formação das culturas, salientando que a vida urbana não significa a imersão do sujeito no anonimato, mas sim na criação de grupos comuns dispersos, que não obtêm na cidade um local de consolidação de suas identidades. O que, desse modo, colabora para identificar que as plataformas digitais, por exemplo, são capazes de contribuir para resolver a fragmentação cultural intensa nesse cenário e das multiplicidades atribuídas ao audiovisual que, para o autor, suplementa a necessidade de outras interações coletivas - nas quais, em escala diferente, Van Dijck (2018) abre espaço para tornar mais complexa quando associada a TAR.

Seguindo a partir dessa noção descentralizada na formação de papéis e manifestações sociais, Canclini (2015) discute ainda que, são construídos aquilo que ele denomina de poderes oblíquos. Para o autor, o poder deixa de ser exercido num processo estritamente vertical e unidirecional e passa a se estruturar em uma rede entrelaçada, numa perspectiva não somente de sobreposição das formas de dominação, mas de potencialização delas. Concepção que permite contemplar as questões dos atores, dos agentes e de seus

papéis. Nesse sentido, isso é algo que tanto Williams (1979), quanto Hall (2005) e, por proximidade, Canclini (2015), pressupõem abordagens que se darão pela significação, onde os textos culturais são o próprio local onde o significado é colocado e definido e que, pela conquista de poder, tornam-se cada vez mais simbólicas no território dialético social, cultural e político.

2.2 Campo de estudo

Esta tese busca compreender sobre a multiterritorialidade do audiovisual e das políticas públicas (culturais) a partir de procedimentos metodológicos que permitam uma melhor observação da sociedade, levando em conta os protagonismos constituídos por atores políticos e sociais. Nesse sentido, a escolha do campo cultural e a pré-delimitação em torno do audiovisual como objeto, nos permitirá uma melhor conceituação do campo de estudo. Além disso, essa escolha se apóia em dois pressupostos básicos: o primeiro que, por meio da análise dos atores (na lógica da TAR) permitirá uma melhor aproximação do conceito dialético à respeito das discussões decorrentes das políticas culturais e dos paradigmas sócio-tecnológicos impostos ao audiovisual e que também configuram-se, na dimensão tecnológica, como um recorte espacial, que delimita o ambiente da vida. Limites onde, também se desenvolvem relações que compõem a prática da cidadania e, onde os efeitos positivos e/ou negativos das interações, são logo percebidos. O segundo pressuposto é que, a partir do audiovisual, e por meio dele, que serão feitas as observações das discussões estabelecidas entre atores específicos que dentro do campo cultural, considerando também a infosfera, como apontada por Castells (2012), também possui um caráter de território, em espelhamento e numa extensão simbólica da vida em sociedade, e que hoje, são constituídas e integradas pela tecnologia.

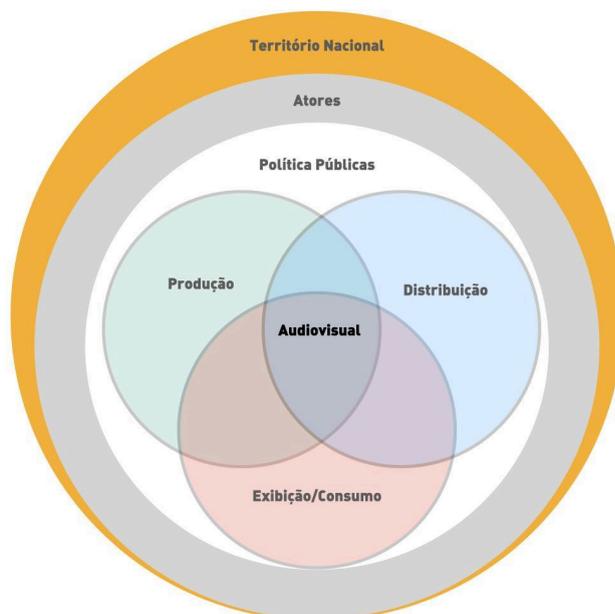
Com a definição do *locus*, não prioritariamente geográfico, já que o território nacional pode ser interpretado e definido como um campo de discussão muito amplo e subjetivo, nosso recorte se dará efetivamente por meio dos procedimentos de pesquisa, delimitando o campo de estudo em esferas a serem observadas. A escolha de abordar todo o território nacional como local da pesquisa se justifica com base em diferentes razões sólidas. Primeiramente, ao incluir todas as grandes regiões do país, a pesquisa torna-se mais representativa, permitindo uma compreensão mais abrangente das diversas realidades

culturais, sociais e econômicas que compõem a nação. Essa abordagem possibilita uma análise mais completa das interações entre diferentes regiões e a identificação de padrões ou tendências, visíveis somente pelo alcance nacional. Além disso, ao investigar o território nacional como um todo, é possível entender como políticas públicas e decisões em nível federal impactam regionalmente e localmente, contribuindo para uma análise mais abrangente de seus efeitos.

Ao optarmos pelo território nacional, a pesquisa também pode explorar e comparar as diferenças e semelhanças entre diferentes regiões, enriquecendo a compreensão das dinâmicas regionais e nacionais. Essa abordagem possibilita identificar discrepâncias e contrastes regionais, contribuindo para uma visão mais completa dos fenômenos estudados. Outro ponto, sobre a escolha, é a disponibilidade de dados nacionais: muitas vezes, a pesquisa requer acesso a informações demográficas, econômicas, culturais ou outras estatísticas em nível nacional, o que torna a análise do território como um todo essencial para aproveitar essas fontes de dados abrangentes. Acreditamos também que nossa pesquisa permitirá entender como essas políticas podem ser implementadas em diferentes contextos locais e como podem, ou não, abranger as diversas realidades do país. De igual modo, é importante considerar que essa escolha metodológica apresenta desafios logísticos, de recursos e de tempo, exigindo um planejamento cuidadoso e a atenção às potenciais limitações e vieses que surgiram ao longo do processo.

De forma macro, traduzimos a configuração da dimensão espacial do audiovisual inseridas no território nacional, e posteriormente, acrescidas nessa esfera e interconectadas as dimensões relativas ao poder público e suas políticas, a produção, a distribuição e também, a exibição e consumo. Conforme ilustrado a seguir:

Gráfico 1 - Campo de estudo - limites de pesquisa



Fonte: elaborado pelo próprio autor

A escolha dessas dimensões ou categorias se justificam, pela relevância e construção histórica, atreladas ao modelo de cinema e audiovisual existente no Brasil, seguindo a lógica de cadeia produtiva, na qual Rubim (2001) define a produção, a distribuição e a exibição, como setores que historicamente tornam-se complexos, adensados, especializados e mobilizados de forma independente dentro do sistema cultural. Além da delimitação espacial, fixamos também um recorte temporal, devidamente necessário para uma análise consistente do *corpus*. Definimos portanto a última década, de 2013 até 2023, como sendo a mais adequada, considerando os fatores de pertinência, atualidade e magnitude dos eventos ocorridos nesse período de tempo com forte influência no campo do audiovisual.

2.3 Participantes da pesquisa

A seleção dos participantes da pesquisa foi guiada por três fatores distintos, que desempenharam papéis chave na delimitação do escopo da tese. Primeiramente, adotamos o princípio de simetria ontológica conforme delineado na Teoria da Atividade de Rede. Isso implicou na escolha de entrevistados que não apenas manifestassem pontos de vista pessoais, com pensamento e expressão individual, mas também aqueles que desempenham

papéis ativos dentro desses contextos, seja como atores diretos, como é o caso de cineastas, ou indiretos como das pessoas imersos nas estruturas não humanas, representantes de macroestruturas como plataformas de *streaming* ou como agentes do Estado, como legisladores ou funcionários públicos. Essa abordagem permitiu uma compreensão mais abrangente e aprofundada das dinâmicas envolvidas já partindo da escolha desses entrevistados.

Além disso, outro critério de escolha foi a consideração da diversidade geográfica do Brasil, buscando assegurar uma representação equitativa dos participantes em todas as grandes regiões do país. Essa abordagem territorialmente inclusiva foi essencial para capturar nuances regionais e garantir uma perspectiva nacional abrangente. Por último, mas não menos importante, foi dado um peso significativo à representatividade de gênero e étnica. Buscamos deliberadamente incluir uma variedade de vozes que refletissem a diversidade demográfica do Brasil, com o intuito de promover uma cobertura mais completa e inclusiva das diferentes perspectivas e experiências presentes no campo do audiovisual brasileiro.

Esses critérios combinados foram cuidadosamente considerados para garantir que a seleção dos participantes fosse ampla, representativa e, dentro do possível, enriquecedora, promovendo assim uma análise mais completa e significativa. Para tornar o entendimento mais simples dessas prerrogativas de escolha, desenvolvemos a tabela abaixo, posicionando cada perfil dentro da estrutura e dos limites da pesquisa.

Tabela 1 - Perfis das entrevistas - limites de pesquisa

PRODUÇÃO	DISTRIBUIÇÃO	EXIBIÇÃO	PODER PÚBLICO	ATIVISMO
Cineastas*	Profissional atuante em Empresa Distribuidora	Representante de Grupo Exibidor Nacional	Representante do MinC	Representatividades raciais, étnicas e de gênero
		Representante Exibidor Independente	Membro do Legislativo	
		Profissional atuante em Plataforma Mainstream		
*A ideia na seleção dos cineastas é contemplar nesse grupo tanto as representações regionais, quanto as categorias representativas de raça e gênero.		Profissional atuante em Plataforma Alternativa		

Fonte: Desenvolvido pelo autor.

No ponto seguinte, detalharemos como se deu o processo de escolha e de análise de dados levando em conta os elementos já descritos até aqui.

2.4 Procedimentos de coleta, sistematização e análise de dados

Na realização da coleta de dados a partir do campo de estudo e dos participantes, apresentamos a sistematização dos procedimentos utilizada para atingir este fim. Desta maneira, os procedimentos de coleta de dados ocorreram por meio de levantamento de dados secundários, análise documental e técnicas etnográficas aplicadas no meio digital, conhecidas como netnografia, assim como também pela tomada de entrevistas não estruturadas. O levantamento de dados secundários, provenientes de repositórios oficiais, bibliotecas digitais, registros em fundações e sindicatos, assim como, em dados e informações confiáveis e disponíveis em páginas da Internet. Este procedimento compreendeu em usarmos estas informações e dados pré-existentes que se apresentaram apropriados ao nosso objeto de estudo. As informações e dados que foram considerados adequados passaram em seguida por um processo de decupagem, interpretação e análise. Após essa etapa foi possível produzir conhecimento por meio de dados separados previamente. Nesse sentido amparamos essa sistemática em Gil (2012), visto que esse tipo de análise propicia uma apresentação mais completa do quadro investigativo.

Aqui optamos pela análise documental, a qual Marconi e Lakatos (2010) a descrevem como uma importante técnica para a pesquisa qualitativa, seja complementando informações obtidas por outras técnicas, seja desvelando aspectos novos de um tema ou problema. Buscamos, portanto, obter informações embasadas cientificamente a partir de registros contemporâneos e retrospectivos. Esses registros são provenientes de diversos órgãos públicos, tais como o Ministério da Cultura - MinC, a Agência Nacional do Cinema - ANCINE e o Observatório de Cinema e Audiovisual - OCA, além dos repositórios da Agência Nacional de Telecomunicações - ANATEL e dados fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, assim como, do Congresso Nacional, do Supremo Tribunal Federal - STF e de empresas estatais de mídia. Além disso, buscamos informações fora do âmbito da esfera pública, encontrando dados disponíveis em empresas de pesquisa e estatística, como a Kantar/IBOPE, por exemplo.

Outra técnica utilizada foi a netnográfica que deu acesso às interações que permitiram uma análise mais aprofundada e isenta na identificação dos atores envolvidos nesse processo. Kozinets (2010) aponta as vantagens da etnografia online por operar de um modo não intrusivo, permitindo que a observação aconteça sem que o pesquisador perturbe ou altere os padrões de comportamento ou manifestações dos estudados. “Por ser tanto naturalística como não intrusiva – uma combinação única não encontrada em nenhum outro método de pesquisa [...] – a netnografia permite acesso contínuo aos informantes em uma situação social on-line particular” (KOZINETS, 2010, p. 62). Usamos essa técnica como primeiro passo na pesquisa para avaliar os fluxos e as discussões sobre o audiovisual no Brasil, o que nos apontou para caminhos que foram percorridos utilizando outras técnicas. Ela também serviu de baliza para avaliarmos quais seriam os atores mais adequados e disponíveis para nossas entrevistas, representando cada uma das categorias previamente escolhidas e avaliadas. Nessa etapa, dedicamos um tempo aproximado de 6 meses de imersão nas redes sociais digitais¹² X (Twitter), Instagram e Facebook. Essa etapa foi de observação de contextos e debates acerca de nosso tema e na identificação de nomes e atores capazes de contribuir mais adiante, por meio de entrevistas.

Para essas entrevistas optamos pela técnica não estruturada, que foram aplicadas após a pesquisa netnográfica e que nos apontou, entre outras coisas, quais atores detinham qualificação para aprofundamento de pesquisa por meio da entrevista. Marconi e Lakatos (2007) apontam que a técnica da entrevista representa um encontro entre duas pessoas, com o objetivo de que uma delas adquira informações relevantes sobre um tema específico, através de uma conversa profissional. Os autores destacam como um método amplamente utilizado na pesquisa social para coleta de dados que auxiliam no diagnóstico ou tratamento de questões sociais. Trata-se de uma ferramenta indispensável em diversos campos das ciências sociais e outros setores de atuação. No caso da entrevista não estruturada, tanto Marconi e Lakatos (2007) quanto Gil (2011), destacam a liberdade que o entrevistador tem para desenvolver as questões em cada situação, na direção que considere adequada. É uma forma de poder explorar amplamente as questões. As perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversação informal. Optamos preferencialmente pela pesquisa qualitativa, por considerar que os dados coletados não produziram resultados estatísticos ou

¹² A rede X, foi utilizada para observação de debates e posicionamentos dos atores. As redes Instagram e Facebook, foram utilizadas para observar posicionamentos institucionais e meios alternativos de pesquisa e contato com esses atores.

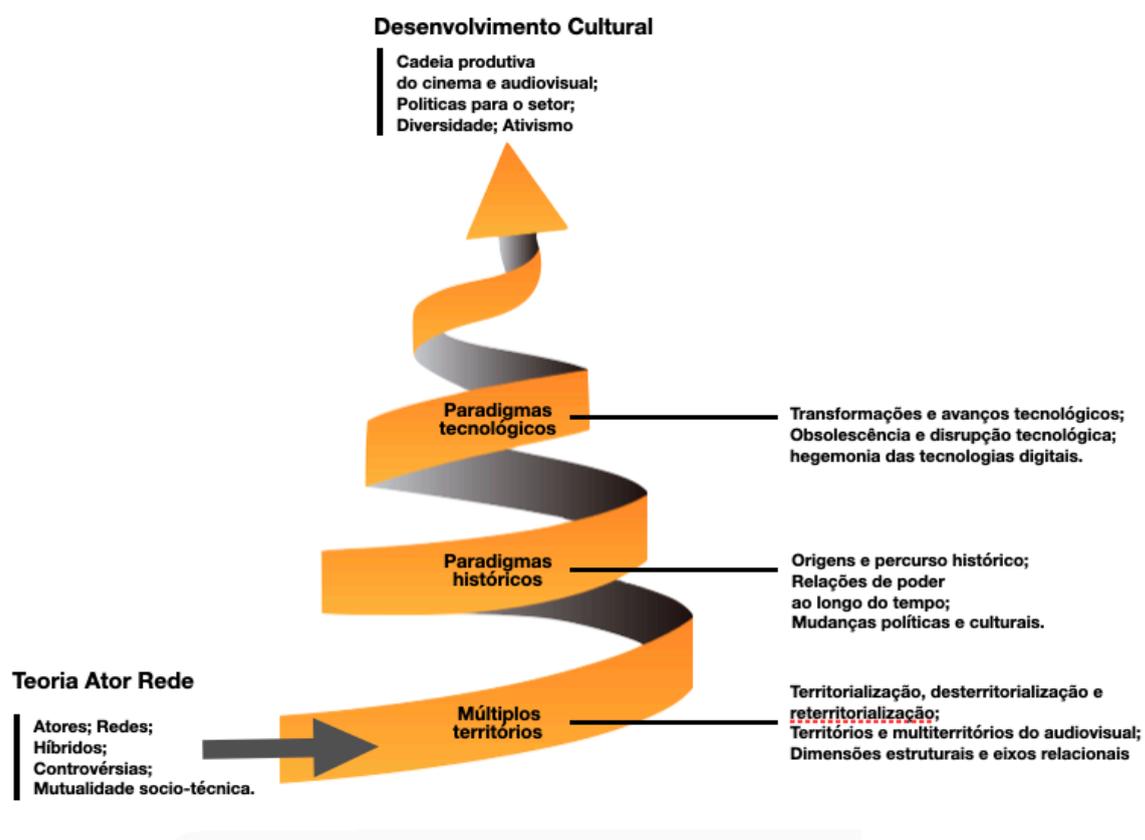
numéricos, não nos interessando à priori, destacar números sem o intuito de qualificar cenários ou contextos relevantes à pesquisa e que, no nosso entendimento se aderem mais a ideia de que, a abordagem qualitativa, enquanto prática de pesquisa, “[...] não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada, ela permite que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques” (GODOY, 1995 p.23).

Para o procedimento de análise, já de posse desse do suporte teórico, o caminho percorrido foi: obter dados e material à partir da escolha de atores (perfis relevantes) com base nos resultados netnográficos, pesquisa em plataformas digitais e portais públicos e privados, bancos de dados e consistente bibliografia, aprofundando a investigação e fazendo uma leitura das minuciosa dos dados, dos desdobramentos e interações quando estas existiram. Após sondagem, coleta e contrapontos teóricos, aquisição de dados complementares e entrevistas, procedemos com a interpretação qualitativa dos resultados e o uso de abordagens específicas para conclusão com base nos objetivos e devidas respostas às questões levantadas pela pesquisa. Ainda como procedimento, buscamos nexos entre aquilo preconizado pela TAR e as noções de multiterritorialidade, resultando em 5 características detalhadas e aprofundadas na própria análise: multiterritorialidade em redes de atores; traduções em contextos multiterritoriais; intermediários em múltiplos contextos; controvérsias multiterritoriais e; poder e estabilidade em redes multiterritoriais.

2.5 Perspectiva metodológica

Ao conjugarmos os elementos necessários para o aprofundamento no tema e nos procedimentos necessários para atingirmos nossos objetivos, podemos estruturar, inclusive de modo visual, o modo como se constrói esta perspectiva metodológica. Ao elegermos a TAR como eixo teórico-metodológico, cria-se também, a necessidade de estabelecer uma hierarquia estrutural na tese. Nesse sentido, o processo de análise parte do entendimento de que a TAR não é um método em si, mas quando combinado com técnicas e procedimentos adequados, torna-se uma abordagem teórica forte o suficiente para nos guiar durante todo o processo. No gráfico abaixo demonstramos como está configurada nossa perspectiva metodológica:

Gráfico 2 - Perspectiva metodológica

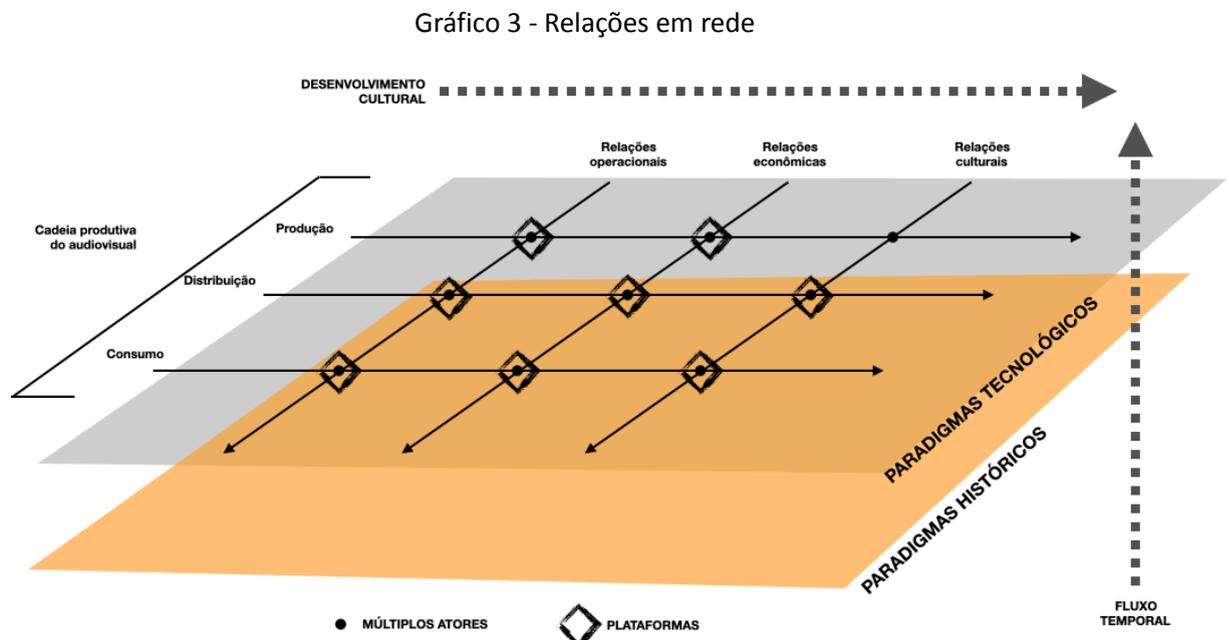


Fonte: Desenvolvido pelo autor.

Esse protocolo coloca o Desenvolvimento Cultural como elemento central, ou melhor, como sendo o ponto de convergência da tese, mas considera também os paradigmas históricos e tecnológicos como fatores adicionais. Essa centralidade na estrutura, destaca a importância do desenvolvimento cultural como a principal meta ou resultado das políticas culturais para o audiovisual no Brasil. Isso inclui a democratização do acesso à cultura, promoção da diversidade cultural, estímulo à produção artística e cultural, entre outros aspectos que fazem parte do que ocorre no setor e é protagonizado pelos atores envolvidos. Para atingir esse objetivo, entretanto, devemos considerar os paradigmas tecnológicos. Este fator destaca a importância das inovações tecnológicas e sua influência na produção, distribuição e consumo de conteúdo audiovisual. Isso pode incluir avanços em tecnologias em toda cadeia produtiva assim como na maneira como o produto do audiovisual é consumido. Essas mudanças tecnológicas implicam na atualização das políticas culturais e

impactam as relações econômicas e de força entre os atores, resultando em efeitos diretos no processo de desenvolvimento cultural brasileiro. De igual maneira consideramos também os paradigmas históricos. Este elemento acrescenta uma dimensão temporal à análise, possibilitando entender como as mudanças paradigmáticas influenciam os processos e as políticas culturais ao longo do tempo. Como exemplo, podemos citar as mudanças nas políticas governamentais, disputas de poder, os movimentos culturais, eventos históricos significativos, entre outros processos e transformações.

Na base de nossa perspectiva, encontra-se a multiterritorialidade e as características que a configuram, centradas principalmente na proposta de Haesbaert (2004), na qual territorialização, desterritorialização e reterritorialização são elementos necessários a essa construção conceitual. Para isso indicamos que, de modo aprofundado, apresentaremos ao longo do Capítulo 4, os aspectos dimensionais e relacionais que apontam para os territórios e multiterritórios existentes no audiovisual brasileiro. Ainda, de maneira ilustrativa, há a possibilidade de observarmos a perspectiva metodológica em um ângulo que explicita as relações em rede e o conjunto macro dessa trama:



Fonte: Desenvolvido pelo autor.

No gráfico acima, demonstramos como se posicionam os atores, construindo intersecções entre eixos e as dimensões da cadeia produtiva, e portanto pertencentes a

territórios específicos, assim como podem transpor os paradigmas históricos e temporais. Outro destaque ao ilustrado é que os atores podem ocupar múltiplos territórios, como exemplificado no gráfico pela atuação das plataformas, que no conjunto da trama, desempenham papéis diversos. Por fim, também destacamos que, conforme ocorre no gráfico 2, existe aqui a convergência dimensional que aponta para a construção do desenvolvimento cultural, tanto pelo deslocamento dos atores na rede e nas dimensões paradigmáticas, quanto pelo deslocamento ao longo do tempo.

3. O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL NO BRASIL

Neste capítulo observamos o cinema e o audiovisual nacional partindo da ideia de que a construção histórica é indissociável do caráter tecnológico e daquilo que ocorreu e ainda ocorre no mundo pela perspectiva brasileira. Esse nos parece um percurso interessante a ser percorrido por nossa pesquisa e que possibilitará abrir caminho na busca por um entendimento das multiterritorialidades e da descoberta dos atores e suas performances que se somam e contextualizam esse processo. Sendo assim, não há como abordarmos as questões relativas ao cinema e ao audiovisual, sem considerar a importância do seu surgimento, da tecnologia, dos impactos e da forma como se estruturam ao longo do tempo, seja como indústria ou setor cultural. Nosso interesse particular sobre o cinema e audiovisual no Brasil, abordado neste capítulo, fala das origens do cinema e de como ele se consolidou ao longo do tempo, do aprimoramento e das novas tecnologias, assim como, dos recentes processos disruptivos. Algo que nos levou a descrever os avanços tecnológicos e o modo como eles afetam o cenário do audiovisual no Brasil, culminando no surgimento de uma nova indústria a partir das plataformas de *streaming*¹³.

3.1 Origens e percurso histórico

Nosso ponto de partida é a França na virada do século XIX para o século XX, nas oficinas dos irmãos Lumières. Estes considerados os inventores do cinema e que, segundo descrito por Sadoul (1983) tem em seu invento, o resultado de um conjunto de conceitos artísticos e de evoluções tecnológicas acumuladas durante anos. Blom (2015) descreve o contexto do surgimento do cinema, como um período marcado pela velocidade, euforia, angústia e vertigem frequentes, onde as cidades cresceram de forma explosiva e as sociedades sofreram transformações significativas. A produção em massa passou a fazer parte da vida diária, os jornais se tornaram impérios de comunicação, o público do cinema aumentou para dezenas de milhões e a globalização trouxe produtos de diversas partes do mundo, mudando a dinâmica econômica. Blom (2015) destaca que isso também resultou na

¹³ transmissão contínua ocorrida pelo fluxo de dados, sem a necessidade de armazenamento local e dificultando a possibilidade de cópia ou quebra de direito autoral.

queda das antigas classes fundiárias e no surgimento de novos tipos sociais, como os engenheiros tecnocratas e as classes urbanas. Categorias das quais os Lumières representavam.

Se valendo dos conhecimentos disponíveis e atentos às evoluções técnicas da fotografia e de inventos que compartilhavam os mesmos conceitos, como o Cinetoscópio¹⁴ de Edson, patenteado em 1891 nos EUA, os irmãos desenvolvem não só o equipamento que seria a base para a produção fílmica desde então, mas também idealizam o conceito de agrupar pessoas em uma sala escura para assistir uma projeção e que hoje traduzimos como sala de cinema. E foi justamente esse formato de experiência - compartilhada e coletiva - que garantiu aos irmãos franceses o sucesso frente a outros inventos do mesmo período. Embora seja conceitual, o “cinematógrafo” não é uma invenção dos Lumières. Um equipamento de mesmo nome já havia sido patenteado por Léon Bouly em 1893: “*appareil photographique instantané pour l’obtention automatique et sans interruption d’une série de clichés analytiques du mouvement ou autres dit le Cinématographe*”, conforme descrito no repositório Cinématographes (2022). Entretanto Bouly, por falta de recursos financeiros, perdeu o registro, abrindo caminho para o sucesso chamado igualmente de cinematógrafo¹⁵ pelos irmãos Lumières.

É importante destacar que nenhum equipamento até então, havia conseguido arrebatado o público como o desenvolvido pelos Lumières. Em parte pela versatilidade e tecnologia ali disponibilizada que permitia que o equipamento pudesse ser usado tanto como filmadora, quanto como projetor ou copiadora de filmes. Isso logo caiu nas graças dos operadores formados por Louis Lumières e que mais tarde, como descrito por Sadoul (1983), difundem o aparelho pelo mundo inteiro, e com isso cunhando também os termos: cinema e cine como sendo sinônimos de “novo espetáculo”. É importante ressaltar também que apesar de ter se tornado rapidamente um importante entretenimento, a produção e aquisição do equipamento não era tão popular assim. Pelo menos é o que aponta Sadoul

¹⁴ O Cinetoscópio é um projetor interno de filmes inventado em 1891 por William Kennedy Laurie Dickson, engenheiro dos laboratórios Edson, de Thomas Edison. O equipamento continha um visor individual no qual se podia assistir, inserindo uma moeda de “um níquel”, à exibição de uma pequena tira de filme em looping na qual apareciam imagens em movimento de números burlescos, cômicos ou de animais amestrados. Dá origem ao termo Nickelodeon. MASCARELLO, F. In RAMOS(Org) (2006)

¹⁵ O cinematógrafo é considerado geralmente como um aperfeiçoamento feito pelos irmãos Lumières do cinetoscópio de Edison. O que se deu em disputa pelo domínio do padrão industrial do cinema à época. No qual o modelo dos irmãos Lumières levaram vantagem pelas características versáteis e preferência dos cinegrafistas pela portabilidade. MASCARELLO, F. In Ramos (Org) (2006)

(1983) ao destacar o alto valor dos equipamentos e a reserva de mercado imposta pelos fabricantes.

A imagem em movimento, conjugada mais tarde com o som e outras capacidades sensoriais, ocupou espaço relevante na sociedade mundial, o que não foi diferente no Brasil. Nosso país já se interessava pela via cultural desde os tempos do império e, durante a “Belle Époque”, segue os padrões inovativos franceses como destacam Milagre Júnior e Fernandes (2013) ao apresentar a riqueza cultural do período e, a maneira que se deu a urbanização do país, com especial destaque para as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Assim como ocorrido em países europeus e também nos Estados Unidos, nesse período - de virada de século - há também um pioneirismo brasileiro quando tratamos de cinematografia. Os registros das primeiras exibições em solo nacional se deram poucos meses após as primeiras exibições na Europa, conforme nos conta Gomes (1980) ao relatar a chegada cinematográfica ao Brasil. O autor destaca que o cinema só não chegou antes, pelo temor dos viajantes europeus em contraírem febre amarela, algo tradicional no início da temporada de verão brasileira. Os primeiros aparelhos de projeção aportaram no Rio de Janeiro no inverno de 1896 e logo estiveram disponíveis na Capital e outras cidades do país.

A chegada do cinema no Brasil dá início também a uma característica importante na qual o cinema, e mais tarde o audiovisual, se consagrarão: os ciclos de desenvolvimento cultural. Um desses ciclos é aquele marcado por uma perceptível submissão à cultura européia, principalmente àquela advinda da França. Algo que se dava igualmente em relação à arte, educação e ciências. Boa parte dessa percepção ocorria pela incapacidade das classes mais abastadas de verem virtudes naquilo que era produzido no país, como afirma Bernardet (1978) ao descrever falta de legitimidade dada pelas elites intelectuais, envergonhadas por serem de um país carente de tradição cultural. Esse momento embrionário do cinema no país também é marcado pela atuação de profissionais estrangeiros. Gomes (1980) destaca que boa parte do corpo técnico nesse período era estrangeira, principalmente formada por cidadãos da Itália, vindos nos fluxos migratórios ocorridos na virada do século XIX para o XX. Segundo ele, no campo artístico eram comuns elencos, encenadores e intérpretes passarem em *tournee* pelo país. Um desses protagonistas estrangeiros é o italiano Affonso Segretto, radicado no Brasil e que retornando da Europa em 19 de junho de 1898, teria produzido

aquela que provavelmente¹⁶ seria a primeira película filmada em nosso país: uma tomada da Baía de Guanabara a bordo do navio francês “Brésil”.

Figura 1 - Sequência de fotogramas extraídos da filmagem atribuída a Segreto em 1898.



Fonte: Site Arte Cult.

A capacidade transformadora e o grande potencial mercadológico e industrial despertado ao redor do mundo, permitiram que este cinema, originado por meio do cinematógrafo, se popularizasse como um espetáculo das massas, o que já ocorre nos últimos anos que antecedem o século XX, pois as sessões lotavam os espaços de projeção com pessoas em busca da surpresa e do espanto assistindo as imagens em movimento. Exemplo disso é o relatado pelo Jornal do Commercio - RJ descrevendo a primeira sessão de cinema em solo brasileiro, ocorrida no dia 8 de julho de 1896, na cidade do Rio de Janeiro:

Figura 2 - Matéria sobre a experiência da primeira exibição pública do cinema no Brasil.

¹⁶ Hernani Heffner – Cinemateca MAM explica que existe muita controvérsia sobre se o filme de Affonso ter sido a primeira filmagem realizada no Brasil, outro crédito é de uma tomada feita na Baía de Guanabara, pelo bicheiro e “inventor” José Roberto Cunha Sales, em novembro de 1897, seja por Afonso Segreto, muito antes de 19 de junho de 1898, ambas jamais comprovadas e com fortes suspeitas de serem um fragmento de um material estrangeiro, ou até jamais terem existido.

Apaga-se a luz electrica, ficando a sala em trevas, e na tela dos fundos apparece a projecção luminosa, a principio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funcões o aparelho, a scena anima-se e as figuras movem-se.

Talvez por defeito das photographias que se succedem rapidamente, ou por inexperiencia de quem trabalha com o aparelho, algumas scenas movião-se indistinctamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavão nitidas, firmes, accusando-se em um relevo extraordinario, dando magnifica impressão da vida real. Entre estas citaremos: a scena emocionante de um incidente de incendio, quando os bombeiros salvão das chammas algumas pessoas; a da dança serpentina; a da dança do ventre, etc. Vimos tambem uma briga de gatos; uma outra de gallos; uma banda de musica militar; um trecho de boulevard pariziense; a chegada do trem; a officina de ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espectacular de theatro; um acrobata no trapesio e uma scena intima.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Entretanto, apesar de o cinema ter se iniciado, em boa parte pela iniciativa e interesse do capital humano estrangeiro, os brasileiros se mostraram muito receptivos à inovação. Rapidamente a novidade se espalhou pelo país, revelando grandes talentos nacionais, muitos já consagrados no campo da fotografia, uma formação de base comum para o cinema e portanto um caminho natural para muitos profissionais da época. Ao observarmos o que destaca Gomes (1980), é visível o modo como o cinema se estabelece no Brasil em seu alvorecer, assim como é explícito o modelo de negócio, similar ao ocorrido nos EUA, que se estruturará prioritariamente como mercado exibidor entre os anos 1907 e 1910. Apesar do setor se apresentar promissor nessa arrancada, existia a dificuldade de implantação de salas de cinema no país pela falta de infraestrutura elétrica e também pela demanda exigir a importação de filmes produzidos fora do país. Como resultado, Gomes (1980) aponta que mesmo com essas restrições, houve um rápido crescimento e o surgimento de novas empresas, boa parte delas familiares, produzindo e exibindo filmes no território nacional. Outro autor que destaca esses aspectos é Souza (1981), que associa o período como sendo de grande euforia, promovidos pelas modernidades tecnológicas, incluindo o cinematógrafo, que já em 1907, ostentava filas de espera nas calçadas das grandes cidades. O autor de certo modo, confirma o dito por Gomes (1980) e também, descreve que no Brasil apesar de contar com grandes cinegrafistas e uma produção bem variada de títulos e estilos, havia uma predileção dos exibidores brasileiros em importar obras estrangeiras, amparados pelo pretexto da qualidade - obras da Pathé e Vitagraph - e pela promessa de maior lucratividade em razão disso.

Durante o período da I Guerra Mundial, o cinema no Brasil sofre mudanças em suas estruturas. Nesse período ocorre uma redução na produção cinematográfica européia, abrindo espaço para o emergente cinema hollywoodiano que entrava no país com cobrança de taxas alfandegárias menores que as da Europa, entretanto isso não foi suficiente para estimular a produção interna já que, como comenta Souza (1981), a então indústria cinematográfica era nesse período insípida como qualquer outra indústria no Brasil. Havia também todo um trabalho de relações públicas em torno dos filmes estrangeiros e dos seus astros: revistas e cartazes enalteciam a beleza e o talento dos artistas estrangeiros. O autor ainda destaca que, sob forte influência de imigrantes, sobretudo espanhóis e italianos, o cinema brasileiro ainda era uma possibilidade. Em 1919, em São Paulo, é aberta a Escola de Artes Cinematográficas Azzurri, que de forma seminal, se espalhou pelo país, conjugando a formação cênica e técnica necessária para produzir filmes. Outro estímulo, apontado por Souza (1981), se dá em parte por meio da revista Cinearte, primeira publicação do gênero, que abre espaço para ciclos regionais de cinema durante a década de 1920, com produções fora do eixo Rio-São Paulo, com núcleos produzindo filmes em Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Amazonas, Paraíba, Paraná e Pernambuco.

Já a década de 1930, foi marcada por grandes mudanças políticas, como a Revolução de 30, estimulando o apelo associativo. Nesse espírito, como resgata Souza (1981) surgiu a primeira associação de produtores e o primeiro sindicato de técnicos de cinema. Porém, apesar dessas entidades buscarem apoio junto ao governo Getúlio Vargas, este opta por escutar os apelos das entidades comerciais do cinema, totalmente voltadas ao interesse da indústria norte-americana. O resultado foi uma maior isenção em taxas e uma contrapartida por parte dos exibidores obrigando-os a exibição de filmes nacionais (pelo menos um longa-metragem por ano). Ainda no ano de 1930 é inaugurado no Rio de Janeiro aquele que viria a ser o primeiro grande estúdio cinematográfico brasileiro: a Cinearte, mais tarde conhecida como Cinédia, que como apurado por Chaves (2019) produziu filmes de sucesso, lançando importantes nomes artísticos como Oscarito¹⁷, Grande Otelo, Dercy Gonçalves, entre outros. A produtora se manteve em operação até 1951, quando encerrou suas atividades. Outro grande estúdio carioca surge na década seguinte, em 1941: a Atlântida Cinematográfica, que teve como destaque a produção de filmes do gênero conhecido como

¹⁷ Nome artístico adotado por Oscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Díaz, ator espanhol, naturalizado brasileiro.

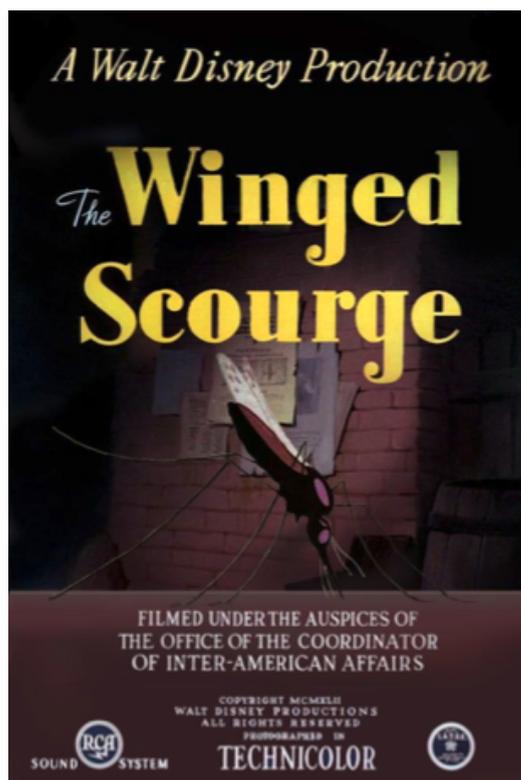
chanchada¹⁸. É preciso destacar os anos entre 1939 até 1945, período da II Guerra Mundial, a indústria cinematográfica no Brasil passa por várias transformações e desafios devido ao contexto global da guerra e às mudanças econômicas e políticas que afetaram o país.

Alguns pontos que marcam esse período são, além da escassez global de matéria-prima, o aumento da censura e o controle do Estado assim como um forte aumento de filmes nacionais, a produção de documentários e noticiários voltados ao tema da guerra e ao patriotismo, o esforço da máquina de propaganda como fruto da política de “boa vizinhança” proposta pelos E.U.A. Esses pontos, segundo Valim (2017) permitiram não só um forte trabalho de convencimento político e estratégico para a América Latina, mas amplificaram a influência da cultura norte-americana no Brasil. Essa articulação se dava por meio de ações diretas do “Office of the Coordinator of Inter-American Affairs - OCIAA”, criado em 1940 e dirigido por Nelson Rockefeller, atuando em quatro níveis: relações culturais, saúde, comunicações e comercial-financeira. No Brasil o OCIAA, tinha como elo o Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP, de Getúlio Vargas. Segundo o autor essas ações, por diversos fatores, não permitiram um fluxo de mão dupla, especialmente em trocas culturais, já que as produções nacionais não entravam tão facilmente nos Estados Unidos, Canadá e Inglaterra.

O Período entretanto, foi de certo modo benéfico para a cinematografia brasileira, houve uma melhoria técnica importante e também a capacitação de profissionais em uma escala até então nunca vista. Um reflexo disso se dá também nas estruturas governamentais e na qualidade das obras produzidas a partir desse período, como destaca por exemplo Campos (2008) ao falar da cooperação internacional em saúde, que por exemplo, envolve o Serviço Especial de Saúde Pública - SESP e os Estúdios Disney na produção de um curta-metragem para promover o saneamento do Vale Amazônico.

Figura 3 - Pôster do curta-metragem “The Winged Scourge”

¹⁸ Espetáculo ou filme em que predomina um humor ingênuo, burlesco, por vezes musicais e de caráter popular.



Fonte: imdb.com

A política de boa vizinhança, o aporte de incentivos e atuação do DIP e de políticos nacionais, colaboram para a fundação do Instituto Nacional do Cinema Educativo, o INCE. Toda essa ação e protagonismo do cinema como instrumento de propaganda, explícita ou não, permite ao setor cinematográfico uma grande visibilidade. Já no pós-guerra, o que vemos é um grande interesse da intelectualidade brasileira para o cinema, sobretudo a paulistana, em torno do cinema, fazendo com que surgissem diversos cineclubes por São Paulo. Despertados por esse interesse, empresários locais fundam em 1949 a Companhia Vera Cruz de Cinema, que segundo Galvão (1981) ostentava instalações que superavam os 100 mil metros quadrados. A companhia se destacava pela produção de obras cinematográficas renomadas, faturando valores expressivos e conquistando prêmios internacionais, como dos festivais de Cannes e de Veneza.

Tanto Souza (1981) quanto Galvão (1981) destacam que, apesar de importante sucesso, os estúdios nacionais desse período dependiam da distribuição de empresas estrangeiras. É o caso da Vera Cruz, a qual tinha os filmes distribuídos pela Columbia Pictures, vendendo-os por um preço inferior ao do mercado internacional. Essa prática predatória dos distribuidores internacionais, aliada à uma política governamental de

tabelamento de preços de ingressos e subsídio à obras estrangeiras, fez com que os estúdios brasileiros acumulassem dívidas e invariavelmente entrassem em falência, o que também ocorre com Vera Cruz, que encerra suas atividades em 1954. É com este cenário que o cinema brasileiro, de sua fase inicial até sua maturidade, atingida em meados do século XX, definem sua característica cíclica, na qual Escorel traduz de forma clara: “O que os historiadores chamam de “ciclos” nada mais é do que o intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as crises que têm pontuado a história do cinema brasileiro.” (Escorel, 2005, p. 14). Nesse sentido o autor vê um recomeçar sem fim, com mais momentos de expectativas positivas, que foram frustradas, num processo de reincidência que deve ser entendido como um sinal de alerta, no qual a história aponta para uma euforia passageira que definem segundo ele, num “caráter subdesenvolvido” do nosso cinema.

Boa parte desses ciclos ocasiona-se pelas ações políticas e regramentos que surgiram ao longo do tempo e que não conseguiram efetivamente conciliar os interesses de produtores nacionais, grandes corporações cinematográficas internacionais, distribuidores e exibidores. Normalmente com a premissa de má qualidade técnica do produto nacional. Autran (2006) lista como o cinema brasileiro foi introduzido - lenta e obrigatoriamente - na programação das exibidoras:

Tabela 2 - Lista de política de reserva de mercado para filmes brasileiros

- 1939: um longa-metragem por ano
- 1946: três longas-metragens por ano
- 1951: um longa-metragem brasileiro para cada oito estrangeiros (lei dos 8 x 1)
- 1963: 56 dias por ano
- 1959: 42 dias por ano
- 1969: 63 dias por ano
- 1970: 77 dias por ano
- 1971: 84 dias por ano
- 1975: 112 dias por ano
- 1978: 133 dias por ano
- 1980: 140 dias por ano

Fonte: Autran (2010) apud Meleiro (2010). Adaptado pelo autor.

De modo geral, conforme descreve Autran (2010; 2013), o campo cinematográfico

brasileiro sempre se mostrou disfuncional, conflituoso nos interesses particulares de cada segmento. Principalmente quando o assunto era exibição. Os exibidores no Brasil, pautavam seus interesses comerciais pouco preocupados com a origem das produções. Nesse contexto, vários monopólios e oligopólios surgiram por todo o território nacional. Alguns deles pertencendo a empresários notórios do ramo do entretenimento, como Francisco Serrador Carbonell, imigrante espanhol, biografado por Silva [s/d], e que ficou conhecido como o fundador da Cinelândia¹⁹. Serrador, além de hotéis, cassinos e teatros chegou a ter salas de cinema nas principais cidades brasileiras, denominadas como Circuito Serrador. Além dele, outro nome de destaque é o de Luiz Severiano Ribeiro, que funda sua empresa homônima²⁰ em Fortaleza e mais tarde se transfere para o Rio de Janeiro em associação com a distribuidora norte-americana Metro-Goldwin-Meyer.

Nessa época a influência do Estado já se fazia presente e definia alguns regramentos e ações para o setor. Porém, com o intuito de aprofundar melhor as políticas públicas e o papel moderador do Estado iremos ver, mais adiante no capítulo 4, o quanto essas políticas contribuíram ao longo do tempo no desenho do cenário cinematográfico e audiovisual nacional. De volta a cronologia, mais precisamente à década de 1950, à exemplo do que já acontecia na Europa e EUA, acontece o primeiro festival de cinema no país: o Festival Internacional de Cinema do Brasil, que ocorre em 1954 na cidade de São Paulo. Esse evento inaugura uma prática que irá não só destacar a produção audiovisual brasileira, mas também criará bases para o surgimento de novas gerações de cineastas, produtores, talentos artísticos e a formação de público, como apontam Mattos e Leal (2009) ao diagnosticar o setor. Além disso, os autores também fazem um levantamento dos resultados financeiros desses eventos, consolidando uma materialidade econômica a essa prática. Com a ocorrência sistemática de festivais, além da óbvia celebração, há também a construção de um novo espaço de debate e crítica do setor para o setor.

O primeiro evento desse tipo ocorrido no mundo acontece em 1932²¹, com o Festival

¹⁹ Cinelândia é o apelido dado a partir dos anos 1920 a região carioca entorno da Praça Floriano, no centro do Rio de Janeiro. o Local passou a ter as melhores salas de cinema da cidade, como Cine Odeon, Cineac Trianon, Cinema Parisiense, o Império, o Pathé, o Capitólio, o Rex, o Rivoli, o Vitória, o Palácio, o Metro Passeio, o Plaza e o Colonial.

²⁰ Os cinemas Severiano Ribeiro existem até hoje e são uma das maiores empresas exibidoras do país. Atualmente denominadas Kinoplex, possuem 44 complexos de cinema num total de 272 salas de exibição. fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. ANCINE. Janeiro de 2016.

²¹ Fonte: La Biennale di Venezia. Disponível em: <<https://www.labiennale.org/en/history>> Acesso em: 20/03/2023.

de Veneza, como parte da Bienal de Artes, a qual não conseguia mais atrair público para as artes tradicionais e buscou por meio do cinema uma maior audiência. O Festival Internacional de Cinema do Brasil, surge de modo semelhante, associado aos festejos do 400º Aniversário da Cidade de São Paulo. Além de ser o primeiro festival de cinema em território brasileiro, esse evento em particular apresentou uma preocupação governamental em movimentar o setor. Pelo menos é o que demonstram arquivos do Diário de Notícias/RJ, ao falar da oficialização do governo na criação, no ano de 1952, de uma comissão específica para esse fim. A informação dá conta de portaria que é articulada entre os Ministérios da Educação e do Exterior para a formação dessa comissão, bem como o aporte de recursos financeiros do Estado para essa finalidade (Biblioteca Nacional, 2023). Zanatto (2021) descreve em detalhes o evento que segue os moldes de outros festivais internacionais e que busca inserir o Brasil nesse circuito. O destaque porém, vem do que aponta o autor, para vozes que se opunham ao festival. Entre os insatisfeitos a Companhia Vera Cruz, TV Paulista e o Sindicato dos Exibidores. O autor completa, apontando que as críticas eram variadas e encontraram reverberação em artistas que patrioticamente defendiam o cinema nacional.

Depois do Festival Internacional de Cinema, diversos outros²² surgiram pelo o Brasil, tonando-se parte da agenda cultural de vários municípios e estados, servindo como base para lançamentos e trocas relacionadas ao tema e ao mercado como um todo. Ao longo desse tempo também, intensifica-se a atuação das classes sindicalizadas relacionadas ao setor cinematográfico. Essas classes exerciam não só pressão ao poder público, mas também travaram embates consistentes entre si. Nas quais de um lado as categorias laborais, na busca de melhores condições de trabalho e renda e, de outro, os sindicatos patronais, representando interesses econômicos dos oligopólios da produção, distribuição e exibição. Silva (2016) resgata e descreve parte dessas discussões que aconteceram durante os congressos Nacionais, de São Paulo e do Rio de Janeiro²³ e que consolidaram algumas das bases mais importantes nas reivindicações do movimento cinematográfico nacional, como: exigir medidas que defendessem o desenvolvimento do cinema nacional, o fomento e sustentabilidade e questões éticas do setor.

A partir desse ponto, diversos eventos ajudam a contextualizarmos o avanço do setor ao longo do tempo, entretanto verificamos que passa a existir, após os anos 1950 no Brasil,

²² Tabela de festivais de cinema no Brasil - Vide anexo

²³ Congresso Nacional de Cinema (1952) no Rio de Janeiro e Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952) em São Paulo.

uma influência que é protagonizada pela tecnologia e que, exercerá constante pressão sobre os modelos produtivos e sobre os hábitos de consumo. Um processo que de certo modo, acaba balizando a construção histórica do audiovisual no Brasil até os dias de hoje e que merece a devida atenção.

3.2 Transformações e avanços tecnológicos

Ao sairmos do período que é denominado como cinema primitivo²⁴ no qual, segundo Machado (2009), as experimentações estavam focadas na concepção de formatos e estilos que conseguissem dominar o mercado de entretenimento. Essa era uma concorrência protagonizada basicamente por fabricantes que revezavam-se também na produção das obras fílmicas. Nesse sentido há um período posterior muito prolífico no qual, como apontado pelo autor acima mencionado, torna-se técnico, qualifica-se e expande-se para dois campos de interesses econômicos distintos: das empresas produtoras de equipamentos e insumos cinematográficos investindo por melhor qualidade de imagem e de som e, dos estúdios, que agora concorrem pela atenção do público e por uma maior bilheteria. Nesse sentido, ao destacar o caráter tecnológico, sem focar em aspectos artísticos, perceberemos que a partir dos anos 1920 até os dias de hoje, ocorre uma sucessiva substituição de tecnologias que buscam atrair público pela qualidade da experiência na qual, segundo Freitas (2002) tornam o cinema em sinônimo de lugar onde “tudo é possível”. Característica que, de certa maneira, permite uma não muito constante, mas permanente predileção na experiência imersiva das salas de cinema.

Com o surgimento das tecnologias eletrônicas, sobretudo da televisão e, um tempo depois, do videocassete, a indústria cinematográfica que conhecíamos até aquele momento é colocada em xeque. Destacadamente por promover uma mudança nos hábitos de consumo do público que, substitui gradualmente a “sala escura” e os grandes formatos, pela praticidade da sala de estar. Essa sucessão de mudanças tecnológicas nos coloca no momento atual, em que entramos em uma nova fase de transformações, na qual as plataformas de *streaming* e o consumo *on-demand* tornam-se protagonistas. Este é um rápido resumo do avanço tecnológico ocorrido no cinema e no audiovisual, portanto

²⁴ Denominação considerada pejorativa por Machado (2009), visto que para o período, era o que havia de mais tecnológico.

precisamos nos aprofundar em alguns detalhes que fazem conexão direta com o que acontece no Brasil nesse sentido. Em um longo período, do seu surgimento até meados do século XX, os cinemas e a indústria cinematográfica praticamente dominaram o mercado de entretenimento, quase sem nenhuma interferência. Parte disso se deve aos modelos de negócio utilizados no setor. Machado (2009) comenta que a indústria cinematográfica havia se estabelecido tendo como base de referência outra indústria: a fonográfica. Segundo o autor, mesmo quando o cinema era “mudo” havia toda uma relação da projeção com os espetáculos musicais, a iniciar pelos locais de exibição, dos *vaudevilles* até teatros de ópera e consequente espelhamento no modelo de negócio já trilhado pela indústria fonográfica. A inclusão do som no cinema foi um marco tecnológico importante, e promoveu mutuamente as duas indústrias, casualmente, como indica o autor, incluindo os gêneros musicais no cinema.

O Diferencial sonoro passou a ser um critério de escolha, não só do público, mas também dos exibidores. Isso desencadeou uma concorrência entre os estúdios e inventores. Machado (2009) descreve que, das várias tecnologias disponíveis, algumas se destacaram pela qualidade e sincronia do som com a imagem. Tecnologias que reverteram quase totalmente para algumas empresas que souberam aproveitar a novidade no tempo certo. Em destaque para a Vitaphone da Warner Bros. que incorporava a leitura do som no próprio filme. Esses aprimoramentos permitiram que alguns estúdios, independentemente da qualidade artística das obras, faturassem mais e dominassem o mercado. No Brasil isso já era demonstrado nas escolhas dos exibidores como destaca Gomes (1980), desde a década de 1920. Além do som, havia uma disputa também pelos formatos de projeção. Essa disputa se intensifica nos anos 1950 e 1960, com a introdução de telas *widescreen* para criar uma experiência visual mais imersiva. Isso levou a diferentes formatos, como o CinemaScope²⁵ e o VistaVision²⁶ entre outros, cada um com suas vantagens e desafios técnicos. Essas tecnologias impactavam diretamente os exibidores, como aponta Freire (2012), pois exigia mudanças físicas nas salas de cinema e nos equipamentos de projeção. No momento da produção isso também era percebido e exigiu, dos neófitos estúdios nacionais, uma modernização rápida para não ficarem atrás do mercado norte-americano e europeu. A Cia. Vera Cruz é a primeira a produzir um filme nacional em formato *widescreen*: o Tico-Tico no

²⁵ Tecnologia empregada pela 20th Century Fox nas décadas de 1950 e 1960. Utilizava lentes anamórficas na captação e reprodução da imagem em formato mais panorâmico.

²⁶ Formato largo, similar ao CinemaScope, porém patenteado pela Paramount Pictures.

Fubá no ano de 1952²⁷.

Os constantes aprimoramentos e melhorias tecnológicas no campo cinematográfico desta década em diante não só se tornaram disruptivos no modo de produzir cinema, mas também interferiram nas questões de linguagem e estética. É o que aconteceu com a popularização dos formatos menores como 8mm e 16mm aferindo portabilidade às câmeras e permitindo a consolidação de novas estéticas como as presentes na Nouvelle Vague, francesa e no Cinema Novo, brasileiro. Bernadett (1978), Galvão (1981) e Rocha (2003) dão conta desse espectro do Cinema Novo, como resultado de um momento de insatisfação e frustração com a aculturação do cinema nacional que, entre outros fatores, adotou o modelo industrial dos EUA. Galvão (1981) em especial, descreve a necessidade de um cinema que expressasse culturalmente a realidade nacional e que teve esse desejo frutificado a partir da geração cineclubista dos anos 1930, e que no Cinema Novo se manifestaria de forma crítica à artificialidade do cinema industrial, adotando a estética *lo-fi* e uma narrativa documental.

Paralelo ao campo cinematográfico, mas totalmente relacionado à ele, veremos também o surgimento de uma nova indústria: a da televisão. No Brasil, Assis Chateaubriand que, em 1948 se aventurou na produção cinematográfica com os Estúdios Cinematográficos Tupi, percebeu que os filmes ali produzidos seriam uma oportunidade para replicar a popularidade do elenco das suas emissoras de rádios - Tupi e Difusora. Autran (2013) relata que, apesar do sucesso das produções de Chateaubriand, não havia um motivo claro para explicar o seu abandono prematuro da produção cinematográfica, mas que uma das hipóteses, se encontra na relação com os exibidores, visto que em 1949 suas empresas sinalizavam desavenças ao fazerem grande campanha contra as companhias exibidoras Severiano Ribeiro e Circuito Serrador. Entretanto, segundo o autor, num ato ousado, em 1950, Chateaubriand inaugura, com pompa e circunstância²⁸ a TV Tupi, a primeira emissora de televisão do Brasil.

Cabe destacar que, pelo caráter técnico, tanto a Tupi, quanto as outras emissoras que surgiram naquela década, só conseguiam fazer transmissões ao vivo. Algo que, segundo Mattos (2008), exigia muito esforço técnico e criatividade para manter ativa uma

²⁷ Fonte: Banco de Conteúdos Culturais - Cinemateca Brasileira.

²⁸ Segundo a biografia feita por Fernando Morais (1996), em setembro de 1950, Assis Chateaubriand, reuniu em evento de gala autoridades políticas, atores, jornalistas de suas empresas e a alta sociedade da época para a inauguração e execução da primeira transmissão. Entretanto, pela ausência de receptores, Assis precisou importar, além do equipamento de transmissão, 200 televisores, que foram distribuídos entre amigos e financiadores e alguns dispostos em vitrines de lojas em São Paulo.

programação diária. Nas décadas de 1960 e 1970, a TV no Brasil ganha impulso e se moderniza, ganha cores²⁹ e começa a operar em rede³⁰, caindo nas graças do público que, por motivos variados, começa a substituir outros hábitos de entretenimento, como ir ao cinema, por horas em frente à televisão. De maneira geral o surgimento da televisão, apesar de se popularizar bastante nos anos que se seguiram, não rivalizava inicialmente com as salas de projeção. As transmissões, o tamanho da tela e a qualidade das imagens e do som eram muito ruins se comparado com os filmes em película exibidos nos cinemas. Nesse sentido também, Bahia (2010) acrescenta que o cinema assume o caráter artístico e a TV o papel de entretenimento. A autora destaca também o posicionamento político dos cineastas brasileiros que, nos termos de Barone (2005 apud Bahia 2010), formaram uma posição extremamente crítica ao modelo de televisão adotado no Brasil e sua trajetória, especialmente em relação aos laços com os governos militares. Governos esses que buscavam promover uma integração nacional através do desenvolvimento das telecomunicações, em que a TV tornou-se predominante em detrimento do cinema e outros meios.

Outro ponto era o conteúdo. Mattos (1980) coloca que as empresas de *broadcasting*, criavam grades de programação que privilegiavam programas de auditório, noticiários, telenovelas e algumas produções seriadas, convergindo modelos criados em outros meios sob a demanda comercial dos patrocinadores. Esse tipo de programação era muito distinta do que era ofertado pelos estúdios cinematográficos, disponível nas salas de exibição. Essas diferenças qualitativas, entretanto, fizeram com que a televisão disputasse espaços com outras mídias de massa já existentes: o jornal impresso e o rádio, por maior audiência e verba publicitária. Mattos (1980) aponta que a TV seguiria no país, os modelos desenvolvimentistas propostos na cartilha governamental, criando as bases da indústria cultural brasileira. Nesse sentido, o autor destaca o processo de profissionalização e industrialização pela qual a TV passa a ter a partir dos anos 70 e a formação das grandes redes de transmissão. Essa separação clara também se deve às políticas públicas da época, que segmentaram bem os rumos de cada área: cinema via Embrafilme e televisão por meio da Embratel. Bahia (2010) descreve, considerando o contexto do período, certa estabilidade

²⁹ Em 19 de fevereiro de 1972, foi realizada a primeira transmissão em cores da televisão brasileira. Em Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, durante a Festa da Uva. As imagens foram registradas pela TV Difusora de Porto Alegre.

³⁰ A TV Globo foi a primeira emissora a operar em rede no Brasil.

e papéis vocacionais distintos no agora já ampliado, setor audiovisual.

Nesse sentido, a TV no Brasil sagra-se hegemônica como meio de comunicação e também como vetor de investimentos, o que ocorre mais intensamente dos anos 1970 em diante. É importante lembrar que outros fenômenos ocorreram concomitantemente e que impactaram nas atividades relacionadas ao cinema e audiovisual. Matos (2008) lembra que, boa parte das equipes de produção que desembarca dos grandes estúdios brasileiros, quando do momento de seus fechamentos, migraria para a TV e para a produção publicitária, que se fortalece em muito pela grande quantidade de investimento, destacadamente nos anos 1980, considerado por Melo (2008) como o auge da publicidade no país. Com esse deslocamento de capital, independente dos ciclos artísticos existentes no cinema brasileiro, muitos diretores, técnicos e roteiristas buscaram na publicidade e na teledramaturgia o seu sustento. Matos (2008) comenta que as emissoras, investiram pesado nos seus núcleos tele dramáticos, como ocorrido ao longo desse tempo, à exemplo da já extinta Rede Manchete, da Rede Globo, do SBT, da Rede Bandeirantes e recentemente da Rede Record. Nesse sentido, a produção audiovisual não perdeu força, mas precisou se adaptar aos novos meios, da mesma forma que as empresas de TV perceberam que a tecnologia poderia ser uma aliada na conquista de novos mercados. Porém, com o surgimento e a popularização do videocassete, tanto o setor cinematográfico, quanto o televisivo, começam a ser impactados.

Quando do surgimento do videocassete, os estúdios cinematográficos já haviam mudado em muito o seu perfil corporativo. As empresas nesse período já não pertenciam aos pioneiros e magnatas dessa indústria, mas à conglomerados de investimento ou outras indústrias que não tinham necessariamente conexões com o mundo do cinema. Nesse sistema de negócio, surge um modelo de convergência, como explica De Luca (2009) ao demonstrar como as empresas exploravam todas as possibilidades de cada produção, escalonando a exibição: primeiramente nos cinemas, televisão por assinatura, vídeo locação e por fim para a TV aberta. Fórmula que permanece quase imutável até então. Além disso, as salas de cinema também começaram a se modificar, para que comportassem vários lançamentos simultâneos, filmes que mais tarde iriam ornar as prateleiras das videolocadoras. O modelo multiplex³¹ substitui os tradicionais cinemas, antes majestosos,

³¹ Para gerar desambiguação ao uso da palavra nas telecomunicações, referimos aqui o termo “multiplex” a uma estrutura de cinema, composta por várias salas em um mesmo local.

por salas menores nas quais uma economia de escala se estabelece. Porém, é necessário apontar que houve um momento na indústria do audiovisual de consolidação da tecnologia de *home video*, principalmente na disputa por um padrão, como aponta Cosumano (2011) ao falar da “batalha” ocorrida em torno do modelo tecnológico global e da dominância do mercado e que, insere as permanentemente as indústrias de eletrônicos, na produção e distribuição de filmes e séries.

Com o crescimento do mercado de *home video* no Brasil, fenômeno que ocorreu mais intensamente na década de 1990 e com a entrada de novos *players* no campo do audiovisual, abriram-se oportunidades para que, as produtoras associadas às redes de TV, adaptassem ou produzissem obras específicas para esse segmento. Um exemplo disso é o surgimento da Globo Filmes que em 1998, tornou-se um braço da Rede Globo para produzir conteúdo para a TV, cinema e *home video*. Nesse contexto, várias produtoras também se especializaram e passaram a criar e desenvolver produtos audiovisuais para os canais abertos e também por assinatura, aquecendo o mercado para produtos de nicho, como documentários, reality shows, entre outros. Bahia (2010) aponta que essa tendência colocaria forte pressão do meio televisivo sobre a produção cinematográfica, sobretudo daqueles que percebiam, de forma crítica, uma imposição da linguagem televisiva sobre o cinema.

Interessante destacar que a produção audiovisual fragmenta-se ainda mais a partir desse período. Uma das explicações possíveis também está apoiada nos avanços tecnológicos. A disputa entre as empresas de tecnologia e de informática, fez com que o mercado mundial de mídia fosse rapidamente digitalizado. Embora algumas tecnologias em disputa já houvessem sido criadas na década de 1970, foi só nesse período mais tardio que puderam ser testadas comercialmente. Como foi o caso dos suportes de leitura à laser: CD, VCD, DivX e DVD³². Todas tecnologias que foram sendo testadas até a consolidação do formato DVD como padrão de mercado, atendendo diversas indústrias, como a de vídeos, informática e de jogos digitais. O processo de digitalização permitiu uma melhoria na qualidade da imagem e do som para as produções e também ampliou a procura por dispositivos que reproduzissem esses formatos, como aponta Martins (2013). Contudo, em detrimento dessas tecnologias surge também, de forma mais explícita, um problema antigo,

³² Formatos que utilizam feixes de laser para leituras de trilhas gravadas em substrato metálico. Digitalmente compactadas ou não, dependendo da tecnologia empregada.

principalmente para os produtores e distribuidores: a pirataria.

Com o processo de digitalização e informatização, a cópia e o compartilhamento das obras tornaram-se muito acessíveis. Em boa parte dos centros urbanos do mundo, incluindo o Brasil, essa prática torna-se corriqueira e toma conta das ruas na mão de vendedores ambulantes. Essa prática, independente dos motivos que levam as pessoas a fazê-la, provoca uma vida útil econômica muito curta das obras, conforme enfatiza Gatti (2005) ao dizer que o filme corre o risco de ser lançado nas telas de cinema e ao mesmo tempo estar sendo vendido por ambulantes nas ruas das cidades. O autor também coloca que isso provocou uma diminuição na oferta de filmes comercializados assim como o tempo de exibição deles nas telas de cinema, algo que de certa maneira impõe os interesses dos distribuidores e “canibaliza” o tempo de exploração durante a exibição.

Gatti (2005) não aponta somente problemas derivados do incremento tecnológico. Para o autor, os avanços dos anos 1990 em diante - por meio da oferta tecnológica - apresentaram novas oportunidades para o audiovisual brasileiro, com ampliação de canais de consumo das obras. Gatti (2005) descreve que o surgimento de novas tecnologias digitais de recepção e emissão como a Internet e o suporte DVD foram bem aceitas pelo mercado de consumidores de imagens, ampliando a oferta já existente em outras tecnologias como a da TV a cabo. O Mercado de DVDs, que logo depois migra para a tecnologia Blu Ray tanto para locação quanto para venda, irá gradativamente perder espaço para as plataformas de *streaming* que se popularizaram rapidamente após seu surgimento, como veremos no próximo subcapítulo. Porém é importante destacar que, com a digitalização dos meios, inicia-se um processo de convergência, no qual Machado (2009), considera central sob diversos aspectos. Esse processo de convergência se apresenta intensamente no mercado de TV por assinatura, que passa ser secundário dentro da força de oferta e de provimento de Internet pelas empresas da área diante da demanda, conforme pode ser observado no setor comparando os anos de 2016 e de 2022:

Tabela 3 - Comparativo entre assinantes de Banda Larga e de TV por Assinatura no Brasil

Ano	2016	densidade /100 habitantes	2022	densidade /100 habitantes
-----	------	---------------------------	------	---------------------------

Usuários de Internet (em milhões)	116,1	–	164,5*	–
Assinantes de Banda Larga	26,6	12,9	45,3	21,1
TV por assinatura	18,8	9,1	12,6	5,8
*estimativa com base no crescimento médio e no último dado registrado (155,7 em 2021)				

Fontes:
PNAD.

ANATEL e

Compilado pelo autor.

Embora esses dados sejam relativamente recentes, esse cenário de redução da demanda por TV por assinatura demonstra um processo gradual que se intensifica na metade da década de 2010 com a chegada das operadoras de *streaming* no Brasil e depois, entre 2020 e 2021, com a alta demanda por conexão rápida, no período alto da pandemia de Covid-19.

Ainda sobre o processo de digitalização, ao longo dos últimos 10 anos a possibilidade de conexões cada vez mais rápidas e do alto fluxo de dados, possibilitou também que as salas de cinema trocassem a tecnologia de projeção fílmica por película, pela digital. Essa digitalização, no caso do parque exibidor brasileiro encontrou respaldo dentro das políticas públicas, fazendo parte do programa Cinema Perto de Você, da ANCINE, o qual prevê recursos FSA e do Programa BNDES para o Desenvolvimento da Economia da Cultura – PROCULT. Ainda segundo a Agência, há o pagamento de taxa dos distribuidores para os exibidores, a Virtual Print Fee (VPF) para contribuir com a digitalização das salas. Em termos práticos e econômicos esse processo de mudança de suporte técnico, permite grande economia e controle por parte dos distribuidores, que não despendem na logística dos filmes para as salas de cinema. Andrietta (2018) aponta que a iniciativa desse programa, resultante da Lei 12.599/2012, tinha como objetivo diversificar, descentralizar e expandir a oferta de serviços audiovisuais para a população, buscando ampliar o parque exibidor nacional, que havia se reduzido em muito pela diminuição da distribuição dos filmes em formato 35mm como efeito do surgimento das novas tecnologias de projeção. A autora também faz um levantamento sobre o impacto dessa entrega tecnológica após a implantação da política, no qual apresenta, com base em dados fornecidos pela OCA-ANCINE um aumento expressivo³³

³³ De 2013 até 2017, o número de salas de exibição digitais aumentou em 138,21%, enquanto o de salas não digitais foi de somente 20,35%. (ANDRIETTA, 2018. p.6)

do números de salas em apenas 5 anos após a implantação.

Por fim, é preciso destacar, antes de avançarmos ao próximo tópico que, no cenário brasileiro, a tecnologia não foi um fator que tenha sido preponderante para a pouca estruturação do cinema em comparação a outros segmentos do setor audiovisual. É o que aponta Bernardet (1978), avaliando o caso brasileiro e destacando alguns fatores para essa apatia. Um deles é, como mencionado antes, a disfuncionalidade do setor em termos de sinergia de interesses, outro é a existência de uma política distinta para o cinema, separada totalmente daquelas que regem os meios de transmissão eletrônica, como o rádio e subsequentemente a TV. Embora o autor faça essa análise com base no contexto dos anos 1970, ela ainda permanece válida para nossos dias e pode perfeitamente ter seu contexto ampliado agora, com a digitalização do audiovisual e a migração de capital e de investimentos publicitários para outros segmentos, como por exemplo, para a TV por assinatura e plataformas de *streaming*, estas últimas pouco ou quase nada reguladas em lei.

3.3 Plataformas digitais: surge uma nova indústria

Com o aprimoramento técnico e as melhorias na usabilidade da Internet, assim como a popularização das redes sociais, inicia-se um novo modelo interativo, baseado em conexões pessoais e na construção de relacionamentos em rede que, ainda nos anos 1990, definirá uma nova arquitetura social e permitirá novos delineamentos da sociedade a partir de então. Na base desses novos paradigmas está a ideia de plataforma, um espaço no qual as interações, ações e repercussões acontecem, a qual Van Dijck (2018), denomina de sociedade de plataforma. Trata-se, conforme descreve a própria autora, de uma sociedade na qual as plataformas digitais tornaram-se atores dominantes na formação e mediação de interações sociais, econômicas e políticas. A autora, indica que as plataformas ao adquirirem alcance global ganharam poder e influência sem precedentes na vida das pessoas, com a capacidade de coletar grandes quantidades de dados, moldar a opinião pública e controlar o acesso a informações e recursos.

Este é um aspecto que nos interessa, no sentido de podermos entender os processos que permeiam o campo do audiovisual e, sobretudo, no modo como as plataformas digitais impactam e alteram os paradigmas vigentes até o momento. Nesse sentido, é importante conceituarmos melhor o que são essas plataformas e a sociedade que se molda a partir

delas. Van Dijck (2018) as define como sendo infraestruturas digitais (re)programáveis que facilitam e moldam interações personalizadas entre usuários finais e complementares, organizados por meio de coleta sistemática, processamento algorítmico, monetização e circulação de dados. A autora sugere a observância da não neutralidade, na qual necessita um aprofundamento crítico, pelo fato de dessas plataformas não serem isentas de interferências, já que são mercantilizadas e balizadas por algoritmos que transformam os dados que lá circulam em dividendos, canalizando e multiplicando o que lhes melhor convém em termos econômicos.

Van Dijck e Poell (2013) destacam características que estão associadas ao conceito central das plataformas: a programabilidade - capacidade de ser programada por códigos, aplicações e algoritmos; a popularidade - que se estabelece por ranqueamento, motivada por uma “economia de *likes*”; a conectividade - (associaríamos a esse item a seletividade) possibilitando a personalização; e por fim, a datificação (dados e datas) – que dá suporte, entre outras coisas, a percepção de tempo real. Por se tratar de um fenômeno global, a sociedade brasileira, assim como as instituições de modo geral, não estão alheias aos efeitos e influências desse fenômeno ou dos conglomerados digitais que surgem dele. Portanto, sobre o audiovisual no Brasil, Silveira (LEMOS; JOSGRILBERG, 2009) aponta os processos provenientes da inclusão digital e da mobilidade como sendo resultados da digitalização e do avanço das redes informacionais. O autor, em detalhamento técnico, fala também da importância e do desejo em digitalizar as telecomunicações, algo que permitiria manter o país competitivo e em consonância com o mundo em desenvolvimento, permitindo ampliar o potencial criativo, comunicacional e tecnológico da sociedade brasileira.

Entretanto, apesar do país já ter praticamente digitalizado todas as suas bandas de transmissões até o presente momento, o processo de inclusão digital depende de fatores educacionais. Pelo menos é o que destacam Glotz e Araujo (2014) ao apontarem o modo como o brasileiro é alfabetizado digitalmente e a necessária relação entre domínio das tecnologias e letramento digital para atender as demandas de uma sociedade globalizada, principalmente na formação de uma boa capacidade crítica. Há também o caráter utilitário e o intervalo de tempo em uma sociedade assimilar a tecnologia. Fernández-Manzano (2016) explica isso porque as novas formas digitais de acesso e consumo de produtos audiovisuais, por exemplo, exigem novas maneiras de atuação do usuário. Algo que, para o autor, em boa parte dos casos, o consumidor não incorpora as mudanças tecnológicas no seu dia-a-dia até

perceber sua utilidade. Algo que pode ser desde uma melhoria na qualidade da imagem, ao grau de satisfação que o sistema de recomendação (curadoria) atinge comparado aos seus próprios gostos, por exemplo. Fernández-Manzano (2016) acrescenta a esses fatores mais uma variante e, nesse caso, não subjetiva, que é a do acesso econômico de determinadas faixas de público na aquisição desses serviços ou de tecnologia necessária para isso.

Surge também um ponto de tensão quando falamos de uma sociedade de plataforma: quando há uma mescla e dependência entre as plataformas digitais, ou seja, aquelas que oferecem múltiplos serviços além daquelas estruturas básicas e setoriais como educação, saúde, transportes, finanças ou segurança por exemplo, ocorrendo uma sobreposição de prioridades e de hierarquia do meio digital para o real, no qual a práxis não funciona se for separada das plataformas. As plataformas digitais tornaram-se simultaneamente infra e macro estruturas das quais a sociedade depende. Nesse sentido, a sociedade de plataforma assume a ideologia neoliberal, que define a arquitetura da nossa sociedade conectiva, em uma primordial fonte mercadológica. Uma arquitetura que, segundo Van Dijck, Poell e Wall (2018), reduz o espaço voltado para setores e valores públicos e portanto, nessa ausência, coloca essa arquitetura em choque com outros sistemas ideológicos. No caso do cinema e do audiovisual a plataformização já vinha ocorrendo, assim como em alguns campos econômicos. Essa plataformização de modelos de negócios, permitiu uma rápida adaptação ao modelo de plataforma digital. As operadoras de *streaming*, segundo Straubhaar (2023), replicaram um modelo de negócio já consagrado com a locação e assinatura das locadoras de DVD e TV à cabo e transpuseram o negócio físico pelas atividades na rede. Segundo o pesquisador, por entrarem totalmente adaptados em um sistema já reconhecido pelo usuário/consumidor, adquiriram força econômica e interferiram de modo indelével nas etapas de produção, de distribuição e de consumo de produtos audiovisuais. Sobre isso, destaca os casos das plataformas Netflix e da Amazon Prime Video, que provocaram a indústria cinematográfica, fazendo inclusive com que fossem estabelecidos novos critérios com relação a mostras competitivas e festivais mundo afora.

Na esfera do consumo, há ainda uma questão que está ligada ao processo de produção, que busca melhores resultados. As plataformas segundo Van Dijck, Poell e Wall (2018), permanecem em uma relação constante de mutualidade com seus usuários, nos quais precisam estar constantemente em estado de interdependência, gerando acúmulo de dados para assim poder elaborar entregas mais assertivas em seus produtos. Isso é

resultante dessa plataformização do cinema e do audiovisual, que não impactará somente os processos econômicos. Com o condicionamento da experiência de usuário, chamada de individualização do serviço por Straubhaar (2023) e a formação de “bolhas de preferência”, o uso de algoritmos na curadoria da oferta, impacta pela concentração de estilos, deixando de apresentar nas listas individuais de cada usuário, títulos que permitiriam uma aproximação e a possibilidade de contato com outros estilos e gêneros cinematográficos. Entretanto, Straubhaar (2023) aponta uma característica importante, um fator no qual a América Latina, em especial o Brasil, não são muito receptivos a produções, em destaque as seriadas, vindas de fora, que somados às políticas públicas e marcos regulatórios para o setor no Brasil, criaram um terreno um pouco mais fértil para as produções nacionais, garantindo um espaço importante também na oferta de títulos nas plataformas de *streaming*.

Em 2022 haviam, segundo levantamento da BB Media³⁴, 62 plataformas de *streaming* ativas, operando em diversos modelos de negócios e a maioria delas abertas com capital nacional. Destas, é grande o destaque da Globoplay, que opera internacionalmente, entregando conteúdo próprio em língua portuguesa. A força dessa plataforma se deve em parte, como descreve Straubhaar (2023), pela liderança econômica da TV no Brasil e pela expertise adquirida pela Globo na parceria com o grupo Time-Life. Outro ponto que difere a Globoplay, são as produções próprias. Muitas obras disponíveis, tratadas como originais, são feitas dentro dos estúdios da Rede Globo e na sua “cidade cinematográfica”. Gerbase (2008), que à época era um diretor prestando serviços para a empresa, salientou o grande investimento em infraestrutura digital e aprimoramentos que antecipavam o atual contexto. Nesse mesmo caminho, apontou ele, haviam outros diretores já consagrados no cinema brasileiro, atuando sob demanda para a Globo, produzindo a entrega de especiais e minisséries (informação verbal)³⁵. Sob o aspecto da exploração do potencial produtivo, não só a Globo se beneficia das capacidades e talentos dos profissionais brasileiros. Isso ocorre de forma direta e indireta pelos grandes operadores desse setor, que incluem produções nacionais em suas curadorias.

Essa nova indústria do audiovisual só se consolida com a hibridização de modelos de negócio já existentes no mercado de *home video* e TV por assinatura com a possibilidade de transmissão por *streaming* como apontou Straubhaar (2023), porém o hábito de consumo se

³⁴ Disponível em <<https://bb.vision/nuestros-datos-po/>> acesso em 04/04/2023.

³⁵ Fala do Prof. Carlos Gerbase na disciplina de Narrativas Tecnológicas, FAMECOS-PUCRS, 2008.

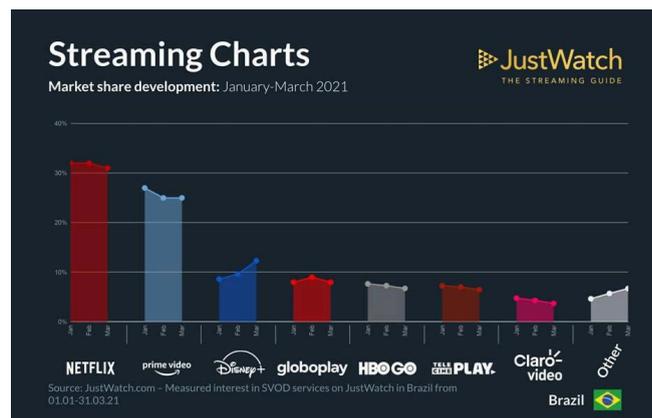
populariza pela plataforma global YouTube. Abre-se nesse sentido, uma dialética própria nas plataformas digitais cujo produto é o audiovisual, a disputa pela predominância cultural e econômica. As plataformas digitais de vídeo como YouTube e Vimeo, dão acesso prioritariamente gratuito a produções feitas ou depositadas pelos próprios usuários, ao contrário das empresas que operam por assinatura ou no modelo *on demand* e monetizam o conteúdo por meio da publicidade. Isso permitiu o surgimento de toda uma economia em torno de alguns desses produtores, agora chamados de *Video Loggers*, *Youtubers* e outras tantas denominações associadas a diferentes plataformas. Ainda relacionado à esse ponto, surge o fenômeno da convergência, reforçada pela alta conectividade, também apontada por Van Dijck e Poell (2013) como uma das características das plataformas e que Jenkins (2009), valendo-se também desses preceitos, indica que para formar uma cultura em torno de algo, é necessário também ter vínculos de interdependência entre os envolvidos, algo que a ubiquidade tecnológica das plataformas permite com facilidade. O conteúdo audiovisual pode estar disponível “em todo lugar”, já que por meio da multiplicidade de telas, a oferta não se dá mais somente nas TVs e cinemas, torna o conteúdo audiovisual presente em toda parte: nos computadores, tablets e smartphones conectados por redes sem fio, criando, reproduzindo e compartilhando conteúdo variado.

Essas novas formas de relacionamento, do agora denominado usuário com o audiovisual, acabaram permitindo um rearranjo dos fluxos econômicos no setor. Isso se intensifica com o surgimento de plataformas dedicadas a vídeos curtos, como TikTok e Kwai por exemplo, que fragmentaram a atenção e os investimentos publicitários das plataformas consolidadas no início da década de 2020, sobretudo no Brasil, em que essas duas empresas, de origem chinesa, travaram uma forte disputa por usuários e audiência. A disputa neste caso, é motivada por um dado muito importante, conforme destaca Bianchi (2023): o mercado brasileiro para redes sociais, aponta que há cerca de 130 milhões de usuários ativos/mês. O autor comenta que, por ter a maior população e audiência online da América Latina, o Brasil é o quinto maior mercado de mídia social do mundo, e de longe, o maior do continente. Onde estima-se um crescimento de até 188 milhões de usuários até o ano de 2027. Nesse sentido, disputando para liderar esse mercado, essas duas empresas - TikTok e Kwai - ofereciam incentivos em moeda nacional para a indicação e efetivação de usuários. Para além das estratégias e do grande volume de recursos financeiros disponibilizados para essas ações, ocorreram aumento no tempo de contato com as plataformas e maior

popularização da estética. Uma mudança de hábitos e de preferências dos usuários que despertou o interesse pelo potencial mercadológico oferecido pelo formato vertical de visualização e estética da moda. Nessa esteira, tanto o Instagram, do Grupo Meta, quanto o YouTube, aderiram ao modelo, algo que ficou conhecido pelo termo “tiktokzação”.

Devemos considerar também o elemento da regulamentação como central na atualização das tecnologias portadoras do audiovisual. No caso da plataformização, há um vazio regulatório, permitindo a livre operação das plataformas de *streaming*, como descreve Van Dijck (2018). No Brasil, essas práticas se destacam fortemente nas plataformas gratuitas que definem suas políticas sem pensar, por exemplo, no repasse dos direitos autorais aos devidos criadores. Já nas plataformas que operam *streaming* sob demanda, a questão legal está relacionada à reserva de espaço para produção nacional e a forma como a curadoria de conteúdo é feita que, conforme descreve Baute (2020), homogeneízam o conteúdo em escala mundial e enfraquecem a produção nacional e regional. Observa-se também uma peculiaridade: dados disponíveis no guia Just Watch apontam que, com a consolidação das plataformas de *streaming* no país, houve um enfraquecimento intenso do mercado de *home video* na última década, e a etapa final de exibição se fragmenta bastante e se mescla com o serviço ofertado pelas operadoras de TV por assinatura e de telecomunicação.

Gráfico 4 - *Streaming* - crescimento e *market share* no Brasil



Fonte: JustWacht.com - avaliação de demanda de *streaming video on demand*

Este é um fator que reforça a tendência de convergência tecnológica. Esses mesmos dados apontam que apesar de a Netflix deter uma grande parte do mercado de *video streaming* por demanda no Brasil, essa hegemonia é disputada por outras empresas

internacionais e nacionais, ofertando conteúdo similar, como por exemplo: Prime Vídeo, HBO GO, Disney+ ou de nicho como Mubi e GloboPlay, com filmes de arte e produções nacionais respectivamente. Em termos de mercado há também outros serviços que disponibilizam filmes e conteúdo audiovisual no hibridizado o sistema *on-demand* e de *streaming*, como o Youtube Premium e Apple TV por exemplo, que dispõem de obras exclusivas e de produções nacionais. Essa tendência também causa interferência no tempo de exibição das obras nas salas de cinema, reduzindo ainda mais o tempo disponível para o segmento conseguir faturar. Cabe também destacarmos que há um viés muito interessante no qual nos aprofundaremos ao falar sobre o ativismo. É por meio dele, ao se valer dos mesmos sistemas tecnológicos, que encontramos atualmente, plataformas, redes e iniciativas totalmente voltadas a uma produção independente e alternativa, multicultural, nacional e que eventualmente adquire força para “furar a bolha” da cultura *mainstream*.

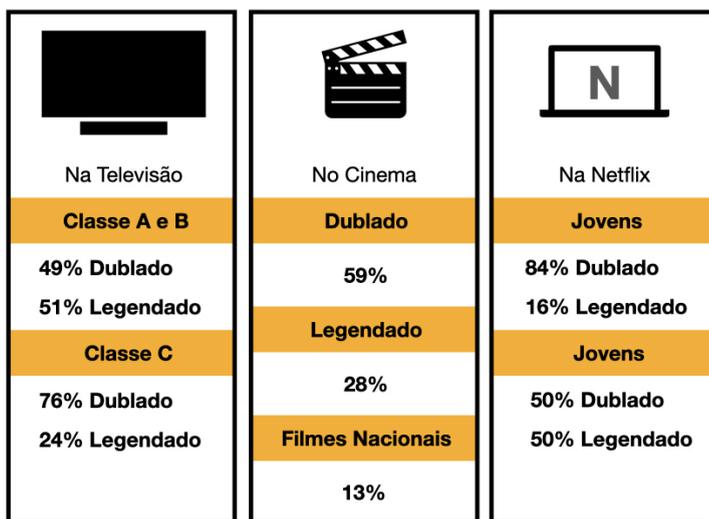
Ainda no contexto nacional, existe algo que é quase invisível no consumo das obras vindas do exterior. A grande demanda por filmes, animações e produtos audiovisuais estrangeiros fez com que o Brasil, um país lusófono e de dimensões continentais, consumisse esses produtos preferencialmente na língua portuguesa, dublados ou com legendas. Mas há por trás desse vigor do mercado de dublagem algo ocorrido durante a década de 1950, e que segundo Santos (2022), por haver impossibilidades técnicas na captação de áudio, muitos dos próprios filmes nacionais tinham seus diálogos dublados em estúdio para superar a baixa qualidade do equipamento. Havia casos, segundo relata o autor, de protagonistas que não conseguiam dublar suas próprias vozes, o que era contornado com a substituição por um dublador profissional. Essa característica, fez surgir desde muito cedo um mercado de dublagem muito robusto, capaz de entregar materiais de grande qualidade, não só pela questão de similaridade vocal dos atores e dubladores, mas de sincronia e de adaptação linguística, o que aproxima o público da obra assistida. Em termos mercadológicos, as dublagens se consolidam como um mercado em crescimento pela abertura de novas possibilidades na dublagem de videogames e do aumento da demanda em *streaming*.

Nesse sentido a dublagem nos dias de hoje, ocupa um papel significativo³⁶ dentro do campo do audiovisual brasileiro. Em termos econômicos não existem levantamentos precisos sobre o volume financeiro movimentado pelo setor. Entretanto há uma estimativa de que

³⁶ Em tempo: esse setor atualmente está prestes a ser impactado pelo avanço tecnológico e o uso das tecnologias de I.A, que com pouco ou nenhum custo, já fazem o trabalho de dublagem, mantendo em alguns casos a mesma voz dos atores.

movimento por ano uma cifra milionária conforme aponta em entrevista³⁷ Rayani Immediato, da Sociedade Brasileira de Dublagem.

Gráfico 5 - preferência de consumo de produtos dublados e legendados no Brasil



Fontes: Instituto Data Popular, Portal Filme B e Netflix - Compilado por Vision Business (2022) e adaptado pelo autor

Por fim, os elementos apresentados aqui e que estão afetos ao contexto do audiovisual brasileiro não ficam restritos às plataformas, o campo discursivo e os processos dialéticos estão distribuídos em praticamente qualquer local, dentro e fora das redes. Percebemos que na atualidade as plataformas se tornaram campos relacionais que servem, dentro da lógica que apresentamos antes, defendida por Raffestin (1983), como territórios múltiplos e subjetivos e que se imbricam com as mais diferentes dimensões: da cultura à economia, passando pela comunicação, educação e política. Fazendo-se necessário um aprofundamento dentro da ideia de multiterritorialidade para compreendermos melhor a maneira como o tema se apresenta.

³⁷Fonte: Disponível em <<https://blogdoarmindo.com.br/o-mercado-milionario-da-dublagem-brasileira/>> Acesso em: 14/05/2023.

4. A MULTITERRITORIALIDADE DO AUDIOVISUAL: ENTRE TERRITORIALIZAÇÃO, DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRORIZAÇÃO

Há um conceito sobre a modernidade, trazido por Giddens (1991), ao qual trata a nossa contemporaneidade como um período, por ele denominado, tempo de reflexividade. Período esse em que a sociedade passa a se inserir na base de reprodução do sistema, onde pensamento e ações estão mutuamente refletidos. Ao tomarmos essa ideia como base, torna-se possível entender que as práticas sociais são constantemente analisadas e rearranjadas à medida em que são inseridos novos conhecimentos sobre estas próprias práticas, alterando assim integralmente sua natureza. Giddens (1991) aponta que essa contemporaneidade não é marcada por uma busca constante pelo novo, mas sim, pela suposição da reflexividade indiscriminada.

Partindo desse pensamento, que apresenta uma ciclicidade no ordenamento social, iremos aferir neste capítulo, algumas questões relacionadas à poder e dominância no contexto do audiovisual e que podem ser traduzidos na forma de interações territoriais, que por causalidade, se multiplicam em forma e número. Sendo assim, tomaremos também como base, o que apresenta Lefebvre (1986), ao descrever território como sendo um local de usos e funcionalidades, apropriado por “agentes” que dele se utilizam, permitindo estratificar dimensões importantes e constituintes do contexto do audiovisual que, por consequência, nos indicam verificar como se estabelece a ideia de multiterritorialidade.

Nossa abordagem sobre a multiterritorialidade se concentra na tese defendida por Haesbaert (2004), a qual destaca a dinâmica do território como um processo contínuo de construção e reconstrução, em que diferentes atores sociais disputam o controle e a definição do espaço, levando em conta aspectos políticos, econômicos, culturais e simbólicos. Ao falar dessa multiterritorialidade, Haesbaert (2004) descreve a coexistência de territórios sobrepostos e entrelaçados, com diferentes escalas e lógicas de organização. Por meio dessa abordagem, o autor oferece uma perspectiva crítica e complexa sobre as dinâmicas territoriais contemporâneas, ampliando conceitos propostos anteriormente por Deleuze e Guattari (1997) e Raffestin (1993).

Nesse sentido, ao adotarmos as qualificações das dimensões que formam a chamada cadeia produtiva do audiovisual: produção, distribuição e exibição (consumo), pretendemos não só identificar o caráter multiterritorial existente neste campo, mas também revelar os

possíveis atores e as possíveis relações existentes entre eles, necessárias à nossa investigação.

4.1 Territórios e multiterritórios no audiovisual

O século XX foi fundamental para consolidar na sociedade a noção de modernidade e pós-modernidade por meio do desenvolvimento tecnológico. Isso ocorreu não só pela continuação da revolução industrial iniciada no século XVIII, mas por massificar as formas de consumo e também da propagação da informação. Embora sejam frutos de ambições distintas - consumo e informação - igualmente inter-relacionadas com o capital. Desta maneira é importante destacar que há durante esse período, pela expansão do capitalismo e pela massificação da cultura e do acesso a informação, importantes processos dialéticos³⁸ e disputas por poder e por territórios. Nesse sentido destacamos que não estamos falando somente de territórios geográficos (políticos), mas também de espaços simbólicos, espaços de convivência que se compõe e se decompõem à medida em que são úteis ou significantes para quem os utiliza. Deleuze e Guattari (1997) descrevem o território como não sendo um espaço fixo e delimitado, mas sim como um conceito fluido e em constante transformação. Eles argumentam que o território é construído a partir das relações e conexões entre elementos diversos, como pessoas, ideias e práticas, em uma abordagem conhecida como "territorialização e desterritorialização" e que envolve a criação de territórios temporários e flexíveis, em oposição à ideia tradicional de território como um espaço geográfico estático.

A noção de território apontada por Deleuze e Guattari (1997) apesar de se oporem a visão geográfica tradicional, não exclui os conceitos trazidos pelo campo da Geografia, em um melhor sentido, os amplia. Algo que propicia novas abordagens, como as de Lefebvre (1986), que descreve o território como sendo um fruto da prática e dos usos dados à ele pelos atores que ali estão inseridos. Ideia essa que é ampliada por Haesbaert (2004) em um conceito no qual o território é também, um local de disputa e que está ancorado em processos de dominação e apropriação: "sociedade-espaço", estendendo-se de um domínio funcional mais concreto, político e econômico à uma apropriação mais subjetiva, simbólica e cultural. Acreditamos também ser válido acrescentar a essa ideia de disputa apontada por

³⁸ centralização versus descentralização do poder; consumismo versus consciência ambiental; globalização versus localização são exemplos de alguns desses processos.

Raffestin (1993), que coloca no cerne das lutas por poder, a égide do capital, afetando e operando todas as relações sociais, concretas e abstratas, que em uma espiral passam novamente pela ideia de territorialização proposta por Deleuze e Guattari (1997), fluida e atemporal.

Tomando portanto de partida essas premissas que, de certa forma consolidam a compreensão do que é território, poderemos correlacioná-las ao campo dialético no qual o cinema e o audiovisual se posicionam e assim, destacar pontos que confirmam o caráter multiterritorial a eles atribuídos. Numa primeira observação, é possível identificar o caráter simbólico-espacial descrito por Giddens (1991), contido no cinema e no audiovisual: ele cria, reproduz, constrói, desconstrói e reconstrói fronteiras reais e imaginárias por meio de narrativas que, quando recombinações com as percepções dos espectadores, proporciona um deslocamento perceptivo. Permite ao sujeito, quando este assiste uma obra, se “transporte” para um lugar diferente do seu e vivencie, pelo menos metaforicamente, um *momentum* distinto da realidade presente. De maneira mais palpável, a depender da narrativa apresentada pela obra, ela também poderá agir como um estímulo e promover uma ação que, à posteriori, pode alterar o estado das coisas, influenciando ou inspirando o sujeito que a ela foi exposto.

Mas para além do campo simbólico, denso e complexo, há também uma concretude bem evidente associada ao cinema e ao audiovisual. São fatores físicos, institucionalizados, relativos aos espaços e as distâncias, aproximações e afastamentos promovidos pelas características tecnológicas e operacionais, corroborando com a existência de uma logística associada ao fazer, distribuir e consumir o cinema. Características que definem previamente o papel das ações previstas para cada ator em seu território. Outra dimensão concreta e, provavelmente a mais conflituosa, é a dimensão econômica, na qual as disputas se travam por domínio e hegemonia. Dentro da dimensão econômica é possível ainda subdividi-la em partes menores ou territórios distintos: relações comerciais, relações de trabalho e disputas ideológicas. Deste modo, a partir dessas constatações, podemos perceber que o audiovisual, por sua natureza complexa: concreta, tecnológica e subjetiva, é também um suporte dotado de capacidades ideológicas, portanto, essencialmente multiterritorial. Sendo assim, a ideia apresentada por Haesbaert (2004) fortalece essa afirmativa, visto que essas características permitem que o “todo cinematográfico” opere em sistemas territoriais distintos: funcionais e simbólicos.

Tabela 4 - Sistemas territoriais do cinema e audiovisual

Território Funcional	<p>Processos de Dominação</p> <p>“Territórios da desigualdade”</p> <p>Assimetria de poder entre os agentes</p>	Território sem territorialidade	<p>Princípio da exclusividade</p> <hr/> <p>de modo extremo: unifuncionalidade</p>	<p>Território como recurso, valor de troca</p> <hr/> <p>controle físico, produção, lucro</p>
Território simbólico	<p>Processos de Apropriação - Lefebvre -</p> <p>Territórios da diferença</p>	Territorialidade sem território	<p>Princípio da multiplicidade</p> <hr/> <p>no extremo: múltiplas identidades</p>	<p>Território como símbolo, valor simbólico</p> <hr/> <p>identidade, sentimento de pertença, mundo das ideias</p>

Fonte: Adaptado e compilado pelo autor com base em Haesbaert, 2004.

A díade acima apresentada, propõe uma distinção entre o campo funcional e simbólico, entretanto esses campos não são herméticos, já que ocorre uma permeabilidade pela natureza relacional existente entre eles. Acreditamos portanto, que na própria conceituação de território, como apontado por Haesbaert (2004) já há imbuída uma ideia de multiterritorialidade que será central na compreensão daquilo que nos propusemos com relação ao cinema e o audiovisual. Nesse sentido, é coerente entender inicialmente o conceito de multiterritorialidade cunhado por Raffestin (1993), no qual descreve como uma composição formada pelas relações sociais, pelas redes, pela cultura, pelo cotidiano e por diversas camadas que a compõe. Desta maneira a multiterritorialidade acontece quando o ator territorializa o espaço, se apropriando dele de modo concreto e/ou abstrato. Essa ideia híbrida de espaço, no qual o sujeito se coloca ora como parte, ora como participante, é onde se estabelecem os primeiros contatos entre o universo particular de cada cidadão e a coletividade que o cerca. Esse pressuposto apontado por Raffestin (1993) é chave no entendimento de como o audiovisual conjuga essa qualidade, sobretudo observando o contexto brasileiro: complexo, fragmentado e culturalmente diverso.

Antes dessa delimitação, porém, é preciso entender melhor o caráter simbólico que aqui se associa. O tempo, os arranjos sociais, políticos e o avanço tecnológico foram pontos importantes na formação da multiterritorialidade na qual o cinema e o audiovisual se

inserir. Basta observar como ocorreu por exemplo com a fotografia, por meio da imagem, na qual Aumont (1985) descreve, conectando o sujeito à um imaginário que rompe a barreira geográfica, possibilitando que as pessoas possam observar imagens de lugares distantes, de contextos diferentes e de cenários dos quais muitos deles estariam impossibilitados de visitar. O cinema, e mais adiante o audiovisual, vão além. Ultrapassam essa qualidade imagética da fotografia, pois agregam a imagem - antes estática - o movimento e o som. Aumont e Marie (2013) ao descreverem a discursividade, direcionam para uma sinestesia entregue pelo produto audiovisual, permitindo com que a forma se mescle com o conteúdo, possibilitando ao espectador uma experiência sensorial quase completa, com ampla contextualização simbólica, em uma narrativa predominantemente visual. Isso é algo que, no campo da Comunicação, os estudos semióticos permitem dar conta do fenômeno em sua quase totalidade, considerando para isso a tríade sógnica Peirceana³⁹. Entretanto, há outras formas além da semiótica nas quais é possível contextualizar o audiovisual. Uma delas é justamente a que está ligada à questão espacial, apontada inicialmente neste subcapítulo.

Ainda dentro da subjetividade, a tecnologia, mesmo àquela mais arcaica, disponível nos primórdios do cinema, já permitia uma transposição física do local de captura da imagem até o espectador por meio da reprodução: o cenário “vai” até o sujeito e não mais o contrário. Essa condição de fac-símile, percebida por quem assiste o filme, é a primeira fronteira derrubada pelo cinema. Em termos culturais isso também torna-se muito significativo. Vemos em Williams (2013) que essa subjetividade associa-se ao processo de materialidade cultural. Disponibilizando, portanto, mecanismos que permitem a apropriação de lugares, narrativas, contextos e ideias, o que culturalmente possuem a propriedade de moldar uma realidade. Desta maneira, objetiva e subjetivamente, o produto audiovisual possui a capacidade de influenciar, tornando-se um veículo potente na instrumentalização da mensagem, muitas vezes com propósitos que vão além do entretenimento. Essa capacidade ideológica, nativa na cinematografia, permitirá também operar e redefinir os contextos territoriais, não necessariamente físicos, mas constantemente ligados aos eixos sócio-culturais. Ao perpassar as “membranas” que formam os territórios culturais locais, por exemplo, o cinema acaba inserindo referências exógenas, diferenças, que reforçam ou

³⁹ Charles Sanders Peirce, considera semioticamente a comunicação sendo composta por: um signo, que pode ser genericamente considerado um elemento de comunicação que representa algo para alguém; por um objeto que o signo representa é algo que transmitirá uma mensagem a alguém; e por um interpretante é o receptor do signo.

enfraquecem as identidades ali presentes.

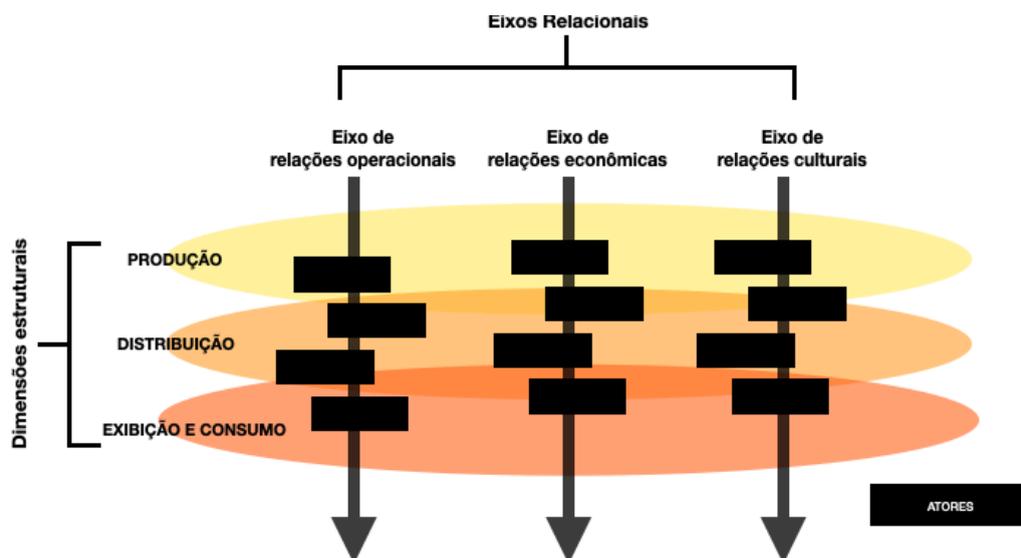
Aos sistemas audiovisuais também são atribuídos o caráter de meios de comunicação e como tal, carregam a informação, que pode ser entendida como um bem, algo de valor que circula e que, segundo Raffestin (1983), ajuda a dimensionar o espaço-tempo, constituindo redes no processo de territorialização. O autor enfatiza que na atualidade, pelo viés tecnológico, os meios de comunicação, que de forma geral, revelam um deslocamento rumo à intangibilidade de suas estruturas, encarcerando a população dentro de arranjos informacionais e submetendo-as às políticas organizacionais. Nesse sentido, há um campo em disputa que extrapola o meio pelo qual o espectador se apropria da informação, seja ela uma notícia, um filme ou um produto seriado. O conteúdo invariavelmente estará dentro de uma superestrutura dominada por algum ator/agente e estará sujeita a disputas de poder, de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Para além dessa abordagem subjetiva há também outras construções de multiterritorialidade acerca do audiovisual, como a questão relacional por exemplo. Esse é um aspecto que extrapola a diegese do cinema e do audiovisual, e que só ocorre, em virtude da própria relação e dos embates ocorridos em outros territórios e campos de disputa.

Esse aspecto se aproxima do que Haesbaert (2004) distingue como sendo uma ruptura da dicotomia entre fixidez e mobilidade, território e rede, na constituição multiterritorial concernente ao capitalismo, entre territórios-zona, mais tradicionais, e territórios-rede, engajados pela fluidez e a mobilidade. Isso nos remete à ideia de uma zona autônoma temporária, proposta por Hakim Bey (2003), amplificadas atualmente pelas características técnicas das redes sociais e plataformas digitais. Fenômeno que abre espaço para novas ocupações simbólicas e disputas que simultaneamente refletem e interferem em outras dimensões e territórios, sejam estas sociais, políticas ou econômicas. Essas relações de poder, ocorrem naturalmente no processo civilizatório, porém no campo informacional, como coloca Castells (1999) se constituem em fluxos rápidos ou lentos e são hibridizados com outras formas e meios de comunicação e que mostram-se muito efetivos como portadores dos anseios dos atores e de seus interesses, sobretudo em nosso caso, quando o assunto é relacionado ao universo cinematográfico. O interessante nesse aspecto é a possibilidade de atuação de setores periféricos às discussões acerca do cinema e audiovisual. Grupos de interesse e ativistas passam a ter paridade e as mesmas possibilidades de falarem e serem ouvidos. Essa característica democrática só é interrompida pelas delimitações

algorítmicas que balizam as interações nas redes digitais, naquilo que Castells (1999) atribui como sendo parte essencial da economia informacional e por um novo arranjo territorial que ocorre pelo surgimento de uma sociedade de plataforma.

De modo mais direto, Haesbaert (2004) coloca que é necessário uma condição para a existência da multiterritorialidade: a premissa de múltiplos territórios. Nesse sentido ele destaca uma espécie de arquitetura entrelaçada que é descrita por Raffestin (1993), composta por invariantes territoriais: pólos (pontos), áreas (zonas) e dutos (conexões). Esse entrelaçamento destacado pelo autor, pode ser entendido como aspecto funcional da multiterritorialidade. Porém, o que caracterizaria de fato essa condição é a possibilidade de experimentação simultânea de múltiplos territórios. Para Haesbaert (2004), a existência do que estamos denominando multiterritorialidade não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implicaria uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, o que ele nos diz é que sempre vivenciamos uma forma de multiterritorialidade, na medida em que experimentamos vários territórios ao mesmo tempo e, a partir desse contexto, formulamos uma territorialização efetivamente múltipla.

Dentro daquilo que propusemos como pesquisa há limitações necessárias a serem feitas, sob pena de prejudicar a objetividade necessária. Sendo assim, entendendo a complexidade do conceito de multiterritorialidade, vamos abordar nosso objeto considerando elementos que consideramos chave para esse entendimento. Primeiro é o aspecto dimensional ou espacialidade de nossa análise. Observando especificamente o Brasil num contexto geográfico e considerando suas dimensões continentais em que, são senso comum, sua diversidade e sua divisão política, resultando na formação de estados e regiões. Estabelece-se portanto desse conceito, uma etimologia cinematográfica a partir da geografia, a qual se desdobra para os meios de produção, distribuição e exibição. Cada qual desses setores com suas características específicas, consubstanciando territórios de atuação e de influência. Nesse sentido, buscaremos por meio de um mapeamento, apresentar os elementos que constituem essa multiterritorialidade, seus nós, fluxos e conexões, sistematizando a nossa busca conforme demonstrado no gráfico abaixo:



Fonte: Elaborado pelo autor.

Por meio desse mapeamento poderemos discorrer melhor sobre cada dimensão estrutural, que em nosso caso, seguem o modelo de cadeia produtiva do audiovisual no Brasil: produção, distribuição e consumo, tendo como eixos as relações operacionais, econômicas e culturais. Essa estratificação nos permitirá compreender como se dão os fluxos e identificar os atores e as interconexões existentes no audiovisual brasileiro com a possibilidade de, qualitativamente, identificarmos processos hegemônicos, multiterritoriais e características específicas do setor.

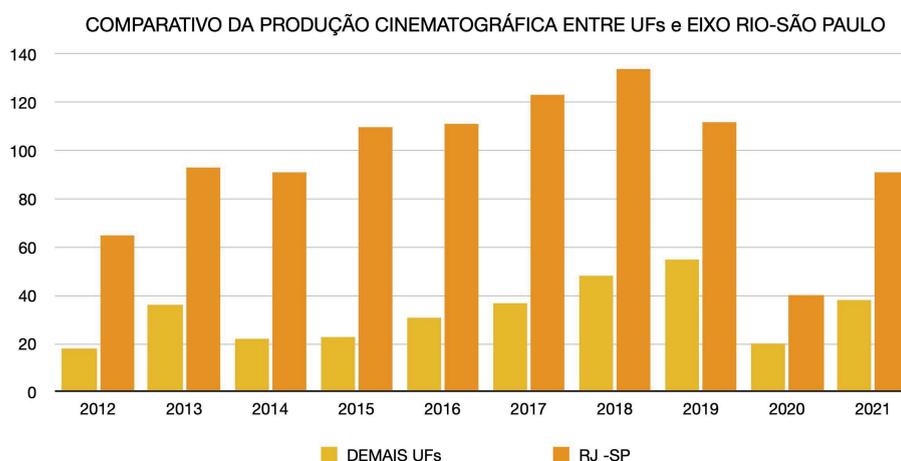
4.2 Produção Audiovisual no Brasil

Considerando a produção audiovisual brasileira como uma das dimensões estruturais de nossa pesquisa, buscaremos identificar o maior número de atores dentro dos eixos relacionais apontados anteriormente. Considerando o eixo de relações operacionais, a produção audiovisual no Brasil se dá basicamente por estúdios e produtoras independentes ou produtoras associadas a grupos de mídia. Segundo levantamento apresentado pela ANCINE (2023), no 51º Festival de Cinema de Gramado, existem hoje no país 4.981 produtoras ativas. Esse número representa só 38,5% das produtoras registradas na Agência. No mesmo levantamento podemos identificar que uma parte significativa tem entre 10 e 20

anos de existência. Dados da OCA/ANCINE (2022) também apontam que essas produtoras entregaram ao público em 2022, 173 longas metragens. Outro dado importante é que as produtoras operam de modo independente ou associadas e, com raríssimas exceções, utilizam um modelo industrial para isso. Essa característica, pode ser explicada de acordo com o que apontam Ballerini (2012) e Ikeda (2015) como uma consequência das políticas públicas no país, na qual o cinema nacional não adquiriu sustentabilidade econômica e depende quase exclusivamente de fomento e financiamento público.

Ainda sobre a produção, há uma concentração regional importante. É característica da produção audiovisual cadastrada na ANCINE (2022) uma concentração nos estados do Sudeste, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo mapeamento feito pela APRO, juntamente com SEBRAE e FDC⁴⁰, este avalia que a concentração geográfica, se deve a economias externas de escala. Como consequência dessa concentração geográfica há também uma clusterização de toda matriz produtiva que, por sua vez, reduz os custos de produção por dispôr de mercado de trabalho especializado, de rede de serviços especializados e compartilhamento de conhecimento e inovações. Identificamos também que, apesar de ocorrer uma produção significativa nos estados do Sul e do Nordeste, a hegemonia ainda é desses dois estados do Sudeste brasileiro, que produzem juntos mais obras que todas as Unidades Federativas juntas.

Gráfico 7 - Produção Cinematográfica



fonte: Adaptado e compilado com base em relatório da ANCINE de filmes brasileiros de 2012 a 2021.

⁴⁰ Mapeamento e impacto econômico do setor audiovisual no Brasil - resumo executivo de 2016

Em outro ponto, Ballerini (2012) aponta também que, embora existam grandes produtoras, estas não conseguem se dedicar totalmente à produção cinematográfica e diversificam suas produções para publicidade e para a televisão. Entretanto, há com cada vez mais frequência, uma demanda para essas produtoras independentes que se materializa por meio das *majors* globais e das plataformas de *streaming*. Não há operações de produção integralmente feitas por essas empresas estrangeiras, nem tampouco parque fílmico construído para isso, somente representações comerciais que intermediam com os produtores e fornecedores locais. Tomando como exemplo a Netflix, essa hoje oferece conteúdos chamados de originais, ou seja, assinando a exclusividade da produção por ela, desde o ano 2016. De lá para cá foram disponibilizados na plataforma 28 séries, 7 reality shows, 7 documentários e 24 filmes⁴¹. Essas obras foram feitas por mais de 30 produtoras distintas que atuaram de forma independente ou em co-produção, cedendo direitos de uso para operadora ou então de forma associada, recebendo recursos para uma demanda específica. Esse processo ocorre de forma similar com os estúdios estrangeiros e também com outras operadoras de *streaming* em co-produções. Paralelo a isso há também o caso *sui generis* da Globo Filmes, subsidiária da Rede Globo, que produz conteúdo específico para a programação da TV aberta, dos canais por assinatura e do *streaming*, a GloboPlay.

É necessário apontar também, todo o universo que opera conteúdo por meio das plataformas de compartilhamento de vídeo e redes sociais. Em consulta à APRO, é possível ver que um número razoável de associados produzem para canais específicos na web. Isso acaba não entrando de modo oficial nas estatísticas, já que muito do que é disponibilizado nesses repositórios também é feito por produtores amadores. De toda forma, essa movimentação possui força paradigmática suficiente para impactar os contextos socioeconômicos e culturais mundo afora. Montañó (2015) atribui isso à natureza diferenciada do vídeo na web e a complexa relação usuário-receptor ou produtor-receptor, balizadas pelo regramento das redes e condicionada aos formatos de tela. Nesse sentido a autora aponta também a idiosincrasia deste tipo de produção/operação, que difere do cinema e da TV. Com regras, tempos e arranjos, que criam territórios, economias e culturas próprias.

⁴¹ Informações obtidas com a empresa Netflix.

A dimensão da produção se amplia significativamente quando observada pelo eixo relacional econômico. Nesse sentido surgem novos atores que contextualizam esse recorte. Somam-se aos estúdios, produtoras e plataformas o corpo técnico. Esse corpo é formado por roteiristas, diretores, editores, cinegrafistas, iluminadores, cenotécnicos, produtores de cena, ajudantes, e uma plêiade de profissionais incumbidos na realização do produto audiovisual. A forma como esses profissionais são remunerados varia de acordo com o modelo contratual, segundo o SINDCINE⁴², a maioria trabalha como autônomo, pessoa física ou jurídica. Só uma pequena parte é contratada em regime CLT. Isso aponta para um sistema que opera por demanda da obra, diferentemente do sistema industrial seriado, que necessitaria de equipe disponível em tempo integral. De igual forma há a classe artística, que inclui as atrizes e atores que representam os seus papéis nas obras, os empresários e todo o *entourage* necessário para suas atividades. Embora como aponta Cordioli (2023), exista todo um arcabouço legal voltado ao direito material dos atores em obras audiovisuais na legislação brasileira, e que culmina na Lei no 6.533, de 24 de maio de 1978 que regula a profissão de ator no país, boa parte opta em estabelecer o contrato em termos particulares por intermédio empresarial ou por agências de artistas, criando um sistema de negociação paralelo ao da obra. Registramos também que, em termos econômicos, não há uma estimativa confiável do volume de recursos movimentados especificadamente pela classe artística para o setor de cinema e audiovisual.

Quando partimos para observar o aspecto econômico que opera na web - plataformas repositórias e redes sociais - veremos que há um condicionamento por parte desses grupos criando uma economia própria. Para termos uma ideia parcial do todo, somente o Youtube (2022), conforme aponta seu relatório de impacto no Brasil⁴³, indica a geração por meio de seu ecossistema de mais de 140 mil empregos no ano de 2022. Algo que impacta em aproximadamente R\$ 4,5 Bilhões no PIB nacional nesse mesmo ano. Segundo a plataforma, esses valores são movimentados pela participação na geração de assinaturas do YouTube Premium e pela publicidade dos anúncios exibidos nos vídeos. Os criadores de conteúdo também podem ampliar suas renda por meio do engajamento e interação com os fãs, como assinaturas dos seus canais e os recursos chamados Super Chat,

⁴² Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual dos Estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Tocantins e Distrito Federal.

⁴³ Desenvolvido pela Oxford Economics. Disponível em: <<https://kstatic.googleusercontent.com/files/...>> Acesso em: 05/09/2022.

Super Stickers e Valeu Demais⁴⁴. Com o recurso Shopping⁴⁵, os criadores de conteúdo podem vender produtos e promover marcas diretamente no seu canal na plataforma. Assim como o Youtube, mas com sistemas de monetização diferentes, outras plataformas giram grandes volumes de dinheiro, como apontam as plataformas do grupo Meta e as chinesas TikTok e Kwai em informes de mercado e balanços financeiros⁴⁶.

Na categoria financiadores, cabe destacar que há no Brasil leis e regulamentação que destinam recursos públicos por meio de isenção fiscal, portanto entram nessa relação profissionais e empresas especializadas em captar recursos com essa finalidade, são eles que operam na busca de empresas que vão financiar as obras com garantia de abatimentos nos impostos. Nesse sentido, Moraes (2018) destaca que, surgem empresas investidoras que não tem nenhuma conexão direta com a cultura, que acabam se beneficiando por meio de promoção e abatimento fiscal. Inserem-se na categoria de financiadores também empresas públicas e privadas que destinam parte dos recursos como estratégia de marketing cultural. De igual forma há investidores que se associam as produções com expectativa de lucro posterior em bilheteria ou direitos de exibição, embora raros, estes normalmente são representados por fundos de investimento ou por empresas de mídia já acostumados com o meio cinematográfico. Em informação dada pela ANCINE (2023)⁴⁷ está previsto para o setor audiovisual para os próximos anos, recursos do FSA e de renúncia fiscal na ordem de R\$ 1,3 bilhões e direcionando para projetos de produção quase metade desse valor. Ainda dentro do conjunto de medidas anunciadas há o restabelecimento e ampliação da cota de tela⁴⁸, medida que deve incentivar a produção de títulos nacionais.

Como há todo um comprometimento nessas operações e que envolvem contratos e leis bem específicas, tanto na área comercial, quanto trabalhista, somam-se aos atores nas relações econômicas um corpo jurídico, que aparece tanto na regulação e intermediação de contratos, quanto na resolução de litígios. Embora não haja especificação para esse tipo de atuação jurídica, existem hoje no Brasil, segundo consulta ao Conselho Federal da OAB⁴⁹

⁴⁴ mecanismos da plataforma para monetizar os canais dos criadores de conteúdo.

⁴⁵ Marketplace do Youtube.

⁴⁶ Fontes: Investing.com, exame.com e Insider Intelligence.

⁴⁷ Portal ANCINE: A ANCINE divulga investimentos de mais de R\$ 1 bilhão para o setor audiovisual e anuncia novas ações para 2023.

⁴⁸ A Medida Provisória foi editada antes da publicação da Emenda Constitucional (EC) nº 32, de 2001, a qual estabelece que o Congresso Nacional tem até 45 dias para apreciar as MPs sob risco delas paralisarem todas as demais deliberações, a cota de tela permaneceu em vigor até 2020, mesmo jamais tendo sido votada pelo Congresso Nacional.

⁴⁹ Fonte: Ordem dos Advogados do Brasil. Disponível em: <<https://www.oab.org.br>> Acesso em: 12/05/2023.

inúmeros profissionais e escritórios de advocacia qualificados em ações envolvendo o audiovisual, especializados em direitos autorais, direitos do entretenimento e contencioso tributário, por exemplo. Ainda existe uma outra categoria que se insere nesse contexto: a dos fornecedores. Embora seja acessória, é indispensável, pois nela se enquadram fornecedores especializados: fabricantes e fornecedores de equipamentos, câmeras, filmes e iluminação; e genéricos: de material de construção a serviços de *catering*.

A partir desse ponto há outro eixo importante e mais complexo: das relações culturais. Aqui podemos destacar círculos de interesses e relações de poder entre os seguintes atores/agentes: empresários; classes de trabalhadores e sindicatos; poder público; representações sociais; associações comerciais; fornecedores e todos envolvidos na regulação e mediação fiscal e legal. Identificamos aqui um grupo muito heterogêneo de interesses, dividindo atenção entre interesses econômicos e ideológicos. Nesse sentido, levaremos em conta a perspectiva de Williams (1979) sobre a disputa em torno da produção cultural, que ao longo do processo promove a construção das identidades e das realidades políticas na sociedade. Começamos, portanto, entendendo melhor a visão empresarial, que compreende o segmento da produção como fonte de investimento e baliza seus interesses em lucratividade. Nesse sentido Moraes e Jambeiro (2020) apontam uma disputa entre oligopólios consagrados ao longo do tempo e novos empreendedores e grupos empresariais atuando no segmento que se modifica conforme os efeitos da reestruturação produtiva. Nesse grupo, ainda de acordo com os apontamentos dos autores, além das disputas internas, há também uma busca de fortalecimento da classe frente à grupos estrangeiros que buscam ampliar suas ações em território nacional. Nesse sentido Meleiro (2010) aponta que há toda uma pressão nas estruturas do Estado, não só na produção, mas também em toda cadeia produtiva, visando fortalecer os interesses particulares da indústria nacional.

Na categoria de trabalhadores e suas representações de classe, os interesses também são de ordem econômica, porém se diversificam à medida que incluem questões trabalhistas voltadas não só à remuneração adequada, mas também dignidade no trabalho como apontam as reivindicações do SINDCINE⁵⁰ que pedem por exemplo, redução nas jornadas de trabalho do corpo técnico, que ultrapassa as 12 horas diárias. Há uma disputa também no que tange a visibilidade racial e de gênero. A questão da representatividade é uma pauta

⁵⁰ Material disponível em:

<<http://www.sindcine.com.br/NoticiaInterna/528/participe-das-assembleias-da-campanha-salarial-de-2022>>
Acesso em 01/07/2023.

permanente e é ponto de pressão da sociedade para o setor. Em relatório⁵¹ do OCA/ANCINE (2023) ficou demonstrado a predominância masculina e da raça branca nas representações e também no corpo técnico das produções nacionais. No escopo geral do estudo, a conclusão é de que entre os anos de 2011 e 2021, houve um aumento da participação feminina mas ainda de forma discreta, o mesmo se deu em relação à questão racial. O estudo também demonstra crescimento geral inexpressivo na participação de profissionais LGBTQIA+. Candido et al. (2021) concluem que o cinema nacional tem evidenciado um perfil social que é preferencialmente branco, masculino, heterossexual, sudestino, algumas vezes nordestino, mais europeizado do que nortista ou sulista. Os autores percebem as características brasileiras, entretanto, apresenta uma versão de país manchada de sexismo, de branquitude e preconceito regional. Candido et al. (2021) destacam que não há justificativa válida para as desigualdades apresentadas na tela e que não é incomum aos produtores evocar a liberdade criativa e artística de suas obras. Destacamos que houveram iniciativas estatais, em termos de promoção da diversidade, como em 2018, no qual o Comitê Gestor do FSA aprovou o estabelecimento de cotas de diversidade racial e de gênero na chamada de Concurso Produção para Cinema daquele mesmo ano, estabelecendo um mínimo de 35% dos recursos disponibilizados para projetos audiovisuais de produtoras independentes dirigidos por mulheres cisgênero ou mulheres transexuais/travesti e um mínimo de 10% dos recursos para projetos audiovisuais de produtoras independentes dirigidos por pessoas negras ou indígenas.

É também, neste entrecruzamento entre a dimensão da produção e das relações culturais, que se formam opiniões, críticas, conceitos e pré-conceitos em relação a atores, personagens e narrativas apresentadas. Algo que já ocorre na própria divulgação da obra em início de produção. O trabalho de relações públicas, que mesmo deslocado dessa dimensão, permite com que os astros e estrelas se comuniquem com seus públicos e fãs, no qual o mesmo se dá associado aos nomes dos diretores e suas obras. Produzindo aquilo que se qualifica, a partir de Morin (1989) como *Star System* e que movimenta o público a seguir determinados nomes, independentemente do que seja realizado. Isso amplifica as discussões e ajuda a criar a cultura cinematográfica, e que, apesar de ser um modelo originado nos EUA,

⁵¹ Relatório de Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/Estudo%20genero%20e%20raca%20no%20setor%20audiovisual.pdf>> Acesso em: 02/07/2023.

ele se consolidou no Brasil, por meio de revistas, imprensa especializada, festivais e mais recentemente por meio das redes sociais. Algo que Turner (1989) relaciona ao cinema como sendo uma experiência significativa e que transcenderia as estratégias de marketing, atuando como uma prática social. Igualmente em fase intermediária, há um espaço ocupado pela indústria fonográfica, que de forma híbrida, impacta e é impactada pelo setor do audiovisual, já que de alguma maneira consegue se posicionar durante todas as etapas da cadeia produtiva e também se vale das produções de videoclipes, que por sua vez tornam-se também um dos gêneros do audiovisual. Machado (2009) destaca não só como o surgimento de uma linguagem, mas também de permutação constante entre artistas e diretores, entre o cinema, a TV e a indústria fonográfica, mas de toda uma cultura em torno disso.

4.3 Distribuição do Audiovisual no Brasil

Ao partirmos para a dimensão da distribuição, inicialmente no eixo operacional, temos relações importantes estabelecidas. Conforme dados do OCA (2022), existiam em atividade no país, no ano de 2021, 64 distribuidoras operando em território nacional, a maior parte delas brasileiras e atendendo exclusivamente o mercado interno. Porém, paradoxalmente, a maior abrangência de distribuição e faturamento, como veremos mais adiante, se dá por empresas estrangeiras. Aqui há um reflexo do desenvolvimento histórico do cinema e do audiovisual brasileiro que, conforme apontam Gomes (1980), Machado (2008) e Meleiro (2010), não conseguem dar conta das demandas internas e permitir a entrada desordenada de obras importadas. Nesse ponto também percebe-se uma concentração das operações de distribuição na região Sudeste. Aqui também entram as operadoras, ou plataformas de *streaming*, que por fluxo e sistemas próprios distribuem as obras nos seus canais, obedecendo a mesma lógica das salas de cinema, por comissionamento aos representantes das obras, nesse caso as distribuidoras. As exceções são as obras produzidas exclusivamente pelos operadores de *streaming*, onde eles suprimem essa etapa e assumem ou delegam a posição quando o produto migra para outra plataforma ou suporte de mídia.

Ainda dentro desse eixo, embora se configure como crime, conforme as Leis 9.610/1998, 9.456/1997, 9.609/1998 e 10.695/2003, encontra-se a prática da pirataria. Embora controversa, como aponta Gerbase (2007), a prática ocorre não só como uma

maneira de terceiros lucrarem com os direitos autorais, como veremos depois pelo contexto econômico, mas como resultado de uma prática cotidiana facilitada muitas vezes pelas tecnologias mais acessíveis. Ainda há nesse conjunto a visão ativista, que acredita na propagação das obras como forma de acessibilidade para aqueles que não teriam essa possibilidade. Ou seja, uma espécie de “justiça social”. Concretamente, a prática da pirataria pode ocorrer em qualquer momento da cadeia produtiva do audiovisual, inclusive durante os processos de produção, envolvendo visualização, cópias ou distribuição por meios digitais ou físicos.

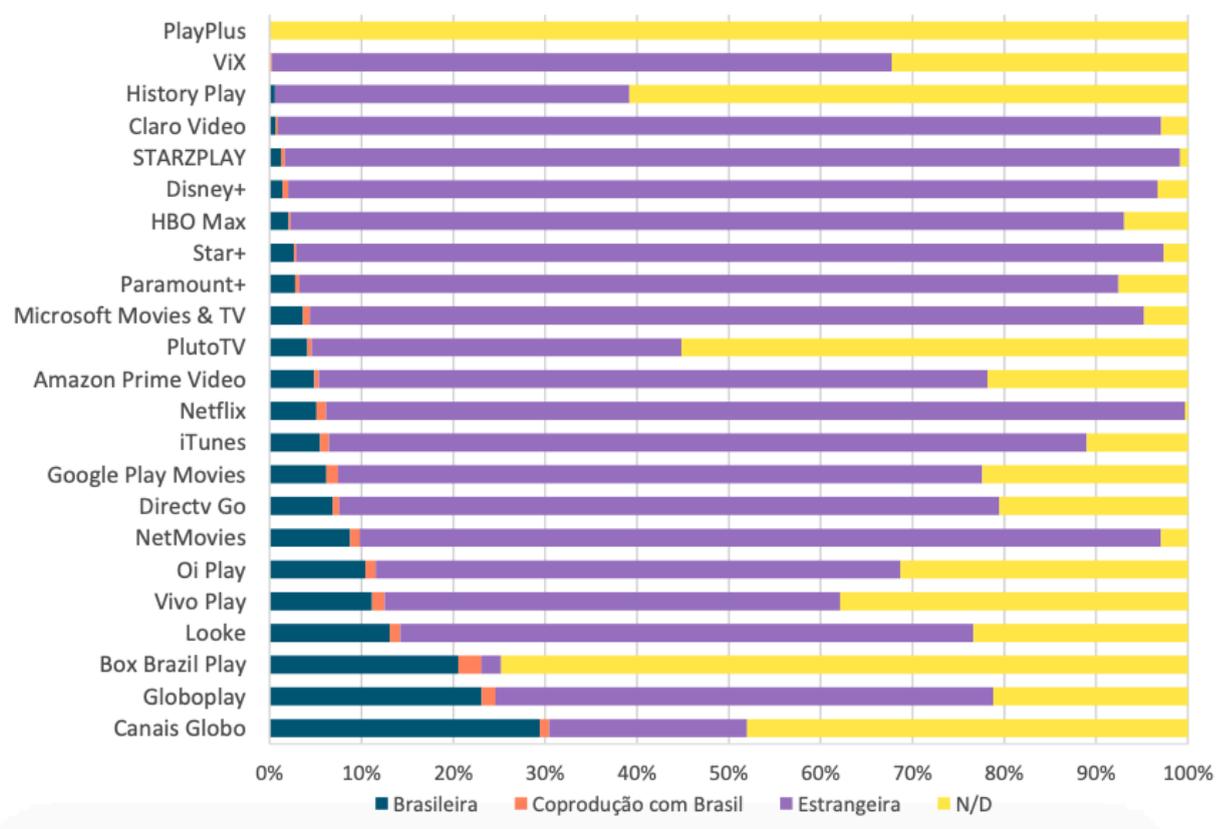
Ao entrarmos no eixo de relações econômicas, percebemos que a dimensão da distribuição está condicionada diretamente a questões originalmente geográficas. Inicialmente pelos fatores logísticos. Apesar de atualmente boa parte da distribuição seja feita por rede, considerando a digitalização das salas de exibição, ainda há um número significativo de locais que exibem em película ou no formato Blu Ray, assim como os que projetam formatos grandes e consequentemente volumosos, como IMAX⁵², por exemplo. Isso exige todo um sistema caro de logística e controle de cópias, considerando as dimensões continentais do Brasil. Cabe ainda as empresas distribuidoras o controle de bilheteria, pois é através dele que são cobrados os valores de distribuição e os dados dessa coleta para serem lançados no Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição - SADIS, regulamentado pela Instrução Normativa nº 156/ 2021 da ANCINE. Sobre a bilheteria, a Agência informa que a participação das distribuidoras no valor do ingresso final gira em torno dos 50%, mas que em alguns casos, pode ultrapassar os 60%, inclusos taxas e impostos. Outro ponto, que envolve a questão geográfica e a distribuição, está no controle econômico global das praças de exibição. Nesse sentido há uma disputa comercial entre os distribuidores nacionais e estrangeiros. Em relatório preliminar da ANCINE (2022) sobre mercado cinematográfico, a Agência aponta que este mercado é dominado por grandes distribuidoras ou *majors* estrangeiras. Em 2022, somente a Warner e a Disney, contabilizaram mais de 60 milhões de ingressos vendidos e uma renda superior a R\$ 1,2 bilhões, mais que o dobro de todas as outras distribuidoras somadas.

Entretanto, quando se filtram somente os títulos nacionais distribuídos, há uma mudança significativa no ranqueamento, que passa a destacar 9 distribuidoras nacionais e

⁵² IMAX é um formato de filme criado pela empresa canadense IMAX Corporation que tem a capacidade de mostrar imagens muito maiores em tamanho e resolução do que os sistemas convencionais de exibição de filmes.

apenas uma estrangeira, a Disney, entre as 10 primeiras. Em volume, porém, os números apresentados são muito inferiores, apresentando um somatório geral aproximado de R\$ 71 milhões. Correspondendo aos filmes brasileiros $\pm 3,9\%$ de toda a distribuição. Neste mesmo relatório preliminar há por parte da ANCINE (2022) uma avaliação desse contexto, explicando a gradual volta do público para os cinemas após a pandemia e também pelo volume de *blockbusters* lançados no ano. De igual modo, aponta a ausência de um “grande lançamento” nacional, como possível justificativa para o consumo de filmes brasileiros. Apesar de atípico, como destaca o relatório, em retrospectiva, não há muita variação nesses números apontados pela distribuição. O que coloca parte do peso da pouca distribuição de títulos nacionais para as etapas de produção ou de exibição. Para além da distribuição para as salas de cinema, há também as operações comerciais das distribuidoras para o mercado de *Video on Demand*. Nessa modalidade entram tanto as plataformas digitais, quanto os canais de assinatura. A ANCINE (2022) disponibilizou um panorama desse mercado no Brasil e na América Latina. Porém, mesmo com muitas informações e dados neste relatório, não consolidou valores arrecadados pelas distribuidoras nessa modalidade. Contudo é possível verificar e fazer um comparativo do volume de títulos nacionais e internacionais disponíveis no catálogo dessas empresas:

Gráfico 8 - Nacionalidade de obras nos catálogos por plataforma disponíveis no Brasil



Fonte: ANCINE. Panorama do Mercado de Vídeo por Demanda no Brasil - 2022.

Se considerarmos a distribuição, iremos ter um panorama territorial muito similar ao que ocorre a partir da produção, embora também ocorra nesse estrato uma disputa econômica promovida pelas distribuidoras estrangeiras e que são atuantes em nosso mercado. Destaca-se porém nesse contexto a existência de pequenas distribuidoras locais, que se encarregam de abastecer nichos de mercado bem específicos. Entretanto, a maior economia se concentra nas empresas que operam simultaneamente a distribuição nacional e internacional. Aqui há um reflexo da interdependência histórica do cinema e do audiovisual brasileiro que não consegue dar conta das demandas internas.

Quando observamos a dimensão da distribuição sob a ótica do eixo relacional cultural, é possível extrairmos algumas informações valiosas. Um bom ponto de partida é entender como uma política para o setor mudou significativamente essa etapa da cadeia produtiva. A Lei 8.685/93, em seu 3º artigo, beneficia a produção de obras cinematográficas brasileiras independentes de longa-metragem, telefilme ou minissérie e a coprodução das mesmas, mediante investimento de 70% do imposto de renda sobre crédito ou remessa de lucros para o exterior devido por empresas distribuidoras. Esse benefício ainda promove uma

isenção para as empresas estrangeiras da ordem de 11% referente ao CONDECINE. Com esse incentivo, o Estado abdica de receita que seria provida por empresas estrangeiras para fomentar a produção nacional, algo que aparentemente é positivo. Entretanto, como há por parte destas empresas um interesse em maior lucratividade, há um direcionamento na escolha daqueles roteiros e obras que serão co-produzidas. Algo que conforme aponta Silva (2010) irá modificar a relação de poder e de independência do produtor em relação a distribuição. Nesse sentido, as obras co-produzidas, estarão sujeitas a tendências de mercado e não mais à desígnios criativos, algo que já é possível verificar a partir da divulgação e da promoção dessas obras, influenciando a etapa posterior de exibição e consumo.

Nesse sentido, essa espécie de curadoria exercida pelas distribuidoras internacionais, também impacta na exportação das obras nacionais para o mercado mundial. Onde de acordo com Silva (2010) as produções totalmente independentes terão pouco espaço de penetração. Decorrem desse destaque dois grandes impactos culturais frutos dessas relações. Um é a interferência estética, quando o investimento irá pautar a construção da obra, tornando-a mais “palatável” à uma maior audiência e conseqüente lucratividade. Outro impacto, se dá na baixa possibilidade de obras de nicho alcançarem grandes públicos, já que estas não terão o mesmo número de cópias disponíveis e alcance de divulgação que aquelas feitas no modelo de co-produção. Algo que segundo Barone (2005) resulta em relações simbólicas diferenciadas, nas quais é possível observar interdependências, ao lado de antagonismos e tensões em um dos campos fundadores do espaço audiovisual. Esses dois cenários, resultam em uma gradual homogeneização das obras audiovisuais distribuídas, que passam a exibir padrões cada vez mais globalizados, seja pela estética ou pela construção narrativa. As relações culturais na dimensão da distribuição não apresenta um número diverso de conexões, entretanto os efeitos do que ocorre nessa etapa se refletem de forma muito intensa nas etapas subjacentes e reforçam a noção de uma construção hegemônica que segundo Autran (2010; 2013) foi estabelecida ao longo da história.

Este fenômeno fica mais evidente quando percebemos que as relações derivadas da etapa de distribuição e estabelecidas entre as plataformas de *streaming* e operadoras de VoD, ocorrem somente em âmbito de intermediação comercial, onde a questão cultural é quase totalmente condicionada ao resultado das operações na etapa de exibição e consumo, submetida aos mecanismos de curadoria e programação algorítmica na disputa de território

e mercado, algo que incrementa o alcance e a força das *majors*, como apontado por Silva (2010) anteriormente, já que algumas destas operam ou participam no mercado como plataformas de *streaming*. Por fim, ainda nesse nó, é perceptível a pouca participação do poder público, já que não há ainda regramentos distintos para o mercado de *streaming*. Embora haja a regulação para o cinema e TVs abertas e pagas, não há nada de concreto, por exemplo, no estabelecimento de cotas de tela, nas plataformas e nos canais de VoD. E tende a se agravar se não forem renovadas as cotas no segmento de mercado de TV paga e cinema que possuem regulamentos próprio, que fixa percentuais mínimos semanais de veiculação de conteúdo audiovisual brasileiro independente pela Lei, aprovada em 2011, sem vigência atualmente e com previsibilidade de substituição via Projeto de Lei nº 3696, de 2023, que até o momento não incluiu, nem no texto original, nem por emendas, as salas de cinema no regramento.

Antes de abordarmos a territorialidade no consumo do audiovisual é necessário destacar que no eixo relacional, entre as dimensões da distribuição e exibição, encontram-se acessórias a academia e circuitos de ensino técnico, festivais e congressos que estabelecem uma relação mais especializada. Servindo como uma conexão que liga setores chave e participa tanto no fomento, quanto em uma manutenção endógena da cultura, da prática e do consumo do audiovisual. Esses elementos se apresentam relevantes também para o Estado que participa por exemplo, na regulação profissional, por meio da Lei 6.533/78, no ensino pelas Leis 5.540/69 e 9.394/96 e um conjunto extenso de resoluções, até definições legais bem específicas, como no fomento de festivais, como aponta MP 2.228/01, que em seu texto isenta, para fins de estímulo, o pagamento do CONDECINE.

4.4 Exibição e Consumo do Audiovisual no Brasil

Neste subcapítulo, abordaremos a terceira etapa da cadeia produtiva do audiovisual. Para isso distinguiremos a exibição de consumo, já que são etapas distintas de um mesmo conjunto. O contexto de exibição se mostra bem mais fragmentado e concorrido que os demais. Isso se dá inicialmente pela multiplicidade de suportes de exibição - cinemas, televisão aberta e fechada, home-vídeo, cine-clubes e *streaming* - e seus grupos de interesse. Em cada um desses nichos de mercado há grupos empresariais ou iniciativas buscando lucrar com a etapa da exibição. Para termos uma compreensão melhor dessa

disputa, no campo cinematográfico em 2022, haviam registradas na ANCINE⁵³, 3.415 salas de exibição comerciais, compostos por salas de projeção únicas, privadas ou públicas e salas multiplex, algumas estrangeiras como as norte-americanas Cinemark e UCI. Do número total de salas, somente 370 são cinemas de rua, enquanto o outro restante são cinemas localizados em *shopping centers*. O número total de espaços pode ser ainda maior do que o registrado pela ANCINE quando considera-se também os locais de exibição em escolas, universidades, centros culturais e comunitários, bem como aqueles locais temporários, que realizam mostras itinerantes e ao ar-livre.

Numericamente os dados de 2022 apontados pela ANCINE revelam um bom desempenho do parque exibidor nacional, muito próximo do máximo de salas em operação já registrado, que foi de 3.507, um ano antes da pandemia. A Agência também destaca a concentração de salas na região Sudeste, em especial o Estado de São Paulo que, sozinho, corresponde a 1/3 de todas as salas disponíveis no Brasil. Esse número pode ser um pouco diferente, como comentamos antes, em razão de existirem estruturas não cadastrados nesse sistema. De toda forma, geograficamente a distribuição numérica das salas se apresenta regionalmente desta forma, na última década:

Tabela 5 - Parque exibidor cinematográfico brasileiro. 2013-2022

REGIÃO	Salas em Funcionamento									
	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022
Centro-Oeste	239	245	258	274	279	285	286	170	280	285
Nordeste	351	403	446	490	513	548	586	356	529	600
Norte	136	156	194	198	212	228	235	169	204	221
Sudeste	1.497	1.574	1.660	1.728	1.718	1.761	1.846	1.012	1.739	1.774
Sul	455	455	447	470	501	525	554	153	514	535
BRASIL	2.678	2.833	3.005	3.160	3.223	3.347	3.507	1.860	3.266	3.415

Fonte: OCA/ANCINE. Informe do Mercado Cinematográfico no Brasil - 2022.

É possível também mensurar público por meio das bilheterias, algo que é inclusive utilizado para avaliar o sucesso das produções exibidas. O público presente nas salas de cinema do país, segundo a ANCINE, ficou na casa dos 95,3 milhões em 2022, um número bem superior ao registrado um ano antes (52,3 milhões), em decorrência da

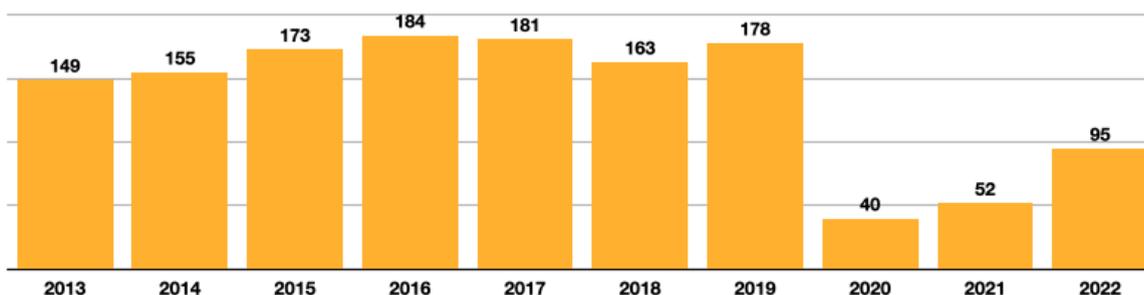
⁵³ Fonte: Ancine. Disponível em:

<<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe-mercado-cinematografico-2022c-final.pdf>>

Acesso em 21/09/2022.

pandemia. Porém, no comparativo da década, esse número é um pouco mais do que a metade de público registrada em 2016, ano que detém um recorde de público na década observada.

Gráfico 9 - Público dos longas-metragens exibidos em Salas de Cinema (em milhões) - 2013 a 2022



Fonte: OCA/ANCINE. Informe do Mercado Cinematográfico no Brasil - 2022.

Para além do cinema, há também as empresas de comunicação que operam TV aberta e por assinatura em diversas plataformas e tecnologias de transmissão, seja por ondas de rádio ou por meio físico, como cabo ou fibra ótica. No caso da TV aberta, essa pode ser classificada em três categorias conforme a ANATEL:

- Educativas, destinadas somente a fins educativos com finalidade de veiculação de programação educativa ou cultural, não sendo permitida a exploração comercial do serviço;
- Comunitárias: A Lei 9612/98 define aos titulares da atividade às “fundações e associações comunitárias, sem fins lucrativos, com sede na localidade de prestação de serviço”. Estabelecendo regramento e excluindo aqueles que não se enquadram nessa outorga;
- Comerciais: que prevêm programação direcionada e a permissão de financiamento por anunciantes nacionais, locais ou patrocínio. A outorga de radiodifusão de sons e imagens, em caráter comercial, nesse caso acontece por meio de processo licitatório, na modalidade concorrência e posterior encaminhamento via Decreto Presidencial e aprovação no Congresso. Aqui se concentram alguns oligopólios que se consolidaram com o passar do tempo e atualmente estão distribuídos em grandes redes regionais e nacionais.

Segundo a ANATEL (2020), operam atualmente em rede 16 empresas: Band, Canção Nova, Globo, Ideal TV, Rádio e TV Aparecida, Record, Record News, Rede Brasil de Televisão,

Rede Internacional de Televisão, Rede CNT, Rede RBI, Rede TV!, Rede Vida, SBT, TV Cultura e TVCI. Destas, segundo KANTAR/IBOPE/⁵⁴, SBT, Record e Globo detêm em horário nobre mais de 90% da audiência, sendo que somente a Globo capitaliza mais de 50% desse total. Parte da potência dessas redes se dá por decorrência da ausência de cinemas e outros aparatos culturais em cidades pequenas e lugares remotos, e que Machado (2009) enfatiza como sendo resultado do alcance das telecomunicações, intensificadas nos anos 1960. Nesse sentido, também podemos falar da TV por assinatura, uma categoria que utiliza-se da mesma “tela” para ofertar conteúdo. Nesse caso, há características muito plurais em termos de transmissão, já que a própria ANATEL classifica em modais a transmissão por cabo, microondas, radiofrequência e por satélites⁵⁵, sistemas que seguem as conformidades de um vasto marco legal⁵⁶. Nessa categoria há também uma cadeia de valor própria, diferente das demais categorias. Segundo a OCA/ANCINE (2015), na TV por assinatura há entre as etapas de produção e distribuição, duas fases distintas: a programação, em que ocorre a aquisição do conteúdo feito pelas produtoras e colocado em grades de programação dos canais e; o empacotamento, que é o agrupamento de canais em pacotes que serão comercializados aos assinantes.

A oferta, ainda segundo esse estudo, é plural já que considera além dos canais um condicionamento da recepção ao pacote de serviço contratado: básico, intermediário, *premium* ou *pay per view* e, ao sistema tecnológico. De toda forma, o estudo destaca que a Lei no 12.485/11, atribuiu à ANCINE, que passou a dividir com a ANATEL a regulação do mercado de comunicação audiovisual de acesso condicionado. Com base no método de regulação por camadas, conforme descrito no art. 4º desse marco legal, ficando a cargo da ANCINE regular as atividades relacionadas à produção de conteúdo, empacotamento e programação. Salientamos que esse é um estrato altamente diversificado e segmentado, divididos por categorias temáticas nos quais os canais brasileiros são classificados pela

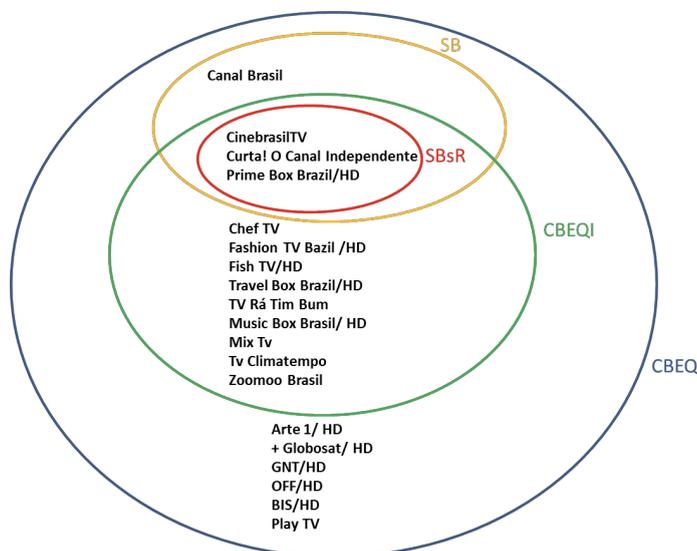
⁵⁴ Audiência diária do horário nobre de 2020. Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/audiencia-do-horario-nobre-15-mercados-02-03-a-08-03-2020/>> Acesso em 10/04/2022.

⁵⁵ Fonte: ANATEL. Tv a Cabo, a distribuição do sinal é feita por intermédio de meios físicos (cabos coaxiais e fibras ópticas). Modalidade esta que garante excelência na qualidade de transmissão das imagens ao espectador. MMDS (Serviço de Distribuição de Sinais Multiponto Multicanais), onde a distribuição de sinais utiliza radiofrequências na faixa de microondas (2500 a 2680 MHz). DTH (Direct To Home), aqui a distribuição dos sinais para os assinantes é feita através de satélites. TV por Assinatura (TVA), onde a distribuição de sinais utiliza radiofrequências de um único canal em UHF.

⁵⁶ Leis 8.977/95, 9.742/97; Decretos 95.744/88, 95.815/88, 2.196/97 e 2.206/97; Portarias 254/97, 256/97, 321/97 e 399/97. Todos aprimorados ou substituídos com a promulgação da Lei 12.485/11.

ANCINE dentro da Categoria de Canais Brasileiros de Espaço Qualificado (CABEQs):

Gráfico 10 - CABEQs segundo classificação da Ancine



Fonte: Estudo da TV por Assinatura no Brasil: aspectos econômicos e estruturais. ANCINE (2015)

Operacionalmente esses agentes podem ter sua amplitude de exibição ampliada, visto que há a possibilidade desses canais estarem disponíveis nas plataformas de *streaming*. Isso promove, em estágios independentes ou hibridizados uma maior acessibilidade do público ao conteúdo ofertado. Algo que inclui empresas provedoras de Internet e plataformas digitais, redes sociais e plataformas de *streaming* disputando audiência. Essa categoria também pode apresentar mais uma escala operacional associada às empresas de telefonia e comunicação móvel, já que elas se responsabilizam por parte da malha de infraestrutura tecnológica no país. Desse ponto em diante surge o território de operação em que se enquadram as redes digitais e as plataformas de *streaming*. Nesse segmento há uma predominância de agentes globais, que operam e disputam espaços em diversos países. Para efeitos metodológicos trataremos aqui das plataformas de *streaming* aquelas que operam no sistema de VoD, sejam gratuitas, por assinatura e/ou multiplataforma, operando nesse nicho tecnológico. Neste nível operacional se destaca uma fragmentação e especialização de conteúdo muito mais intensa que aquela registrada nos canais de TV por assinatura. Porém, segundo o aponta panorama sobre o mercado de VoD da OCA/ANCINE (2022), há uma maior operação em oferta de obras fílmicas e conteúdo seriado. Importante destacar que no

relatório apresentado pela agência, constam somente operadores cadastrados, não contabilizando um número considerável de plataformas alternativas. Como a exibição e o consumo de audiovisual por *streaming* é algo recente, comparativamente aos modos mais tradicionais (TV, cinema e *home video*), é possível observar, na listagem de operadores apresentada pela ANCINE, um número relativamente alto de empresas que migraram de outros setores para atuar no audiovisual. Podemos destacar por exemplo, empresas de tecnologia como a Apple e Microsoft; de logística, como a Amazon; e de telecomunicações, como a Claro, entre tantas outras que exploram esse tipo de negócio. Outro ponto a se destacar é a nacionalidade dessas empresas. Boa parte delas, como descrito anteriormente, são estrangeiras ou grupos transnacionais. Isso, como descrevem Moraes e Jambeiro (2020), interfere não só em pautar questões econômicas, mas também em aspectos culturais relacionados aos conteúdos, bem como, incluir interesses políticos e ideológicos ao meio.

Seguindo nesse mesmo eixo relacional, ainda há a exploração do nicho de *home video*. Uma categoria que, em virtude do avanço tecnológico, entrou em processo de disrupção, mas que ainda encontra adeptos para o consumo, apesar do fenômeno de deslocamento ou transbordamento de público para outro sistema técnico, como aponta Braga (2006), que forçou o processo de descontinuação das operações baseadas em suporte físico, para venda ou videolocação. Nessa mesma dimensão também configura a pirataria, ou apropriação indevida. Esse tipo de exploração ocorre de modo híbrido, surge não só com o compartilhamento e venda de obras por meios físicos, DVDs, ou *pen drives*, mas por usar meios tecnológicos mais avançados, “hackeando” equipamentos de operadoras de canais de assinatura ou com a venda de equipamentos que por meio de protocolos de Internet, dão acesso à conteúdos variados em formato *streaming*. Estes últimos são chamados popularmente de “gatonet” ou de “black box”. A pirataria entra nessa categoria, não só por “entregar” conteúdo mas também, segundo Pavesi (2017) por impactar no eixo econômico e cultural, criando epistemologias populares, inserindo novos atores e novas usabilidades como alternativas ao sistema oficial.

Sobre os meios eletrônicos de exibição, é possível destacar algumas informações relevantes sobre a audiência. Ao contrário do que ocorre nas salas de exibição, onde é possível individualizar a contagem do público, nos meios eletrônicos isso se torna mais difuso visto que cada televisor, tablet, tela de computador ou smartphone pode ter uma ou mais pessoas assistindo o conteúdo, fazendo com que o alcance real de exibição seja bem maior

daquele apontado por dispositivos eletrônicos de pesquisa⁵⁷ e pela coleta de endereços IP⁵⁸ conectados. Porém alguns dados estão disponíveis para nossa avaliação. É o caso do número de televisores por domicílio apresentado no relatório da PNAD contínua de 2021. O Brasil contabiliza mais de 63 milhões de lares com televisores, impactando um público superior a 186 milhões de pessoas⁵⁹. Desses números, 90,9% utilizam dispositivos com conversão de sinal digital. Outra informação é que há correspondência entre o adensamento populacional das regiões e o número de equipamentos, em que o Sudeste concentra o maior número de lares com o equipamento. O mesmo relatório indica que 50,2 milhões de lares não possuem nenhum tipo de TV por assinatura.

Os números, entretanto, se mostram mais robustos quando observamos os dados apontados pela KANTAR/IBOPE (2022) sobre o consumo de vídeo no Brasil. Segundo a pesquisa, mais de 205 milhões de brasileiros indicam preferência em consumir a TV convencional, aberta e paga. Esse número corresponde a 79% do consumo total de conteúdo em vídeo no país, restando 21% referentes ao consumo por *streaming*. Este estudo aponta que 51% da população possui Smart TVs, permanecendo em média, 5 horas e meia por dia em frente a tela. Se demonstra também que, 92% dos consumidores preferem consumir audiovisual pelo televisor, na qual a pesquisa ainda aponta que a população passa, preferencialmente, mais tempo em frente à TV consumindo vídeos se comparado a outras telas. Sobre a TV por assinatura, embora existam medições sobre audiência, como os dados coletados pelo Painel Nacional da Televisão - PNT⁶⁰ (2023), este não demonstra ser um bom indicador, pois só considera 15 regiões metropolitanas do país, mas é possível estimar o tamanho dessa audiência por meio do número de assinantes nesse modal. A ANATEL relata que em 2023 esse número era de 11,3 milhões de assinantes, mostrando uma tendência de queda ao compararmos com os dados da última década:

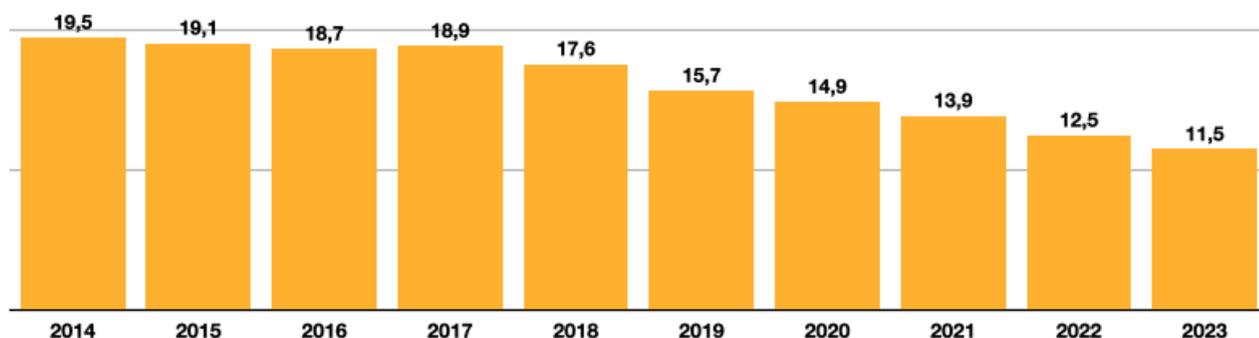
Gráfico 11 - Número de assinatura de TV pagas (em milhões) - 2014 a 2023

⁵⁷ Para entregar dados mais realísticos sobre a audiência da recepção na TV, alguns institutos disponibilizam aparelhos que são instalados em algumas residências e eles aferem a data, o horário, o canal escolhido e se há pessoas assistindo ou não a programação enquanto o televisor está conectado. Esses dados são coletados e enviados para tabulação e processamento instantaneamente. Fonte: Kantar/IBOPE.

⁵⁸ Endereçamento IP (Internet Protocol address). É uma sequência numérica que identifica dispositivos interconectados na Internet.

⁵⁹ Segundo consta no SIDRA/IBGE referente a PNAD contínua no 4º trimestre de 2021, os números são: lares com televisores: 63.276; moradores em domicílio com televisor: 186.716.

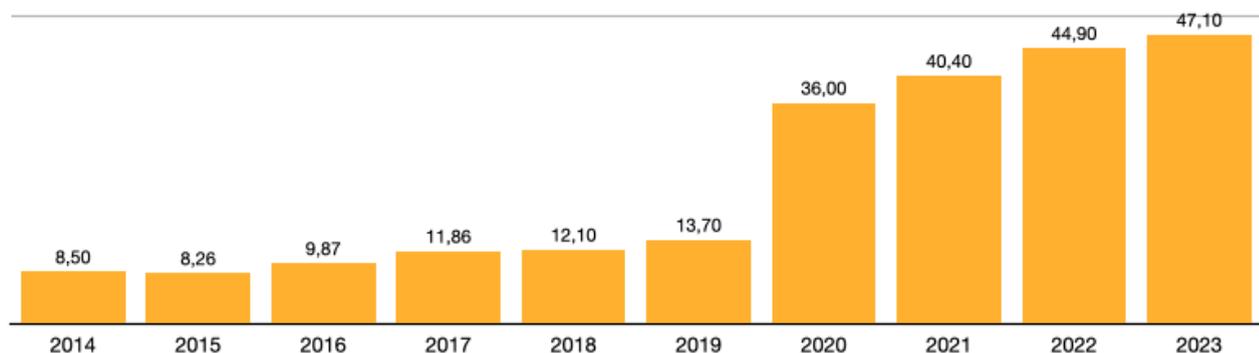
⁶⁰ O PNT é o relatório emitido pelo grupo KANTAR/IBOPE e apresenta de forma consolidada as audiências das TVs abertas e pagas em 15 praças do território nacional.



Fonte: ANATEL. Painel de acessos de TV por assinatura no Brasil - 2023.

Quanto ao consumo específico de *Videos on Demand*, torna-se inviável um dimensionamento preciso em termos de acessos ou número de assinantes/usuários, visto que essa categoria abrange não só as plataformas de *streaming*, mas também acessos pela TV e sistemas móveis. Apesar dessa impossibilidade é possível estimar parte desse público considerando as assinaturas de Internet banda larga e cruzando com os dados de usuários de telefonia móvel no país com acesso a conexões 4G e 5G⁶¹, já que para o consumo de vídeo em streaming é necessário conexões de alto desempenho. Esses números podem ser visualizados de forma evolutiva da seguinte forma:

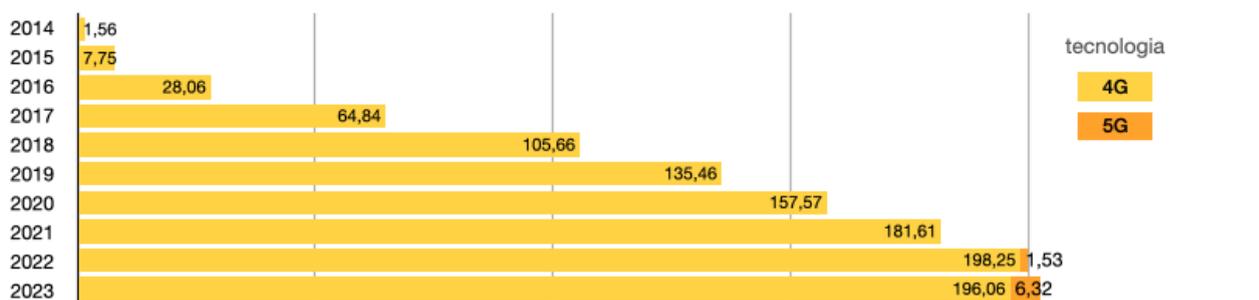
Gráfico 12 - Número de assinantes de Internet banda larga (em milhões) - 2014 a 2023



Fonte: ANATEL. Painel de acessos de Internet Banda Larga no Brasil - 2023.

Gráfico 13 - Número de assinantes de telefonia móvel com tecnologia 4G e 5G (em milhões) - 2014 a 2023

⁶¹ Segundo a ANATEL (2023) 4G é a sigla para 4th-generation wireless, ou seja, a 4ª geração de rede móvel, conhecida também como Long Term Evolution (LTE). A soga 5G, corresponde a geração seguinte e se diferencia pela velocidade de transmissão de dados que pode superar a 4G em mais de 100 vezes.



Fonte: ANATEL. Painel de acessos de Telefonia Móvel no Brasil - 2023.

Mudando para o eixo econômico, vamos observar que há grande circulação financeira em torno dos mercados que atuam nessa etapa da cadeia produtiva. Ao iniciarmos pelo cinema, o setor, segundo o OCA/ANCINE (2022) registra uma renda em 2022 na casa de R\$ 1,81 bilhão, o que em comparativo com o faturamento dos três anos anteriores, mostra um mercado em recuperação, após a queda de bilheteria no ano de 2020, ocasionado pelas restrições da pandemia.

Tabela 6 - Comparativo de renda - Bilheterias. 2019-2022

2019	2020	2021	2022
3.419,6	732,0	966,6	1.816,1
valores em R\$ e em milhões			

Fonte: OCA/ANCINE. Preliminar do Mercado Cinematográfico - 2023. Adaptado pelo autor.

Sobre esse resultado a Secretaria de Regulação - SRG (ANCINE, 2023), responsável pelo relatório que originou esses dados, avalia a divisão mercadológica entre filmes estrangeiros e nacionais. Segundo a SRG, as obras nacionais representaram somente 4,2% do público de 2022, número baixo, mas um pouco melhor ao do ano de 2021, considerando o *market share* de público dos filmes nacionais, de somente 1,7%. O informe destaca que os números apresentados nele, precisam ser contextualizados como parte de uma trajetória de

recuperação após o fechamento das salas em virtude da crise sanitária de 2020/2021. Observamos, segundo os dados do informe, que há um distanciamento muito grande, não só no número de público e de salas de exibição com títulos brasileiros, mas principalmente no comparativo de renda entre eles. Ao compararmos o longa-metragem estrangeiro mais assistido no Brasil em 2022 com o nacional, teremos o filme: Dr. Estranho no multiverso da loucura, produção estadunidense, que ocupou 2.585 salas no lançamento, teve um público de 8,33 milhões e faturou mais de R\$ 168 milhões. Já o filme brasileiro com o melhor desempenho nesse mesmo ano foi: Turma da Mônica: Lições. Essa obra ocupou 909 salas no lançamento, foi assistida por pouco mais de 515 mil espectadores e rendeu em bilheteria, cerca de R\$9 milhões. Os exibidores também lucram na venda de alimentos e bebidas e na comercialização e exibição de publicidade. Segundo o Conselho Superior de Normas Padrão, o CENP, só no primeiro semestre do ano de 2023, registrou uma movimentação de R\$ 18,11 Milhões investidos por anunciantes em mídias publicitárias para o meio cinema.

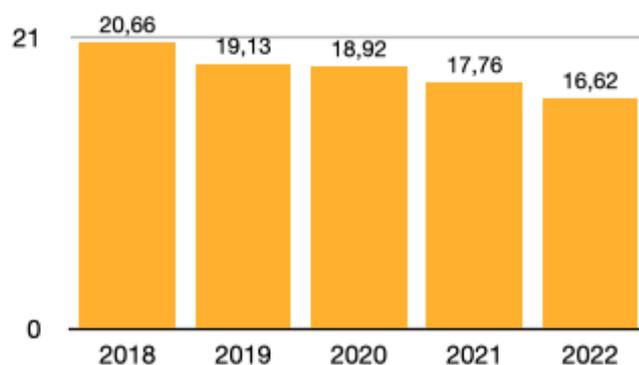
Ao verificarmos as empresas que operam no ramo de TV aberta, os dados apontam para receitas variadas. Isso é muito bem descrito pelo CADE (2020) ao descrever a cadeia de valor da TV aberta. Os proventos mais significativos ocorrem pela publicidade e a prática é amparada a partir de 1963 pelo Decreto nº 52.795. As empresas de TV vendem espaço publicitário durante os programas, intervalos comerciais e eventos especiais permitindo que os anunciantes utilizem o meio para exibir seus anúncios a um público amplo e diversificado. Os valores do espaço publicitário podem variar de acordo com a audiência, o horário e o programa em questão. Grandes eventos esportivos, programas populares e horários nobres geralmente atraem os anúncios mais caros. Embora já seja de domínio público, Galvão (2014) e ANCINE (2015) por meio da Superintendência de Análise de Mercado - SAM, destacam que redes de TV aberta possuem afiliadas locais ou regionais que retransmitem seu conteúdo. Essas afiliadas pagam taxas para a rede principal em troca dos direitos de transmitir os programas e a programação nacional, criando uma fonte de receita extra para as redes e benefícios exclusivos para as retransmissoras.

A ANCINE (2015) aponta para a formação de um “ecossistema” que permite incorporar a exploração de merchandising e licenciando produtos relacionados aos programas de televisão. Isso pode incluir roupas, brinquedos, livros e outros produtos relacionados aos personagens e programas populares. E não menos importante, a produção própria, como apontada anteriormente: na qual várias redes de TV aberta produzem e

comercializam seus próprios programas e conteúdo, gerando lucratividade pela cobrança de direitos de exibição, mídias físicas, licenciando produtos relacionados aos programas e até mesmo vendendo formatos de programas para outros países. Embora não haja fonte fidedigna para consolidar as receitas adjacentes à publicidade na TV, é possível, segundo o CENP, verificar a movimentação da verba publicitária. No primeiro semestre de 2023, por exemplo, a TV aberta movimentou R\$ 3,93 bilhões em investimentos publicitários, valor que projeta uma movimentação anual próxima de R\$ 8 bilhões. Por fim, abre-se uma outra possibilidade por meio da Lei 14.408/22, que permite às emissoras, transferir, comercializar ou ceder o tempo total de programação para terceiros, que ficam responsáveis pela produção do conteúdo.

Com uma cadeia produtiva similar, opera a TV por assinatura, mas com sistemas de transmissão e programação diferenciadas e submetida a regramentos próprios, como descrito na Lei 12.485/11. Além das diferenças tecnológicas de transmissão⁶² e da qualidade de conteúdo, a TV por assinatura obtém seus maiores proventos por meio da subscrição de acesso. Valores que são divididos entre produtores, programadores, empacotadores e distribuidores (operadores). Para esse mercado, o CENP registrou em publicidade o aporte em 2022, de R\$ 1,34 bilhão. Em faturamento bruto, nesse mesmo ano foi registrado um valor de R\$ 16,62 bilhões, o menor valor registrado nos últimos cinco anos.

Gráfico 14 - Faturamento de TV por Assinatura (em R\$ bilhões) - 2018 a 2022



Fonte: Teleco e operadoras. Adaptado pelo autor.

É possível avaliar que essa redução de valores, que também é observada na TV

⁶² Vide gráfico 9

aberta, na qual é justificada em parte, pelo período de crise sanitária, mas que em modo geral se deve à migração das verbas investidas para os meios digitais, como aponta Cardoso (2023), ao falar das preferências pelas redes sociais e plataformas que passam a concentrar audiência e se tornarem hegemônicas também nas bases econômicas e que reforça o que já apontava em 2016, o mapeamento feito pela APRO e SEBRAE sobre o impacto econômico do audiovisual. Nesse cenário atual, segundo dados da PwC (2023) as plataformas de vídeo⁶³ no Brasil, registraram em 2022 uma média de crescimento superior a 22%, correspondendo à um aumento de receita em moeda nacional⁶⁴, da ordem de R\$ 4 trilhões.

Ainda segundo o mesmo levantamento se projeta uma taxa de crescimento de 9,8% para os próximos três anos no país, superior a projeção global que é de 7,6%. Sob o ponto de vista do investimento publicitário, o CENP indicou no ano de 2022, o valor de R\$ 436 milhões, exclusivamente em vídeos online e R\$ 1,5 bilhões em redes sociais, que também podem incluir estratégias em audiovisual. Considerando as questões econômicas que envolvem a publicidade, a Netflix, por exemplo, já disponibilizou para o Brasil⁶⁵ a abertura de planos de assinatura básicos que incluem a inserção de publicidade. Essa é uma possibilidade que já existe em outras plataformas, conforme já indica a ANCINE (2022), porém nenhuma com números de assinantes tão significativos quanto a Netflix. Isso projeta, segundo Cardoso (2023) uma ampliação dos investimentos para os próximos anos nas plataformas de VoD e consequente redução desses valores em outros meios, como TVs e cinema.

Ainda neste mesmo eixo relacional, existe o mercado de *home video*, que encontra-se praticamente em um processo de cauda longa, como denomina Anderson (2006) ao descrever produtos que eram consumidos em massa e passam a ser explorados como nicho de mercado. Nesse sentido, economicamente se tornou pouco relevante em uma visão macroeconômica, entretanto ainda é explorado por um público muito específico, como cine e vídeo clubistas. Em termos de suporte tecnológico também há uma migração de parte do acervo antes físico para o meio digital e disponível em plataformas para locação. Um exemplo desse tipo de negócio é o executado pela Apple e Google⁶⁶, disponibilizando títulos que não estão disponíveis para *streaming* em canais exclusivos. Por fim entram nesse escopo as operadoras de telecomunicações, que podem explorar os mercados de audiovisual em

⁶³ Todas as plataformas disponíveis para acesso, pagas ou não.

⁶⁴ Considerando um câmbio em 14/09/2023 no qual US\$ 1 corresponde a R\$ 4,91.

⁶⁵ Conforme indicam os planos de assinatura disponíveis pela empresa em sua página de Internet.

⁶⁶ Serviços disponibilizados pelo iTunes da Apple e pelo Google, via YouTube.

duas frentes, pelo acesso conectivo, banda larga ou telefonia móvel, e por oferecer também acesso a Internet e serviços de IPTV. É o que ocorre no Brasil com as empresas Claro (Claro Vídeo), Oi (Oi Play) e Vivo (Vivo Play) , por exemplo. Essas três empresas disponibilizam para consumo conteúdo de TV linear e *Videos on Demand*.

Deste ponto em diante, passamos para o eixo relacional cultural na dimensão de exibição e consumo. Os primeiros atores a descrevermos são os grupos empresariais, no qual interagem entre si, por disputa mercadológica e também com distribuidores na composição da oferta para os seus públicos. Esse grupo estabelece uma relação de verticalidade com relação ao seu público, já que há uma imposição de pauta ou prevalência de interesse econômico na curadoria da oferta, como demonstrado por exemplo na judicialização da questão da cota de tela. Em 2021, o STF julgou procedente a constitucionalidade das normas que estabelecem essa reserva para obras nacionais⁶⁷. Esse julgamento teve como motivo recurso movido pelo Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Estado do Rio Grande do Sul, no qual sustenta que a MP 2228/2021, regulamentada pelo Decreto 4.945/2003, fere, entre outros, o princípio da isonomia, visto que não há determinação similar para outros segmentos do setor cultural, como livrarias ou emissoras de rádio e TV. Essa é uma das tantas indefinições que precisam ser votadas no Congresso e que afetam diretamente não só a etapa de exibição, mas toda cadeia produtiva do audiovisual. Além do empresariado exibidor de cinema, somam-se a essa classe os empresários da TV aberta e fechada, proprietários e acionistas de operadores de sistemas de transmissão e de redes e plataformas de *streaming*, mesclando interesses diversos e transversais que incluem camadas de aspectos econômicos e ideológicos que afetam, como apontado por Williams (2013), diretamente na construção cultural da sociedade.

De forma a estabelecer um poder mediador nesse processo está o Estado. Que aplica mecanismos legais, normas e regramentos para, no caso do Brasil, equilibrar minimamente os interesses financeiros e culturais. Naquilo que Meleiro (2010) e Ikeda (2022) destacam como sendo um papel importante do Estado que, por meio de políticas públicas para o audiovisual, interferem e impactam mais intensa na etapa do consumo, o que em termos culturais pode implicar em retrocessos e a supressão de grupos de interesse nacional ou de determinadas representações sociais, como indígenas, pretos e LGBTQIA+ por exemplo.

⁶⁷ Fonte: Supremo Tribunal Federal.

Disponível em <<https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=462541&ori=1>> Acesso em 23/01/2022.

Nesse sentido, quando falamos de público ou de audiência, encontramos talvez o grupo mais plural e heterogêneo desse entrecruzamento. Aqui há não só o interesse estético na busca do entretenimento, mas também uma estratificação imposta pela classe social em que os sujeitos desse grupo se encontram. O posicionamento social do indivíduo, definirá não só o acesso material aos locais e tecnologias disponíveis, mas também definirá o acesso cultural a determinadas obras ou produtos. Isso é demonstrado pelo IBGE (2021) em relatório⁶⁸ que aponta a disparidade existente na sociedade e as limitações impostas pela renda, etnia, localização periférica e oferta cultural.

Ainda com relação ao público, além dos efeitos relativos à capacidade de acesso dos indivíduos em seus grupos e classes sociais, há também um aspecto envolvendo a qualidade da oferta. Van Der Wurff e Van Cuilenburg (2001) apontam para a diversidade ofertada e consumida que se diferenciam a medida em que a demanda corresponde ao que é disponibilizado, ao passo que a oferta depende não só do que é disponibilizado, mas da relação com o espectador, dos gostos e do modo como o conteúdo chega até o momento do consumo, propriamente. Essa é a participação da curadoria, seja ela humana ou automatizada por algoritmos. Em termos culturais esse é um ponto muito delicado, pois resulta desse processo, quando o gosto é mediado pela máquina, um enfraquecimento das conexões externas e repertórios. Cardoso (2023) nesse sentido, alerta para a ocorrência de um reforço ilimitado da bolha de preferência e de uma vigilância extrema da privacidade e do comportamento condicionado. Ainda no que tange o espectador, há outras intersecções, ou talvez configurações dessa categoria.

São particularidades que colocam o espectador em perspectiva com o meio/tecnologia em que interage. Por exemplo, ao assistir um filme no cinema, ele está sujeito ao universo cinematográfico, ao consumir uma novela ou uma série, já está em consonância e submetido às características relativas à TV, e assim por diante. Isso descreve perfeitamente o conceito de parte/participante, levantado por Raffestin (1993). Existe também um tempo, e um modo, que podem ser tratados como fenômeno, no qual esse ator (público/espectador) torna-se agente. É quando assume, por exemplo, o papel de fã. Isso ocorre quando existe um fascínio exacerbado por uma obra ou pessoa envolvida ou até mesmo com uma marca ou empresa. Embora esse fenômeno possa ser explicado pelo ponto de vista comportamental, existe a possibilidade de ser também resultante de uma prática

⁶⁸ Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2009-2020

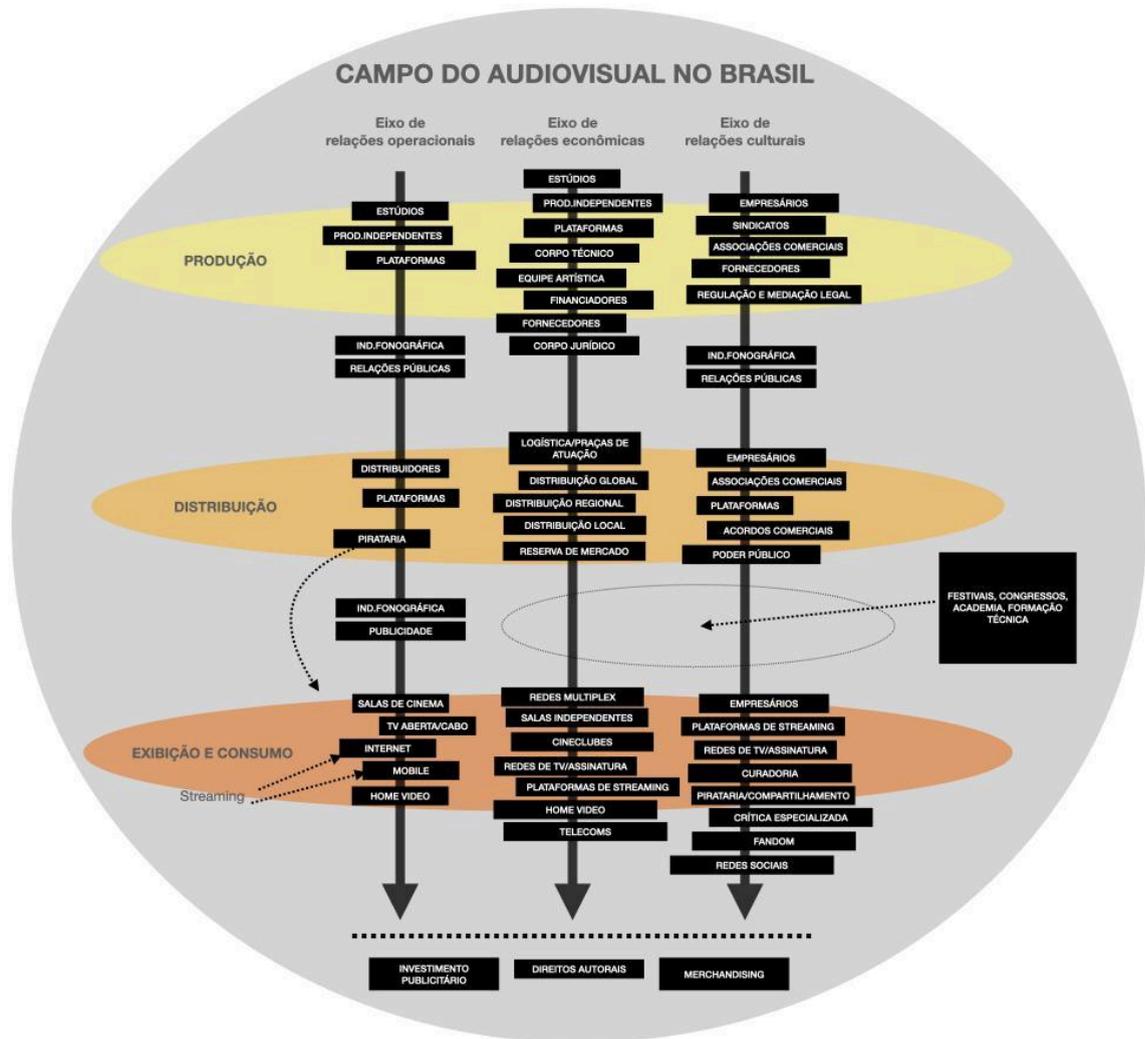
cultural nada espontânea, na qual Martel (2012) associa a disputas culturais midiáticas que afetam de modos variados o público a ela exposto. Segundo o autor, os resultados podem decidir se uma obra se tornará um *mainstream* ou será odiada em um primeiro momento e se tornar objeto de culto com o passar do tempo. Ainda com relação ao fã, que pode ser em maior ou menor grau organizado em grupos ou redes, esse propicia o surgimento e manutenção de uma economia cíclica que explora o sujeito pelos seus desejos à tudo que a obra pode produzir em termos de merchandising.

Há também, a participação nesse mesmo nó, da figura do crítico. A crítica cinematográfica ou aquela especializada em produções audiovisuais, estabelece um papel significativo na construção de sentido. Teixeira (2016) retrata bem a importância desse local de reflexão. Para o autor, a crítica envolve colocar a obra em perspectiva, apontando toda uma relação de sentidos que são apropriados não só para a análise fílmica em si, mas da obra sobre ela própria, assim como para o contexto sócio-cultural ao qual se insere. Para Teixeira (2016) esse fazer colabora na construção de relações sensíveis evocadas em uma experiência estética e que permitem um posicionamento não só do crítico, mas também do público em contato com a crítica. Nesse sentido, o suporte para essas manifestações também se transforma, se adapta e se amplia quando entram em cena as redes sociais. Que transmutam o papel de veículos, e tornam-se territórios para construção de relacionamentos e disputas, nas quais o próprio meio é atuante por não ser isento nos processos que ali ocorrem. Seria portanto, a síntese da multiterritorialidade de Haesbaert (2004) em relação ao surgimento paradigmático proposto por Van Dijck (2018). É nas redes, e pelas redes que ocorrerá um transbordamento das manifestações sociais, do ativismo e da disputa ideológica advinda de outros territórios, mas que não se resume ao meio e que, de forma fluida e sedutora, como diz Morin (1989) se propaga para além desse espaço.

Importante dizer, que essa estratificação toda resulta em um panorama que nos ajudará a avaliar a existência de uma multiterritorialidade resultante do cinema e audiovisual e que se complementam na medida em que se relaciona à outras dimensões da estrutura social, política e cultural. Desta forma pode também ser representado graficamente, facilitando a compreensão do lugar e da função de cada ator dentro dessa arquitetura:

Gráfico 15 - Mapa de territorialidade do audiovisual no Brasil⁶⁹

⁶⁹ Para melhor visualização está disponível nos Anexos, versão em tamanho ampliado.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Por fim, antes de entrarmos no próximo capítulo, de caráter empírico analítico, é necessário apontar atores que transitam em todos os eixos e dimensões acima descritas, que representam interesses conexos aos investimentos publicitários, responsável por parte importante das receitas e processos dentro dessa cadeia, a representação legal e o licenciamento atrelado aos direitos autorais e propriedade intelectual e, não menos importante, o merchandising, que também faz parte do conjunto como um desdobramento econômico de todo sistema.

5. POLÍTICAS CULTURAIS PARA O AUDIOVISUAL NO BRASIL

Atualmente, o cinema e o audiovisual no Brasil passam por um momento de transformação e desafios, decorrência de uma série de questões históricas, políticas e econômicas. O Brasil possui uma rica história cinematográfica que remonta ao início do século XX, quando da produção dos primeiros filmes nacionais. No entanto, ao longo das décadas, o cinema brasileiro enfrentou e ainda enfrenta, períodos de altas e baixas, refletindo a instabilidade política e econômica do país. Uma amostra disso é o ocorrido na década de 1960, com o Cinema Novo⁷⁰, que emergiu como um movimento revolucionário, se comparado ao fazer tradicional, configurando uma abordagem mais crítica e autoral para o cinema brasileiro. Fase marcada por obras de cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues, que retrataram a realidade social e política do país, ganhando reconhecimento internacional. Porém, nesse mesmo período, o cinema brasileiro também foi afetado pela censura da ditadura militar⁷¹, resultando na supressão de muitas vozes artísticas e na dificuldade de produção e distribuição de filmes mas que, paradoxalmente, este mesmo governo funda em 1969 a Embrafilme, para fomentar e distribuir os títulos nacionais.

Na década de 1990, o cinema brasileiro experimentou um renascimento com a criação das leis de incentivo à cultura, como a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet, que proporcionaram financiamento público e incentivos fiscais para a produção cinematográfica. Isso resultou em um aumento significativo na produção de filmes brasileiros, bem como na participação destes em festivais internacionais e na conquista de prêmios. No entanto, apesar dos avanços conquistados, o cinema e o audiovisual no Brasil continuam enfrentando diversos desafios. Territorialmente, a indústria cinematográfica brasileira ainda é marcada pela concentração de recursos no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, o que dificulta o acesso e a representatividade de outras regiões do país. Além disso, a falta de investimento adequado e a burocracia enfrentada pelos cineastas na captação de recursos continuam sendo

⁷⁰O Cinema Novo, influenciado pelo neo-realismo italiano e pela Nouvelle Vague francesa, buscou retratar a realidade social de forma autêntica. O movimento também foi influenciado pelo cinema documental e pelo contexto sociopolítico do Brasil, marcado por desigualdades, ditadura militar e lutas por reformas. Essas influências combinadas resultaram em uma estética cinematográfica comprometida com questões sociais brasileiras.

⁷¹ de 1964 a 1985

obstáculos significativos.

Outro aspecto importante é a relação temática entre cinema e política. O cinema brasileiro frequentemente reflete as questões sociais e políticas do país, abordando temas como desigualdade, racismo, violência e identidade cultural e de gênero, conforme descreve Candido (2021). Mas a liberdade de expressão ainda é um desafio, especialmente agora, em um contexto político forçosamente polarizado, onde debates sobre censura e tentativas de interferência no conteúdo audiovisual são constantes. Do ponto de vista econômico, a indústria cinematográfica e o setor como um todo no Brasil, enfrentam dificuldades em competir com a grande quantidade de filmes estrangeiros que chegam aos cinemas, muitos deles com grandes orçamentos de produção e campanhas de marketing, como apontado anteriormente e presente em várias falas, como as de Gomes (1980) e Meleiro (2010). Além disso, a falta de infraestrutura adequada de salas de cinema também impacta na distribuição e na recepção dos filmes brasileiros. Apesar dos desafios, o cinema e o audiovisual no Brasil seguem produzindo obras de grande qualidade e relevância artística, que ganham reconhecimento tanto no âmbito nacional quanto internacional. A diversidade cultural e a riqueza das narrativas brasileiras são características distintivas do cinema nacional, que contribuem para a construção de uma identidade cinematográfica única. O grande desenvolvimento das novas plataformas de *streaming* e o crescimento do mercado audiovisual, mesmo que possam em determinados pontos serem ameaças, também oferecem oportunidades para a ampliação do alcance e da visibilidade do audiovisual brasileiro, abrindo espaço para novas vozes, investimentos, assim como perspectivas culturais e industriais.

5.1 Os primeiros ensaios para uma política voltada ao audiovisual

Não há como falar de políticas públicas para o audiovisual, sem antes fazer uma relação historiográfica das políticas culturais no país. Barbalho (2009) descreve em um recorte temporal bastante amplo - dos anos 1500 até 1930 - um período no qual o autor considera como sendo os primórdios das políticas culturais no país. Nesse sentido, ele aponta que no Brasil pós-colonial, quando da vinda de D. João VI, era visível o descaso existente às questões culturais desde a ocupação do solo *brasilis* pelos Portugueses. Portugal não promoveu políticas culturais que já eram comuns em outras colônias ou reinos e, de

modo transversal, delegou esse papel à iniciativa privada, aqui realizada pelo empreendimento colonizador, sem a presença da Coroa e também pela igreja católica, na figura da Companhia de Jesus. Esses dois atores conjugavam praticamente todas as ações que envolvessem economia, política, questões sociais, religiosas e culturais até aquele momento.

Apesar de ter havido, em 1759, a chamada “reforma Pombalina”⁷², que se debruçara na questão do ensino, esta reforma permite o início de uma política pública ampla na educação implicando inclusive na captação de recursos por meio de impostos para essa finalidade. Candido (2003) *apud* Barbalho (2009) ressalta que apesar de limitada à educação, a reforma de Pombal permitiu a criação de uma geração de brasileiros com boa formação e com isso uma maior amplitude de público consumidor de bens simbólicos. Embora a maioria dos cidadãos livres não fosse letrada, houve com a chegada da Coroa ao Brasil uma série de investimentos voltados às ciências e à cultura, algo que perdurou mesmo após a independência, principalmente no Segundo Império. Importante destacar que essas ações não eram plurais, e se limitavam em muitas vezes ao “bom comportamento” do artista frente ao governo.

A questão é que, o destaque desse período histórico é necessariamente importante, pois aponta existir um sistema e uma relação de poder e submissão entre os atores culturais que perdura daquele tempo até os dias de hoje e que se adapta aos novos fazeres culturais e modelos econômicos, como ocorrido no caso do cinema e do audiovisual após seu surgimento. Há uma “cultura” em fazer cultura no país, que é feita por iniciativas particulares e que só são capitaneadas pelo Estado quando esse tem interesses políticos ou vê valor como ferramenta ideológica. Nos anos 1930 isso mudará de foco, mas não necessariamente de essência, com o surgimento do Estado Novo e com a ideia de construção nacionalista de país conforme apontou Autran (2004). Nesse sentido, o cinema passa a ser efetivamente objeto de políticas públicas no Brasil quando são criadas as primeiras políticas voltadas para a promoção e fomento do setor. Desde então, o Estado tem desempenhado um papel chave na produção e difusão da cultura audiovisual no país, por meio de financiamento de projetos, incentivos fiscais, regulamentação e estabelecimento de políticas de formação de público e fruição cultural. No entanto, como demonstrado por Marzon

⁷² A Reforma Pombalina, que deve seu nome ao Marques de Pombal, ocorre no âmbito educacional e tem como marco o alvará de 28 de junho de 1759, instituindo o fechamento dos colégios Jesuítas e introduzindo aulas régias a serem mantidos pela coroa.

(2009), as políticas voltadas para o cinema e audiovisual seguem sendo alvo de disputas políticas e econômicas por diversos atores sócio-econômicos, fato que tem gerado avanços e retrocessos ao longo dos anos. Nesse sentido, avaliaremos aqui, de que maneira as primeiras políticas públicas voltadas para o cinema e ao audiovisual no Brasil ocorrem, destacando os movimentos observados no setor, algo que nos dará base, para entendermos o que tem ocorrido nas últimas décadas, assim como colocar alguma luz sobre o atual momento e o que se espera para o futuro.

Ao destacar os primeiros passos dados às políticas voltadas ao cinema e ao audiovisual é importante definir qual é o papel do Estado no setor audiovisual. Nos parece relevante, portanto, que o Estado tenha papel na promoção, na regulação e no fomento do cinema e do audiovisual e que, a partir disso, se definam as políticas públicas do setor. Nesse sentido, para alguns autores, como Carmo (2023), é necessária uma definição do que são políticas públicas, já que, como o próprio autor comenta, este parece ser o ponto mais enigmático no setor do audiovisual nacional, com um distanciamento entre o Estado, enquanto agente de políticas públicas e o mercado - em toda sua cadeia de produção e consumo. Esse vazio regulatório, segundo a autora, além de gerar insegurança, opera como um importante limitador do acesso às produções. Ainda para Carmo (2023) o Estado nesse entendimento, deve (deveria) atuar como principal agente na regulação e fomento do setor, garantindo a produção e difusão de conteúdos nacionais e regionais, desempenhando um papel fundamental na promoção da diversidade cultural e na garantia do acesso da população a bens culturais.

O decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932 tem sido apontado como o marco inicial nas políticas públicas para o audiovisual. Entretanto, pouco mais de uma década antes, em 1920 iniciam-se as primeiras tentativas de estabelecer um relacionamento entre Estado e Cinema. Segundo Autran (2004) alguns intelectuais da época como Pedro Lima, Adhemar Gonzaga, Mário Behring, militavam como agentes culturais, em defesa de algum tipo de legislação que garantisse de forma obrigatória a exibição de filmes brasileiros nos cinemas. Isso demonstra, com pouca margem de dúvida, que o audiovisual é um setor cultural pioneiro em termos de articulação política e governamental, sendo a primeira categoria artística a pleitear e alcançar um espaço dentro do Estado. Em análise do que versa a

legislação brasileira à partir do ano de 1932⁷³ até a década de 1950, podemos apurar que boa parte das políticas públicas buscava essencialmente regular impostos e definir alguns parâmetros institucionais na utilização do ferramental do cinema para finalidades educativas e de propaganda. Entretanto, há de se destacar o Decreto-Lei nº 5.825 de 1943, que deixa de dar isenção e taxa os filme norte-americanos, em apelo ao estado de guerra ainda vigente e que impactará a indústria nacional e o mercado exibidor. Nessa mesma década é criada a Lei nº 101 de 1947, que regula e atrela ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio os contratos entre profissionais do cinema e seus contratantes.

Percebe-se portanto, uma preocupação do governo tanto com o mercado, já hegemônico por parte dos EUA, bem como com os modelos e regramentos que pautavam as relações trabalhistas na época, dando garantias aos trabalhadores desta área, em especial destaque para os artistas. Esse período também é marcado pelo avanço da industrialização do cinema por meio dos estúdios Cinearte/Cinédia (1930-1951), Atlântida Cinematográfica (1941-1962), os Estúdios Cinematográficos Tupi (1948-1949) e a Companhia Vera Cruz de Cinema (1949-1954) consolidando no final dos anos 1940 a industrialização do cinema no país. Como parte desse contexto, ocorre nesse período, por exemplo, o aumento da produção e o consumo das “chanchadas”. O gosto por esse gênero de humor e a facilidade em produzir filmes de baixo orçamento, assim como a pressão de grupos sindicalizados, levaram à uma necessária fiscalização e regramento por parte do governo nas relações contratuais. Algo que também era percebido em outros fazeres culturais como teatro, circo e radiodifusões.

Também é importante ressaltar que nesse mesmo recorte temporal, há claramente uma grande disputa generalizada de interesses entre aqueles que produziam com os distribuidores, entre os distribuidores locais e internacionais, bem como também, com os exibidores. Embate explícito, demonstrado por Assis Chateaubriand em represália às exibidoras Severiano Ribeiro e Circuito Serrador, como antes apresentado no capítulo 2. Esse batalha de interesses entre oligopólios do setor demonstrou, com o passar do tempo, que não beneficiou o cinema como uma força cultural, pois além de não produzir “vencedores”, não permitiu o fortalecimento da indústria e tampouco qualificou o público para resistir à chegada da TV no cenário brasileiro. Ainda nesse recorte de tempo ocorre a criação do INCE -

⁷³ Consta nos anexos, tabela com listagem compilada de Leis e Decretos Federais que tem relação direta e indireta com o cinema e audiovisual no Brasil até a data da entrega desta tese.

Instituto Nacional do Cinema Educativo, pela Lei nº 378 de 1937 que é aprimorada mais tarde por meio do Decreto-Lei nº 8.536 de 1946. Apesar de já existirem nesse período órgãos federais que já operavam dentro do contexto cinematográfico, é pela criação do INCE, que o governo inaugura o primeiro aparato público voltado à orientar e promover a cinematografia.

A criação do INCE foi realizada com o apoio do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, e teve a aprovação do Presidente da República, Getúlio Vargas. Seu primeiro diretor e principal inspirador foi o cientista, antropólogo e professor Roquette-Pinto. Assim como consta em parte específica da redação da Lei 378/1937, o objetivo inicial de sua criação era inicialmente promover e orientar o uso do cinema como ferramenta auxiliar no ensino, buscando torná-lo um instrumento voltado para a educação popular. Durante seu período de existência, de 1936 até 1966, o INCE produziu mais de 400 filmes, entre curtas e médias-metragens. Grande parte dessas produções tinha como foco o apoio às disciplinas do ensino, a divulgação das aplicações da ciência e da tecnologia, além de pesquisas científicas nacionais e trabalhos de instituições do país.

O INCE foi concebido como parte de um projeto do governo de Getúlio Vargas, que buscava valorizar os meios de difusão cultural para construir uma identidade nacional associada à ciência e ao desenvolvimento industrial. Como o primeiro órgão estatal brasileiro voltado para o cinema, o INCE se tornou um dos pilares de um projeto mais amplo, que visava organizar a produção cinematográfica nacional, bem como o mercado de exibição e importação. O incentivo do governo Vargas ao cinema educativo tinha como objetivo levar a educação até as regiões mais remotas do país, além de estabelecer um meio de comunicação a serviço do Estado e de seus propósitos políticos e ideológicos - uma força já demonstrada pelo cinema como ferramenta de propaganda. A partir da criação do instituto, diversos filmes foram realizados com fins educativos, além de documentar temas científicos, técnicos e artísticos. Os temas abordados incluíam prevenção e tratamento de doenças, costumes, plantas e animais. Cabe destacar que além das pesquisas científicas desenvolvidas no país, os filmes também buscavam valorizar elementos genuinamente nacionais, apresentando não só objetos de pesquisa únicos, mas também criando uma estética nacional para o gênero científico, que segundo Mauro (2013) foi graças em boa parte, ao trabalho do cineasta e diretor técnico do INCE, Humberto Mauro a quem tem sua obra reconhecida como pioneira no cinema brasileiro.

5.2 Políticas de governo *versus* políticas de Estado no panorama brasileiro

Buscaremos aqui uma reflexão mais ponderada no sentido de diferenciar aquilo que é compreendido como política de Estado e o que é política de governo. Portanto, partindo do pressuposto que são entendimentos distintos e que referem-se a diferentes abordagens e perspectivas na formulação e na implementação de políticas públicas, procuraremos fornecer exemplos, dentro do campo do cinema e audiovisual brasileiro, que possam ilustrar a diferença existente entre esses dois conceitos. De igual maneira, procederemos assim com as ações governamentais e políticas públicas que têm relação direta ou indireta com o desenvolvimento do cinema e do audiovisual. Antes, entretanto, é necessário esclarecer que o entendimento sobre políticas públicas ainda é tema de debate científico-acadêmico, mas que por ora, utilizaremos como marco o conceito apresentado por Souza (2006) que resgata a síntese defendida por Thomas D. Dye (1972) na qual, toda política pública é a tradução daquilo que o governo faz ou deixa de fazer. Nesse sentido iremos também conceituar o que são políticas de Estado e de governo. Mesmo que pareça algo já compreendido, existe ainda uma “névoa” que encobre os limites daquilo já é entendido. Na tentativa de achar um melhor entendimento e, encontrar pressupostos que nos auxiliem no processo analítico, acreditamos que o entendimento do processo de implementação das políticas públicas descritos por Lotta (2019) nos permitirão visualizar melhor o que ocorre no percurso entre a necessidade de um regramento e todo o processo e nos atores que ali participam, e que eventualmente resultará em uma aplicação concreta da política pública.

A visão apontada por Lotta (2019) converge para aquilo que diz Lassance (2021), no Boletim de Análise Político-Institucional do IPEA em que distingue políticas públicas e programas governamentais, apontando a abrangência, naquilo que entendemos como: força, impacto e envolvimento e a teorização do problema. O autor considera que para ser uma política pública, é necessário haver um problema central teorizado, que possua convergência e que antecede a ação. Já sobre aquilo que considera programa, a resposta se apoia nas ações que buscam resolver ou entregar soluções pontuais. Dentro de um contexto maior, e que em nosso entendimento, não precisa ser necessariamente consagrado ou estar inserido em uma política pública. Por esse caminho podemos definir também o que é política de Estado e políticas de governo. De maneira mais direta, as políticas de Estado são aquelas

consideradas políticas públicas de longo prazo, as quais têm como objetivo maior atender aos interesses e necessidades do Estado como um todo, independentemente do partido político ou do governo no poder. Lassance (2021) destaca que essas políticas são baseadas em princípios e valores que são considerados fundamentais para a governança do Estado e são geralmente de natureza estrutural e institucional. Nesse sentido, também consideraremos que, uma política pública para ser considerada de Estado, deve ser ampla o suficiente para ser validada em todo território nacional, assim como estar dentro das premissas constitucionais. Por outro lado, as políticas governamentais, referem-se às políticas públicas adotadas por um governo específico durante o período de seu mandato. Essas políticas podem ser influenciadas pelas ideologias, prioridades e agendas políticas do partido ou coalizão que está no poder. Elas são geralmente de natureza mais imediata e estão sujeitas a mudanças com a troca de governo ou em seu ínterim por novas leis ou marcos regulatórios. Os programas de incentivo fiscal são um exemplo desse tipo.

Portanto, as políticas de Estado no campo do cinema e audiovisual são aquelas políticas públicas que atuam, ou deveriam atuar, de modo positivo no desenvolvimento e fortalecimento do setor cinematográfico de maneira abrangente e a longo prazo. Essas políticas se convencionam por serem baseadas em princípios e diretrizes que buscam garantir o fomento, a preservação e a diversidade cultural do setor audiovisual. O estabelecimento de uma agência governamental, responsável pelo financiamento e apoio à produção cinematográfica nacional pode ser considerado um exemplo dessa categoria. Uma agência assim, independentemente do governo no poder, forneceria recursos financeiros, subsídios e programas de incentivo para impulsionar a produção e distribuição de filmes nacionais, garantindo a diversidade cultural e a preservação da identidade nacional por meio do cinema. Essas ações propositivas e conseqüentemente políticas públicas ocorrem no Brasil desde o Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945), quando do apoio à produção cinematográfica por meio do Instituto Nacional de Cinema Educativo, como anteriormente apontado.

No Brasil existem mais exemplos desse tipo de política. Podemos citar a Lei Federal de Incentivo à Cultura, (Lei Rouanet) criada em 1991 na qual estabeleceu mecanismos de incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, incluindo produções cinematográficas. Outro exemplo é a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), agência reguladora

vinculada ao Ministério da Cultura⁷⁴. A ANCINE tem como objetivo formular e implementar políticas públicas para o desenvolvimento e fortalecimento da indústria audiovisual brasileira, incluindo a criação de programas de fomento à produção, distribuição e exibição de filmes nacionais. Cabe destacar ainda que houveram mais ações que podemos caracterizar como políticas de Estado e que se demonstraram “potentes” o suficiente para assim serem denominadas e que perduraram ou ainda perduram, adaptadas ou aprimoradas, por um extenso período de tempo. O surgimento do Instituto Nacional de Cinema (INC) é uma dessas políticas. Em plena ditadura militar ele foi o órgão responsável pelo financiamento e distribuição de filmes até o estabelecimento, em 1969, da Embrafilme por meio do Decreto-Lei nº 862 de 1969, desempenhando um papel central nas políticas culturais públicas, visivelmente alinhada ao projeto nacional-desenvolvimentista do regime militar. Durante os anos 1970, a Embrafilme teve um papel importante na produção de filmes nacionais, da sua criação até seu declínio foi o resultado de fatores diversos como a redução do investimento estatal devido à crise do petróleo, a crescente influência do cinema norte-americano na América Latina e a popularização de novas tecnologias, como os videocassetes, por exemplo.

Em 1986, já no período de redemocratização, foi criada a Lei 7.505, conhecida como Lei Sarney⁷⁵, a qual foi concebida para incentivar a cultura no Brasil, permitindo a captação de recursos financeiros por meio de renúncia fiscal para complementar o financiamento dos filmes apoiados pela Embrafilme. Também é importante destacar que, da mesma forma que as políticas de Estado são criadas para promover o desenvolvimento, também existe a compreensão de que o contrário é possível. Nesse sentido, podemos destacar o período entre 1990 e 1992, marcado por uma crise na política cultural brasileira durante o governo de Fernando Collor de Mello, a qual resultou no fechamento da Embrafilme como parte das metas estabelecidas pelo Programa Nacional de Desestatização - PND, interrompendo quase completamente as atividades cinematográficas no país. Após esse período de estagnação no setor de cinema e audiovisual, durante o governo de Itamar Franco⁷⁶, foi promulgada a Lei nº 8.685 de 20/07/1993, conhecida como Lei do Audiovisual. Essa lei, ainda em vigor, permite que recursos sejam investidos em produções audiovisuais brasileiras pré-aprovadas pelo Ministério da Cultura (MinC) por meio de renúncia fiscal. Seu objetivo é incentivar o mercado

⁷⁴ Vinculação do órgão na estrutura governamental de 2023.

⁷⁵ denominada assim pois foi criada e sancionada pelo governo de José Sarney (de 1985 até 1990).

⁷⁶ de 1992 até 1995.

a investir no audiovisual para alcançar a autossuficiência sem depender de incentivos governamentais. Durante os mandatos de Fernando Henrique Cardoso⁷⁷, houve um foco na organização da produção cinematográfica, com um aumento gradual dos investimentos e do número de filmes lançados no país, momento conhecido como: “período da retomada”. Esse progresso foi impulsionado pela aplicação mais intensa das leis de incentivo fiscal ao setor cinematográfico, estabelecendo um novo modelo de parceria entre o setor público e o privado.

Nesse contexto, a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, é criada pela Medida Provisória nº 2.228 de 2001, como destacamos antes, com o objetivo de regulamentar o setor. Arelada a essa medida também introduziu-se a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, a CONDECINE, que teve um impacto significativo na produção audiovisual dos anos seguintes e estabeleceu as bases para a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em 2006. As políticas de Estado, durante esse período, permitiram essa retomada da produção cinematográfica por meio de incentivos fiscais, alavancando também a distribuição privada, igualmente beneficiada. Este período promoveu também uma expansão da rede de salas de cinema, marcado pelo surgimento do primeiro cinema multiplex, inaugurado em 1997⁷⁸. Ainda nesse sentido, conforme apontam dados obtidos no Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual - OCA, do lançamento da Lei do Audiovisual até o início dos anos 2000, os filmes nacionais exibidos nas salas de cinema arrecadaram valores que superam a casa dos R\$ 250 milhões em recursos. Esses números demonstram o quanto esse tipo de política interfere no desenvolvimento econômico do setor, assim como do grande impacto cultural alcançado com a promoção de títulos nacionais. Depois disso, durante os primeiros mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva⁷⁹, as políticas de incentivo fiscal à produção cultural estabelecidas anteriormente no governo de Fernando Henrique Cardoso foram mantidas, além de serem adotadas novas medidas que além de aumentar os incentivos para o setor, ampliaram os parâmetros da cultura. Em termos de recursos investidos por meio do fomento indireto, durante o período de 2006 até 2010⁸⁰ totalizou, segundo dados levantados pela Superintendência de Fomento - SFO/SEF da

⁷⁷ de 1995 até 2002.

⁷⁸ em junho de 1997, se estabelece a primeira rede de cinema multiplex no Brasil. A rede Cinemark. Fonte: Revista Exibidor (2022)

⁷⁹ de 2003 até 2010.

⁸⁰ não foi possível acessar os dados anteriores à essa data.

ANCINE, mais de R\$ 770 milhões.

Nesse período também, houve um esforço para ampliar o conceito de cultura, indo além do setor audiovisual. A diversidade cultural ganhou maior importância, em consonância com as diretrizes globais da Unesco, sendo valorizada como um ativo cultural e político. Foram tomadas iniciativas com investimentos relativamente baixos, mas com um peso político significativo. O setor audiovisual, durante o governo petista, deixou de ser exclusivo para grandes produtores e passou a incluir outros segmentos da sociedade, como cineclubes, coletivos e associações culturais, grupos jovens, movimentos sociais e festivais. Ao mesmo tempo, houve ênfase em políticas voltadas para a inserção no mercado por meio do empreendedorismo sociocultural. Com a aprovação e sanção presidencial da Lei nº 11.437, criou-se o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e desde então as receitas provenientes da CONDECINE, pagas pelos agentes econômicos do setor, se destinam para o desenvolvimento de atividades audiovisuais. Cabe destacar que além das políticas de fomento, aplicou-se uma política de investimento econômico com foco na lucratividade do setor. Essa política iniciada no governo Lula, permitiu que fossem arrecadados valores expressivos e em relação comparativa, muito superiores à gestão de seu antecessor.

Durante o governo de Dilma Rousseff⁸¹ a ANCINE, passa a desempenhar um papel fundamental quando da criação da Lei nº 12.485 em 2011, conhecida como a Lei do Serviço de Acesso Condicionado ou da TV paga. Com essa lei, além de definir novo regimento do CONDECINE, aumentou a presença de produções brasileiras nos canais de televisão por assinatura. No mesmo período a agência se fortaleceu como um órgão com um orçamento substancial e expandiu suas atividades no campo audiovisual. Como parte desse processo e de aumento de incentivos, a presença brasileira em festivais internacionais foi mais significativa e houve também grande investimento na modernização tecnológica incluindo por exemplo, a digitalização das salas de cinema e consequentemente a ampliação do número de locais de exibição. Embora a gestão de Dilma Rousseff tenha sido abruptamente interrompida pelo processo de impeachment, em agosto de 2016, os dados do seu governo para o setor são significativos. Só em recursos provenientes de leis de incentivo, foram movimentados mais de um trilhão e meio de Reais. Valores que, mesmo após sua queda como presidente, continuaram estáveis até o ano de 2019. Outro ponto importante do período foram as aplicações de políticas afirmativas, que mesmo não fazendo

⁸¹ de 2010 até 2016.

parte do cômputo deste estudo, possibilitaram uma maior amplitude temática nas obras, desde histórias cotidianas até temas sensíveis, como diversidade de gêneros e violência.

Após a queda de Dilma Rousseff, e durante a gestão de Michel Temer^{82 83}, teve fim o mandato de Manoel Rangel da diretoria da ANCINE, responsável pela condução do processo durante os governos petistas. Desse fato em diante, a coalizão na agência começou a se desfazer, dando lugar a uma disputa de poder por forças políticas que haviam sido marginalizadas durante a ampla aliança nacional no período anterior. Além de representantes de interesses ideológicos, surgiram atores ligados às grandes redes de TV nacionais, que se colocaram como as únicas forças relevantes no setor audiovisual do país. Além disso, um poderoso e bem-sucedido *lobby* surgiu para impedir a extensão do modelo regulatório anterior à nova demanda de serviços de *streaming*, predominantemente controlados por capital estrangeiro. Embora já houvesse iniciado um processo de atualização das políticas para lidar com as novas plataformas, esse processo foi interrompido. No meio dessa disputa por interesses, em sabatina realizada no Senado⁸⁴, Christian de Castro, indicado para o cargo e mais tarde empossado como diretor-presidente da agência, manifestou sua posição de abandonar o projeto de regulamentação dos serviços de *streaming* pela ANCINE. Ele assume o lugar de Débora Ivanov, diretora colegiada que ficou de forma interina na presidência. Ivanov era um nome defendido por uma ampla maioria do setor, mas não agradou Michel Temer que buscava um nome mais alinhado ao seu programa.

Com a gestão Temer, inicia-se uma série de ações que irão pontuar políticas de governo que rompem ou ferem as políticas de Estado já consagradas e ativas desde os governos anteriores. Sobre a atuação da ANCINE, esta ficou alheia ao embate entre diferentes interesses no campo audiovisual, não cumprindo o seu papel de regulação e fomento, marcando um período que refletiu e amplificou a complexidade do setor e os desafios enfrentados na definição de políticas adequadas, considerando tanto a proteção da produção nacional quanto a abertura para a concorrência internacional. Essa disputa na Ancine evidenciou a importância estratégica do audiovisual como um campo de disputa de

⁸² de 2016 até 2018.

⁸³ Uma das primeiras ações da gestão de Michel Temer, foi uma reforma ministerial, por meio da Medida Provisória 726/2016 que extinguiu o MinC e o transferiu, como Secretaria, para o Ministério da Educação. Essa ação é revogada poucos dias depois, e o Ministério da Cultura é reativado.

⁸⁴ realizada em 11/04/2017 e transmitida pela TV Senado. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/10/10/comissao-aprova-indicacao-para-diretoria-da-ancine>> Acesso em: 03/03/2023.

ideias, interesses econômicos e políticos, refletindo os desafios da regulação em um ambiente de rápida transformação tecnológica e novos modelos de distribuição e consumo de conteúdo. Além do aparelhamento e do lobby no setor, a gestão Temer manteve em constante ameaça o incentivo à produção audiovisual. Evidenciado pela pressão⁸⁵ de artistas e oposição, ocorrida antes da renovação da Lei do Audiovisual, o que ocorreu em novembro de 2016, acompanhado, paradoxalmente, de um acréscimo de 40% no orçamento do MinC. Ainda muito criticado pela sua atuação no processo de impeachment da Presidenta Dilma, Michel Temer não se limitou a “lotear” politicamente os órgãos governamentais e seguiu causando atritos e polêmica ao vetar integralmente a Medida Provisória 770/17, alegando que a medida violaria o teto de gastos e a Lei Orçamentária. Entretanto o veto foi derrubado pelo Congresso, produzindo posteriormente as Leis nº 13.524 de 27/11/2017 e nº 13.594 de 05/01/2018, que prorrogaram o Recine⁸⁶, importante fonte de recursos para o cinema e audiovisual.

Outro ponto de destaque nas políticas governamentais de Michel Temer foi a recomposição do Conselho Superior de Cinema⁸⁷ em 2018. A importância desse conselho é descrita por Ikeda (2015) por desempenhar um papel fundamental na formulação e aprovação da política audiovisual do Brasil. Embora suas decisões sejam influenciadas pela relevância da ANCINE nesse processo, o Conselho é um espaço de discussão que congrega representantes significativos do setor audiovisual brasileiro, incluindo membros da sociedade civil e do mercado. Esses representantes ocupam cadeiras reservadas e têm um mandato de dois anos, podendo ser reconduzidos ao posto. Além dos representantes do setor audiovisual, o Conselho também conta com a participação de representantes da Casa Civil, da Secretaria de Comunicação da Presidência da República e de ministérios adicionais. Essa composição diversa e abrangente garante uma visão ampla e uma discussão aberta sobre as políticas e diretrizes do setor audiovisual no país. Porém, o que deveria ser uma virtude, inicia de forma viciada, conforme relata Morais (2018), pois foram escolhidos representantes

⁸⁵ Fonte: Uol Notícias. Disponível em:

<<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2017/09/19/artistas-vao-ao-planalto-pressionar-por-renovacao-d-a-lei-do-audiovisual.htm>> Acesso em: 04/05/2023.

⁸⁶ Regime especial de tributação para desenvolvimento da atividade de exibição cinematográfica.

⁸⁷ Criado em 2001 pela Medida Provisória 2.228-1/01 e com composição e funcionamento regulamentados pelo Decreto 4.858 de 2003, o Conselho Superior do Cinema é um órgão colegiado integrante da estrutura do Ministério da Cultura. Entre as suas competências estão a formulação da política nacional do cinema, a aprovação de diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria audiovisual, e o estímulo à presença do conteúdo brasileiro nos diversos segmentos de mercado. Fonte: ANCINE.

e profissionais ligados a empresas de grande influência⁸⁸, tanto nacionalmente quanto internacionalmente, para participar das decisões sobre a política audiovisual do país, como operadoras de streaming e redes sociais bem como conglomerados nacionais à exemplo a TV Globo, a TV Record e Paris Filmes. A presença dessas organizações nas instâncias decisórias da política audiovisual nacional é motivada, em parte, pelas discussões relacionadas à regulamentação dos serviços de vídeo sob demanda no Brasil visto que questões como o modelo de taxação para a exploração desses serviços no país e as cotas para conteúdos nacionais são de competência do Conselho.

Com o término da gestão de Michel Temer e com a posse de Jair Bolsonaro na presidência, a situação do cinema e audiovisual no país se tornaram críticas, assim como qualquer fazer cultural e artístico durante esse período. Com a combinação de uma mentalidade liberal econômica e um discurso conservador na moral e nos costumes, o governo Bolsonaro, sentiu-se legitimado, por parte da população que o elegeu, a colocar à cabo as ações que Michel Temer não conseguiu por receio político, escolhendo o campo cultural como alvo preferencial de críticas e ataques por meio de decretos, ações burocráticas, medidas provisórias e nomeações de nomes claramente contrários às políticas de Estado vigentes. Moraes (2019) destaca esses primeiros momentos de governo em relação à cultura, ao cinema e ao audiovisual. Uma das primeiras ações foi extinguir o MinC e transformá-lo em uma Secretaria Especial, vinculada ao Ministério da Cidadania e posteriormente transferida para o Ministério do Turismo, em novembro do mesmo ano. Essa mudança gerou preocupações sobre o enfraquecimento das políticas públicas e investimentos no setor. A autora destaca também a interferência na TV Brasil, emissora pública, a qual também foi afetada, e que já sofria por intervenções desde 2016, quando o Conselho Curador foi destituído. Em abril de 2019, ocorreu a fusão da TV Brasil com a NBR,

⁸⁸ Foram reconduzidos os conselheiros Eduardo Levy, presidente executivo do SindiTeleBrasil (teles), que terá agora como suplente Fernando Magalhães, diretor de programação do grupo Claro Brasil e diretor da ABTA (TV paga). Mauro Garcia, presidente da Bravi (associação de produtores) também foi reconduzido, e terá como suplente Paulo Roberto Schmidt (também produtor). Outro nome reconduzido foi o de Bruno Barreto (cineasta), que terá como suplente Renato Barbieri (também cineasta). Também foram indicados Hiran Silveira (diretor da Record) tendo como suplente Marcos Bitelli (advogado). Marcelo Bechara (Grupo Globo e Abert) também será conselheiro, tendo como suplente José Maurício Fittipaldi, ligado aos estúdios internacionais. Paula Pinha (Netflix) manteve sua posição no conselho, tendo como suplente Leonardo Furtado Palhares. Também foram indicados Simone Mendonça (produtora) e Leonardo Edde (produtor) como suplente. Ricardo Difini Leite (exibidor) foi nomeado como conselheiro e terá como suplente Sandro Manfredi (games). Por fim, o Conselho Superior de Cinema terá como conselheiro Márcio Fraccardi (distribuidor), que terá de suplente Luiz Alberto Rodrigues (produtor e distribuidor). Fonte: DECRETO DE 3 DE DEZEMBRO DE 2018. Disponível em: DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. Publicado em: 04/12/2018. Edição: 232. Seção: 2. Página: 1

emissora estatal, sob a justificativa de otimização de custos financeiros. Essa fusão resultou na extinção de alguns programas ligados à educação e cultura, e a programação passou a incluir conteúdos das Forças Armadas e da agenda presidencial. Essa medida foi questionada por entidades que defendem a comunicação pública, alegando ilegalidade com base na complementaridade entre os sistemas comercial, público e estatal estabelecida pela Constituição Federal.

Ainda como destaca Morais (2019), o governo Bolsonaro também questionou as operações de fomento da Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Em abril de 2019, o repasse de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) para projetos aprovados foi suspenso, prejudicando projetos em andamento e afetando toda a cadeia produtiva do audiovisual. Além disso, em agosto de 2019, a chamada pública BRDE/FSA-Prodav-TV Pública 2018 foi suspensa, após ter aprovado projetos relacionados à diversidade de gênero. Essas ações geraram críticas sobre censura e interferência política no setor. Como parte de uma estratégia aparentemente diversionista, o apelo moralista de Jair Bolsonaro incluiu questionamentos aos investimentos públicos em obras cinematográficas, gerando debates sobre a liberdade de expressão e a importância do financiamento público para a produção cinematográfica nacional. Sobre a ANCINE, esta enfrentou problemas internos durante esse governo, com a saída de Christian de Castro do comando do órgão, em meio a acusações de corrupção e falsidade ideológica⁸⁹.

A agência também sofreu com desgastes envolvendo corrupção, com a constante alternância de diretores e conselheiros, fatores que impactaram nas atividades do órgão, como o lançamento de editais e a liberação de recursos para projetos. Ainda no final do mandato de Michel Temer, a agência ainda esteve sob investigação do Ministério Público do Tribunal de Contas da União (TCU), nos quais alguns projetos não permitiam fiscalização e estavam fora dos parâmetros de governança do Estado. Isso transparece em março de 2019. Um acórdão do TCU, de nº 721/2019, questionou os critérios de prestação de contas dos projetos audiovisuais aprovados pela agência, em destaque o projeto chamado ANCINE+SIMPLES. No entanto, em vez de propor ajustes no modelo e corrigir as eventuais distorções conforme apontado pelo TCU, o então Diretor-Presidente, Christian de Castro, decide paralisar a movimentação dos recursos do FSA. Essa e outras medidas posteriores que

⁸⁹ Disponível em:

<<https://www.estadao.com.br/politica/blog-do-fausto-macedo/procuradoria-denuncia-presidente-afastado-da-ancine-ex-ministro-da-cultura-e-mais-seis-por-associacao-criminosa/>> Acesso em 10/11/2022.

envolveram os recursos do fundo, como o atraso no Plano Anual de Investimentos (PAI) levaram a um declínio na produção e grande temor para os diversos setores que compõem a indústria.

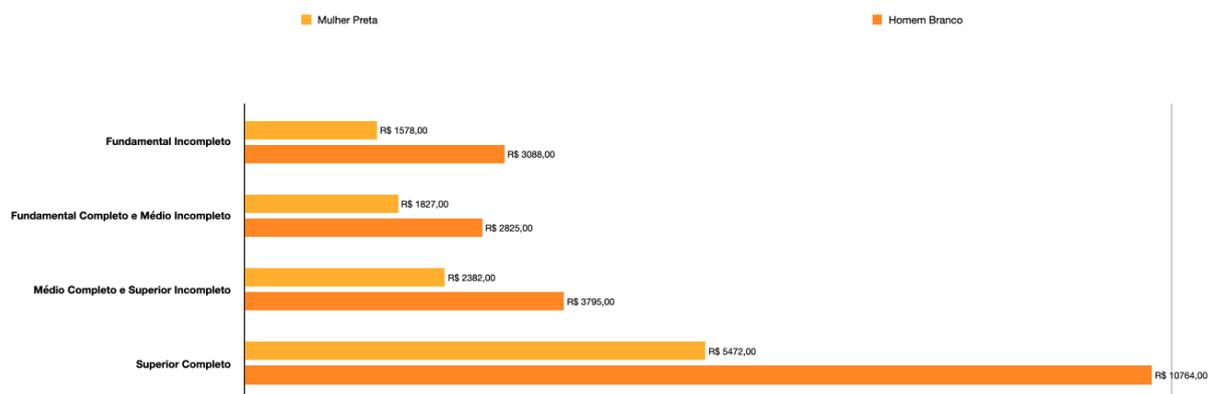
O FSA, é uma receita que é provida pela cobrança do Condecine, política tributária garantida na MP 2.228-1. A interrupção desse recurso, obrigaria as produtoras a buscarem recursos em outras fontes e depender, quase que exclusivamente, de investidores e patrocinadores, que nem sempre se dispõe a financiar obras com custo muito elevado. Além disso, com a eventual queda na oferta de títulos nacionais, haveria um desequilíbrio e um retrocesso na presença brasileira nas programações de tela. Há também outro problema decorrente das incertezas sobre as fontes financiadoras: uma produção cinematográfica depende de cronogramas rígidos para contratações, levantamento de custos, locações, divulgação e demais processos que pautam a execução, da distribuição e da exibição. Sem existir esta previsibilidade orçamentária um filme não sai do papel. Em dimensões numéricas, só a paralisação do fundo, congelou mais de R\$ 720 milhões e deixou mais de 800 obras à espera da liberação dos editais, segundo aponta o Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual⁹⁰.

Embora o tema da cultura e do audiovisual servirem como uma espécie de “cortina de fumaça” para desviar a atenção da opinião pública de temas estruturantes do país, houve efetivamente um enfraquecimento das políticas de fomento e um retrocesso para a diversidade e liberdade de expressão no setor. A ANCINE produziu um relatório⁹¹ fazendo um levantamento da participação por raça e por gênero nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual que revelou uma predominância masculina e da cor branca, e isso em todos os segmentos e recortes regionais. Além disso o estudo aponta, por exemplo, uma diferença que chama muito a atenção na remuneração entre profissionais mulheres pretas e homens brancos, considerando o mesmo grau de instrução, na qual o trabalhador do sexo masculino e da cor branca, com nível superior, recebeu remuneração 96,7% maior do que a trabalhadora do sexo feminino de cor preta.

Gráfico 16 - Comparativo de salários entre mulheres pretas e homens brancos na cadeia produtiva do audiovisual

⁹⁰ Disponível em: <<https://www.sicavrj.org.br/wp-content/uploads/2020>> Acesso em: 03/12/2022.

⁹¹ considerando o período entre 2011 e 2022.



Fonte: Elaborado pelo autor com base em dados da ANCINE.

Sobre a liberdade de expressão podemos citar por exemplo, o que decorreu por conta do Decreto 9.919/19, que alterava a composição e a estrutura do Conselho Superior de Cinema, acrescentando um peso desmedido do Estado nas decisões do Conselho. Esse decreto foi alvo de uma ADPF no STF, proposta pelo partido Rede Sustentabilidade, alegando que o decreto tinha como objetivo censurar a produção audiovisual brasileira por meio do esvaziamento do Conselho Superior do Cinema, que é responsável pela implementação de políticas públicas de desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. A relatoria do caso ficou à cargo da ministra Cármen Lúcia. No resumo da ADPF 614, ficou subentendida a intencionalidade de censura praticada pelo Governo, como indica a leitura da ministra:

[...] "vencemos", porque temos uma Constituição democrática em vigor. Mas é responsabilidade de todos nós, servidores públicos, obrigados pelo Direito a dar cumprimento e concretude aos comandos constitucionais - ainda mais nós, integrantes desta Casa -, exercermos o papel de guarda da Constituição e nos mantermos em permanente estado de vigília cívica e funcional, para impedir que a liberdade seja de novo restringida, cerceada ou, de alguma forma, cassada. (SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL, ADPF 614, p. 4 de 220. 4 de novembro de 2019)

Outras ações do governo também tiveram a intenção de reduzir investimentos e recursos para o setor. Algumas dessas medidas estavam ancoradas na visão neoliberal do governo, representado pelas ações do Ministro da Economia Paulo Guedes, que buscava reduzir ao máximo a participação do Estado na economia do país. Decorrente desse "enxugamento" uma das áreas afetadas foi a destinação de recursos públicos para o setor. Nas empresas de economia mista como a Petrobras, por exemplo, importante apoiadora da

cultura e do audiovisual no país, por intermédio de mecanismos fiscais, ocorreram cortes no apoio cultural da estatal, afetando financiamento de produções cinematográficas e eventos do setor. Só a Petrobras, como indica o Observatório Social do Petróleo (2023), o período de Jair Bolsonaro reduziu os investimentos que antes chegaram a R\$ 289 milhões no ano de 2006, para somente R\$ 18 milhões em 2022.

Dentro das políticas de governo da gestão Bolsonaro, tanto Moraes (2019) quanto Ikeda (2022) salientam o conservadorismo como bandeira na definição das ações governamentais voltadas ao cinema e audiovisual além de uma inação da própria ANVISA em questões importantes que são da sua competência enquanto agência, como regulação, fomento do setor e promoção à diversidade e cultura. Moraes (2019) destaca o caso da chamada pública BRDE/FSA-Prodav-TV Pública 2018, suspensa tendo como motivação a proibição de uma das linhas do edital, a linha 6, que aprovara projetos relacionados à diversidade de gênero. Essa decisão, somada aos pronunciamentos públicos do presidente Bolsonaro questionando investimentos públicos em obras com temáticas ligadas à sexualidade, levantando preocupações sobre possíveis censuras e restrições à liberdade artística. Já Ikeda (2022) aponta a tentativa em restringir a expressão plural e diversa das temáticas relativas à cultura. Prolongando as estratégias conflituosas usadas por Bolsonaro em campanha e a crítica enquanto presidente ao aporte de recursos públicos para projetos com pautas identitárias, em especial os conteúdos LGBTQIA+. Nesse ponto, salienta o autor, Bolsonaro indicou que fossem aplicados filtros que direcionassem os recursos aportados pela Ancine, sinalizando que a ANCINE deveria aprovar filmes sobre heróis nacionais ou com temas evangélicos. Outra situação importante apontada por Ikeda (2022) foi a falta de regulação para o setor de vídeo sob demanda (VoD) e para plataformas de *streaming*, o que agrava ainda mais a situação. Enquanto a TV por assinatura é regida pela Lei 12.485/2011, não existem requisitos regulatórios para plataformas como a Netflix, que já fatura⁹² mais do que as emissoras tradicionais de TV aberta como a Bandeirantes, por exemplo. Essa assimetria regulatória implica na ausência de cotas para conteúdo brasileiro e investimentos mínimos em produções independentes, além de menor arrecadação de impostos em comparação à TV paga.

Em 2021, após a reabertura dos cinemas, fechados em decorrência da pandemia de COVID-19, a participação de mercado do cinema brasileiro foi de apenas 1,3%,

⁹² baseado no levantamento de Marcelo Ikeda no ano de 2022.

demonstrando números bastante baixos. Embora a agência não tenha sido extinta ou transformada em uma produtora de filmes evangélicos, como comentado por Ikeda (2022), acabou entrando em um estado de inércia, com poucas ações efetivas sendo tomadas. É importante destacar que para além do que ocorria diretamente à ANCINE, a gestão Bolsonaro se demonstrou totalmente disfuncional no que demonstraram as tentativas de se fazer políticas públicas. Episódios como os ocorridos com a Cinemateca Brasileira⁹³, o maior acervo de obras e registros cinematográficos da América Latina, demonstrou isso. Em 2020, o Ministro da Educação da época, Abraham Weintraub, rompe o contrato com a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (ACERP) que era a responsável pela administração até 2021, deixando o espaço e o acervo sem destinação adequada, passando a responsabilidade para a Secretaria Especial da Cultura. Essas ações decorreram na inacessibilidade do acervo documental para pesquisadores e também no abandono da manutenção do prédio, o que acarretou numa perda irreparável de parte do acervo, por conta de uma enchente em fevereiro de 2020 e um incêndio em julho de 2022.

Outro ponto crítico das ações do governo Bolsonaro se deu sob a Secretaria Especial de Cultura, que acumulou trocas sucessivas de secretários, chegando a ter cinco nomes à frente do cargo ao longo do governo. O primeiro nome indicado foi o de Henrique Pires, que pediu demissão ao não aceitar que o governo impusesse “filtros” à cultura. Logo em seguida, Ricardo Braga assume, enquanto a Secretaria ainda estava lotada no Ministério da Cidadania. Este não ficou dois meses no posto, saindo para assumir o cargo no Ministério da Educação. Posteriormente, entra no cargo o ator e diretor de teatro, Roberto Alvim. Este foi exonerado do cargo após forte comoção da opinião pública e de setores representativos da sociedade, após o mesmo aparecer em público em um discurso oficial, por ocasião do lançamento do Prêmio Nacional das Artes, parafraseando Joseff Goebbels em diferentes referências nazistas^{94 95}. Em uma tentativa de apaziguamento do setor cultural, Jair Bolsonaro nomeia a atriz Regina Duarte para o cargo, na expectativa que esta estabelecesse um diálogo com a classe artística. Semelhante ao seu antecessor, Regina Duarte proporcionou momentos de

⁹³ também conhecida como Cinemateca de São Paulo.

⁹⁴ Vídeo disponível na íntegra em <<https://www.youtube.com/watch?v=3lycKFW6ZHQ>> Acesso em: 21/11/2022.

⁹⁵ Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/secretario-de-bolsonaro-e-exonerado-apos-pronunciament-o-semelhante-a-de-ministro-de-hitler.shtml>> Acesso em 21/11/2022.

repúdio, ao se manifestar em entrevista à Rede CNN Brasil⁹⁶, minimizando a tortura e as mortes ocorridas durante a ditadura militar. A mesma entrou em desgaste ao confrontar as chamadas alas ideológicas do governo, deixando o cargo três meses depois de assumir, em maio de 2020, indo para o comando da Cinemateca de São Paulo. Nesse momento outro ator é nomeado para o posto e nesse caso acaba sendo o nome que mais fica à frente do cargo. Mário Frias assume, representando bem o trabalho de acordo com os critérios do governo e por ter forte alinhamento com o bolsonarismo⁹⁷, atuando em defesa ferrenha do presidente, sobretudo nas redes sociais.

5.3 O atual estado das políticas públicas

O período da gestão de Jair Bolsonaro fez ressurgir um sentimento semelhante ao ocorrido nos anos 1990, quando das ações tomadas por Fernando Collor, retratadas por Marzon (2009) ao descrever a ausência de projetos coletivos e as frustrações que marcaram aquele período, pela falta de coordenação e de perspectivas. Com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva e portanto, seu terceiro mandato à presidente, novas expectativas surgem, principalmente se levarmos em consideração o retrospecto de sua atuação voltada à cultura e os avanços conquistados a partir das políticas por ele implantadas. A ideia aqui, portanto, é de pontuarmos o que mudou e mudará para o cinema e audiovisual com nova adoção de paradigmas do governo em relação ao setor. Antes, porém, vamos destacar o “interlúdio” do período eleitoral, no qual a sociedade brasileira pode comparar projetos e ideias dos então candidatos à Presidência da República. É importante entendermos que esse período específico - da eleição - foi duramente marcado por um sentimento de polarização, bem mais explícito que o vivido durante as eleições de 2018. Nesse caso, conflitavam por um lado um grupo isoladamente representado pelo bolsonarismo⁹⁸, e por outro lado setores

⁹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b4a6WamrIYA&t=4s>> Acesso em: 22/11/2022.

⁹⁷ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-nomeia-ator-mario-frias-secretario-especial-da-cultura-24489678>> Acesso em 22/11/2022.

⁹⁸ Desde o ano de 2013, o Brasil vive uma onda antipetista, e uma das correntes mais fortes derivadas daquele tempo é o bolsonarismo. Solano (2019) assim como diversos autores das Ciências Sociais e do campo político o descrevem como de extrema-direita, e apontam traços bem característicos, entre eles o nacionalismo brasileiro, apelando ao orgulho e à identidade nacional e promovendo uma retórica de proteção dos interesses do Brasil contra influências externas. O conservadorismo social, defende valores e pautas conservadoras em questões morais, como oposição ao aborto, ao casamento entre pessoas do mesmo sexo e a políticas de gênero e diversidade. Anti-establishment, apelando fortemente contra o establishment político e econômico, apresentando-se como um outsider, alguém não vinculado a partidos tradicionais e prometendo combater a

progressistas, tentando em parte retomar os avanços dos governos petistas, ou se apresentar como uma alternativa mais branda, mas com um viés mais liberal.

Naquilo que é pertinente ao nosso estudo, fomos verificar o que foi apresentado em termos de propostas para o cinema e audiovisual ou para a área cultural, nas propostas de campanha⁹⁹ dos quatro principais candidatos, em primeiro turno, levando em conta como critério aqueles que apresentavam maior desempenho nas pesquisas¹⁰⁰. Nesse sentido, os nomes destacados foram o de Luiz Inácio Lula da Silva, Jair Bolsonaro, Ciro Gomes e Simone Tebet. Nas propostas de Jair Bolsonaro, candidato do Partido Liberal, não há nenhuma linha tratando especificamente do audiovisual. Em seus tópicos, o de nº 3.2, ítem “d” fala da ampliação e fortalecimento da Política Nacional de Cultura. Nesse ponto a campanha aponta valores investidos na área durante o seu governo e traça como meta, triplicar o valor investido para o próximo mandato. Fora essa promessa apresenta de forma breve a intenção de criar um programa tripartite: “Sistema Nacional de Cultura - SNC como instrumento de articulação, gestão, informação, formação, fomento e promoção de políticas públicas de cultura com participação e controle da sociedade civil e envolvendo as três esferas de governo (federal, estadual e municipal).” (TSE/CANDEX, 2022).

Luiz Inácio Lula da Silva, do PT, em suas promessas de campanha também não aponta nenhuma proposta exclusiva para o cinema e audiovisual, entretanto aponta para a defesa da Cultura e da diversidade cultural. Apresenta também mais de um ponto de proposta para a área, como constam nos itens: 4, 9, 25, 26, 42, 43, 84 e 86 nos quais, de forma sintética, defendem a cultura como um valor imprescindível para a sociedade brasileira, aposta na diversidade, entende como uma dimensão estratégica para o desenvolvimento sustentável, fala sobre a criação de um sistema nacional de cultura para descentralizar e ajudar reverter o impacto da pandemia no setor, prevê o acesso e a inclusão social por meio da cultura e versa

corrupção e a velha política. Punitivismo e apoio à segurança pública, defendendo medidas mais rigorosas em relação à segurança pública, incluindo uma abordagem mais dura em relação ao crime e ao sistema judicial, frequentemente endossando uma postura favorável à flexibilização do acesso a armas de fogo. Populismo e polarização, utilizando uma linguagem populista, que busca se conectar diretamente com o povo, muitas vezes adotando uma retórica polêmica e provocadora que divide a sociedade entre "eles" e "nós". E que, após 2018, apresenta características similares ao “Trumpismo” norte-americano, como supremacismo e negacionismo histórico e científico.

⁹⁹ Disponível no portal do TSE, no diretório de candidatos. Sistema CANDEX, 2022.

¹⁰⁰ Critério aqui estabelecido, considerando aquelas devidamente registradas no TSE, em conformidade com o as informações constantes no art. 33 da Lei nº 9.504/1997, a partir do dia 1º de janeiro e até cinco dias antes da divulgação de cada resultado, conforme disciplinamento da Res.-TSE nº 23.600, de 12.12.2019. Disponíveis no endereço eletrônico: <<https://pesquele-divulgacao.tse.jus.br/app/pesquisa/listar.xhtml>> Acessado em diferentes datas até 15/07/2023.

também, pela economia criativa e da Cultura como parte de estratégia econômica. Outro candidato à presidência, Ciro Gomes do PDT, apresenta o Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), no qual coloca a Cultura como uma das prioridades já na abertura de seu programa. Ele também destaca como prioridades os investimentos na pasta e a recriação do MinC e tem um tópico que trata o tema como afirmação da identidade nacional. Nesse tópico o candidato além de falar de investimentos e resgate de políticas públicas há um parágrafo em que cita a ANCINE, apontando seus propósitos: “Recriaremos o MinC, elevando o orçamento para cultura e arte, enquanto a ANCINE deverá atuar como regulador do mercado audiovisual brasileiro e não apenas como órgão fomentador para a respectiva indústria.”(TSE/CANDEX, 2022).

Simone Tebet, do MDB, apresenta um projeto que também destaca a Cultura como prioritária, apontando trabalhar o tema em conjunto com Estados e Municípios. Promete também recriar o MinC e fortalecer o incentivo à cultura por meio da Lei Rouanet, Lei Aldir Blanc e Lei do Audiovisual, enfatizando a necessidade de isenção nas escolhas de projeto. O programa também fala, porém sem destacar muito, o aspecto da inclusão, da identidade cultural e da valorização do patrimônio histórico-cultural e finaliza com a sinalização de melhoria nas instituições públicas, estatais e não estatais para o interesse público, incluindo a cultura neste tópico. Em termos quantitativos, a coalizão do candidato Luiz Inácio Lula da Silva, apresenta um conjunto mais robusto de soluções/promessas de governo, enquanto de forma mais direta o candidato do PDT, Ciro Gomes é mais direto ao que afeta o setor audiovisual. Com o resultado das eleições e a vitória de Lula para a presidência, em janeiro de 2023, após a posse e nos primeiros atos de governo, são assinados decretos que despachos que já desfazem parte do desmonte vivido na cultura. É recriado o Ministério da Cultura e colocando na pasta Margareth Menezes, uma ministra que é artista, nordestina, preta e lésbica, sinalizando como apontou Márcia Rollemberg, Secretária de Cidadania e Diversidade Cultural, do Ministério da Cultura em entrevista para o Observatório da Diversidade Cultural (2023) enfatizando a necessidade de colocar em prática políticas que estejam preocupadas com a diversidade e representatividade na gestão pública.

Uma das propostas da nova Ministra é a descentralização das decisões e da gestão da Cultura. De acordo com a Agência Brasil (2023), a ideia é retomar os Pontos de Cultura por todo país, como parte representativa da pasta. Outro ponto foi o acolhimento de reivindicação da UNE, que defende a descentralização de investimentos que é concentrada

no eixo Sul-Sudeste. Esse destaque foi defendido segundo a notícia, por Bruna Brelaz, presidente da UNE, que disse estar esperançosa na reorganizar os pontos de cultura, que anteriormente conseguiram entrar nas universidades e nas periferias e de se comunicar com as comunidades produtoras cultura, reforçando a necessidade de interligar, geograficamente, o investimento cultural no Brasil, em que Sudeste não seja o único centro de produção cultural.

Em março de 2023, em cerimônia realizada no Rio de Janeiro, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva e a Ministra Margareth Menezes anunciam várias ações que impactarão a Cultura e também o cinema e audiovisual, conforme relatou à Agência Brasil (2023) e depois confirmado pelo D.O.U. de 23 de março de 2023. Entre as medidas está o Decreto 11.453/23 que regulamenta o fomento cultural no país. O texto estabelece regras e procedimentos para as leis de fomento cultural direto como as Leis Paulo Gustavo, Aldir Blanc e Cultura Viva. E também as de fomento indireto como a Lei Rouanet e outras políticas públicas que abrangem a Cultura. Do decreto é importante destacar alguns pontos que afetam de modo direto a cadeia produtiva do cinema e audiovisual. No Art. 2º há as definições das políticas a serem implantadas, já mencionadas antes e a inclusão de ações emergenciais para o setor cultural, previstas na Lei Complementar nº 195/22. Também nesse artigo há o reconhecimento de políticas públicas elaboradas pelas entidades do Sistema Nacional de Cultura¹⁰¹. No Art. 3º, que trata do fomento há um claro enfoque em ampliar as diferentes expressividades, a inclusão e o uso de novas tecnologias. Um ponto importante nos artigos posteriores para o setor de audiovisual está na definição da composição dos membros da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, que contempla o segmento como um todo: da produção cinematográfica e videográfica, de rádio e televisão, da difusão e formação audiovisual, bem como de jogos eletrônicos e atividades similares.

No intuito de não extrapolar os limites de nosso recorte temporal, destacamos aqui alguns projetos e propostas, que até esse momento ainda não foram votadas ou aplicadas, mas que incidem no contexto das políticas públicas para o setor. Uma das mais importantes é a PL 2630/2020, também conhecida como “PL das Fake News”, que versa sobre a criação da

¹⁰¹ Segundo o art. 216-A da Constituição Federal, o Sistema Nacional de Cultura é um processo de gestão e promoção das políticas públicas de cultura democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação (União, Estados, DF e Municípios) e a sociedade. O SNC é organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. Fonte: MinC (2023)

Lei Brasileira de Liberdade, Responsabilidade e Transparência na Internet. Esse projeto de Lei, tem despertado atenção por mobilizar setores econômicos muito fortes em posição contrária. É o caso do posicionamento da empresa Google, que fez campanha contra o projeto:

Figura 4 - Postagem do Google e mensuração de impacto e investimento.



Fonte: Agência Pública (2023)

O projeto, que está parado no Senado¹⁰², tem como foco obrigar as plataformas como Google e Meta a remover, de forma proativa, conteúdos que se enquadrem em situações como crimes contra o Estado Democrático de Direito, atos de terrorismo ou preparatórios, estímulo ao suicídio ou à automutilação e crimes contra crianças e adolescentes. Algo que não está versado de forma clara no marco legal da Internet, Lei 12.965/14. O texto busca regular também, para plataformas com mais de 10 milhões de usuários, a transparência, por acesso a dados via API e a imunidade parlamentar. Embora essa PL seja em sua ampla construção voltada a questões éticas das plataformas, ali estava inserido um artigo que previa o pagamento de direitos autorais que obriga empresas digitais a remunerar artistas e

¹⁰² situação registrada até setembro de 2023.

empresas jornalísticas por conteúdos distribuídos em suas plataformas. Algo que segundo levantado por matéria da BBC¹⁰³ inviabilizaria a gratuidade da operação dessas plataformas no Brasil. Essa demanda de direitos autorais agora faz parte de outro PL, mas da Câmara dos Deputados. O PL 2370/19, que está travado nesta casa. Segundo a Agência Pública (2023) e a matéria da BBC, as votações foram suspensas por pressão das *big techs* alegando que, se aprovadas, aplicariam censura às plataformas.

Essa discussão se soma a outra demanda, que coloca a classe artística em duas frentes distintas, essa, relacionada à questão ampla dos direitos autorais e *royalties*, e outra, mais recente voltada a reedição da cota de tela. No início de 2023, foi proposto o Projeto de Lei nº 3696/2023, de autoria do senador Randolfe Rodrigues, líder do governo no Senado, no qual busca a renovação da cota de tela tanto para o cinema quanto para a TV por assinatura, ampliando sua validade até 2043. Entretanto, mesmo com apoio significativo no Senado, foi retirado do texto, por emenda do senador Eduardo Gomes do PL de Tocantins, removendo do escopo do projeto a obrigatoriedade para as salas de cinema. Conforme relata a Agência Senado (2023) houveram declarações do Senador Humberto Costa do PT de Pernambuco, da Comissão de Educação e Cultura do Senado, favoráveis a cota de tela, mas que justificam um maior entendimento, setorizado, sobre a questão do cinema. Fato que adiou para mais adiante a discussão e despertou a crítica por parte de setores importantes do cinema e do audiovisual, iniciando uma intensa campanha nas redes intitulada #BrasilNasTelas:

Figuras 5 e 6 - Campanha #BrasilNasTelas - Postagem e Impressão de tela de vídeo explicando a necessidade da cota de tela.



Fontes: perfil da API no X (Twitter) e perfil do ator Caio Blat no Tik Tok.

Sobre essa questão específica, o Governo se mostra favorável ao retorno da cota de tela. É o que indica a fala da Ministra da Cultura, durante o 51º Festival de Cinema de Gramado. Conforme matéria veiculada pela Agência Brasil da EBC (2023), a ministra da Cultura defendeu a importância e necessidade do restabelecimento da Cota de Tela, criada em 2001. E que esse retorno faz parte das ações que o governo federal vem propondo e executando para fortalecer economicamente o setor cultural. Incluindo também propostas

para regulamentar os serviços de vídeo sob demanda e o fornecimento de conteúdos audiovisuais por plataformas digitais de *streaming*. Abre-se a partir daqui as perspectivas futuras. Nesse sentido, será possível apresentar esses pontos por meio das entrevistas feitas aos atores, estes inseridos nos diversos territórios analisados. Na correta medida, acreditamos que será possível avaliar o que é realizável e previsível em termos de desejos desses atores, expectativas e assim projetar cenários que apontem os caminhos para as políticas públicas e também para os elementos que compõem a cadeia produtiva do audiovisual.

5.4 O ativismo digital no debate sobre o audiovisual

Existe um risco para a preservação da supremacia dos defensores da globalização, como destaca Castells (2018). Para o autor isso não reside em uma revolta direta, mas sim a retirada do sistema. O receio não está centrado na confrontação direta à democracia por parte de ideologias neofascistas que rejeitam a história e que, pelas redes, multiplicaram-se e se fortaleceram, mas sim na deserção de amplos setores da sociedade diante de uma democracia que não reflete seus interesses, o que levanta a possibilidade de uma busca incerta por novas formas de representação. Nesse sentido é que surge o ativismo digital, que de modo subversivo, utiliza-se das regras do próprio sistema para se fazer presente e assim construir pontos de equilíbrio para visões antagônicas. Sendo assim, naquilo que é pertinente ao cinema e ao audiovisual não seria diferente.

No Brasil, o ativismo digital no campo audiovisual tem desempenhado um papel chave na promoção da diversidade, inclusão e conscientização social. Com o aumento da conectividade e a disseminação de plataformas online, os criadores de conteúdo têm utilizado suas habilidades para transcender as fronteiras tradicionais, dando voz a questões sociais e políticas. Em um cenário onde as mídias tradicionais muitas vezes não conseguem abordar plenamente as complexidades da sociedade, o ativismo digital no audiovisual surge como uma ferramenta que confronta estereótipos, critica injustiças e busca amplificar vozes marginalizadas. Plataformas como YouTube, Instagram e TikTok, democratizam a possibilidade de produzir conteúdo a baixo custo e têm se tornado espaços importantes de embates virtuais, onde criadores independentes lançam vídeos e produções que abordam temas sensíveis, como racismo, machismo, LGBTfobia e desigualdade social.

A representatividade também se destaca como um elemento central nesse ativismo digital. Criadores brasileiros têm buscado romper com padrões estéticos e narrativos preestabelecidos, dando visibilidade a histórias e personagens que refletem a diversidade cultural do país. Percebemos que esse modo de ação tem sido uma ferramenta eficaz na desconstrução de discursos de ódio e na promoção do respeito à pluralidade de identidades, mesmo que essa pluralidade seja tratada de forma homogênea e polarizada pela lógica da máquina, como vimos anteriormente ao falar dos filtros algorítmicos. De todo modo, as redes sociais passaram a ser um território fértil para campanhas e movimentos digitais que buscam mobilizar a sociedade em prol de causas específicas. *Hashtags*, desafios e vídeos virais têm sido utilizados como ferramenta para conscientizar o público sobre questões relevantes, pressionar o Estado e exigir mudanças. De igual forma, o ativismo digital também tem sido uma fonte de pressão para a indústria do entretenimento, incentivando-a a adotar práticas mais inclusivas e responsáveis e pautando temas que passam à margem dos interesses comerciais das *majors* e grandes plataformas de *streaming*.

No entanto, esta forma de ativismo não está isenta de desafios. Se de um lado temos essa busca por mais visibilidade e respeito, por outro há disseminação de desinformação, ataques virtuais e a polarização política, que representam obstáculos enfrentados diariamente. Nesse contexto, a capacidade de discernir entre conteúdo construtivo e prejudicial torna-se determinante para o público. Em síntese, essa militância no campo audiovisual brasileiro tem se apresentado como uma força transformadora, desafiando normas e contribuindo para um diálogo mais aberto e inclusivo na sociedade. Ao utilizar as ferramentas digitais disponíveis, os criadores de conteúdo têm moldado narrativas, influenciando a opinião pública. Além das características até aqui apontadas, é possível traçar uma cronologia dessa movimentação ao longo da década.

Entre 2013 e 2015, houve um aumento significativo de canais na rede YouTube abordando questões sociais, como feminismo, racismo e LGBTfobia. De igual forma houve um crescimento da produção de conteúdos independentes, proporcionando uma alternativa às narrativas *mainstream*. Nos dois anos seguintes, a popularização do Instagram e do Snapchat como plataformas para a divulgação de conteúdo curto e de impacto, amplificaram essas práticas. Registrando um aumento da representação LGBTQIA+ em produções audiovisuais, desafiando normas heteronormativas. De 2018 em diante é percebido também

o surgimento de movimentos políticos pró democráticos como o #EleNão¹⁰⁴, por exemplo, manifestação feminista que utilizou o YouTube e outras plataformas para mobilizar a sociedade contra o então candidato Jair Bolsonaro e outros candidatos associados a discursos discriminatórios naquelas eleições. Canais e páginas surgem com conteúdos dedicados a desconstruir estereótipos culturais e étnicos na mídia brasileira. Algo que para esse segmento ocorreu de forma tardia, já que segmentos conservadores e anti-sistêmicos já dominavam os meios digitais nesse período.

Com o advento da pandemia da COVID-19, destaca-se a importância do ativismo digital para a conscientização sobre questões de saúde, desigualdade e políticas públicas, algo que promove um aumento da produção de documentários independentes sobre temas sociais, disponíveis em plataformas de *streaming* e de VoD. Um exemplo desse tipo de atuação é o da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), que como mesmo eles dizem em seu website, são uma instituição de fomento, valorização e divulgação de realizações audiovisuais protagonizadas por pessoas negras, promovendo também esses profissionais para o mercado audiovisual. É desse grupo também a iniciativa chamada “Todes Play”¹⁰⁵, uma plataforma de *video streaming*, com títulos nacionais e internacionais voltados à questões identitárias.

Venanzoni e Soares (2023) destacam essa plataforma por adotar um sistema de curadoria que hierarquiza os conteúdos traduzindo não só pelos gêneros audiovisuais, mas por temáticas que justifiquem a lógica descrita pela plataforma, em garantir um espaço que consolide a presença de um setor diverso e representativo. Nesse cenário também podemos apontar outras iniciativas que atuam de forma distinta dos modelos mainstream e que justificam a militância no meio audiovisual. Algo semelhante é proposto também pela plataforma Taturana¹⁰⁶, focada na democratização de acesso ao cinema e, pela Cardume¹⁰⁷, que busca fomentar e internacionalizar o audiovisual independente brasileiro. Ainda há projetos muito interessantes que funcionam como uma espécie de “ponto cardeal” para determinadas causas. É o exemplo do portal Kathahirine¹⁰⁸. Ele não tem um repositório próprio para transmissão via *streaming*, entretanto utiliza para isso o YouTube e o Vimeo,

¹⁰⁴ Fonte: BBC News Brasil. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013>> Acesso em: 20/10/2023.

¹⁰⁵ <https://todesplay.com.br>

¹⁰⁶ <http://www.taturanamobi.com.br>

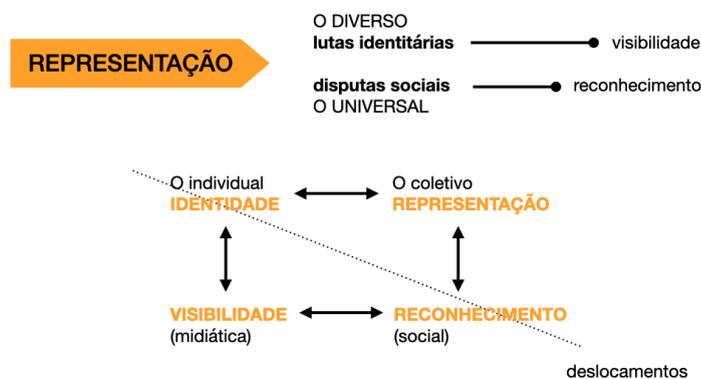
¹⁰⁷ <https://cardume.tv.br>

¹⁰⁸ <http://kathahirine.org.br>

criando links e promovendo projetos para mulheres indígenas de todo território nacional. Essa é uma iniciativa do Instituto Catitu, que protagoniza o cinema indígena por meio de oficinas e iniciativas que fomentam o audiovisual com a finalidade de fortalecer as causas ligadas à cultura e seus territórios.

É visível também que há uma consolidação do uso de vídeos curtos, inseridos nas plataformas sociais sendo utilizados como ferramenta de ativismo, valendo-se de recursos como desafios e “*trends*” para apontar questões críticas. A retomada do crescimento de *podcasts* e sua versão audiovisual, os *videocasts* possibilitaram a entrega de séries online dedicadas a discutir ativamente temas sociais e políticos, muito distintos dos disponíveis no sistema tradicional. Isso parece que foi preponderante para que os ativistas digitais se instrumentalizassem como pontos de pressão por políticas de inclusão e diversidade e por produções diferenciadas nos grandes estúdios de cinema e televisão. Isso nos permite dizer que ao longo desta década, o ativismo digital do audiovisual brasileiro consolidou-se de forma significativa, adaptando-se às mudanças nas plataformas e na sociedade. O engajamento crescente dos criadores de conteúdo em questões sociais destaca a influência positiva do ativismo digital na promoção da diversidade e na conscientização pública. Além disso, também é possível verificar a aplicação, ou melhor, a adoção de uma dinâmica própria, que decorre dessas ações e dos modelos propostos pelas por esses coletivos e plataformas nesses últimos anos. Venanzoni e Soares (2023) construíram um modelo que representa isso na forma de um circuito:

Gráfico 17 - Circuito midiático



Fonte: Venanzoni e Soares (2023), adaptado pelo autor.

Na lógica das redes sociais digitais, em especial as redes com operação global, o ativismo surge como um uso correlato aos propósitos daquilo que elas se propõem. Por exemplo, a rede Facebook, inicialmente é uma plataforma de amizades e compartilhamento de experiências; o Instagram, para compartilhamento de fotos e vídeos, o X (Twitter), mensagens rápidas. Entretanto, todas operam, por meio dos seus usuários, mensagens com conteúdo comercial, propagandístico e ideológico. Fato que não exclui a militância por causas sociais, culturais e políticas. Essas são práticas que atendem aos interesses das plataformas em termos de aumento de fluxo e de engajamento, reforçando o mecanicismo apontado por Van Dijck e Poell (2013) que não faz distinção de correto ou o errado, mas busca a realização de metas por uma economia de escala e entrega de publicidade. No cerne desse contexto, também ocorre uma proposta ativista que também se adere ao campo audiovisual brasileiro. É o caso do jornalismo combativo do Mídia Ninja¹⁰⁹. Essa proposta jornalística possui grande impacto nas redes sociais e além das causas sociais, opera também a cultura e diretamente o cinema e o audiovisual por meio do canal Cine Ninja. Cine.NINJA é a frente de cinema e audiovisual da Mídia NINJA, que reúne uma comunidade de realizadores, distribuidores, produtores e comunicadores que buscam se conectar e construir uma outra cena audiovisual no Brasil e no mundo. Segundo eles mesmos relatam em seu portal¹¹⁰, o Cine.NINJA surge de experiência da rede Fora do Eixo, em articular coletivos culturais, debates, festivais e mostras audiovisuais, produz um cinema de urgência, transmitido em tempo real e agrega repertórios e visões estéticas a temas emergentes da sociedade.

Esse tipo de experiência é muito interessante, visto que promove outras iniciativas que estão fora das camadas mais visíveis da mídia tradicional e das grandes plataformas. Nesse sentido, se constitui uma grande “malha” ou se preferirmos o termo “corrente” já que há um fluxo propositivo nesse processo, em que estão em sinergia, cineastas, produtoras, distribuidores, coletivos, festivais e público que estariam fortemente marginalizados caso não houvesse essa aproximação. Isso reforça a ideia de circuito apresentada por Venanzoni e Soares (2023), na qual esse sistema possibilita conectar as representatividades organizadas às lutas políticas materializadas por meio do ativismo social presentes nessas plataformas.

¹⁰⁹ <https://midianinja.org>

¹¹⁰ <https://midianinja.org/sobre-cineninja/>

Condições que para os autores se aplicam em discursos midiáticos variados, na mescla entre as dimensões identitárias perceptíveis, e das representações que buscam reconhecimento e transformação do tecido social.

Embora tenhamos selecionado e dado destaque a alguns tipos específicos de ativismo, a gama de lutas por direitos, visibilidade e resistência que ocorrem nas redes e nas telas é muito mais ampla. Entretanto fica entendido, pelos exemplos abordados que, documentários, filmes e séries tornam-se ferramentas poderosas para gerar empatia, conscientização e influenciar políticas públicas neste domínio e serem discutidos e problematizados nas redes sociais. Conclui-se, portanto, que esse tipo de militância relacionada ao audiovisual, desempenha papéis distintos, mas interconectados e apontam para a construção e o desenvolvimento de uma sociedade mais equânime e inclusiva. Ao utilizarem as plataformas como instrumentos de mudança, esses movimentos interligados, como apontaram Venanzoni e Soares (2023), contribuem significativamente para a formação de narrativas mais diversas, empáticas e reflexivas.

6. ATORES, REDES E TERRITÓRIOS: SUAS IMPLICAÇÕES PARA O DESENVOLVIMENTO CULTURAL

Nossa proposta para este capítulo é a de abordar de forma minuciosa de que modo se constitui a multiterritorialidade do cinema e do audiovisual no Brasil, considerando as implicações para o desenvolvimento cultural, os atores e as políticas culturais inseridas nesse contexto, itens anteriormente apontados no *corpus* desta pesquisa. Também é nossa intenção apresentar e analisar as percepções de atores que representam os diversos segmentos que compõem o setor audiovisual brasileiro. Para isso, seguiremos os critérios metodológicos descritos no capítulo segundo, balizados pela Teoria Ator-Rede. Nesse sentido, será feito um entrecruzamento do que foi apresentado nos capítulos anteriores, recortes teóricos e a visão de atores entrevistados, que expressaram suas perspectivas sobre os diferentes aspectos do campo do cinema e audiovisual, como políticas públicas, mercado e cultura, por exemplo. Também é nossa intenção, correlacionar o papel das políticas públicas, sob critérios bem específicos e como se dá a discussão, considerando a multiterritorialidade e o desempenho dos envolvidos nos seus territórios.

Deste modo, podemos destacar que o cinema e o audiovisual no Brasil resultam de uma complexa história que se estende desde o fim do século XIX, até os dias de hoje. Em um rápido resgate dos avanços ocorridos, conforme descrevem Gomes (1980), Autran (2004) e Debois (2016), durante a chamada "Era de Ouro do Cinema Brasileiro", entre as décadas de 1930 a 1950, o país testemunhou a ascensão do cinema sonoro, destacando-se as chanchadas e os filmes musicais. Período que evidenciaram ao público, artistas como Grande Otelo e Carmem Miranda, ícones dessa época. Momento que também coincide com o papel desempenhado pelo INCE na promoção do cinema nacional e o primeiro órgão oficial especializado no tema. É nesse período, como aponta Autran (2004) e Meleiro (2010) que se tem um grande processo de industrialização cinematográfica, com o surgimento de grandes estúdios nacionais e replicação de um modelo fabril inspirado em Hollywood. Já na década de 1960, em um mercado já impactado pela TV, foi marcante o movimento do Cinema Novo, demonstrando uma abordagem genuína e crítica que explorava as realidades sociais do Brasil conforme apontaram Galvão (1981) e Rocha (2003). É um período emblemático para Glauber Rocha que ganha destaque, produzindo filmes como "Deus e o Diabo na Terra do Sol", tornando-se o nome referencial para o cinema nacional. Período histórico igualmente

marcante e politicamente engajado devido ao contexto da ditadura militar.

Além do cinema, é importante destacar que a televisão desempenhou um papel significativo na disseminação da cultura audiovisual no Brasil, como apontam Mattos (1990; 2008) e Bahia (2015). A partir da sua chegada, nos anos 1950 e a popularização nos anos posteriores, em parte decorrente do grande sucesso com as telenovelas, programas humorísticos e musicais. Pós 1964, por meio de políticas de governo iniciadas na ditadura, a TV torna-se hegemônica como meio de comunicação e entretenimento. Nos anos 1970 e 1980, houve uma retomada na produção cinematográfica após um declínio anterior. O surgimento do "Cinema Marginal" trouxe filmes ousados e experimentais, destacando nesse cenário diretores como Rogério Sganzerla e Neville D'Almeida. Nesse sentido, a criação da Embrafilme, segundo Marzon (2009), somado aos incentivos governamentais, impulsionaram o crescimento do setor. Nos anos 1990, o audiovisual após nova queda, ocasionada pelo fechamento da Embrafilme, irá se fortalecer como um todo somente no final dessa década. Verificamos que o cinema brasileiro mais recentemente, viveu uma diversificação da produção, com comédias populares e filmes de gêneros diversos. Diretores como Fernando Meirelles e Walter Salles internacionalizaram suas carreiras e difundiram o cinema nacional com obras como "Cidade de Deus" e "Central do Brasil" que mostravam um fôlego ainda forte do setor, no chamado cinema da retomada (IKEDA, 2005). A Lei do Audiovisual de 1993 e a Lei Rouanet contribuíram e impactaram positivamente para o financiamento e a produção audiovisual, sem a interferência direta de um órgão na distribuição de recursos, como ocorrera antes com a Embrafilme.

A partir dos anos 2000 até hoje, o cinema brasileiro continuou a ascendo, com filmes premiados em festivais internacionais. As rupturas descritas por Cardoso (2023) promovidas pelas plataformas de *streaming* e a diversificação de formatos e conteúdos, como séries e documentários, ampliaram as oportunidades para os criadores, além de dar visibilidade a talentos que passaram despercebidos ao longo dos anos. A diversidade de vozes e temas passou a ser mais representada na produção audiovisual, explorando questões sociais, culturais e políticas. Apesar dos desafios, como a busca por um financiamento sustentável e a promoção de filmes nacionais, o cinema e o audiovisual brasileiro continuam a prosperar e a ganhar destaque internacional por suas características estéticas e qualidade fílmica. A indústria audiovisual, como destacam Debois (2016) e Cardoso (2023) está em constante mudança, e dentro de contextos não tão favoráveis, mas que, ainda assim, oferece

espaço para novos talentos e abordagens inovadoras. Identificamos também, ao observar os relatórios disponibilizados pela OCA/ANCINE (2016; 2021) que o veículo televisão continuou a desempenhar um papel fundamental na cultura audiovisual do país, cobrindo um espaço que a expansão das redes de televisão por assinatura e, mais recentemente, a chegada de plataformas de *streaming*, não conseguiram, apesar desses modelos de negócio transformarem a forma como o público consome conteúdo audiovisual. Outro ponto, além disso, é o de que muitos diretores e roteiristas brasileiros encontraram, na televisão e nas plataformas de *streaming*, um espaço para criar séries e programas de alta qualidade, contribuindo para a diversificação da oferta audiovisual e proporcionando novas oportunidades para talentos locais.

De forma concisa, é perceptível que nos últimos 10 anos, o cenário do cinema e do audiovisual no Brasil passou por transformações significativas, com uma maior diversificação de conteúdo, reconhecimento internacional cada vez mais consolidado, mas também, por dificuldades financeiras e uma crescente preocupação à diversidade e à representatividade. Nesse sentido, a indústria enfrentou, e ainda enfrenta, desafios contínuos e se vê constantemente desafiada frente às mudanças tecnológicas e aos novos hábitos de consumo de conteúdo, moldando gradativamente o futuro do setor no país. No quesito diversidade, houve nessa década uma notável ampliação da variedade de conteúdo nas obras brasileiras. Além das tradicionais produções cinematográficas, temos visto um aumento significativo na produção de séries, documentários e conteúdo para a Internet. Plataformas de *streaming* como Netflix, Amazon Prime Video e Globoplay assumiram um protagonismo nessa expansão, investindo¹¹¹ em produções brasileiras com alta qualidade. Nesse sentido é possível atribuir um paralelismo entre essa maior diversidade e as políticas públicas para o setor, sobretudo daquelas protagonizadas pela ANCINE.

Sobre a agência, criada em 2001, a ANCINE teve como missão fomentar a produção, distribuição e exibição de conteúdo audiovisual no país. A agência implementou políticas e regulamentos que incentivaram a produção cinematográfica nacional, incluindo a criação de fundos de financiamento e a implementação de monitoramento constante do setor. Mesmo não sendo uma unanimidade entre os protagonistas do setor, a agência conseguiu cumprir em partes suas diretrizes norteadoras. Entretanto, sempre esteve sujeita aos desígnios

¹¹¹ Fonte: Carta Capital. Disponível em: <
<https://www.cartacapital.com.br/edicao-da-semana/a-corrida-pelo-conteudo/>> Acesso em: 10/04/2023.

políticos e de gestão vindos do Governo Federal. Essa interferência política torna-se muito clara quando há uma guinada na vertente social democrata, vigente desde o governo Fernando Henrique, com a deposição de Dilma Rousseff, encerrando um ciclo virtuoso no fomento ao audiovisual. Da gestão Temer em diante, o que se viu foi, um recrudescimento às políticas culturais como um todo, a predominância de decisões verticalizadas, autoritárias e um grande aumento da burocracia. Fatores que tornaram o fazer cinematográfico quase impraticável durante a gestão de Jair Bolsonaro.

Ao nos aprofundarmos um pouco mais, veremos que, para além desse resumo historiográfico, há também uma construção muito peculiar do campo audiovisual brasileiro e que está diretamente associada ao papel do Estado. Comparativamente a outros países, aqui não tivemos uma indústria capaz de se auto-sustentar. Já durante o período mais primitivo, conseguimos perceber que o campo já havia se fragmentado em especialidades, que hoje compõem a cadeia produtiva do audiovisual. Além disso, apesar de surgirem figuras individuais que se destacam em vários desses nichos, houve um predomínio de oligopólios fortemente estabelecidos, conforme apontado por Gomes (1980), competindo não só entre os iguais em suas categorias de atuação mas também, disputando forças entre os campos da produção, distribuição e exibição. Cada qual buscando o melhor resultado em termos de rentabilidade e domínio de mercado. Nesse caso percebemos que, de forma geral, a etapa da produção parece ser a menos organizada ao longo do tempo, visto que é a etapa que mais carece de investimento e está mais suscetível aos melindres do mercado. A disfuncionalidade na cadeia produtiva e a dificuldade de se estabelecer um modelo industrial que desse conta de todas as etapas, da produção até a exibição, fizeram com que essa parte do fazer cinematográfico ficasse na mão de produtores independentes, fortemente condicionados ao fomento governamental e dependentes de políticas públicas que movimentassem os investimentos para essas produções.

Outro ponto importante é a questão da concentração geopolítica do audiovisual no Brasil, fortemente atrelada ao desenvolvimento econômico das regiões geográficas. Isso não afetou só as questões econômicas, mas também culturais, já que não atendiam às necessidades particulares e identitárias de cada região e, muitas vezes, quando contempladas essas características, tendiam a serem estereotipadas. Outro ponto relacionado ao campo das influências está na atuação de agentes estrangeiros que, de diversas formas, operam em nosso território. Dos grandes estúdios, distribuidores,

plataformas e conglomerados exibidores que atuam no país, muitos exercem influência e praticam *lobby* político buscando aumentar suas operações e lucratividade. Esse é um ponto importante já que, em combinação com critérios de cobertura, distribuição e curadoria, resultam em um efeito de padronização naquilo que é ofertado ao público, alterando ao longo do tempo a maneira como o público se relaciona com determinado tipo de conteúdo, criando bolhas de preferência e dificultando a apropriação crítica de obras diferentes daquelas que estão expostas com mais frequência.

Este cenário apresenta com certa clareza a forma multifacetada com que o audiovisual se consolida em nosso território. Verificamos que há um grande número de atores envolvidos, disputando espaços, há também, dimensões muito definidas de atuação mercadológica que agrupam-se em eixos contíguos e elementos relacionais que, delineados de forma mais ampla, compõem uma rede de territórios entrelaçados. Apesar de haver uma cadeia produtiva bem demarcada: produção, distribuição e exibição/consumo, há um fluxo multilateral que envolve diversos atores que, em maior ou menor profusão, interferem e atuam em campos diferentes daqueles aos quais deveriam ser protagonistas. Isso também demonstra que existe uma qualidade, ou melhor, uma mobilidade entre os territórios que compreendem o audiovisual. Isso evidencia-se em alguns momentos quando, por exemplo, ocorrem os festivais. Nesse tipo de congregação há uma sublimação do campo audiovisual como se ele fosse percebido como algo coeso e uniforme, entretanto nesse espaço de convivência há fortes disputas e interesses de cada setor, que são deixados de lado na visão do público de um modo geral mas que, de forma latente, buscam nesse território, se destacar por melhores resultados.

Podemos entender que o desenho disfuncional da estrutura do campo cinematográfico e audiovisual, não é recente e não ocorreu de maneira muito tranquila no Brasil. Com base no descrito por diferentes autores, mas em especial por Gomes (1980), é perceptível que o cinema e o audiovisual nacional operam em ciclos, como se por determinado tempo se optasse por caminhos específicos na tentativa de encontrar uma maneira mais prática e harmoniosa de fazer isso. Portanto é possível identificar que já se experimentou, em termos de Brasil, o pioneirismo empreendedor, a industrialização, a setorização e a representatividade regional. Entretanto, o que prevaleceu foi uma sustentabilidade capitaneada pelo poder público. Nesse sentido o Estado, por meio da implantação de políticas públicas, visou fomentar o meio produtivo e que, em muitas vezes,

não esteve alinhado à visão hegemônica de oligopólios nacionais e internacionais, divergindo fortemente em seus objetivos. Há de se destacar que o fazer cinema e audiovisual no Brasil, por breves momentos mostrou-se estável e menos conflituoso, via de regra o campo do audiovisual se apresenta frágil frente às disputas de poder, trocas de governo e mudanças paradigmáticas impostas pela tecnologia. Um campo no qual foram empregadas estratégias diversas, principalmente por parte do Estado, que atuando imprecisamente se propõe a operar como incentivador ou como moderador de interesses.

Com o advento da Internet e a mudança nos hábitos decorrentes das novas formas de consumo, além de condicionar novas práticas em toda cadeia produtiva, fizeram surgir novos atores em um mercado já amplamente disputado. A plataformização do audiovisual, permitiu uma nova camada de relacionamento entre as partes responsáveis por produzir e distribuir, assim como aquelas encarregadas em exibir as obras ao público. As cadeias de valor já não sustentam mais os trajetos que eram bem demarcados até então, forçando muitas vezes o mercado a mitigar prejuízos e se adaptar perante a força adquirida pelas plataformas de *streaming*, minimizando as quedas de faturamento nos meios mais tradicionais de consumo, como telas de cinema e transmissões televisivas. Um dos efeitos mais “agressivos” da mudança tecnológica foi, por exemplo, a descontinuidade de quase toda uma indústria e de setores econômicos direcionados ao *home video*. Isso ocorreu de maneira similar ao modo como o *streaming* mudou a indústria fonográfica, causando disrupção nos modos de distribuição e consumo. Entretanto, essas mudanças tecnológicas deram espaço a um novo tipo de consumo a partir de meios de transmissão e interfaces mais “amigáveis” com o público, que gradualmente migrou de uma economia de nichos para uma economia de escala. Nesse sentido, os dados levantados dos últimos dez anos no Brasil, ratificam esse fenômeno. À medida que se reduzia consideravelmente o consumo nas salas de cinema e também no consumo de produtos para *home video*, houve um crescimento exponencial das plataformas de *streaming* (gráf. 4).

6.1 Centralidades previstas na Teoria Ator Rede

Com intuito de verificarmos se o que apresentado até aqui não se trata somente de retórica teórica, e para podermos entender melhor o percurso ao longo desse tempo no campo do cinema e do audiovisual no Brasil, submetemos isso à luz da TAR, permitindo-nos

identificar cinco características centrais mais visíveis:

6.1.1 Multiterritorialidade em redes de atores

A ideia de que há uma performance de atores diversos, humanos e não humanos desempenhando papéis centrais na construção de um contexto, nos ajuda a compreender a interação desses mesmos atores em múltiplos "territórios" de interesse, que podem ser tanto geográficos como funcionais, culturais, políticos, ou outros menos significativos. Nesse sentido, como apontado por Castells (1999) e associado ao conceito central de multiterritorialidade apresentado por Haesbaert (2004), as redes sociotécnicas se estendem e se entrelaçam em diferentes contextos e territórios de interesse, nos quais podemos verificar que os atores, não podem ser somente traduzidos como pessoas com capacidade de influência e que, na abordagem de Latour (2012), equiparam-se em potência, a ação de atores humanos e não humanos. Nesse recorte é possível destacar quem são esses atores, mesmo que por vezes estejam operando em mutualidade ou como parte funcional de uma estrutura ou sistema maior.

Como atores humanos, identificam-se as pessoas físicas, que de forma isolada ou coletiva desempenham suas atribuições no campo, como empreendedores, investidores, atrizes e atores, técnicos, políticos, espectadores, usuários e assinantes e todos que de modo ativo e passivo transitam nesse contexto. Cada qual deles, desempenhando de forma isolada ou simultânea, vários papéis dentro de estruturas mais amplas e também em rede. Como atores não-humanos, há as empresas, as operadoras, as distribuidoras, os estúdios, as plataformas, as múltiplas redes e o governo. A ideia é que, mesmo havendo pessoas constituindo e programando essas estruturas, seja na gestão ou na operação, estas mesmas estruturas não estão submetidas diretamente às vontades humanas. Seguem diretrizes próprias, submetendo outros atores, humanos e não humanos, a critérios institucionais, ideológicos, de mercado ou de domínio territorial e de poder. E nesse caso, por serem portadoras dessas características, são híbridas na sua forma de atuar. O mesmo podemos dizer no que tange à legislação. Leis feitas por idealização humana frente a uma necessidade ou interesse que perderá essa característica humana ao se tornar um regramento, isentos em parte, da autoria ou da anuência daqueles que as aprovaram.

Nossa análise permite apontar quais são esses atores à medida em que

categorizamos as camadas e eixos relacionais presentes no campo do cinema e do audiovisual (graf. 13). Isso por si só já atribui a cada uma dessas intersecções uma característica territorial, em que há um espaço compartilhado, disputas de poder, grupos de interesse e processos identitários presentes em cada um deles. Podemos demonstrar isso, destacando uma dessas camadas. A da produção, por exemplo: essa camada apresenta nos seus três eixos, diversos elementos atuantes: pessoas, empresas e governo. Isso é somente um recorte bidimensional de um todo muito maior e que pode conter novas configurações e novos arranjos, quando submetidas à diferentes estratos, podendo conter sub-conjuntos como: regiões do país, gêneros, estilos, grupos de interesse setorizados, tipos de atuação dentro de um grupo maior e assim por diante. Há portanto uma intrincada teia como descrita por Raffestin (1993), formada por pontos e conexões que além de configurarem territórios próprios, contém ou estão contidos em outros diferentes territórios já que os campos relacionais de cada ator ou de cada conjunto ou território também é dinâmico e múltiplo em suas conexões.

6.1.2 Traduções em contextos multiterritoriais

Na perspectiva da TAR, segundo Latour (2012) o conceito de "traduções" refere-se à maneira como os atores – sejam eles humanos ou não humanos – interagem e ajustam seus interesses e ações para cooperar e fazer parte de uma rede sociotécnica. Essas traduções são o processo pelo qual os atores se alinham e se conectam na rede, adaptando-se às exigências e às influências dos outros atores e elementos da rede. No caso do cinema e do audiovisual as traduções ocorrem não apenas relacionalmente entre atores humanos e não humanos, mas também entre diferentes territórios de atuação. Isso demonstra como os atores adaptam seus interesses e ações em resposta às demandas e especificidades de diversos territórios. Esse processo evidencia-se na constituição da própria cadeia produtiva do setor que pode inclusive ser compreendida como uma rede macro, que acolhe diferentes fluxos de interesses e atores. Interessante também é o papel do Estado nessa tecitura. Ele opera não só como ator, mas como mediador e, no contexto nacional, baliza o horizonte paradigmático por onde essa estrutura irá se desenvolver. Há portanto no papel desempenhado pelo Estado uma presença muito maior que a de outros atores, visto que ele fomenta, operacionaliza e regula o meio. Contudo, identificamos que há também

outras forças que disputam essa atuação com o Estado. O mercado, por exemplo, que por meio da plataformação, vem se consolidando nos últimos anos como uma macroestrutura nas redes sociais digitais e plataformas de *streaming* criando novas regras e condicionando a sociedade e conseqüentemente ao Estado a se adaptarem. Podemos resgatar essa ideia naquilo que Van Dijck (2018) descreve com o surgimento de novos ecossistemas digitais, que operam praticamente imunes às diretrizes geográficas ou de governo, já que são transnacionais e presentes em quase qualquer lugar, ditando um novo ritmo e apresentando novos paradigmas e desafios ao *status quo*.

6.1.3 Intermediários em múltiplos contextos

Consideramos como intermediários aqueles que desempenham funções diferentes em vários territórios de interesse e como eles podem facilitar a conexão entre atores em contextos diversos. Esses intermediários, que podem ser ideias, tecnologias, instituições, imposições legais ou outros elementos que conectam os atores em diferentes territórios, em nosso caso são interpretados dentro desse mapeamento seguindo inicialmente os eixos relacionais: operacionais, econômicos e culturais. Considerando o volume dessa intermediação, se destaca como maior intermediário o Estado, já que pela mediação, regulação e tributação se faz presente em todas as escalas. Em menor grau, estão as *majors* do setor e mais recentemente as plataformas, que mesclam atividades e transitam entre os setores da cadeia produtiva. Em menor grau de intermediação, mas não menos importante, estão as pessoas, especialmente os artistas e técnicos, que para além do seu trabalho específico atuam politicamente, representando interesses próprios ou dos grupos setoriais aos quais pertencem.

Identificamos também aqueles que, por capacidade econômica, também interferem no contexto: os investidores. Esses se configuram como intermediários à medida em que definem onde aplicar seus recursos, permitindo que ações protagonizadas por outros atores, tenham a possibilidade de êxito. Isso no Brasil ocorre tanto por investimento direto, por *crowdfunding*¹¹² ou por meio de renúncia fiscal do Estado com o amparo das leis de incentivo. Há também um grupo, composto pelo público. Esse grupo mesmo sendo o maior em termos quantitativos, não opera com força suficiente já que é heterogêneo e

¹¹² Financiamento coletivo. Por meios diretos, instituições financeiras ou com uso de plataformas especializadas.

sujeito às estruturas do sistema como: economia, cultura e processos persuasivos que direcionam a adesão destes à ideias e opiniões de terceiros. Na tentativa de tornar mais fácil a compreensão de quem são esses intermediários, é possível estratificar-los em categorias como veremos abaixo:

Tabela 7 - Intermediários identificados em múltiplos contextos

Estado/Governo	Influencia as relações e dinâmicas na rede sociotécnica do cinema e audiovisual. Ele molda a indústria por meio de políticas, regulamentações, financiamento e outras formas de intervenção que têm impactos significativos na produção, distribuição e consumo de filmes.
Tecnologia	<ul style="list-style-type: none"> • Equipamentos de filmagem, edição e projeção atuam como intermediários ao conectar diferentes estágios da produção cinematográfica. A transição de formatos, como a evolução de película para digital, também pode ser considerada uma forma de tradução. • Empresas e tecnologias que fornecem equipamentos essenciais para a produção audiovisual. Esses elementos podem afetar diretamente a qualidade e estética do filme e ter influência orçamentária.
Plataformas de distribuição e exibição	Serviços de <i>streaming</i> , redes de cinema e outros canais de distribuição e exibição são intermediários que conectam cineastas, produtores e público. Eles desempenham um papel chave na disseminação e no acesso às obras audiovisuais.
Imprensa especializada, críticos e crítica cinematográfica	A imprensa e a crítica cinematográfica podem ser intermediárias ao influenciar a recepção e a interpretação das obras. Críticos ajudam a moldar a percepção do público, contribuindo para o contexto cultural e artístico. De igual modo, a imprensa atua na formação de opinião e na divulgação das obras.
Financiamento, bancos, investidores e financiamento coletivo (<i>Crowdfunding</i>)	<ul style="list-style-type: none"> • Instituições financeiras e investidores que financiam projetos cinematográficos. Eles são intermediários importantes na obtenção de recursos para a produção de filmes. • Plataformas de crowdfunding atuam como intermediárias ao conectar criadores audiovisuais diretamente ao público para obter financiamento. Isso pode alterar a dinâmica tradicional de financiamento e distribuição e gerar novas conexões.
Agentes e empresários	Agentes de talentos e empresários podem atuar como intermediários ao conectar cineastas, diretores, atores e outros profissionais do cinema a oportunidades de trabalho, financiamento e colaborações.
Acordos e auto-regulamentações da indústria	Essas definições podem ser consideradas intermediárias que influenciam a produção, distribuição e exibição de filmes. Elas moldam o ambiente em que os atores operam, sem necessariamente estar associadas a alguma política pública.
Diretores de fotografia e design de produção	É uma variável interna à produção da obra, no qual os profissionais responsáveis pela estética visual e pelo design dos filmes atuam. Eles desempenham um papel central na tradução simbólica da direção para a tela
Associações e sindicatos da indústria	Organizações que representam os interesses dos profissionais da indústria cinematográfica. Elas podem influenciar as práticas e normas da indústria.

Festivais, fóruns e conferências	<ul style="list-style-type: none"> •Festivais de cinema atuam como intermediários que conectam cineastas independentes, produtoras, distribuidoras e público. Eles desempenham um papel na promoção e circulação de obras, influenciando a visibilidade e o sucesso de um filme. •Eventos que reúnem profissionais do cinema, proporcionando oportunidades de networking e discussão de tendências. São espaços de interação e tradução de ideias.
Instituições de ensino e formação em cinema e audiovisual	Escolas e instituições de ensino desempenham um papel na formação de novos talentos, conectando aspirantes a cineastas com conhecimentos, redes de relacionamento e oportunidades, sobretudo, pesquisa e desenvolvimento tecnológico.
Departamentos de <i>marketing</i> , publicidade e RRPP	Empresas e profissionais que promovem e comercializam filmes. Eles atuam como intermediários na comunicação entre o filme e seu público-alvo.
Ativismo	O ativismo pode envolver uma variedade de atores, incluindo indivíduos, grupos, organizações e movimentos sociais, e desempenha um papel crítico na rede sociotécnica do audiovisual, colocando em evidência assuntos relevantes.

Fonte: desenvolvido pelo autor

É necessário fazer uma colocação pertinente ao item ativismo desta tabela. Essa categoria é ampla e difusa já que compreende uma gama variada de pautas como: causas sociais; boicote ou apoio; representatividade ou diversidade; questões éticas e ambientais; acesso à cultura ou bens culturais; *lobbying* político e influência digital.

6.1.4 *Controvérsias multiterritoriais:*

Identificamos que as controvérsias se manifestam e evoluem em contextos multiterritoriais, abrangendo diferentes esferas de atuação e interesse. Isso demonstra como os atores negociam ou resistem a diferentes normas e valores em diversos territórios. Nesse sentido, apontamos algumas dessas controvérsias e que se relacionam com questões ligadas à distribuição, recepção e representatividade. Uma delas é a censura e restrição de conteúdos. Ao longo do tempo elas puderam variar significativamente conforme o contexto de cada época, e estão diretamente relacionadas às questões que versam sobre liberdade de expressão, divergências morais e culturais. Essa controvérsia é muito próxima de outra, que está associada às representações culturais e estereótipos. Tanto as obras quanto às discussões no setor que abordam culturas específicas podem gerar controvérsias em diferentes territórios devido a preocupações sobre estereótipos, apropriação cultural ou representações inadequadas. Evidenciamos também que há uma linha de controvérsias mais duradoura e constante, relacionada ao mercado e questões econômicas existentes em todas as fases da cadeia produtiva. há também, outra forma e que se apresenta de forma cíclica,

está conectada aos valores morais. Algo muito evidente nos últimos anos, nos quais a sociedade brasileira apresentou-se moralmente mais conservadora.

Outra controvérsia identificada é relacionada a política. Seja ela praticada pelos atores ou inserida no contexto temático das obras. Estas controvérsias podem surgir em torno de políticas de quotas de conteúdo nacional, por exemplo, onde uma política de governo busca promover a produção e distribuição de filmes locais. Isso pode gerar debates sobre protecionismo cultural e impactos na diversidade de filmes disponíveis. Esse é um ponto que impacta aspectos econômicos pois pode, sem um bom equilíbrio, afetar diversas partes da cadeia produtiva. Nesse ponto, incide também políticas locais e regionais, mas que ficaram fora do espectro de nossa pesquisa, sob o risco de ampliar demasiadamente o objeto em análise. Nesse mesmo ponto situa-se a opinião ou posicionamento ideológico, que levará em conta opiniões favoráveis ou contrárias àquilo que foi exposto. Existem também polêmicas geradas em torno da classificação etária, algo que ocorre quando as obras podem ser classificadas de maneiras diferentes em diferentes territórios, levando a debates sobre padrões e critérios de classificação etária. Isso impacta na acessibilidade e na recepção do público.

Controvérsias relacionadas à disputas mercadológicas, locais, regionais e internacionais. Estas ocorrem quando há grupos de interesse nacionais e internacionais divergem sobre estratégias de lançamento, divisão de receitas e acordos contratuais podem cruzar fronteiras de operação geográfica. Aqui encontramos uma evidente disputa entre os grandes grupos do setor como *majors* e grandes plataformas e aqueles que atuam de modo mais independente, ocasionando fluxos e pressões na busca de maiores rentabilidades e de espaço mercadológico. Ainda podemos acrescentar, em termos de ordem financeira, mais três controvérsias: desigualdades na representação e pagamento, que ocorre quando há desigualdade de gênero, racial e étnica na indústria cinematográfica, evidenciado no capítulo quinto e demonstrado no gráfico 14, isso é algo que tem implicações multiterritoriais, uma vez que essas questões não se restringem a um único tipo de território; há também a exploração de locais de filmagem, quando está relacionada a escolha de locais de filmagem e as práticas associadas a ela, como impactos ambientais e questões sociais, por exemplo; e por fim a pirataria e violação de direitos autorais, que podem ter dimensões multiterritoriais, uma vez que os filmes podem ser acessados e distribuídos internacionalmente, burlando os sistemas legais e de proteção tecnológica e abalando a lucratividade.

6.1.5 Poder e estabilidade em redes multiterritoriais

Consideramos aqui como o poder se encontra distribuído e como a estabilidade é mantida ou desafiada em uma rede que abrange vários territórios. Neste caso verificamos como os atores influenciam diferentes territórios e como a estabilidade da rede é afetada por diferentes forças em jogo. Nesse sentido levamos em conta alguns aspectos. Um deles é a influência na tomada de decisões: Encontramos aqui um ordenamento que é conduzido pelas políticas públicas na forma de legislação e de ações que ampliam ou limitam o fomento à produção audiovisual. Como esse é um tema legal e administrativo, ele é resultado dos embates e propostas advindas dos poderes Legislativo e Executivo e que, nos últimos anos, se demonstrou intenso e permeado de ideologismo, principalmente durante a gestão de Jair Bolsonaro, que mesclou conservadorismo cultural e desinvestimentos no setor. Também percebemos que houve a inserção de novos atores nessa discussão, indo além dos atores nativos do setor. É o caso de grupos liberais de direita como o MBL por exemplo, atuando com práticas de “guerrilha cultural”¹¹³ e que, por ação de seus congressistas, agiu na proposição de pautas políticas conservadoras e criando massa crítica nas discussões das redes sociais.

Outro aspecto é ligado ao controle de recursos. No caso brasileiro há uma pergunta latente: quem controla os recursos críticos na cadeia de produção audiovisual? Esse nos parece um ponto muito nebuloso a ser respondido. Identificamos grupos com grande poder econômico que incluem financiadores diretos, instituições financeiras, detentores de tecnologias, agentes de mercado, *majors*, plataformas entre outros, porém o modelo nacional condiciona todos esses atores a dependerem das políticas públicas já que existem programas de fomento, operando por meio das leis de incentivo, dos investimentos indiretos por meio de renúncia fiscal e a taxação de valores por meio do FSA, por exemplo. Além disso, um conjunto de leis pauta como deve funcionar cada etapa da cadeia produtiva e no que verificamos, há um rigor maior, ou digamos mais especializado, na etapa de exibição. Isso se

¹¹³ A expressão "guerrilha cultural" pode ser utilizada por grupos políticos de diversas orientações dentro do espectro político, incluindo extrema-direita ou esquerda, fascismo ou ultra-liberais. Nesses contextos, a guerrilha cultural pode ser adotada como uma estratégia para promover ideias específicas, influenciar a opinião pública e moldar a cultura de acordo com suas agendas políticas e ideológicas como abordado indiretamente, por Debord (2006) e Bey (2011)

confirma em parte na obrigação dos exibidores em relatar a quantidade de público e arrecadação de bilheteria, que fornece não só dados estatísticos, mas também índices que definem os valores a serem divididos para distribuidores e outros agentes do setor, como verificamos na maneira em que é composto o valor dos ingressos (Capítulo 4).

Existe outro aspecto ligado a determinação das normas e regulamentações. Aqui é identificado quem contribui para a formação de normas e regulamentações no setor, tanto em nível nacional quanto internacional. Mais uma vez identificamos como força hegemônica o Estado e as políticas públicas, entretanto há regimentos comerciais e acordos que são feitos à margem dessas regulações governamentais. Esses acordos são de ordem comercial e definidos conforme os interesses de cada grupo, partindo desde uma escala menor, como da escolha de equipes durante a produção das obras até definições macros, de atuação comercial e operacional por zoneamento geográfico, como ocorre durante a distribuição e exibição das obras. Ao longo do tempo isso variou consideravelmente e teve alternância de influência dos atores envolvidos, como verificado nas transições tecnológicas que tiraram de cena, por exemplo, aqueles que atuavam no mercado de *home video* e incluíram mais recentemente as plataformas de *streaming*.

O último aspecto identificado é o da capacidade de moldar representações culturais. Aqui nos deparamos com mais um questionamento: quem tem o poder de moldar as representações culturais através do controle sobre a produção e distribuição de conteúdo? Podemos verificar que por muito tempo isso ficou sujeito às flutuações e disputas entre interesses comerciais dos grupos hegemônicos atuantes no campo do audiovisual nacional, nas imposições e regimentos estatais e influências culturais estrangeiras, sobretudo estadunidenses, intensificada com a consolidação de grandes grupos, como a Disney e a Sony por exemplo, que atuam em toda cadeia produtiva (atores em múltiplos territórios), detendo em seu poder diversas marcas e tecnologias de acesso. Porém, como o avanço tecnológico e o constante processo disruptivo, verificamos que estão ocorrendo dois movimentos muito fortes. Um é resultado da sistematização algorítmica adotada pelas plataformas e que acaba homogeneizando a produção das obras e o gosto do público, indicando inclusive como o mercado deverá se posicionar. O outro é fruto de um movimento de resistência, protagonizado pelo ativismo de setores que foram marginalizados culturalmente ao longo dos anos e que encontraram voz e capacidade de influência pelo uso dos meios digitais. Isso não ocorre somente nas discussões e interlocuções pelas redes

sociais, mas também por um maior acesso desses setores aos meios produtivos do audiovisual e seu reconhecimento junto ao público e crítica.

6.2 Políticas para cultura e audiovisual

A partir desse ponto já conseguimos mapear e apontar aquilo que cabe especificamente às políticas culturais. Por meio de nossa análise encontramos inicialmente os objetivos estratégicos pretendidos pelas políticas culturais para o audiovisual no Brasil. Embora isso tenha variado ao longo do tempo, visto que as ações estiveram e ainda estão sujeitas a conjecturas dos governos no poder, verifica-se pela legislação vigente e regulamentações do setor que há objetivos com um bom delineamento. Eles abrangem uma série de metas e aspirações relacionadas ao desenvolvimento, promoção e fortalecimento do setor, como a promoção da diversidade cultural, estímulo à produção nacional, desenvolvimento de talentos locais, acesso ao mercado internacional, incentivo à inovação tecnológica, promoção da inclusão e representatividade, desenvolvimento de infraestrutura, fomento à exibição em diferentes formatos, estímulo a festivais de cinema e fortalecimento do sistema financeiro.

Importante também o destaque para criação da ANCINE pela medida provisória nº 2.228/01; e para algumas leis como a Lei 8.313/91 (Lei Rouanet) que instituiu o Pronac e permitiu base jurídica para novas regulamentações, a Lei 12.485/11, que normatiza os serviços de assinatura e fomenta a produção independente e a diversidade de conteúdo, a Lei 12.599/12 (Lei do Audiovisual) prevendo incentivos fiscais específicos; e o Decreto 5.356/05, que regulamenta a CONDECINE e cria o FSA. Mesmo sabendo que há um cenário legal muito dinâmico no país, há para além dessa legislação um número significativo de decretos, portarias e regulamentações que complementam o quadro normativo do setor audiovisual no Brasil, reforçando a ideia da busca de um ordenamento jurídico-administrativo e de objetivos estratégicos mais duradouros.

Também dentro do que esta abordagem aponta, percebemos que houve pelos atores envolvidos, uma tomada de decisão e processos de formulação. Tomando como base somente os avanços no setor, a abertura de diálogo do Estado com os diversos atores da cadeia produtiva nos períodos de maior abertura política são um exemplo disso. Mesmo havendo divergências de interesses, houve por parte do Estado uma preocupação em

atender as demandas vindas desses setores, assim como a centralização dessas decisões por meio do MinC e da ANCINE. Apesar das críticas e incertezas, como apontam por exemplo alguns de nossos entrevistados, há um panorama de assertividade e previsibilidade, pelo menos a médio prazo. Algo qualitativamente superior ao que havia no país nas décadas passadas e que, mesmo sob ameaças ideológicas conservadoras existentes nos últimos seis anos, se mostrou resiliente, pois não houveram retrocessos irreversíveis. O próprio processo de organização da sociedade civil dentro dos estratos que compõem a cadeia produtiva, no sentido de terem representatividade nas ações do governo, parece corroborar com isso também.

Outro ponto refere-se ao papel específico desempenhado pela ANCINE. Cabe a ela a implementação e coordenação da grande maioria das políticas públicas que incidem no campo audiovisual, intermediando outros órgãos governamentais, instituições culturais, e o setor privado. Cabe também à agência, praticar fomento por meio de editais e programas específicos ao meio. Também atua avaliando a eficácia dos mecanismos de gestão e monitora constantemente esses processos. Isso nos leva a outro ponto da administração pública, que são os mecanismos de monitoramento e avaliação. A ANCINE, no escopo de suas atribuições legais não exerce somente ações de fomento e regulação, ela elabora e entrega indicadores de avaliação incorporados às políticas públicas, efetiva a coleta de dados do setor e os disponibiliza pelo Observatório do Cinema e Audiovisual - OCA e outros sistemas de consulta abertos ao público em sua página de Internet. Dispositivos semelhantes também estão disponíveis em outra agência, a ANATEL, que se responsabiliza pelas questões afetadas pela infraestrutura de telecomunicações, telefonia celular e Internet. Embora exista toda uma sistematização e organização legal e administrativa como verificado, ainda não é um consenso a qualidade da atuação da Agência, principalmente nos modelos e setores contemplados ou preteridos pelos editais de fomento, assim como também não é consenso as questões tributárias e burocráticas.

Ao observarmos as políticas culturais em perspectiva com os cenários até então constituídos, é possível identificar uma atuação estatal em múltiplas escalas e territórios, em que situam-se interesses e ingerências de vários setores governamentais. A iniciar pelas relações ministeriais: Há um protagonismo do Ministério da Cultura, porém existe todo um trânsito burocrático e técnico que ocorre também em outras pastas como nos Ministérios da Comunicação, Fazenda, Educação, Ciência, Tecnologia e Inovação e que, incluem em suas

atuações específicas, inúmeras agências e outros setores que se relacionam em maior ou menor grau com o campo audiovisual. Nesse sentido, a ideia de participação do Estado é ampla, complexa e de difícil mensurabilidade. Ainda dentro dessa perspectiva é possível perceber que houve, à partir dos anos 2010 uma maior preocupação por parte do Estado com o bem-estar social, desenvolvendo ações em diversos setores, nos quais incluídos a Cultura e, conseqüentemente, o audiovisual, numa tentativa de implementar um processo de desenvolvimento por meio de um *big push*¹¹⁴, ou seja, investimentos massivos diretos ou por renúncia fiscal, para movimentar estes setores até obterem sustentabilidade. Porém, essa estratégia desenvolvimentista foi interrompida em 2016, com a mudança paradigmática aplicada pelo governo de Michel Temer.

Em tempo, é necessário reforçar que as políticas públicas, são frutos de uma dialética que ocorre entre diferentes atores, tendo a sociedade e os cidadãos, os grupos de interesse privado e o poder público por meio legislativo, executivo e judiciário envolvidos. Isso implica, em tese, que não há como entender o agrupado das políticas públicas culturais dirigidas ao setor como isentas, pois como um conjunto, também são interpretadas isonomicamente como atores, assim como ocorre de igual forma com o mercado e com os diferentes estratos e representações da cadeia produtiva do audiovisual, como destacado por Akrich, Callon e Latour (2006) na concepção da Teoria Ator-Rede. Também é necessário dizer que há um grande hibridismo desses atores, que não ocorre somente nas suas qualidades humanas ou não-humanas. Há um hibridismo também na forma como se constituem alguns deles: operando como atores e por vezes constituídos como território. Nesse sentido, levando em conta, tanto a visão de Latour (2012), quanto de Haesbaert (2003; 2004), podemos entender que determinados conjuntos setoriais, como o Estado por exemplo, apresentam essa configuração híbrida. Ele é atuante por meio das políticas públicas, mas também é um espaço dialético dos poderes constituídos e da sociedade.

6.3 Percepção dos atores envolvidos

Ao abrirmos para uma nova camada de interpretação, utilizaremos as respostas obtidas em nossas entrevistas. Apresentaremos, neste ponto, um pouco das percepções dos

¹¹⁴ *Big push* ou teoria do grande impulso é um conceito dos estudos Econômicos e Sociais desenvolvido por Paul Rosenstein-Rodan.

atores que participam na construção dessa rede relacional. Nesse sentido, buscamos demonstrar de que forma se posicionam e quais as perspectivas daqueles que atuam nas etapas de produção, distribuição, exibição e consumo, assim como um pouco da visão ativista, em que se destacam causas diversificadas, como por exemplo, grupos de gênero e representações étnicas. Mesmo não tendo uma amostra estatisticamente ideal, buscamos contemplar o máximo possível, dentro das limitações da pesquisa, uma cobertura adequada de atuação e representatividade, contendo entrevistas de pessoas que atuam em toda cadeia de produção.

Nosso estrato contém o depoimento de produtores, cineastas oriundos de diferentes regiões do país, mulheres e homens de diversificadas representações raciais e étnicas. Na etapa da distribuição houve a participação de um profissional atuante na distribuição nacional e internacional, dois entrevistados de plataformas internacionais e uma representante de plataforma de vídeos alternativos. Obtivemos também a contribuição de dois representantes da etapa de exibição: um atuante em uma rede nacional de cinemas e outro com experiência independente. Nossas entrevistas também incluem pessoas que atuam no ativismo negro, feminino e indígena. E por último, demos espaço para a voz daqueles que estão na esfera pública, tanto no papel executivo quanto legislativo, já que são nesses espaços que as políticas públicas são decididas e posteriormente implementadas.

Iniciamos falando de Olinda Diniz, cineasta, formada em jornalismo. Ela é do sul da Bahia, e falou da trajetória que a levou ao universo cinematográfico. Ao entregar seu trabalho de conclusão na forma de documentário, fato que a direcionou rumo ao cinema, onde atua desde 2015, com documentários e também com ficção nos últimos anos. Seu trabalho explora temas como a luta pela terra, incorporando elementos da cosmovisão indígena e buscando reavivar memórias sobre os povos indígenas do nordeste, os primeiros impactados pelos portugueses. A cineasta refletiu sobre o cenário do cinema no Brasil, descrevendo uma trajetória de crescimento mesmo em meio a crises culturais e sociais, mas pontuando também as dificuldades em acessar as políticas públicas:

De uma forma mais macro, a gente passou por uma crise muito intensa, isso na questão cultural mesmo. O incentivo à cultura no Brasil e os movimentos sociais e o movimento negro. E o cinema, ele cresceu muito dentro desse âmbito. Mesmo a gente passando por tudo isso. Porque de fato, a gente nunca conseguiu, de fato, atingir as políticas públicas. Então sempre foi um cinema de guerrilha. (Diniz, O.

2023. s.p)

Diniz destacou também que na esteira dessa maior visibilidade o cinema indígena, ganhou visibilidade nos últimos dois anos, especialmente durante a pandemia, quando a descentralização de recursos proporcionou maior diversidade de temas e abordagens nos filmes.

Ao discutir o modelo produtivo, Olinda enfatizou as dificuldades enfrentadas por produtores independentes, destacando a burocracia para acessar recursos públicos. Ela ressaltou a falta de diversidade nas políticas de incentivo, que muitas vezes favorecem as mesmas produtoras, dificultando a entrada de novos talentos e perspectivas. Sobre o papel do Estado, Olinda questionou a aplicação de leis de incentivo, observando a necessidade de considerar as diferentes realidades das produtoras.

E essas produtoras são pouquíssimas, pois poucas conseguem acessar esses recursos. E na verdade, são as mesmas produtoras que recebem sempre, pq a burocracia é tão grande e a forma como é feita é pra isso mesmo, para que outros não consigam entrar (concentração) e furar essa bolha. Olhando um edital da ANCINE, você vê que é muito burocrático, que tem tanta coisa que precisa ser feita, que uma produtora pequena, não tem condição de estar nesse lugar, de concorrer. Então, quando eu falo em ANCINE, é muito voltada à poucas produtoras. E quando a gente vem pra cá, para um cinema mais alternativo, a gente começa a ver uma coisa diferente. (Diniz, O. 2023. s.p)

Ela apontou a falta de diversidade nas curadorias como um problema, destacando a importância de incluir mulheres, negros, indígenas e LGBTQIAP+ nos processos decisórios. Ao vislumbrar os próximos 10 anos, Olinda expressou otimismo com a ascensão do *streaming* e a possibilidade de fortalecer o cinema nacional. Ela destacou a importância de políticas públicas para reduzir as disparidades de gênero e raça no setor.

Quanto à estruturação do audiovisual em territórios, Olinda reconheceu a diversidade de plataformas digitais, mas chamou a atenção para a necessidade de regulamentação para garantir a presença de filmes nacionais. Ela ressaltou a influência das grandes plataformas na cultura brasileira, sugerindo que o governo estipule um percentual de filmes nacionais em suas programações. Olinda também abordou questões específicas do cinema indígena, destacando a importância de permitir que os próprios indígenas definam a narrativa,

superando estereótipos. Ela ressaltou a necessidade de sensibilidade nas curadorias e combate ao preconceito em relação à qualidade do cinema indígena. Quanto aos direitos autorais, algo que também é cobrado na regulação das plataformas, Olinda expressou a importância de reconhecer a autoria, especialmente no contexto indígena, onde há uma preocupação em garantir a justa remuneração pelo uso de elementos culturais. Por fim, Olinda mencionou a importância do aprendizado prático no cinema e sua abordagem autoral, prestadora de serviços independentes, destacando a cautela em subir de categoria para ter uma produtora e acesso a recursos.

Outro cineasta entrevistado é o gaúcho Otto Guerra, produtor e diretor de cinema de animação desde 1977, que compartilha sua visão abrangente sobre o estado atual do cinema brasileiro, com foco especial no cenário de animação. Guerra destaca o notável crescimento do cinema de animação no Brasil, alcançando reconhecimento internacional em grandes festivais, como Annecy, Oscar, Veneza, Hiroshima, Buenos Aires e Havana. No entanto, ele aponta um desafio significativo enfrentado pelo cinema nacional, especialmente para animação, ao competir com produções estrangeiras, especialmente as norte-americanas. Guerra observa que, apesar da qualidade alcançada com a transição para a era digital, a falta de divulgação eficiente compromete o desempenho dos longas brasileiros nas bilheterias.

A questão central é que não temos como concorrer com os milhões de dólares de produção e sobretudo de mídia dos *blockbuster* norte americanos. Muitos colegas da animação tentaram em vão fazer longas metragens comerciais, para criança, mas barraram na divulgação. Eu optei em fazer filmes que me agradam, não contando que teremos mídia para que as pessoas saibam que o filme está em cartaz. Também há o parâmetro da qualidade dos roteiros e a vasta experiência da indústria estadunidense e mais recentemente da japonesa e a invasão anime. (Guerra, O. 2023 s.p.)

Ao abordar a dinâmica entre cinema e televisão no Brasil, Guerra destaca a competição prejudicial entre essas duas formas de mídia. Ele contextualiza esse fenômeno histórico, iniciado com o surgimento da TV no país, destacando a influência da TV Globo, especialmente durante o regime militar, na desvalorização do cinema "live action" em prol das telenovelas. Guerra também destaca uma mudança positiva com a ascensão das plataformas de *streaming*, como Netflix, Amazon, HBO e Prime, que oferecem uma alternativa às produções tradicionais e contribuem para a democratização do conteúdo

audiovisual. Ele observa que séries brasileiras, financiadas por essas plataformas, superam as telenovelas nacionais em termos de qualidade e alcance global.

O cineasta realiza uma retrospectiva histórica dos ciclos cinematográficos no Brasil, desde a Cinédia nos anos 1930 até os dias atuais, destacando a resiliência da indústria cinematográfica diante de desafios políticos e econômicos. Ele enfatiza a falta de um modelo produtivo regular, indicando que muitos realizadores, incluindo ele próprio, focam em projetos pessoais sem considerar amplamente o público. Mas enfatiza que é um tempo de sobrevivência para o setor, ainda muito dependente do Estado.

Por enquanto ainda estamos na fase do salve-se quem puder. Um vale tudo. Produtoras tentam seguir existindo, algumas até conseguem sobreviver do mercado, mas mesmo essas ainda são atreladas aos editais de produção para o ponta pé inicial. (Guerra, O. 2023 s.p.)

Guerra identifica a distribuição como o elo fraco na cadeia produtiva do audiovisual brasileiro, citando casos em que filmes promissores foram retirados de cartaz repentinamente, prejudicando seu desempenho nas bilheterias. Quanto ao papel do Estado, Guerra elogia a política de incentivo à produção cinematográfica no Brasil, destacando a ANCINE como uma instituição muito importante para o setor. Ele observa avanços significativos nas políticas audiovisuais desde os congressos brasileiros de cinema no final do século passado. Ao ser perguntado se era possível entender o audiovisual no Brasil de um modo estruturalmente territorializado, Otto diz:

Eu tenho um amigo, cineasta de animação alemão e perguntei a ele o que veio fazer no Brasil. *“Gosto do Brasil porque é uma esculhambação.”* Territórios e mercados são uma grande mixórdia, confusão. Barretão¹¹⁵ atua desde o cinema novo. O Rio de Janeiro já foi a capital do Brasil, uma Hollywood. Depois São Paulo. Agora cada estado tem seu cinema, na minha opinião Pernambuco tem o melhor cinema. A característica maior é a improvisação. (Guerra, O. 2023 s.p.)

Em relação à diversidade no cinema, Guerra antecipa uma transformação dramática na representação no setor, incluindo mulheres, negros, índios e outros grupos. Ele destaca as plataformas digitais como uma mudança positiva, permitindo ultrapassar fronteiras e romper

¹¹⁵ Otto Guerra refere-se aqui ao cineasta Bruno Barreto.

com estruturas tradicionais, embora aponte deficiências nas questões de direitos autorais e royalties. Em relação ao futuro, Otto Guerra expressa otimismo com a entrada de gigantes do *streaming*, acreditando que essa mudança beneficiará significativamente o setor audiovisual brasileiro nos próximos anos.

Patricia Dantas, roteirista e oficina de cinema e tem atuado profissionalmente na região centro-oeste. Para ela, o cinema nacional é criativo, reflexivo e crítico. No entanto, ela aponta que o modelo produtivo atual não facilita a chegada dos filmes ao público. Dantas destaca a distribuição e exibição como o elo fraco da cadeia produtiva do audiovisual no Brasil. Ela ressalta a necessidade do Estado desempenhar um papel fundamental na regulação e nas dinâmicas do setor, defendendo a implementação de medidas como cotas de tela para cinema, TV a cabo e *streamings*, assim como investimentos na formação de público.

É indispensável o papel do Estado na regulação e nas dinâmicas do audiovisual brasileiro. Assim como vários países possuem medidas de proteção ao cinema nacional, o Brasil precisa fazer valer as leis de cotas de tela de cinema, TV a cabo e regulamentar cotas para o *streamings*. Não é possível que nenhum cinema nacional concorra com a indústria norte-americana. Para que o público tenha acesso ao que é produzido, o Estado precisa agir firme na regulamentação. Além disso, os editais de fomento precisam ser anuais para que a produção se mantenha constante. Considero necessário também programas de formação de público junto a escolas públicas, ensinando as crianças a apreciarem os filmes nacionais e terem um olhar crítico para o cinema. (Dantas, P. 2023 s.p.)

A roteirista observa uma hegemonia regional, de gênero e raça no cinema nacional, com concentração de produtoras no eixo Rio/São Paulo. Ela sustenta a convicção de que a implementação de cotas nos editais públicos e programas de incentivo pode ser um avanço significativo para a melhoria dessa situação. Dantas ressalta, ainda, que a diversidade no Brasil é vasta, com territórios extremamente heterogêneos. Ao ilustrar esse cenário, a cineasta faz comparações com algumas características específicas do Distrito Federal.

O cinema do Rio de Janeiro, o cinema de São Paulo, o cinema de Pernambuco, o cinema da Bahia, o cinema de Minas Gerais e o cinema do DF, por exemplo, possuem características muito particulares e assim como sistemas de produção, distribuição e exibição também. O cinema do DF é dividido entre os que produzem a partir dos editais de fomento, com destaque para o FAC – Fundo de Apoio à Cultura, da Secretaria de Cultura do DF e os que produzem de

forma totalmente independente, mudando até a forma como se organizam em equipes e no set de filmagem. E esse formato é também diferente em outros territórios, mas se assemelham mais de acordo com o acesso a recursos do que necessariamente com a cultura local. (Dantas, P. 2023 s.p.)

Ao avaliar a última década de cinema no Brasil, Dantas destaca a dualidade entre filmes mais populares e cinebiografias versus produções mais reflexivas destacadas em festivais internacionais. Ela menciona cineastas como Kleber Mendonça Filho, Karim Aïnouz e Adirley Queirós, ressaltando que a década foi boa, apesar das adversidades como a pandemia e a desvalorização da cultura pelo último governo, produções relevantes foram realizadas. Quanto às expectativas para futuro, Dantas espera a consolidação de editais de fomento anuais, a expansão de produtoras regionais no mercado e a regulamentação efetiva das cotas de tela. Ela destaca a importância das plataformas digitais como janelas de exibição e espera uma atuação mais ampla do governo em todas as fases do audiovisual, além de políticas que envolvam a sociedade na construção. Por fim, a cineasta também aborda a questão dos direitos autorais e royalties, Dantas destaca que, mesmo atuando de forma independente, percebe a importância de contratos justos para os profissionais do cinema. Ela encerra salientando a fragilidade do setor cultural diante de governos que desvalorizam a cultura.

Aurélio Michiles, cineasta manauara, compartilhou sua visão reflexiva sobre o cinema nacional. Para ele, o cinema no Brasil sempre apresentou a situação política e econômica do país, servindo como um espelho que muitas vezes o público relutava em encarar. Ele destaca filmes icônicos ao longo da história, desde clássicos como "O Ébrio" e "O Cangaceiro" até produções mais recentes como "Que Horas Ela Volta?" e "Bacurau". Michiles comentou dos desafios atuais do cinema brasileiro, destacando impasses relacionados à transição do sistema analógico para o digital e as mudanças trazidas pelo *streaming*, que impactam a experiência tradicional de sala escura.

Atualmente vivemos impasse de todas ordens, desde aquelas que sempre foram obstáculos para o Cinema Brasileiro, a cultura de uma produção sob o imaginário de Hollywood até a passagem do analógico para o digital e as consequências de um cinema *on demand* (*streaming*), que oferecem todo tipo de cardápios fílmicos, indo ao encontro da cultura em formação século XXI quando tudo se compra e se entrega à domicílio. Nesse sentido, o cinema como sala escura

vê-se ameaçado por uma nova ordem cultural. (Michiles, A. 2023 s.p.)

O cineasta identifica a distribuição e a exibição como os elos fracos da cadeia produtiva do audiovisual no Brasil. Ele ressalta que, mesmo com incentivos à produção, muitos filmes acabam esquecidos ou represados, sem chegar efetivamente ao público. Sobre o papel do Estado, Michiles destaca a importância do apoio estatal não apenas no fomento, mas também na regulamentação do audiovisual brasileiro. Ele enfatiza a necessidade de ampliar a visibilidade dos filmes nacionais, propondo o incentivo à exibição em espaços públicos, como escolas e universidades. Quanto à hegemonia regional, de gênero e raça, Michiles reconhece a marcação histórica do cinema brasileiro, predominantemente centrado em São Paulo e Rio de Janeiro, com temas urbanos e rurais. Contudo, ele observa uma ampliação dos horizontes, com produções emergindo de diversos locais do país, inclusive com representatividade indígena, como visto em produções recentes do Acre.

O cinema brasileiro sempre foi marcado por questões urbanas relacionadas ao eixo São Paulo e Rio de Janeiro e também agrário (cangaceiro (Nordestino) e sertanejo (interior paulista)). A ampliação dos espaços corresponde às conquistas regionais e isso faz surgir oportunidades para que uma produção local possa surgir e se afirmar. Hoje, no Brasil, assistimos surgir produções de todos os quadrantes do país, desde a cidade até produções realizadas pelos povos originários. Recentemente o filme que arrebatou prêmios no festival de Gramado foi uma produção do Acre (Noites Alienígenas, 2023) ou Marte 1 (2022), uma produção de Minas Gerais. (Michiles, A. 2023 s.p.)

Em retrospectiva, ao ser questionado sobre a última década, Michiles resumiu como um período repleto de desafios e ressalta que espera para o futuro, igual expectativa. Ao falar sobre as plataformas digitais, ele reconhece que são uma realidade atual, sem demonstrar preocupações maiores, indicando a necessidade de seguir em frente com as mudanças que estão por vir. Ao ser questionado sobre o papel governamental, Michiles expressa otimismo em relação às expectativas presentes, sinalizando um período de esperanças para o setor cinematográfico. O cineasta abordou também questões de caráter econômico e legal, ao tratar de direitos autorais e *royalties*, em que descreve esse território como tímido e injusto, indicando a necessidade de avanços nessa área.

Ao observarmos os posicionamentos e percepções dos cineastas entrevistados, sob o contexto da produção independente no Brasil é entendido como um desafio comum, destacado por todos. Olinda Diniz e Patricia Dantas apontam a burocracia para acessar recursos públicos, enquanto Otto Guerra menciona a falta de divulgação eficiente comprometendo o desempenho dos filmes nacionais nas bilheterias. A necessidade de diversidade e inclusão no setor também é recorrente. Diniz destaca a falta de diversidade nas políticas de incentivo, enquanto Guerra e Dantas abordam a hegemonia regional, de gênero e raça no cinema nacional. Eles apontam com maior ou menor ênfase, sobre a importância de incluir mulheres, negros, indígenas e LGBTQIAP+ nos processos decisórios e nas produções e sobre a importância de incluir diferentes perspectivas, algo que nem sempre é possível, por falta de regulação ou por imposição do sistema vigente na cadeia produtiva.

De modo geral, o papel do Estado e políticas públicas são ressaltados por todos. Diniz questiona a aplicação das leis de incentivo, Dantas defende cotas de tela e Guerra elogia a Ancine como sendo uma instituição muito importante, destacando avanços nas políticas audiovisuais. O impacto positivo das plataformas digitais é reconhecido por todos, contribuindo para a democratização do conteúdo audiovisual. Guerra destaca a ascensão das séries brasileiras financiadas por essas plataformas, superando as telenovelas em qualidade e alcance global. Diniz e Dantas ressaltam a importância dessas plataformas como janelas de exibição.

Mesmo havendo autocrítica pelo setor produtivo, como avalia Guerra ao falar dos projetos que muitas vezes não pensam no grande público, a distribuição e a exibição são identificadas como elos fracos dentro da cadeia produtiva do audiovisual brasileiro. Nesse sentido, Guerra e Michiles destacam a necessidade de ampliar a visibilidade dos filmes nacionais, propondo o incentivo à exibição em espaços públicos, por exemplo. Questões de direitos autorais e royalties foram levantadas por todos, enfatizando a importância de reconhecer a autoria e garantir remuneração justa, especialmente no contexto indígena, como destacou Olinda Diniz. Quanto ao futuro, os cineastas expressam otimismo, esperando a consolidação de editais de fomento, a expansão de produtoras regionais, a regulamentação efetiva das cotas de tela e uma atuação mais ampla do governo em todas as fases do audiovisual. A ascensão das plataformas de *streaming* é vista como um ponto positivo para o fortalecimento do audiovisual brasileiro nos próximos anos.

Já no campo da distribuição, ouvimos as percepções de André Vinícius Souza das

Virgens, profissional com mais de 20 anos de experiência no setor de distribuição cinematográfica, em que ele aborda a situação atual do mercado audiovisual nacional. Ele destaca os desafios enfrentados, especialmente nas vendas, e observa que, mesmo sem produzir filmes nacionais, as distribuidoras acabam envolvidas na distribuição de produções do gênero. Exemplos mencionados incluem "As Aventuras de Poliana" e o filme de Lucas Neto, ambos enfrentando dificuldades de desempenho. Questionado sobre uma possível queda na qualidade dos filmes nacionais, André Vinícius responde que é difícil generalizar sobre qualidade. Ele lembra um período pré-pandemia, impulsionado por comédias de sucesso, especialmente as de Paulo Gustavo. No entanto, a morte do comediante e a pandemia tiveram impactos significativos no mercado, como aponta o profissional:

Nós tivemos um período áureo antes da pandemia, que eram puxados pelas comédias, com destaque para o Paulo Gustavo. Ele foi um grande nome pro cinema. Ele fez o Minha mãe é uma peça 1,2 e 3, que foram os últimos filmes dele e os filmes que ele fazia, traziam um bom retorno. Era um filme de humor "Paulo Gustavo". Antes dele teve o Hassum, que também lançou alguns filmes, depois teve a morte do Paulo Gustavo, pela Covid e ficou um clima assim. O nosso mercado sofreu muito, ficou muito tempo parado. Fomos os primeiros a fechar e os últimos a abrir, tudo isso prejudicou a produção, prejudicou todas as 3 áreas. Muitos filmes programados foram postergados, filmes que a produtora precisou fazer dinheiro e filmes que seriam lançados no cinema, direcionaram para o *streaming*. Então tudo isso mexeu muito com nosso mercado. (Virgens, A. V. 2023 s.p.)

O entrevistado menciona a percepção negativa do público em relação ao cinema nacional, apesar de reconhecer a entrega de bom conteúdo em produções televisivas. Ele destaca uma falta de ênfase na busca por superproduções por parte dos produtores, resultando em filmes de qualidade variada, alguns sem perfil para o cinema (de massa). André Vinícius destaca a recente tendência de lançamentos de biografias como uma estratégia popular. Sobre a curadoria na distribuição, o entrevistado explica que há um departamento dedicado a esse processo. Ele menciona a utilização do artigo 3º, que permite a promoção do cinema nacional em vez do pagamento de impostos¹¹⁶. A curadoria muitas vezes envolve parcerias para otimizar resultados financeiros. Ao abordar o papel do Estado

¹¹⁶ Aqui o entrevistado refere-se ao artigo 3º da Lei 8685/93, que versa em seus parágrafos o incentivo à produção nacional em troca de abatimento de até 70% no imposto de renda devido.

na regulação do audiovisual, André Vinícius destaca que, historicamente, o governo não olhou para os três pilares do cinema (produção, distribuição e exibição) de maneira equitativa. Ele critica a cota de tela que, na visão dele, favorece demasiadamente a produção, sem proporcionar um equilíbrio para os outros pilares. Ele destaca a necessidade de uma visão mais abrangente e de políticas que beneficiem toda a cadeia produtiva.

Quanto ao crescimento desordenado do cinema e sua dependência do governo, o entrevistado acredita que falta racionalidade na abordagem do setor. Ele menciona o exemplo da cota de tela e a importância de incentivos financeiros para promover um desenvolvimento equilibrado de toda indústria:

A cota de tela acaba favorecendo muito a produção, daí a gente coloca o filme lá, o filme está em cartaz, não está trazendo público, tu tem que manter o filme lá, sem público e o exibidor tá lá, paga luz, paga espaço, aluguel pra estar com a sala vazia? Ele precisa sempre estar com a sala cheia. Ao mesmo ponto eu concordo que tem que ter uma regulação. Um espaço pro filme nacional, talvez eu não seja contra isso, mas tem que ser bem trabalhado isso para que todos consigam trabalhar e o cinema se desenvolver. Então sempre faltou, falta uma visão macro. Se eu der tudo só para um "carro", os outros não vão ter, vão sofrer. Tem que andar tudo junto. (Virgens, A. V. 2023. s.p.)

Sobre plataformas digitais, André Vinícius expressa uma visão mais limitada, indicando que o *streaming* não afeta diretamente a cadeia do cinema, sendo uma janela adicional. Ele destaca a importância da exibição nos cinemas para o início do ciclo financeiro do filme. Em relação à diminuição da janela entre a exibição no cinema e o lançamento em outras plataformas, o entrevistado comenta sobre a "briga de classes" entre distribuidoras, exibidores e plataformas de *streaming*. Ele menciona a curta janela de 45 dias, na qual o filme faz a maior parte de seu faturamento, antes de ser disponibilizado em outras plataformas.

Do exposto por André Vinícius em sua entrevista, é possível visualizar alguns dos desafios multiterritoriais, quando ele destaca a percepção negativa do público, a falta de ênfase em superproduções, a tendência de biografias e a curadoria na distribuição. Há uma ênfase crítica a histórica falta de equidade do governo nos três pilares do cinema (produção, distribuição e exibição), sublinhando a necessidade de políticas mais abrangentes. A dependência do governo e o crescimento desordenado do cinema também são

mencionados, ressaltando a importância de incentivos financeiros equilibrados. Quanto às plataformas digitais, destaca-se a existência de uma disputa, indicando desafios na transição digital e a curta janela entre cinema e *streaming*, ponto que é também entendido como frágil tanto na produção, quanto na exibição.

Outra visão trazida na pesquisa, por meio de entrevista, é a de quem atua com plataformas de vídeos em *streaming*. Destacamos nesse ponto que as pessoas contatadas nas grandes plataformas, ou não responderam, ou se negaram a colaborar com a pesquisa por serem funcionários e temerem manifestar suas posições pessoais, porém duas pessoas, que pediram anonimato e omissão de seu nome e empresa colaboraram condicionando esse sigilo. Para apresentar sua opinião a chamaremos uma delas de “Cris”, e outra de “Ariel” nomes genéricos e sem distinção de gênero. Iniciaremos com Cris, uma pessoa com experiência considerável no mercado do audiovisual e que tem atuado em plataformas por mais de 5 anos. Cris compartilhou suas percepções sobre o cenário audiovisual brasileiro. Ao avaliar a demanda por filmes nacionais, enfatizando que há notável crescimento dessa procura nos últimos anos, destacando o interesse crescente dos usuários por conteúdo local. Ao comparar as produções nacionais com as estrangeiras, Cris salientou que as produções brasileiras têm atingido padrões de qualidade cada vez mais elevados, competindo de maneira satisfatória no cenário global.

As produções nacionais têm alcançado padrões de qualidade cada vez mais elevados, competindo de forma satisfatória com conteúdos estrangeiros. A diversidade cultural e a autenticidade presentes nas produções nacionais têm sido pontos destacados pelos nossos usuários, inclusive fora do país. (“Cris”. 2023. s.p.)

Ao perguntarmos sobre as cotas de tela, Cris expressou otimismo, observando que elas têm desempenhado um papel essencial na promoção do conteúdo nacional, aumentando a visibilidade e diversificando as opções para os assinantes, porém ressalta que pode oferecer riscos à lucratividade das plataformas e grande dificuldade em cumprir parâmetros de audiência, algo que pode evoluir para judicialização do tema.

Sobre o mercado exibidor, Cris reconheceu as transformações em curso, especialmente com a ascensão das plataformas de *streaming*. Ressalta, também, a importância da adaptação a novos modelos de negócios para manter a relevância no cenário audiovisual. Perguntamos sobre qual seria o elo mais sensível na cadeia produtiva do

audiovisual, Cris apontou para a distribuição como um grande desafio. Garantir que as produções alcancem um amplo público, superando desafios técnicos e de demanda, foi destacado como importantíssimo para o sucesso do setor. No que diz respeito ao papel do Estado, Cris sublinhou a importância do envolvimento governamental na criação de um ambiente regulatório favorável e no estímulo às políticas que impulsionam a produção, distribuição e exibição de conteúdo nacional, na sua visão, diferente do que ocorre nos EUA, por exemplo, o modelo brasileiro não conseguiria funcionar sem a atuação governamental.

Quanto à curadoria nas plataformas, Cris enfatizou o papel determinante desempenhado pela curadoria na personalização da experiência do usuário. Ele explicou que, através de algoritmos avançados e feedback dos usuários, a plataforma busca oferecer uma seleção diversificada e relevante de conteúdo. Ao avaliar o papel da plataforma na formação cultural brasileira, Cris reconheceu a importância de proporcionar acesso a uma ampla variedade de conteúdos que refletem a riqueza e diversidade da cultura nacional, mas que há um “gargalo” técnico a ser resolvido junto aos produtores brasileiros. Finalmente, Cris enfatizou o compromisso da sua plataforma com o investimento expressivo na produção de conteúdo original nacional, acreditando que isso não apenas atende às expectativas dos assinantes, mas também contribui para o crescimento sustentável da indústria audiovisual no Brasil.

Estamos comprometidos em investir de forma significativa na produção de conteúdo original nacional. Acreditamos que isso não apenas atende às expectativas dos nossos assinantes, mas também contribui para o crescimento e sustentabilidade da indústria audiovisual no Brasil.. (“Cris”. 2023. s.p.)

Quanto à interferência na recomendação de títulos nacionais, Cris assegurou que a abordagem da plataforma é impulsionada pelos interesses e preferências individuais de cada usuário, proporcionando uma experiência personalizada e diversificada.

Outra colaboração foi a de Ariel, que trabalhou no departamento de *marketing* de uma plataforma multinacional no Brasil. Ao falar sobre diversos aspectos do cenário audiovisual brasileiro, destaca a dualidade na demanda por filmes nacionais, observando o interesse constante do público brasileiro, contrastando com a menor demanda percebida pelas distribuidoras, especialmente devido à prolífica produção internacional. Ao avaliar as

produções nacionais em comparação com as estrangeiras, Ariel abordou diferentes aspectos, incluindo temática, atuação, roteiros, aspectos visuais, som e o papel das produções nos diversos meios, como TV, cinema e *streaming*. Ariel apontou um crescimento visual no cenário nacional, mas apontou desafios, como a necessidade de avanços nos efeitos especiais, por exemplo.

Quando perguntamos sobre a busca por mais espaço por meio de cotas de tela, Ariel expressou a importância dessa medida para o desenvolvimento da indústria, mas também destacou a necessidade de fortalecer novas narrativas para diversificar a produção nacional.

Entendo como essencial para o desenvolvimento da indústria. Acho extremamente importante que seja aberto um espaço, mas também acredito que deveria haver um fortalecimento de novas narrativas, para que a produção se torne mais variada. (“Ariel”. 2023. s.p.)

Ao abordar o mercado exibidor, o entrevistado discutiu a situação da TV, cinema e plataformas de *streaming*, destacando os desafios e oportunidades em cada um desses meios. Ele sugeriu que políticas públicas de subsídio poderiam beneficiar a rede de cinemas, ampliando a exibição de produções nacionais. Sobre o papel do Estado, Ariel enfatiza a importância de um papel fomentador, liberando recursos por meio de editais criteriosos para impulsionar a indústria audiovisual. Nesse sentido, lamenta também, a falta de uma visão estratégica para a produção nacional e a exportação de histórias como uma forma de contribuir para um mercado global diversificado. Quanto aos sistemas de curadoria em plataformas de *streaming*, Ariel criticou a tendência de reverberar o que já é popular, observando que as plataformas muitas vezes buscam formatos preestabelecidos em vez de promover novas narrativas. Ele também mencionou a falta de pluralidade na formação cultural brasileira, com as plataformas repetindo fórmulas já estabelecidas.

A curadoria é mais baseada num processo de reverberar o que funciona, havendo pouco espaço para novos formatos. Quanto maior o número de assinantes, mais dados são coletados. Quanto mais dados, maior o viés de produção. As plataformas procuram as produtoras já com formatos em mente, para que elas preencham as caixas que fazem sentido para as plataformas. Não à toa se vê uma profusão de filmes de humor nacionais, além de poucas séries nacionais mais recentemente. A dificuldade em competir com as novelas da tv aberta presume que poucas apostas serão feitas nesse sentido, e a curadoria se mantém procurando apenas novas versões

do que já deu certo. (“Ariel”. 2023. s.p.)

Ao discutir o desempenho e investimentos das plataformas em conteúdo original nacional, Ariel notou uma diminuição no investimento e destacou que, apesar de serem reconhecidas como grifes, as plataformas ainda enfrentam desafios para competir com a TV aberta em termos de geração de conversas nas redes sociais. Ariel também abordou a interferência na recomendação de títulos nacionais, destacando que a profusão de produções globais pode influenciar nas recomendações, especialmente em grandes plataformas. Isso, segundo o entrevistado, ressalta a importância de estratégias de negócios na decisão de recomendações, baseadas em dados de preferências do público.

Não é uma questão de preconceito, é uma questão bem clara de negócio mesmo. Se o brasileiro gosta de ver Friends e outras séries repetidas vezes, a plataforma não só otimiza para que a pessoa sempre tenha o conteúdo de fácil acesso mas também sugere as mais similares, outros *sitcoms* invariavelmente estrangeiros, produzidos na mesma época, ou sobre a mesma temática, ou com os mesmos atores. No fim, o que me parece é que a forma como fomos “colonizados culturalmente” é que também ajuda a criar essa barreira para o audiovisual brasileiro triunfar nas plataformas. Num universo de algoritmos a cada segundo, se não vemos valor em algo, ele vai sendo descartado até que não sobre rastros. (“Ariel”. 2023. s.p.)

Finalmente, ao fazer um comentário complementar, Ariel compartilhou sua visão como alguém que teve uma experiência limitada na amplitude da estrutura da plataforma, expressando a preocupação de que, na busca pela quantidade, a plataforma tenha perdido qualidade no entretenimento, deixando de destacar adequadamente as produções nacionais em meio a um volume excessivo de lançamentos.

No circuito independente, não tivemos dificuldades em obter respostas. Quem nos atendeu nesse segmento foi Carol Misorelli, co-fundadora da plataforma Taturana, em que compartilhou sua visão sobre o cenário audiovisual brasileiro. Misorelli destaca a preferência da Taturana por obras nacionais, enfatizando a distribuição orientada e o impacto social das produções. Ela menciona a dificuldade em avaliar a demanda por obras brasileiras, mas observa um possível aumento na procura ao longo da última década, principalmente por meio de plataformas de *streaming*.

A co-fundadora da Taturana considera as cotas de tela essenciais para democratizar o

acesso ao conteúdo nacional, tanto em salas de cinema quanto em plataformas de *streaming*. Ela destaca a importância de regulamentações que garantam essa democratização, indo além da simples ocupação de espaços. A avaliação crítica de Misorelli sobre o mercado exibidor destaca que está aquém do ideal.

Então a gente questiona bastante o modelo, do modo como ele tá colocado e precisa ser revisto e tentar entender os perfis das produções que são lançadas anualmente. Com um histórico de lançamentos é possível descobrir o que pode ser lançado em mais de 20 salas, em 10 salas e em menos. Então esse perfil menor, tem que existir. Especialmente num modelo em que a obra audiovisual só existe se ela é lançada no cinema, só é contada (entra para estatística) se lançada na sala de cinema. Esse modelo inteiro tem que ser repensado. Considerando o que é produzido no Brasil.(Misorelli, C. 2023. s.p.)

Ao falar da sua experiência, destaca que a Taturana opta por um circuito não comercial, reconhecendo e defendendo os espaços exibidores independentes, muitas vezes invisibilizados e inviabilizados economicamente. Ela critica os modelos de investimento existentes, especialmente a obrigatoriedade de lançamento em salas de cinema, propondo uma revisão desses modelos. Carol ainda destaca a desigualdade regional, de raça e de gênero como sendo um ponto fraco na produção audiovisual. Ela destaca a necessidade de uma distribuição mais equitativa das produções pelo país. Sobre sua visão quanto a distribuição, Carol destaca a centralização e elitização, clamando por fomento à criação de novas distribuidoras. Quanto à exibição, ela lamenta a falta de reconhecimento e políticas públicas para espaços exibidores independentes. Misorelli destaca o papel imprescindível do Estado na regulação dos *streamings*, defendendo a necessidade de mediação e equilíbrio nas negociações com essas plataformas. Ela critica a atual concentração de poder nas mãos das plataformas e os algoritmos que perpetuam desigualdades e também enfatiza a importância do papel do Estado na formação ampla da sociedade brasileira, defendendo a regulação do setor e a atuação ativa nas políticas públicas.

Eu acho que é um poder gigantesco, colocado na mão dessas plataformas e nos algoritmos que só aprofundam a distância de acessos e de conteúdo e estar em um país extremamente desigual com esses algoritmos, certamente reproduzem as desigualdades que estão postas e isso só aumenta a distância sócio-política-cultural de uma sociedade que é bastante desigual. Então o Estado tem um papel

muito importante nesse sentido e entendo que deveria mediar, articular e fortalecer grupos para essa negociação que também é muito desigual, pois essas plataformas têm muito poder.(Misorelli, C. 2023. s.p.)

Sobre o modo como sua plataforma atua, ela descreve que a Taturana se posiciona como um instrumento de mobilização para campanhas de impacto social. Carol destaca seu papel em estratégias orientadas para impacto social, mobilizando sessões com focos diversos e atingindo diferentes públicos. A plataforma não é vista como um fim em si mesma, mas como um meio para promover mudanças sociais e facilitar o acesso de espaços independentes a dados qualitativos sobre as exposições. Em resumo, Carol Misorelli apresenta uma visão crítica e comprometida com a democratização do audiovisual brasileiro, abordando desde desafios estruturais até propostas para repensar modelos de investimento e regulação do setor.

Analisando as três entrevistas, podemos observar alguns pontos interessantes que demonstram a perspectiva tecnológica e também a questão territorial. Cris e Ariel representando as grandes plataformas de *streaming*, destacam a relevância da curadoria, que é desempenhada por algoritmos também e pelo retorno da opinião dos usuários que é feito na interface da plataforma. Nesse sentido, Ariel destaca a motivação econômica como parte da orientação das plataformas na sugestão de títulos e uma gradual perda da variedade e qualidade na oferta. A questão territorial é aparente quando há o registro do compromisso da plataforma com o investimento em conteúdo original nacional, demonstrando uma demanda por filmes brasileiros e a competição global das produções locais por espaço. Por outro lado, Carol Misorelli, atuante no circuito independente, destaca a humanização na curadoria e a preferência por obras nacionais, assim como a importância das cotas de tela para democratizar o acesso ao conteúdo.

As entrevistas convergem na ênfase sobre o papel crítico do Estado. Cris sublinha a importância do envolvimento governamental na criação de um ambiente regulatório favorável, enquanto Matiello defende a regulação do setor e a atuação ativa do Estado nas políticas públicas, similar ao que coloca Ariel ao destacar que o Estado precisa ter uma visão mais estratégica do setor. Ambas compartilham a preocupação com a democratização do acesso ao conteúdo nacional, embora suas perspectivas revelem diferentes abordagens para enfrentar os desafios estruturais no cenário audiovisual brasileiro. Em termos de operações

percebemos que o setor que exhibe em *streaming* pode ser bem diverso no modo de operar, seja em um modelo de escala, como das grandes plataformas, ou de forma mais orgânica e “rizomática”, como o caso de plataformas como a Taturana, por exemplo, com um propósito que vai além da perspectiva econômica.

Por fim, podemos extrair por meio do relatado pelos entrevistados que há uma necessidade de uma melhor avaliação do Estado para que haja uma melhoria no setor, principalmente quando é destacada a competitividade das produções brasileiras, os desafios enfrentados pelas plataformas de *streaming*, a importância das cotas de tela e o grau de envolvimento governamental na regulação do setor. Além disso, as diferentes visões dos entrevistados, em especial a de Ariel, evidenciam a complexidade do cenário audiovisual brasileiro e a interferência de atores, no que preconiza a TAR, que operam de forma tergiversa ao que é percebido tanto dentro, quanto fora das plataformas de *streaming*.

Já no circuito exibidor, nichado em salas de cinema, buscamos duas visões distintas. Uma de quem atua no setor por meio de redes e outra, de forma independente. Representando a rede de cinemas, Ricardo Difini, sócio e diretor de operações da GNC Cinemas e Vice-Presidente da Federação Nacional das Empresas Exibidoras Cinematográficas - FENECC, que compartilhou suas reflexões sobre o atual cenário do cinema brasileiro. Difini abordou a questão da demanda por filmes nacionais, destacando que, embora haja um aumento quantitativo na produção, a qualidade e a atratividade desses filmes são desafios significativos. Ele observou a falta de uma pesquisa detalhada sobre as preferências do público e a necessidade de estratégias mais eficazes desde a produção até a divulgação.

Segundo Difini, a responsabilidade pelo sucesso de um filme não deve ser exclusivamente atribuída aos exibidores, enfatizando que é imputado ao exibidor o resultado do sucesso do filme. “Isso eu acho até injusto porque na verdade, nós não seríamos os únicos responsáveis, até diria os menos responsáveis.”(DIFINI, 2023). Ao comparar produções nacionais e estrangeiras, Difini destacou a qualidade profissional dos filmes argentinos de décadas passadas e expressou preocupação com o aumento do descompromisso com o público, alertando para o risco de um retorno ao Cinema Novo (comprometido somente com a experimentação). Sobre os desafios enfrentados pelo mercado exibidor, Difini mencionou a intensificação da concorrência devido ao crescimento das plataformas de *streaming* e a complexidade da janela de exibição, ressaltando a necessidade de acordos equilibrados entre exibidores e plataformas, como descreve:

Mas agora, se a gente for analisar outro aspecto, um elo mais fraco, no sentido de quem sofre mais, eu diria que é o nosso setor, apesar de não acreditarem nisso. A distribuidora e o produtor são remunerados ao longo de toda trajetória comercial do filme. O exibidor depende exclusivamente daquelas poucas semanas em que fica em cartaz. Se não der certo não tem como recuperar essa receita. (Difini, R. 2023. s.p.)

Ele também ponderou sobre o que considera como o elo mais fraco na cadeia produtiva do audiovisual, apontando para os exibidores, que dependem exclusivamente das semanas em cartaz para gerar receita. Difini comparou a composição do valor do ingresso em analogia ao que ocorre nos postos de gasolina, destacando também a importância das bombonieres para a sustentabilidade financeira dos cinemas. Quanto ao papel do Estado, Difini percebe a ANCINE mais como um órgão fiscalizador e punitivo do que como incentivador e fomentador do cinema nacional. Ele destacou a necessidade de políticas que promovam a formação de público e incentivem o gosto pelo cinema brasileiro.

Sobre a formação de público, Difini expressou apreensão com a geração mais jovem e a importância de criar o gosto pelo cinema desde cedo, enfatizando a necessidade de sessões para escolas e públicos carentes. Nesse sentido, o exibidor descreve sua preocupação:

Essa geração jovem, até a criança, precisa criar esse gosto pelo cinema, porque é muito triste quando tu vê que um jovem diz: “é a primeira vez que entro num cinema”. Então a gente tem que ter esse cuidado pra ter sessões para escolas, sessões beneficentes para públicos mais carentes e sempre buscar que as pessoas desde cedo criem esse gosto, como um programa, um programa social, coletivo. Para não perder esse encantamento. Se não, teremos gerações sem contato com o cinema. E tem a questão também do Brasil, por ser um país continental, ter muitas cidades, sem nenhuma sala de cinema, que talvez não comportaria, pelo custo, mas corre o risco de ter gerações sem acesso ao cinema. Vai ficando cada vez mais elitizado, para pessoas com pessoas com poder aquisitivo mais alto. Vão sendo impostos cada vez mais filtros sociais. (Difini, R. 2023. s.p.)

Em relação às plataformas digitais, Difini reconheceu a presença crescente das plataformas de *streaming* e suas parcerias com exibidores. Ele destacou a resiliência do cinema devido à experiência imersiva, mas reconheceu a necessidade de adaptação diante

das mudanças no consumo de entretenimento. As reflexões de Ricardo Difini enfatizam uma visão abrangente do cenário cinematográfico brasileiro, destacando os desafios prementes e a necessidade de melhorias para o setor. Esse aspecto é reforçado quando o mesmo aponta a importância de um diálogo mais amplo com o público e o papel necessário do Estado em promover e preservar a indústria cinematográfica nacional.

Outro ponto de vista, mas agora de quem atuou de forma independente na programação exibidora é de Carlos Roberto Schmidt, jornalista com uma trajetória que abrange diferentes veículos de comunicação. Schmidt também atuou como criador, curador e presidente do Ponto de Cinema - Cinemateca Gaúcha (1980-1995) e mais recentemente foi proprietário e programador do complexo Guion, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Este entrevistado ao avaliar a demanda por filmes nacionais no Brasil, contextualizou as várias fases do cinema nacional e destacou a desconexão entre a produção cinematográfica e seu público final após a criação da Embrafilme em 1969. Ele apontou para a falta de compromisso com o sucesso e roteiros de qualidade questionável como fatores que afastaram o público do cinema brasileiro.

Nesse sentido, comparando as produções nacionais e estrangeiras, Schmidt elogiou, por exemplo, a qualidade profissional dos filmes argentinos feitos nas décadas passadas, contrastando isso com a evolução do cinema popular dos EUA. Ele expressou preocupação com o descompromisso atual com o público e o risco de um retorno ao Cinema Novo, observando a enxurrada de filmes de baixa qualidade acessíveis por meio de serviços de *streaming*. Algo que destaca como não sendo um privilégio apenas do cinema nacional. Em relação às cotas de tela, Schmidt criticou a imposição sem contrapartida para os exibidores, citando o impacto negativo no faturamento de algumas salas de cinema.

Nada que é imposto é algo agradável e tende a não funcionar. Tomando por base o complexo do Guion Center Cinemas, no Centro Comercial Nova Olaria, o cinema nacional representou para nós naquele local, composto por 3 salas, a cada ano seis meses sem faturamento em uma das salas. O cinema nacional tem que ser apoiado, mas de forma profissional, com risco para o produtor, senão jamais teremos uma cinematografia sólida. Não há responsabilidade ou risco ao produtor/realizador. (Schmidt, C. R. 2023. s.p.)

Sobre o mercado exibidor, ele observou a variação entre redes de cinema, algumas

registrando faturamento superior ao período pré-pandemia, enquanto pequenos exibidores enfrentam desafios devido ao impacto do *streaming* na janela de lançamento. Ao abordar os valores de ingresso, Schmidt apontou o governo e seu protecionismo como responsáveis, além de destacar desafios trabalhistas como desestímulos ao empreendedorismo.

Schmidt também discutiu o papel do Estado na regulação e dinâmicas do audiovisual brasileiro, defendendo a atuação do mercado como o melhor regulador. Ele sugeriu que o governo pudesse oferecer linhas de financiamento, mas não a fundo perdido, visando uma cinematografia sólida com riscos para produtores. Quanto à cadeia produtiva do audiovisual, Schmidt destacou os riscos em cada setor, com a interferência do Estado aumentando as chances de problemas. Ele compartilhou sua visão sobre a obsolescência na era digital e a necessidade de adaptação contínua na indústria cinematográfica. Finalmente, sobre o papel governamental e as políticas públicas, Schmidt enfatizou a importância do governo em todas as fases da produção cinematográfica, enfatizando que necessitam editais mais constantes e acesso ampliado a formas de fomento para produtoras iniciantes. Por último, Schmidt reflete sobre a construção de novas políticas com a participação ativa da sociedade:

Atualmente acredito que a atuação na fase de produção tem sido satisfatória, mas necessita que os editais sejam mais constantes e que mais produtoras iniciantes tenham acesso às outras formas de fomento: lei do audiovisual, fundo setorial audiovisual. Nas fases de desenvolvimento, distribuição e exibição, a atuação do governo ainda é muito pequena. Novas políticas devem ser criadas com a participação da sociedade na construção. (Schmidt, C. R. 2023. s.p.)

As entrevistas com Ricardo Difini e Carlos Roberto Schmidt, atores na programação e no circuito exibidor, oferecem perspectivas distintas, mas convergentes, sobre o cenário cinematográfico brasileiro. Percebemos que ambos compartilham inquietações quanto à qualidade e atratividade dos filmes nacionais, destacando a falta de compromisso com o público já no processo de produção. As plataformas de *streaming* surgem em suas falas como um elemento impactante, influenciando a concorrência e as receitas das salas de cinema. A crítica à cota de tela é unânime, ressaltando seu impacto negativo no faturamento das salas, já que apontam para o critério temático e autoral na produção, como determinante para conquistar o público. O papel do Estado é discutido, com ênfase na necessidade de políticas que incentivem a formação de público e no debate sobre o nível de

intervenção estatal. A preocupação com a formação de público jovem é compartilhada, destacando a importância de iniciativas educativas.

A adaptação contínua na era digital é reconhecida, assim como a necessidade de diálogo com o público e a participação ativa da sociedade na construção de políticas para o setor. Outro ponto em comum na fala desses exibidores foi o duro impacto econômico causado pela pandemia de Covid-19 e que ainda são sentidos pelo setor. Essas convergências revelam desafios comuns entre quem atua na exibição e também com os outros setores da cadeia produtiva, apontado para a urgência de abordagens integradas e inclusivas na indústria cinematográfica brasileira dentro das particularidades da classe à qual pertencem. A ideia da existência de um território exibidor, se explicita quando os entrevistados se identificarem como o elo fraco da cadeia produtiva e ao apontarem similaridade na suas percepções sobre o funcionamento do setor no qual atuam.

Para além dos atores da cadeia produtiva, buscamos também a opinião de quem opera no campo do ativismo cinematográfico. Aqui mais uma não foi possível a colaboração de atores que considerávamos importantes para uma cobertura mais estendida da pesquisa. Num momento inicial foram feitos convites para representantes da causa feminina, negra, LGBTQIAP+, indígenas e também da imprensa ativista. Desses, somente obtivemos respostas de representantes ativistas da causa feminina, do grupo Mulheres no Cinema e, indígena, do Instituto Catitu. No campo feminista, Luísa Pécora, jornalista e criadora do site Mulher no Cinema, compartilhou suas reflexões sobre o cenário cinematográfico brasileiro, destacando especialmente aquilo que diz respeito à igualdade de gênero no cinema e na sociedade em geral.

Ao avaliar o cinema produzido no Brasil, Pécora destacou a existência de uma demanda significativa, enfatizando que ela poderia ser ainda maior com mais acesso e estímulo para os espectadores. Ela propôs aprimoramento de políticas públicas, como ingressos mais acessíveis, maior presença do cinema nacional nas escolas, regulamentação para garantir espaço nas mídias, como televisão e *streaming*, e soluções para desafios na distribuição. Ainda sobre a demanda, mas sobre a busca por produções de minorias, Pécora mencionou pesquisas internacionais que indicam a popularidade de obras com diversidade. Ela citou exemplos de sucessos recentes no cinema nacional e observou que os espectadores brasileiros expressam uma grande vontade de se ver na tela, abrangendo questões de gênero, raça e território.

Muitas pesquisas internacionais, sobretudo americanas, apontam para a popularidade de obras audiovisuais com mulheres e minorias em frente e por trás das câmeras. Um exemplo seria o do Center for Scholars & Storytellers, mas há muitos outros. Embora eu não conheça nenhuma pesquisa similar referente ao cinema brasileiro (o que não quer dizer que não exista, claro), acredito que o cenário seja o mesmo. Podemos citar sucessos recentes como *Nosso Sonho*, que teve ótima sustentação, e *Ó Paí Ó 2*, que estreou em quinto lugar nas bilheterias, superando filmes internacionais de grande orçamento. São resultados muito significativos principalmente considerando o cenário atual, no qual filmes nacionais têm imensa dificuldade de conseguir espaço nas salas. (Pécora, L. 2023. s.p.)

Ao falar sobre o papel do Estado, Pécora o considerou fundamental, destacando a queda da participação de mercado do cinema brasileiro como um reflexo do desmonte cultural promovido pelo governo no período de Bolsonaro. Ela ressaltou a importância do Estado na preservação do cinema nacional e a necessidade de atenção à situação da Cinemateca.

Quanto à opinião pública sobre o audiovisual nacional, Pécora apontou para a existência de um desconhecimento sobre questões de financiamento público por parte da sociedade e a necessidade de combater ideias ultrapassadas sobre o cinema brasileiro. Sobre as plataformas digitais, Pécora reconheceu seu papel positivo no acesso ao cinema nacional e destacou a importância do circuito comercial de exibição para garantir igualdade de oportunidades aos profissionais em formatos mais comerciais. Em relação à busca por mais espaço por meio de cotas de tela, Pécora reiterou a importância desse mecanismo para combater a ocupação predatória de blockbusters hollywoodianos e incentivar o público a se envolver mais com o cinema nacional.

Sobre o mercado exibidor, no que diz respeito ao filme com conteúdo representativo, Pécora indicou que a relação está mais vinculada ao interesse comercial do que a um real apoio à causa, destacando a necessidade de garantir oportunidades em formatos mais comerciais. Quanto à representatividade na produção do audiovisual nacional, Pécora reconheceu avanços, mas enfatizou a necessidade de mudanças efetivas e estruturais para garantir a continuidade desses progressos.

Não tenho dúvida de que nos últimos anos o debate sobre esse tema se fortaleceu muito e se tornou mais público. E como resultado,

alguns avanços importantes foram feitos. Mas acho que ainda temos um caminho longo a percorrer para garantir que tais discussões e tais avanços se traduzam em mudança efetiva, estrutural e institucional. Do contrário, mesmo os avanços que já foram alcançados ficam ameaçados. (Pécora, L. 2023. s.p.)

Sobre o papel do ativismo para tornar mais plural a cultura brasileira, Pécora considerou-o importante, destacando o impacto de associações e coletivos, como a APAN e o DAFB, considerados bons exemplos pela ativista. Pécora comenta também a importância do papel ativo do público em buscar diversificar seu repertório e cobrar mais diversidade em eventos culturais na busca dessa diversidade.

Para abordar as questões voltadas ao cinema e audiovisual negro, buscamos a algumas questões com Gabriel Borges, montador e curador, conselheiro da Região Sul da APAN - Associação de Profissionais do Audiovisual Negro. Gabriel destaca a importância de representar sua opinião como indivíduo e conselheiro, entretanto enfatiza que suas respostas não refletem as opiniões da associação. Ao ser abordado sobre a demanda por filmes nacionais, Borges enfatizou a longa história desse anseio no Brasil, ressaltando a necessidade de políticas públicas para impulsionar a produção e exibição de filmes no país, destacando a demanda contínua por filmes nacionais. Ressalta ele que a audiência busca se ver representada nas telas, com histórias que reflitam a diversidade cultural e social do país. Frisando a necessidade de políticas públicas para impulsionar a produção e exibição de filmes brasileiros, reconhecendo a importância do cinema como meio de expressão e reflexão da identidade nacional.

Borges destaca a importância de representar não apenas minorias numéricas, mas também minorias sociais historicamente marginalizadas. Ele evidencia a necessidade de superar desigualdades estruturais, promovendo uma produção audiovisual que aborde as experiências de pessoas negras, indígenas, LGBTQIA+ e PCDs. O entrevistado defende a implementação de políticas afirmativas para garantir a participação equitativa desses grupos em todas as fases da cadeia produtiva do cinema. Sobre a atuação do Estado, Borges aponta a importância que este tem na regulação e fomento do audiovisual brasileiro, defendendo a atuação governamental como promotora de igualdade, destacando a necessidade de corrigir desigualdades históricas e estruturais. Ele baseia suas afirmações citando a Carta do Audiovisual Negro, indicando a necessidade de uma abordagem inclusiva e descentralizada, considerando as particularidades regionais do Brasil:

Esses apontamentos fundamentam-se, ainda, na afirmação de que a Cultura é parte fundamental do que dá sentido às nossas existências e contribui, dessa maneira, para a construção de um mundo com novos códigos sociopolíticos que reconheçam as diferenças, sem hierarquizá-las. Compreendemos que o caminho para essa utopia – assim como apontado pela proposição do Bem Viver, na Carta da Marcha das Mulheres Negras e em outras proposições a partir das perspectivas do Sul Global – não prescinde de ações de reparação histórica.

Reafirmamos, então, a necessidade da retomada e do fortalecimento das ações afirmativas, considerando não só as especificidades das populações negras no geral, mas, especialmente, os índices de equilíbrio racial nas suas particularidades regionais e os entrelaçamentos das dimensões de raça, gênero, orientação sexual, entre outros. Nosso compromisso, enquanto uma entidade que se reconhece como movimento negro, é o de apontar e contribuir para que as políticas públicas afirmativas sejam desenvolvidas e implementadas sem uma regra de medição nacional homogeneizante para um país tão vasto e diverso como o Brasil. (Carta do Audiovisual Negro às Candidaturas Antirracistas - APAN, 2022. p.6)

Sobre as plataformas, Borges destaca o impacto significativo das plataformas de VOD e *streaming* na indústria audiovisual e cultural brasileira. Ele argumenta que a regulação dessas plataformas é importante para garantir a sustentabilidade da produção nacional, evitando o monopólio estrangeiro. Nesse ponto, destaca também a necessidade de retorno financeiro para produções brasileiras enfatizando a importância da participação da sociedade civil no processo regulatório. Outra resposta importante dá-se sobre as cotas de tela como um mecanismo de proteção para o produto audiovisual brasileiro. O ativista defende a necessidade de estratégias que garantam não apenas a presença de produções brasileiras, mas também o destaque de produções negras e indígenas. Ele vê as cotas como uma forma de reparação histórica e proteção para a diversidade cultural do país.

Borges enfatiza o papel do ativismo e das associações representativas, citando o exemplo da APAN. Ele destaca o engajamento dessas organizações na defesa da diversidade e representatividade no setor audiovisual. A atuação política das associações é vista como fundamental para cobrar políticas de inclusão e representatividade, buscando reparar as desigualdades históricas por meio de ações afirmativas e fortalecendo a presença de profissionais negros em todas as etapas da cadeia produtiva do audiovisual.

A atuação da APAN e de associações indígenas, trans tem sido

fundamental para pautar junto ao poder público e órgãos já citados a reparação e a compensação das desigualdades históricas e estruturais do país, através de ações afirmativas e do fortalecimento da atuação de profissionais negres em todos os elos da cadeia audiovisual, com atenção a descentralização e estímulo a produtoras brasileiras independentes e empresas vocacionadas. (Borges, G. 2024. s.p.)

Por fim, atuando no ativismo cinematográfico, mas com foco na causa indígena, Marilena Correa da Silva Rimou, cineasta, documentarista e indigenista. Ela é diretora do Instituto Catitu, uma ONG dedicada aos povos indígenas, especialmente mulheres, por meio do audiovisual. Ao analisar o cinema brasileiro, ela destaca a batalha por espaço e compara com políticas "francesas" que protegem o mercado cinematográfico. Rimou critica a falta de diversidade no cinema nacional, contrastando com o cinema argentino, que, segundo ela, valoriza mais sua produção. A cineasta também aborda os desafios enfrentados pelo cinema indígena e negro, ressaltando a dificuldade de ultrapassar bolhas e atingir diferentes públicos. No que diz respeito à demanda por produções de minorias, Rimou observa um interesse, mas também estereótipos persistentes, destacando a dificuldade de alcançar o público leigo, similar ao já descrito pela cineasta Olinda Muniz (2023). Ela enfatiza a importância da Internet e dos festivais na promoção do cinema indígena, mas salienta:

[...] a grande dificuldade é justamente chegar no público que chamo de leigo, que não é um público "anti-indígena", mas é a maioria da população brasileira, o público leigo, que ignora, no sentido de não conhecer. Você entra na escola com 6 anos de idade e se você fizer o ciclo completo você termina com uns 20 pouquinhos e nunca viu nada, nunca teve contato com a realidade indígena contemporânea, fica naquela coisa do indígena do passado que a gente sabe, né? Então é um desconhecimento muito grande, com estereótipos, e há várias questões nisso. Então pra você chegar nesses públicos, que não são públicos cativos e pró indígenas é extremamente difícil. Então esse cinema vem conquistando espaços, mas com ajuda da Internet, por meio de acesso, o que também não ajuda muito, pois tem que saber um pouquinho o que está procurando para chegar nessas obras. Tem a questão dos festivais, que antes da Internet, ou melhor, na fase em que o *streaming* começou a existir, antes disso teve um "boom" de festivais, no mundo inteiro e aqui no Brasil também. (Rimou, M. C. S. 2023. s.p.)

A visibilidade dos povos indígenas aumentou nos últimos anos, especialmente devido a eventos como a Covid-19 e as políticas do governo Bolsonaro, segundo Rimou, foram situações que colocaram os olhos do mundo sobre esses temas. Outro ponto apontado pela

ativista é a questão da curadoria. Ela destaca a importância, na cultura como um todo, de se ter curadores indígenas, que vivem a realidade desses povos e entendem como ninguém o simbolismo e a força de seus povos. Nesse sentido ela cita o exemplo do MASP com curadoria indígena e também de iniciativas feitas pelo SESC/SP que desafiaram o *status quo* vigente na gestão Bolsonaro.

Sobre o papel do Estado, Rimou considera fundamental seu envolvimento na regulamentação e dinâmicas do audiovisual brasileiro. Ela destaca a necessidade de mais salas e tempo de tela, bem como investimento na formação de profissionais. Rimou critica a falta de diversidade nos cinemas brasileiros, especialmente em áreas fora de grandes centros urbanos. Quanto às plataformas digitais, Rimou menciona que as plataformas *mainstream* não promovem diversidade, mas ressalta a existência de plataformas alternativas importantes. Ela destaca a importância de políticas públicas para garantir diversidade não só nas plataformas, mas também fora delas falando de como é o sistema francês:

Eu acho fundamental (o papel do Estado). Pensando no cinema francês, ele é ideal, ele é financiado, não só pelo Estado. E esse protecionismo do “bem” fortalece a indústria nacional. E lá tem a questão da formação, sem ela não há como formar direito o profissional. E no caso do audiovisual indígena ele tende a formatar. A educação formata no modelo tradicional. Sem um projeto que não pense fora da caixa. Você não tem a possibilidade de investir, você não tem como aprender e precisa se inserir no mercado. E com poucas produções, torna-se um cinema raquítico. Então além de ter mais salas e tempo de tela, o Estado tem que investir mais na formação. (Rimou, M. C. S. 2023. s.p.)

Sobre o ativismo, Rimou vê uma evolução ao longo dos anos, especialmente nos últimos cinco anos, com mais manifestações indígenas e financiamento privado. Ela destaca a importância do ativismo para abrir espaços e afirma que o cinema indígena, por sua essência, contribui para isso. No entanto, ela expressa preocupação com a rapidez do consumo de conteúdo nas redes sociais, enfatizando a novamente a necessidade de evitar estereótipos na representação dos povos indígenas. A cineasta também destaca a importância do ativismo na articulação de pautas comuns, como a luta por cotas no audiovisual.

As entrevistas com Luísa Pécora, representando o ativismo feminista no cinema, e Marilena Correa da Silva Rimou, atuante no ativismo cinematográfico com foco na causa

indígena, revelam preocupações compartilhadas sobre a diversidade e representatividade num cenário cinematográfico esteticamente excludente regionalmente, estereotipado, masculino e branco. Ambas destacam a demanda existente por filmes que abordem questões de gênero, raça e território, enfatizando a importância de políticas públicas para promover o acesso, a distribuição e a visibilidade dessas produções, situação evidenciada nos dados apresentados pela ANCINE/OCA e comentados anteriormente (Capítulo 5). A crítica à falta de compromisso com o espectador e o desconhecimento sobre o financiamento público do cinema brasileiro em toda cadeia produtiva também são pontos comuns nas análises. A presença crescente das plataformas digitais é reconhecida como uma oportunidade de acesso, mas também traz desafios em termos de diversidade. O papel do Estado é considerado um ponto-chave, especialmente na regulação, formação de público e preservação da cinematografia nacional.

A luta por mais espaço, seja através de cotas de tela ou iniciativas ativistas, é apontada como fundamental para enfrentar preconceitos e garantir a representatividade nos cinemas e plataformas digitais. O ativismo é visto pelas entrevistadas como uma força impulsionadora para abrir espaços, mas há preocupações com a rápida consumação de conteúdo nas redes sociais e a necessidade de evitar estereótipos, como apontou Rimou, ao falar da representação dos povos indígenas nas telas. Essas perspectivas convergentes reforçam a necessidade de políticas inclusivas e mudanças estruturais como forma de promover uma indústria cinematográfica mais diversificada e igualitária no Brasil, porém implicam em disputas de poder com os pensamentos econômicos dominantes, com a grande fragmentação da cadeia produtiva e com os interesses particulares de cada setor.

Outra contribuição para nossa pesquisa advém de Denise Pessôa, deputada federal pelo PT do RS, que integra a Comissão de Cultura da Câmara de Deputados. Sua primeira análise destaca a importância do cinema brasileiro, afirmando que é uma expressão valiosa da cultura nacional, com contribuições notáveis como o Cinema Novo, por exemplo. Ao abordar o modo produtivo, ela indicou que o modelo atual não enfrenta adequadamente o monopólio da indústria estadunidense, não atendendo aos interesses da população nem do mercado nacional. A deputada apontou a necessidade de mais incentivos para aprimorar toda a cadeia produtiva, da produção, distribuição e exibição, destacando a fase de distribuição como um ponto que requer avanços, dada a intensidade do *marketing* no mercado contemporâneo e a limitada oferta de opções nacionais nas salas de exibição.

Ao ser questionada sobre o papel do Estado no audiovisual brasileiro, Denise Pessôa ressaltou a importância do Estado em proteger as relações sociais e estimular uma produção que valorize a cultura nacional, reconhecendo o impacto significativo deste setor na sociedade. Ela observou que houveram avanços na redução das desigualdades por região, gênero e raça, mas destacou a necessidade contínua de políticas de fomento e ações afirmativas para tornar o cinema mais democrático.

Me parece que avançamos nesse quesito. Hoje, a produção me parece menos desigual nos aspectos de região, gênero e raça, mas ainda é sensível uma concentração muito grande no sudeste, com equipes predominantemente masculinas e brancas - principalmente em postos de protagonismo. As políticas de fomento já começaram a incentivar a mudança desse cenário no sentido da democratização, mas precisamos de novos mecanismos e ampliar as ações afirmativas para que a escala da mudança se aproxime do que precisamos para um cinema mais democrático e condizente com o nosso povo e a riqueza da nossa cultura. (Pessôa, D. 2023. s.p.)

Nesse sentido, ao avaliar a participação do Estado nos últimos 10 anos, a deputada aponta que a cultura viveu avanços nos governos populares e retrocessos após 2016, mas que agora o apoio governamental está se recuperando. Quanto às expectativas futuras, ela mencionou uma pauta extensa no Congresso e a importância de garantir direitos para todos, não privilegiando alguns ao longo desse processo.

Denise Pessôa ressaltou a relevância do audiovisual para o desenvolvimento da cultura no Brasil, influenciando fortemente o imaginário e as referências estéticas. Ela destacou a crescente importância econômica do mercado audiovisual, aproximando-se de setores tradicionais, e a necessidade de direcionar esse crescimento para a indústria nacional. Ao ser questionada sobre as perspectivas futuras, Denise comenta:

Há uma extensa e complexa pauta que pode beneficiar o audiovisual já em trâmite no Congresso. Houve avanço recentemente, mas precisamos ficar atentos e o segmento mobilizado para que os projetos sejam apreciados tendo como objetivo a garantia de direitos para todos, e não de privilégios para poucos ou de benefícios para os donos de produtoras e plataformas estrangeiras. O atual Congresso tem uma formação que torna muito delicado tratarmos desses assuntos, mas acredito que temos condições de avançar se intensificarmos nossa organização e o nível de mobilização dos fazedores de cultura do audiovisual e do público. (Pessôa, D. 2023.

s.p.)

Finalmente, a deputada considerou essencial a opinião pública em relação às demandas do setor, enfatizando a importância de combater desinformações para obter o apoio necessário à legislação que beneficie o cinema brasileiro.

Ao observarmos a fala da deputada federal, percebemos que há um destaque sobre a importância do cinema brasileiro como um elemento precioso para a cultura, reconhecendo suas contribuições históricas. Em sua percepção, a legisladora aponta lacunas no modelo produtivo atual, que não enfrenta adequadamente os monopólios estrangeiros e não contempla satisfatoriamente os interesses da população e do mercado nacional. Denise reforça a necessidade de mais incentivos para aprimorar toda a cadeia produtiva, e aponta um caminho diferente ao dar um especial destaque na fase de distribuição como parte das ações para resolver questões atreladas ao *marketing* e ao espaço do cinema nacional. Sobre o papel do Estado, Denise destaca a necessidade de proteger as relações sociais e estimular uma produção que valorize a cultura nacional. Ao reconhecer o impacto significativo do setor na sociedade, há uma convergência de pensamento com aquilo defendido na esfera ativista.

Ela ressalta avanços na redução de desigualdades, mas enfatiza a necessidade contínua de políticas de fomento e ações afirmativas para tornar o cinema mais democrático. Nesse sentido percebemos essa avaliação em toda cadeia produtiva, apontando a isso ao mencionar a necessidade de uma formação qualificada de público. Avaliando a participação do Estado nos últimos anos, a deputada aponta avanços nos governos populares e retrocessos após 2016, mas nota uma recuperação no apoio governamental atual. Sua observação sobre os retrocessos também é compartilhada por outros entrevistados. Não há só um sentimento de estagnação ou de retrocesso naqueles que fazem parte da cadeia produtiva, mas existem dados que sinalizam as dificuldades desse período, também apontados no capítulo 5º, pela forma de atuação do governo e pela redução de investimentos no setor.

Denise Pessôa destaca para além do caráter econômico, no qual entende que é importante fazer crescer a indústria nacional, ela destaca a relevância do audiovisual para o desenvolvimento da cultura no Brasil, influenciando o imaginário e as referências estéticas. A deputada considera essencial a opinião pública em relação às demandas do setor, destacando a importância de combater desinformações para obter o apoio necessário à

legislação que beneficie o cinema brasileiro. Entretanto, nos cabe a observação de que, ao perceber a composição atual do Congresso, as possibilidades de pautar uma legislação mais abrangente e inclusiva, tornam-se desafiadoras, visto que o perfil atual é de maioria conservadora, com respaldo de parte da opinião pública ainda sensibilizada pelo processo de polarização. Denise defende seus pontos de vista convergindo com a ênfase de políticas inclusivas, democratização do acesso e promoção da indústria cinematográfica nacional, como destacado também por outros entrevistados.

Completando nosso quadro de entrevistas, deixamos para o final a visão de quem atua no campo governamental, mais especificamente no Ministério da Cultura. Quem nos concedeu entrevista foi Josiani Arruda Salinos, chefe de divisão do Escritório Estadual do Ministério da Cultura no RS. Salinos também tem atuação no panorama cultural brasileiro, desempenhando papéis diversos como produtora cultural e especialista em *marketing*. Nossa questão inicial se deu sobre como é visto o cinema feito no país. Para Josiani, o cinema produzido no Brasil tem sido reconhecido internacionalmente por sua originalidade, qualidade técnica e narrativa. Salinos ressalta a diversidade de estilos, temas e abordagens presentes na produção cinematográfica nacional, desde os clássicos do Cinema Novo até as produções contemporâneas. Ela destaca que, apesar da variedade, existem desafios inerentes a qualquer cenário cinematográfico, incluindo a presença de filmes de qualidade variável. No entanto, Josiani enfatiza que o cinema brasileiro continua a desempenhar um papel importante na cena global, oferecendo uma gama de filmes que exploram questões sociais, políticas, culturais e históricas de maneira única.

Em relação ao modelo produtivo, Josiani pondera sobre o equilíbrio entre os interesses do público e do mercado, reconhecendo que tal equilíbrio pode variar dependendo do tipo de filme, orçamento disponível e tendências da indústria.

Alguns filmes podem ser mais voltados para o entretenimento e, portanto, priorizam o apelo comercial, enquanto outros podem se concentrar em contar histórias mais profundas e originais, mesmo que isso signifique um alcance de público mais limitado. Em geral, o sucesso de um filme muitas vezes é determinado pela capacidade de encontrar esse equilíbrio entre atender às demandas do mercado e oferecer uma experiência significativa para o público. (Salinos, J. A. 2024. s.p.)

Sobre as fragilidades na cadeia produtiva, Josiane coloca que no atual modelo em

vigor, destaca-se a distribuição como uma área crítica. Embora existam diversos mecanismos de apoio à produção de conteúdo audiovisual, raramente a distribuição é contemplada. Isso requer uma abordagem mais fragmentada ao planejar projetos, pois sua realização nem sempre resulta em alcance significativo junto ao público. Como resultado, muitos lançamentos ocorrem de forma discreta, com investimento limitado em estratégias de marketing, o que acarreta em resultados aquém do esperado em termos de público e receita de bilheteria. Além disso, segundo ela, há uma competição desigual por parte dos exibidores, uma vez que grandes empresas ou conglomerados estrangeiros, com recursos financeiros substancialmente maiores, conseguem assegurar a presença de seus filmes em praticamente todas as salas de cinema do país. Porém, destaca mudanças na atual gestão do MinC comparando com o período anterior:

[...] no primeiro mês de 2024 tivemos um resultado importante atribuído a implementação de políticas públicas culturais voltadas ao audiovisual, atingimos o melhor patamar dos últimos seis anos (Dados divulgados pela Agência Nacional de Cinema (Ancine)). Com um público de 3 milhões de espectadores - ocupando 31,3% das sessões programadas. No mesmo período de 2023 o número foi de 114 mil pessoas. A receita gerada pelos filmes brasileiros somente no primeiro mês de 2024 ultrapassou a marca dos R\$ 59 milhões. Esses números representam 80% da receita e do público total dos filmes brasileiros durante todo o ano de 2023. (Salinos, J. A. 2024. s.p.)

Ao falar sobre o papel do Estado, Josiani ressalta que sua atuação vai além do aspecto regulatório ou financeiro, incluindo a promoção da diversidade cultural, o apoio a produções independentes e a proteção do patrimônio cultural do país. Ela destaca a importância das políticas públicas para o desenvolvimento e promoção do setor audiovisual, apesar dos desafios enfrentados, como a falta de financiamento adequado e a concorrência com produções estrangeiras.

Outro ponto sensível segundo Josiani aborda questões de representatividade no cinema brasileiro, na qual reconhece a presença de hegemonias regionais, de gênero e de raça. No entanto, ela observa que têm surgido iniciativas visando ampliar a diversidade e representatividade na indústria, como políticas de incentivo e apoio a grupos sub-representados.

Isso inclui esforços do MinC para apoiar e promover cineastas,

roteiristas e atores de diferentes origens regionais, étnicas e de gênero. Além disso, políticas públicas, como cotas de incentivo para produções independentes e diversificação dos financiamentos, têm buscado reduzir essas desigualdades e promover a inclusão. Para melhorar ainda mais, é preciso continuar apoiando e fortalecendo essas iniciativas, garantindo que haja oportunidades equitativas para todos os talentos, independentemente de sua origem ou identidade. Isso pode envolver o desenvolvimento de políticas mais inclusivas, a promoção de programas de capacitação e formação em cinema para grupos sub-representados, e a criação de espaços e plataformas para que suas vozes e histórias sejam ouvidas e vistas. (Salinos, J. A. 2024. s.p.)

Ainda nesse sentido, a entrevistada coloca a necessidade do público apoiar e valorizar as produções que representam a diversidade do Brasil, funcionando como um esforço coletivo para incentivar mais conteúdos inclusivos e representativos. Josiane também fez um retrospecto da última década, no qual, segundo explica, o cinema brasileiro experimentou uma série de mudanças significativas, refletindo as transformações ocorridas na sociedade, na tecnologia e na indústria cinematográfica em geral. Houve, segundo destaca, uma ampliação na diversidade de temas e narrativas exploradas pelo cinema nacional, com filmes abordando questões sociais, políticas, culturais e pessoais de maneiras mais variadas e inovadoras. Muitos cineastas independentes encontraram espaço para expressar suas histórias de forma autêntica e criativa, o que é valorizado por premiações e reconhecimento em festivais internacionais. No entanto, Salinos aponta para o contexto vigente:

Mas por óbvio, apesar dos avanços, o cinema brasileiro ainda enfrenta desafios econômicos e estruturais, como a falta de financiamento adequado, a concentração de recursos na produção de poucos filmes de grande orçamento e a necessidade de uma distribuição mais equitativa e acessível. (Salinos, J. A. 2024. s.p.)

Sobre as expectativas futuras, Salinos aponta que é esperado do o cinema brasileiro uma progressão em sua evolução e adaptação às mudanças sociais, tecnológicas e econômicas. Almeja-se que a diversificação de narrativas seja mantida, refletindo uma ampla gama de perspectivas que abrangem diferentes regiões do país, grupos étnicos, culturais e de gênero, com o objetivo de representar fielmente a rica diversidade da sociedade brasileira. É desejável que haja um contínuo investimento em novos talentos e cineastas emergentes, através de programas de apoio e financiamento destinados a fomentar uma nova geração de

criadores de cinema no Brasil. Com os avanços tecnológicos em curso, espera-se que o cinema brasileiro explore novas formas de contar histórias e se envolva com plataformas emergentes de distribuição e exibição, tais como realidade virtual, *streaming* e vídeo sob demanda. É fundamental, segundo diz, que o cinema brasileiro encontre meios sustentáveis de financiamento e produção, garantindo que uma variedade de filmes, com diferentes orçamentos e estilos, possam ser concebidos e distribuídos de maneira viável. Além disso, espera-se que a indústria cinematográfica nacional seja fortalecida através da construção de infraestrutura, promoção de parcerias internacionais e expansão do alcance do cinema brasileiro no mercado global. Josiane ainda demonstra otimismo em suas previsões:

Espero que o cinema brasileiro continue a fortalecer sua indústria cinematográfica nacional, construindo infraestrutura, promovendo parcerias internacionais e expandindo o alcance do cinema brasileiro no mercado global. É isso, no geral, estou otimista em relação ao futuro do cinema brasileiro, com a volta do Ministério da Cultura e o fortalecimento da Ancine e espero que os próximos 10 anos tragam ainda mais inovação, diversidade e excelência para a indústria cinematográfica do país. (Salinos, J. A. 2024. s.p.)

Questionamos sobre sua percepção quanto a estruturação do audiovisual brasileiro ser compreendida como territorialmente delimitada, em um sentido mais amplo. Salinos afirma essa hipótese na qual o cenário do audiovisual no Brasil se estrutura em distintos territórios, os quais podem ser delineados por diversos critérios, como mercado, político, regional e ideológico. No âmbito do mercado, por exemplo, distinguem-se o cinema comercial, caracterizado por produções de grande orçamento destinadas a um público amplo e com objetivos comerciais lucrativos, e o cinema independente, que engloba filmes de menor orçamento, frequentemente com uma abordagem mais artística e autoral. Além disso, há a esfera televisiva, que abarca produções veiculadas na TV aberta, TV a cabo e em plataformas de *streaming*, cada uma com suas próprias dinâmicas e audiências específicas.

Ainda, segundo a entrevistada, os territórios políticos e ideológicos refletem diversas visões de mundo e agendas políticas, com algumas produções abordando questões sociais, políticas e históricas de maneira crítica e engajada, enquanto outras podem adotar uma postura mais conservadora ou alinhada com determinadas ideologias. Os territórios regionais, por sua vez, contemplam diferentes áreas do país, como Nordeste, Sul, Norte, Centro-Oeste e Sudeste, cada uma com suas próprias tradições cinematográficas e estilos

distintos. Esses territórios frequentemente se interconectam e influenciam-se mutuamente de maneira complexa, moldando a produção, distribuição e recepção do audiovisual. Compreender essas dinâmicas territoriais revela-se necessário para uma compreensão plena da diversidade e complexidade do audiovisual no Brasil, assim como sua interação com a sociedade em geral.

Em relação às plataformas digitais, Josiani reconhece seu papel transformador no cenário audiovisual, oferecendo oportunidades sem precedentes para criação, distribuição e consumo de conteúdo. Ela destaca tanto os benefícios quanto os desafios apresentados por essas plataformas, incluindo questões de regulação e censura.

Elas têm democratizado o acesso ao conteúdo audiovisual, permitindo que uma variedade maior de filmes e programas de TV esteja disponível para os espectadores em todo o mundo. Isso proporciona uma maior diversidade de opções e possibilita que produções independentes alcancem públicos mais amplos. Oferecem uma grande diversidade de conteúdo, abrangendo uma ampla gama de gêneros, estilos e formatos. Isso inclui filmes, séries, documentários, programas de TV e vídeos curtos, atendendo a uma variedade de interesses e preferências do público. Entre outras coisas, eu percebo que as plataformas digitais têm desafiado o modelo tradicional de distribuição e exibição de conteúdo audiovisual, impactando negativamente algumas indústrias, como cinemas e redes de televisão. No entanto, também oferecem oportunidades para novos modelos de negócios e colaborações entre os diferentes setores da indústria, e com isso levanta questões sobre regulação e censura, especialmente no que diz respeito ao controle de conteúdo e à proteção de direitos autorais. (Salinos, J. A. 2024. s.p.)

Uma questão importante se deu em relação ao papel do Estado. Nesse sentido, Salinos destacou o papel desempenhado pelo governo e pelas políticas públicas como sendo de suma importância para o desenvolvimento e promoção do setor audiovisual em qualquer nação. No contexto brasileiro, descreve que o governo exerce diversas funções importantes, que incluem a provisão de financiamento e incentivos fiscais por meio de uma variedade de programas e fundos, como o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), além das leis de incentivo à cultura, como a Lei Paulo Gustavo e a Lei Rouanet. Adicionalmente, a regulação da indústria é realizada por meio de agências governamentais, como a ANCINE, que estabelecem diretrizes e normas para a produção, distribuição e exibição de filmes no Brasil. Essas iniciativas governamentais desempenham um papel fundamental na criação de um ambiente

propício para o crescimento e a sustentabilidade do setor audiovisual no país. Entre as ações destaca:

Isso inclui questões como classificação indicativa, cota de tela para filmes nacionais e proteção dos direitos autorais e a promoção da diversidade cultural, que tenta garantir a representação de diferentes grupos e regiões do país, incluindo medidas como cotas de financiamento para produções de diferentes estados e apoio a filmes que abordam questões sociais, étnicas e de gênero. Então, eu avalio que apesar dos esforços do governo, o setor audiovisual brasileiro ainda enfrenta uma série de desafios, incluindo a falta de financiamento adequado, a concorrência com produções estrangeiras e a pirataria. (Salinos, J. A. 2024. s.p.)

Por fim, também questionamos se o sistema - tanto via iniciativa privada, quanto governamental - contemplaria satisfatoriamente a questão de preservação histórica e conservação de patrimônio cultural voltado ao cinema e audiovisual? Nesse sentido, Salinos aponta que de maneira satisfatória, ainda não. Embora existam boas iniciativas tanto no âmbito privado quanto no público, em sua análise, o modelo público é atualmente o mais adequado em termos de gestão, pois tende a assegurar a presença de um corpo funcional contínuo para a preservação do patrimônio cultural e histórico relacionado ao audiovisual.

6.4 Síntese analítica: reflexões sobre os atores, territórios e impacto no desenvolvimento cultural

A análise do panorama do cinema e do audiovisual brasileiro revela uma complexa interação entre diversos atores, redes e territórios, cujas implicações vão além do âmbito cultural e se estendem ao desenvolvimento econômico e social do país. Por meio da contextualização histórica, observamos ao longo dos anos, uma evolução marcada por ciclos, desde os primeiros esforços empreendedores, mudanças políticas e econômicas até os desafios contemporâneos impostos pela era digital e pela ascensão das plataformas de *streaming*. No recorte analisado, além dessas características ficou evidenciado a forte hegemonia existente na Região Sudeste. Isso em parte se define pela herança do pioneirismo cinematográfico e também pela forte concentração de renda e riqueza da região. Esta hegemonia não é só econômica, já que impõe regionalismos linguísticos, culturais e visões etnocêntricas nas obras lá produzidas.

Entretanto, ao observarmos as novas dinâmicas do setor, se destacam outros territórios e culturas a partir dessa concentração. A convergência de equipe técnica, cineastas e produtoras das mais diferentes regiões no eixo Rio-São Paulo, possibilitaram trocas e avanços técnicos importantes e que agora, “retornam” para seus locais de origem, produzindo obras com qualidade técnica competitiva, aliada a capacidade criativa e linguagens mais plurais e representativas. Um exemplo disso é o cinema da Região Nordeste, que tem se destacado pela qualidade dos roteiros e atuações artísticas, rendendo premiações e reconhecimento dentro e fora do país.

Ficou evidenciado, sobretudo pelas contribuições dos entrevistados, que o setor audiovisual brasileiro se mostra sensível e permeado por uma série de dinâmicas complexas, influenciadas tanto por fatores internos quanto externos. Nesse sentido, é explícita a atuação do Estado, por meio de políticas públicas e agências reguladoras como a ANCINE, desempenhando um papel amplo na promoção e no fomento da produção, distribuição e exibição de conteúdo audiovisual. No entanto, essas políticas não se apresentam constantes e frequentemente refletem interesses divergentes, pois estão sujeitas a mudanças políticas e administrativas, como aqueles que resultaram dos ciclos de governos e suas diferentes abordagens em relação ao setor.

Além disso, esta análise revela uma estrutura fragmentada e desigual na cadeia produtiva do audiovisual, com oligopólios estabelecidos competindo por espaço e influência em diferentes segmentos, desde a produção até a distribuição. Essa fragmentação muitas vezes resulta em desafios significativos, especialmente para produtores independentes e para aqueles que buscam diversificar a oferta de conteúdo e promover a representatividade regional e cultural. Isso, entretanto, não deslegitima o anseio daqueles que fazem a entrega do produto audiovisual ao público. Um exemplo disso é o atual estado do setor de exibição, fragilizado pela redução gradual do público e pela pequena margem de lucro em relação aos valores de ingresso e imposições, como a possibilidade da exigência de cotas de tela, que embora sejam positivas para o contexto cultural, projetam para esse mercado ociosidade de salas pela baixa demanda e qualidade das produções.

Percebemos que também há nesse tempo o surgimento das plataformas de *streaming* como força hegemônica pois atua com grande poder econômico em diversos territórios, assim como uma mudança nos hábitos de consumo impondo novos desafios e oportunidades ao setor audiovisual brasileiro. A plataformização do conteúdo reconfigura as

relações entre os diversos atores envolvidos, desafiando modelos tradicionais de distribuição e exibição. Ao mesmo tempo, oferece espaço para uma maior diversidade de vozes e conteúdos, ampliando as oportunidades para talentos locais e proporcionando uma nova camada de interação entre produtores e consumidores. Isso também é positivo para aqueles que defendem um audiovisual mais plural, diversificado e inclusivo. Permitindo que haja mais espaços e investimentos para obras nacionais que não teriam essa possibilidade em modelos tradicionais de fomento e distribuição, marcados pela necessidade de desempenho e lucratividade.

É importante destacar que, apesar dos desafios enfrentados, o cinema e o audiovisual brasileiro ao longo do período da nossa avaliação continuou a prosperar e a ganhar reconhecimento internacional por sua qualidade e diversidade, pelo menos é o que a média dos indicadores apresentados pela ANCINE, nossa observação netnográfica e alguns depoimentos demonstram. A multiplicidade de vozes e temas presentes na produção nacional, mesmo tendo um peso maior para a produção Sudestina, permite refletir não apenas a riqueza cultural do país, mas também a resiliência e a criatividade dos profissionais do setor, algo que fica aparente pelos depoimentos coletados daqueles que atuam fora do eixo dominante e também no espaço ganho por meio do ativismo cultural. Precisamos destacar que há uma preocupação que emerge junto aos diversos atores, que é o da redução da audiência nas salas de cinema e a necessidade do Estado se empenhar na formação de públicos. Esse decaimento, apontado pelos entrevistados, pode ser constatado se compararmos os volumes de público e o número de salas de cinema no Brasil ao longo dos últimos 10 anos (tabela 5 e gráfico 9).

Essa queda de público não está diretamente associada ao fator financeiro e ao custo de usufruir de uma ida ao cinema. Indica haver relação direta com o aprimoramento tecnológico e com os novos hábitos de consumo do audiovisual como vimos nos capítulos 3 e 4, já que esse fenômeno também ocorre no mercado de VoD e coincide com o crescimento do acesso à banda larga e uso de dispositivos móveis. Embora necessite de um aprofundamento maior sobre essa migração de público, o que é limitado com relação ao nosso escopo de pesquisa, essa redução do consumo de obras cinematográficas em grandes telas e a preferência cada vez maior por entretenimentos audiovisuais curtos visualizados em dispositivos móveis, aponta para uma mudança cultural e conseqüentemente crítica em relação aos hábitos de consumo de produtos culturais pela sociedade.

Sobre a multiterritorialidade, também evidenciamos por meio da análise a profusão de territórios, tanto temporários, quanto perenes, que constituem o audiovisual no Brasil. Isso expõe também os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização que ocorrem neste meio. Nesse sentido, podemos exemplificar isso lembrando do que ocorreu com o mercado de VoD (neste caso entendido como um espaço territorializado), que forçadamente passou por um processo tecnológico disruptivo (desterritorialização por parte dos atores que não permaneceram competitivos tecnologicamente) e o surgimento de novos atores, como plataformas de *streaming*, operando neste cenário (reterritorialização). Percebemos também que esses processos emergem em maior volume e força, em períodos marcados não só pela disrupção tecnológica, mas também por disputas ideológicas e econômicas, alterando rapidamente os papéis, os atores e as configurações territoriais às quais pertencem. Sobre a natureza qualitativa desses territórios, há substancialidade em três tipos distintos: territórios geográficos, nos quais há identificação das relações de origem e trabalho dos atores; territórios simbólicos ou subjetivos, os quais há identificação afetiva e ideológica dos atores; e por fim, o que chamaremos de “territórios pragmáticos”, em que os objetivos ou resultados das interações dos atores supera o caráter geográfico e simbólico.

Visualizar essa multiterritorialidade permite o estabelecimento de uma lógica em rede, na qual territórios diversos estão conectados ou pela centralidade dos atores, ou pelo tipo de associação ou uso do espaço durante um período de tempo. Também constatamos que tanto a rede, como os atores em rede, não operam como um conjunto isolado: fazem parte de universos e contextos mais amplos, sejam culturais, econômicos ou sociais.

Outro ponto sobre a multiterritorialidade tem relação específica com a dinâmica dos atores. Percebemos que estes, pelas razões apontadas anteriormente, não são fixos aos territórios de origem, transitam entre diversos territórios conforme o tempo e as mudanças paradigmáticas. A premissa da existência de eixos relacionais (gráfico 13) na formação territorial já demonstra essa mobilidade natural entre os atores, sobretudo no eixo das relações culturais, em que os processos dialéticos são mais intensos e os interesses mais difusos, dado a quantidade de atores presentes e a concentração de intermediários em múltiplos contextos (tabela 7).

Em suma, a análise desse panorama nos leva a refletir sobre a interconexão entre os atores, redes e territórios do audiovisual brasileiro colaboram para moldar o desenvolvimento cultural do país. As dinâmicas internas das políticas culturais e audiovisuais

e os arranjos territoriais indicam a influência na formulação e implementação de ações tanto do Estado, quanto das iniciativas privadas que operam no setor. Algo que vai ao encontro do dito por Boisier (1996), apontando que esses arranjos já não dependem mais apenas da escala de tamanho, mas da maneira como se organizam: contextual, estratégica e política. Isso significa que a configuração e gestão desses arranjos definem suas relações internas e externas, influenciando os campos de atuação nacional ou regional.

Por fim, destacamos que o aprimoramento científico e tecnológico também desempenha um papel relevante, impondo ritmo ao modelo de desenvolvimento e interferindo profundamente nas relações territoriais, uma pressão que atualmente é representada pelas *big techs* e plataformas. Essas estruturas territoriais, suscetíveis a fatores tecnológicos, econômicos e sociais, refletem as maneiras pelas quais a sociedade brasileira reage, se apropria e utiliza desses territórios, o que por sua vez, torna-se cíclico e impacta as políticas culturais e audiovisuais em múltiplas escalas.

7. CONCLUSÃO

Neste capítulo conclusivo, almejamos enfatizar a complexidade do processo de maturação e transformação da pesquisa, que amadureceu de um estágio inicial como pré-projeto para alcançar o estágio atual como tese. Em diversas ocasiões, tanto eu quanto minha orientadora, optamos por reorientar a trajetória da pesquisa, visando uma abordagem que abrangesse integralmente os propósitos de uma tese voltada para os objetivos dos estudos em Desenvolvimento Regional. Ao considerarmos não apenas os elementos centrais do Desenvolvimento Regional, que analisam as disparidades regionais, promovem a exploração das questões endógenas das regiões, e propõem abordagens para o ordenamento territorial e resolução de problemas regionais e nacionais, buscou-se integrar perspectivas complementares a esses estudos. Em conformidade com a abordagem interdisciplinar inerente ao nosso campo de pesquisa, investigamos as implicações para o desenvolvimento, tanto cultural quanto econômico, as quais apresentaram uma amplitude significativa e demandaram uma abordagem distintiva para aprofundarmo-nos no potencial do audiovisual brasileiro.

Ao longo desta pesquisa, empenhamo-nos na investigação das intrincadas camadas que compõem a multiterritorialidade do audiovisual brasileiro. Exploramos os elementos fundamentais dessa complexidade a partir das perspectivas dos atores envolvidos, das políticas públicas delineadas e das implicações resultantes para o desenvolvimento do setor. Complexidade essa, na qual a análise proporcionou descobertas significativas acerca da interação dinâmica entre cultura, política e economia no contexto audiovisual nacional. A pesquisa nos territórios do audiovisual revelou uma trama multifacetada de produção, circulação e consumo, onde distintas regiões do Brasil emergiram como catalisadoras de narrativas únicas. Essas regiões não apenas destacaram a diversidade geográfica, mas também evidenciaram o potencial cultural que permeia o tecido da produção audiovisual nacional.

Ao lançarmos luz sobre a relação entre o Estado e a sociedade no contexto das políticas públicas, observamos um intrincado equilíbrio entre a intervenção governamental e a expressão criativa da sociedade civil. As políticas públicas, ao longo do tempo, atuaram como catalisadoras de mudanças, estimulando a produção e promovendo a diversidade

cultural no setor audiovisual. Entretanto, é evidente que os desafios persistem, demandando uma reflexão contínua sobre como otimizar essa relação para assegurar um desenvolvimento sustentável e equitativo. O debate acerca das políticas públicas para o audiovisual revelou-se tão diversificado quanto as produções que busca promover, inserido em um cenário marcado pela multiterritorialidade dos atores. As discussões investigadas envolveram uma gama variada de perspectivas, desde questões regionais até preocupações globais, enfatizando a necessidade de adaptação constante das políticas diante das mudanças tecnológicas e sociais.

Ao avaliarmos as implicações para o desenvolvimento, tornou-se claro que o audiovisual desempenha um papel chave na construção da identidade nacional, estimulando a economia criativa e promovendo a diversidade cultural. No entanto, os benefícios ainda não são plenamente realizados, o que ficou mais claro a partir do levantamento de dados e pelos indicativos da análise. Isso aponta a necessidade contínua de aprimoramento das políticas e estratégias que incentivem uma indústria audiovisual mais robusta e inclusiva, como defendida por parte dos entrevistados. A pesquisa também aponta para a existência de uma visão holística sobre as multiterritorialidades do audiovisual no Brasil. Os atores, representando a diversidade do país, convergem em um contexto onde as políticas culturais moldam o presente e o futuro do setor submetidos aos paradigmas econômicos, políticos e tecnológicos.

Essas constatações nos remetem às questões estruturantes da tese como resposta para nossa **pergunta de pesquisa** que buscou compreender de que forma se configura a multiterritorialidade do audiovisual no Brasil, centrando-se em na perspectiva Ator-Rede e suas implicações para o desenvolvimento cultural. O exame desses elementos revelou uma intrincada rede de interações, onde a diversidade geográfica e cultural do país se manifesta de maneira singular na produção, circulação e consumo de conteúdo audiovisual. A multiplicidade de atores, desde os criadores até os consumidores, constrói um cenário dinâmico onde as políticas públicas se entrelaçam com narrativas regionais, influenciando diretamente o desenvolvimento do setor, considerando um processo histórico marcado por incertezas e disputas de poder em múltiplos territórios.

Ao longo da construção teórica e na continuidade de nossa análise também encontramos resultados para **nossos objetivos**. No que tange ao primeiro objetivo, identificar os territórios do audiovisual no Brasil, percebemos que a diversidade territorial se

manifesta de maneira diversificada nas fases de produção, circulação e consumo. Observar de forma abrangente o audiovisual no âmbito nacional, permitiu-nos compreender melhor como o audiovisual se destaca em nas regiões do país, como se protagonizam não apenas pela características de centralidade geográfica ou poder econômico, mas também pelas nuances culturais que conferem singularidade às relações de atores e ao produto audiovisual que lá é realizado. Essa compreensão proporcionou uma base consistente para identificarmos a multiterritorialidade e as complexas interações que ocorrem do cenário nacional, que manifesta-se, nesse sentido, com a presença de uma ampla variedade de territórios, tanto temporários e permanentes, bem como a existência de processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização associados a estes.

Sobre o segundo objetivo, ao analisarmos as conexões entre atores e as políticas culturais voltadas para o desenvolvimento do setor audiovisual no país, evidenciou-se a influência significativa por meio das políticas públicas no desenvolvimento do setor audiovisual. A interação dinâmica entre a intervenção governamental e a expressão criativa da sociedade civil revelou dificuldades e oportunidades para os atores envolvidos. As políticas públicas representam portanto um papel de destaque na promoção da diversidade cultural. Nesse aspecto, a pesquisa também apontou para a necessidade de ajustes contínuos para otimizar essa relação, buscando garantir que o audiovisual brasileiro seja um reflexo mais próximo da riqueza e pluralidade presentes na sociedade.

Quanto ao terceiro objetivo, que buscou compreender como se dá a percepção sobre as políticas públicas para o audiovisual a partir de um contexto marcado pela multiterritorialidade dos atores, foi possível observar um cenário complexo de discussões. As diferentes perspectivas dos atores, representando variados territórios e interesses, contribuíram para um debate robusto e, por vezes, contraditório. A multiterritorialidade, longe de ser um obstáculo, emerge como um elemento enriquecedor no modo como ocorre o diálogo sobre políticas públicas, devendo ser compreendido mais como um incentivo à consideração de múltiplos pontos de vista na busca por soluções eficazes e inclusivas, já que muitas vezes aparentam ser confundidas pelos atores as noções de dialética por disputas e conflitos de interesse, sobretudo quando esses debates ocorrem nas redes sociais digitais.

Por fim, a avaliação do quarto objetivo, que prevê avaliar de que formas o audiovisual se relaciona com os processos de territorialização e desterritorialização nos múltiplos territórios de análise. Esse é um ponto que perpassou diversas vezes a nossa tese. Os

processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização surgiram nos arranjos feitos pelos atores quando estes submetidos a fatores econômicos, sociais e imposições legais ao longo do tempo. Além disso, percebemos a forte influência de fatores tecnológicos e políticos, que associados ao universo do audiovisual, exerceram e ainda exercem pressão suficiente para a ressignificação desses processos.

Isso nos remete a nossa questão norteadora e ao nosso objetivo geral, nos quais nossa resposta e metas levam a um mesmo raciocínio: a multiterritorialidade do audiovisual no Brasil é uma realidade da qual se constitui de várias maneiras, com diferentes aspectos a serem considerados como processos hegemônicos, disputa de poder e forte dependência dos mecanismos estatais. Também inclui uma grande diversidade de atores envolvidos, e um campo fragmentado em termos de pautas, encontrando um pouco de amparo em algumas políticas públicas adotadas e afetando os resultados que visam o desenvolvimento cultural. Nesse sentido, há complexidade nessa resposta, na qual encontramos por meio da perspectiva dos atores, um “fio” que nos permitiu compreender melhor esse todo. Há um certo paradoxismo no que ocorre com o audiovisual no Brasil. Ao mesmo tempo que a multiplicidade de atores e territórios demonstra algo positivo, refletindo uma pluralidade de vertentes de pensamentos e de possibilidades, isso não se configura como caminho de convergência em termos de desenvolvimento. Pelo contrário. Atua como um conjunto de obstáculos, já que os interesses e objetivos estão individualizados e setorizados dentro de cada território ou particularizados pelos conjuntos de atores, mesmo muitas vezes sendo objetivos comuns e compartilhados, faltando sinergia ou criando expectativas ou dependências para com o Estado, conferindo-lhe um protagonismo que nem sempre é adequado, sobretudo quanto a sustentabilidade do campo audiovisual.

Esse contexto é revelado pelos resultados da análise, em que há um entendimento, quase que cristalizado, no modo como os atores se posicionam e se relacionam dentro do campo do audiovisual. A luta entre classes e setores internos, remontam o surgimento do cinema no país e tornam-se complexas à medida em que novos atores se inserem em novos contextos e ampliam essas disputas para além das fronteiras nacionais. Percebemos também que a produção audiovisual brasileira é intrinsecamente ligada à diversidade geográfica e cultural do país. Ao longo da história, diversas regiões contribuíram para a formação de uma identidade nacional rica e multifacetada, refletida nas obras cinematográficas, televisivas e na biografia daqueles que trabalham nesse setor. Porém esse desenvolvimento não foi

uniforme, já que o país como um todo, não se desenvolveu de modo equitativo. Regiões que concentraram mais renda e população desenvolveram igualmente seu cinema e audiovisual, consolidando também um processo hegemônico entre a cultura dessas regiões com relação às demais. Destacamos a importância de abordarmos esse fenômeno, entrelaçando elementos históricos, políticas públicas, cadeia produtiva e a positiva utilização da Teoria Ator-Rede (TAR) nesse processo. Isso nos permitiu uma compreensão mais rica e aprofundada da complexidade desse setor, já que a cada novo território descoberto, ampliaram-se os parâmetros de nossa investigação.

Ao avaliarmos historicamente, por exemplo, percebemos que o audiovisual brasileiro consolidou-se como uma expressão artística única, influenciada por uma mescla de influências indígenas, africanas e europeias. Observamos também que a diversidade territorial se reflete não apenas nas temáticas, mas também nos sotaques, nas narrativas e nas representações culturais. Essa é uma riqueza que constitui a base para entender, por exemplo, a atual multiterritorialidade presente nas produções contemporâneas, que começam a quebrar a hegemonia cultural do Sudeste brasileiro.

Sobre o papel das políticas públicas no audiovisual brasileiro, esse é indiscutível. Ao longo dos anos, o governo assumiu a responsabilidade de incentivar a produção nacional e proteger a diversidade cultural. Essas políticas abrangem desde a criação de órgãos reguladores até medidas específicas para fomentar a produção regional e a representação de grupos historicamente marginalizados. Contudo, a era digital e a globalização trouxeram novos desafios, exigindo uma constante adaptação dessas políticas para garantir a competitividade no mercado interno e externo. Outro ponto também está registrado nos rumos políticos-ideológicos que marcaram o contexto recente do país, da cultura e conseqüentemente do audiovisual. As constantes mudanças de paradigmas nas políticas públicas reforça a ideia de disfuncionalidade e o ceticismo de determinados setores da cadeia produtiva com relação ao Estado. Parece inegável a relevância do Estado no protagonismo do setor, principalmente nas avaliações, positivas e negativas, reveladas pelos atores entrevistados, assim como na grande quantidade de projetos, leis e regulamentos existentes.

Sobre a cadeia produtiva do audiovisual brasileiro percebemos que esta envolve uma complexa interação de atores, desde a uma fase mais inicial, como a concepção de projetos até a exibição. Produtores, diretores, roteiristas, artistas, distribuidores e exibidores

desempenham papéis cruciais nessa teia de colaboração e interdependência. Mais uma vez a Teoria Ator-Rede (TAR) forneceu uma lente analítica valiosa ao destacar essa interconexão que inclui atores humanos e não-humanos, incluindo instituições governamentais, empresas, artistas e tecnologias. Eventos recentes, como a ascensão de plataformas de *streaming*, redefiniram o cenário do audiovisual mundial e brasileiro a despeito daqueles que buscavam um desenvolvimento gradual e controlado. Ainda no tocante à tecnologia, o acesso global ofereceu oportunidades, mas também desafiou fortemente as estruturas tradicionais. Elementos como algoritmos, plataformas digitais e audiências se tornam atores na rede sociotécnica, influenciando a produção e circulação de conteúdo.

Sobre a multiterritorialidade no audiovisual brasileiro esta não se apresenta apenas como um desafio, em relação de escala e de variedade, mas também como uma oportunidade de criar redes mais dinâmicas e fragmentadas nas relações de poder. Sobre o desenvolvimento cultural, percebemos que valorizar e explorar a diversidade existente no país é essencial para manter a autenticidade das produções nacionais, pelo menos foi isso que se destacou nas falas dos entrevistados. Nesse contexto, a adaptação das políticas públicas e a compreensão da dinâmica da cadeia produtiva, parecem necessários para enfrentar dificuldades e aproveitar as oportunidades apresentadas de um ambiente audiovisual em constante transformação.

Em resumo, esses pontos observados e aqui destacados nos instigam a uma reflexão importante sobre o protagonismo do audiovisual no desenvolvimento cultural brasileiro. Sobre o quão complexo é o cenário do audiovisual brasileiro e sua relação com a diversidade cultural e geográfica do país, com as políticas públicas, e as transformações tecnológicas e de mercado. Ao considerarmos, por exemplo, a interação entre diversos atores e elementos, como produtores, diretores, tecnologias emergentes e políticas governamentais, somos atraídos a pensar sobre como esses fatores moldam e são moldados pelas produções audiovisuais. Isso também nos leva a ponderar sobre as possibilidades apresentadas pela multiterritorialidade do audiovisual brasileiro e como a valorização da diversidade cultural pode contribuir para um desenvolvimento mais amplo, algo que vai além da autenticidade das obras e do contexto do audiovisual. Sobre isso, pensar criticamente sobre o papel do audiovisual no desenvolvimento cultural é pensar na construção da identidade nacional, na representação de grupos marginalizados e na promoção da diversidade cultural, além de se antecipar aos desafios e as oportunidades que surgem nesse contexto dinâmico e

fortemente impactado por fatores exógenos.

Terminamos portanto esta tese, lembrando de uma das obras do cineasta Jorge Furtado: *Saneamento básico*, o filme (2007). Neste filme, Furtado demonstra de forma muito hábil questões sociais por meio do cinema, criando um roteiro que, em uma primeira camada de interpretação, dedica-se ao tema do saneamento básico, mas que no desdobrar da história, a narrativa se aprofunda em questões bem importantes, relativas ao desenvolvimento e à cultura. Ao escolher uma temática muitas vezes negligenciada como o sanitarismo, Furtado não apenas destacou a importância do saneamento e das imposições do Estado em seus investimentos, mas implicitamente explicou como o audiovisual pode ser uma ferramenta poderosa para a conscientização e mobilização social. Este filme nos lembra que cinema e audiovisual não são somente experiências envolventes, mas também refletem sobre a interseção entre arte e realidade. Este filme, de certo modo, representa uma metáfora de parte do que descobrimos nesta tese, do que é visível e invisível, dos atores, envolvidos diretamente ou não, assim como dos territórios tangíveis e intangíveis presentes neste contexto.

E assim, queremos destacar o quão relevante se apresenta o papel das políticas públicas, do investimento na cultura, sobretudo naquele que serve de apoio a cadeia produtiva do audiovisual, firmando-se como uma estratégia inteligente para promover o desenvolvimento cultural, social e econômico do país. Ressaltando por fim, que esse estudo que se conclui como tese, não se encerra por definitivo como ideia. Esta temática é rica e pode ser expandida por nós como autores em novas outras abordagens ou por pesquisadores que se identificam com o assunto.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. **Ministra defende volta da cota para filmes brasileiros.** Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-08/ministra-defende-volta-da-cota-para-filmes-brasileiros>> Acesso em 01/09/2023.

AGÊNCIA PÚBLICA. [reportagem] **Google pagou mais de meio milhão de reais em anúncios no Facebook contra PL das Fake News.** 9 de maio de 2023. Disponível em <<https://apublica.org/2023/05/google-pagou-mais-de-meio-milhao-de-reais-em-anuncios-no-facebook-contra-pl-das-fake-news/:~:text=O%20principal%20ponto%20do%20projeto,crimes%20contra%20crian%C3%A7as%20e%20adolescentes.>> Acesso em: 20/08/2023.

ALEJANDRO, V.A e NORMAN, A. G. **Manual Introdutório à Análise de Redes Sociais.** UAEM – Universidad Autonoma Del Estado de Mexico. 2005.

ALMEIDA, P. S. e BUTCHER, P. **Cinema: desenvolvimento e mercado.** São Paulo: Aeroplano, 2003.

ANDERSON, C. **A Cauda Longa.** Rio de Janeiro: Campus Elsevier, 2006.

ANDRIETTA, G. **A Digitalização do Parque Exibidor Brasileiro: Análise a partir de indicadores.** Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 2018.

APAN. **Carta do Audiovisual Negro as Candidaturas Antirracistas.** 2022. Disponível em: <<https://apan.com.br/atencao/>> Acesso em: 04/01/2024.

AUMONT, J. **A Imagem.** Campinas: Editora Papyrus, 1995.

AUMONT, J. e MARIE, M. **A Análise do Filme.** Lisboa: Texto e Grafia, 2013.

AUTRAN, A. (2004) **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje.** in (Org. MELEIRO, A. Cinema e Mercado. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

_____. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro.** São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BAHIA, L. **Formação do Campo Audiovisual Brasileiro: Reflexões sobre a Relação entre Cinema e Televisão no Brasil.** vol.15 - Sessões do Imaginário, 2015.

BALLERINI, F. **Cinema Brasileiro no Século XXI.** São Paulo: Summus, 2012.

BARBALHO, A.; SIMIS, A.; RUBIM, A.; CUNHA, H. e; FERNANDES, T. **Entrevista com Orlando Senna Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura no período de 2003 a 2007.** Políticas culturais em revistas, v.1 no2, p. 157-176. 2009.

BARONE, J. G. **Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 1990.** Porto Alegre: Sulina, 2005.

BAUTE, L. F. **Interfaces seriadas: um estudo sobre a produção, organização e distribuição de séries em plataformas de streaming.** Universidade de Campinas. Movimento, nº15, outubro de 2020.

BB MEDIA. **Levantamento de plataformas de streaming em operação no Brasil.** Disponível em: <<https://bb.vision/nuestros-datos-po/>> acesso em: 04/04/2023.

BBC. (matéria) **#EleNão: A manifestação histórica liderada por mulheres no Brasil vista por quatro ângulos.** Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013>> Acesso em: 20/10/2023.

BERNARDET, J. **Cinema brasileiro, propostas para uma história.** São Paulo: Paz e Terra, 1978.

BEY, H. (Peter Lamborn Wilson). **Zona Autônoma Temporal.** São Paulo: Conrad, 2011

BIANCHI, T. **Social media usage in Brazil - Statistics & Facts.** Statista, 2022. Disponível em: <<https://www.statista.com/topics/6949/social-media-usage-in-brazil/#topicOverview>> Acesso em: 10 Jan. 2023.

BISSA, R. **O novo normal na indústria cinematográfica e nas salas de exibição.** Artigo jornalístico. Publicado em 08/08/2021. Espírito Santo: A Gazeta, 2021. Disponível em <<https://www.agazeta.com.br/artigos/o-novo-normal-na-industria-cinematografica-e-nas-salas-de-exibicao-0821>> Acesso em: 28/02/2022.

BLOM, P. **Anos vertiginosos: mudança de cultura no Ocidente – 1900-1914.** Rio de Janeiro: Record, 2015.

BRAGA, J. L. **A sociedade enfrenta sua mídia.** São Paulo: Paulus, 2006.

BRASIL. Portal da Legislação. **Legislação Federal.** Disponível em: <<http://www4.planalto.gov.br/legislacao/>> Acesso: entre 01/03/2022 à 20/02/2024.

CANDIDO, M.R. **Gênero e Raça no Cinema Brasileiro.** Artigo Original - Revista Brasileira de Ciências Sociais nº 36 (106), 2021.

CARDOSO, J. **Plataformas de Streaming: Rupturas Tecnológicas e Alterações nas Dinâmicas das Audiências do Espaço Audiovisual Brasileiro.** Maringá: Editora Viseu, 2023.

CARMO, R. A. E. **As políticas públicas para o audiovisual no Brasil: Do (possível) furor criativo ao apagão imagético.** PPDH/NEPP-DH/UFRJ Rio de Janeiro, Brasil - METAXY: Revista Brasileira de Cultura e Políticas em Direitos Humanos. Vol 4, nº1, 2023

CARTA CAPITAL. **O investimento das grandes plataformas muda a paisagem do audiovisual brasileiro.** 2021. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/edicao-da-semana/a-corrida-pelo-conteudo/>> Acesso em: 10/04/2023.

CASTELLS, M. **A era da informação: Economia, sociedade e cultura - A Sociedade em rede.** Volume 1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. **Ruptura: a crise da democracia liberal.** Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

CHAVES, R. **Cinearte, Atlântida e Vera Cruz: três produtoras de cinema que marcaram época no Brasil**. Almanaque GZH: Porto Alegre, 2019. Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2019/12/cinearte-atlantida-e-vera-cruz-tres-produtoras-de-cinema-que-marcaram-epoca-no-brasil-ck4ophglp00zu01k8nhz963iq.html>> Acesso em: 15/07/2021.

CINEMATOGRAPHES. (site) **Les appareils de cinéma muet en France, 1895 - 1930**. Disponível em <<http://cinematographes.free.fr>>. Acesso em 02/05/2022.

CORDIOLI, H. A. **Direito material dos atores em obras audiovisuais na legislação brasileira**. Dissertação. Franca, Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2023.

COUTINHO, C. **Metodologia de investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e prática**. Lisboa: Edições Almedina, 2011.

DEBOIS, L. **A Odisseia do cinema brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras 2016

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F.. **Mil Platôs**. Vol. 05. São Paulo: Editora 34, 1997.

DiNUCCI, D. **Design & New Media: Fragmented Future-Web development faces a process of mitosis, mutation, and natural selection**. New York: Print, 1999.

ESCOREL, E. **Adivinhadores de Água: Pensando no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

EXAME.COM. **ByteDance, controladora do TikTok, registra aumento dos prejuízos mas mantém caixa elevado**. Disponível em <<https://exame.com/invest/mercados/bytedance-controladora-tiktok-prejuizo-caixa/>> Acesso em 04/11/2022.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. 13 ed., 1 reimpr. São Paulo: Edusp, 2009.

FELIPPI, A. C. T (Orgs.). **Reflexões teóricas e metodológicas sobre Desenvolvimento Regional**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2020. p. 168-204.

FERNANDÉZ-MANZANO, Eva-Patricia. Big data. **Eje estratégico en la industria audiovisual**. Barcelona: Editorial, 2016.

FERNANDÉZ-MANZANO, E.; NEIRA, E. e; CLARES-GAVILÁN, J. **Data management in audiovisual business: Netflix as a case study: El profesional de la información**, v. 25, n. 4, pp. 568-576. El profesional de la información, 2016, julio-agosto, v. 25, n. 4. eISSN: 1699-2407

FREIRE, R. de L. **Cinematographo em Nictheroy**. Niterói - RJ, Niterói Livros, 2012

FOLHA DE SÃO PAULO. **Secretário de Bolsonaro é exonerado após pronunciamento semelhante a de ministro de Hitler**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/secretario-de-bolsonaro-e-exonerado-apos-pronunciamento-semelhante-a-de-ministro-de-hitler.shtml>> Acesso em 21/11/2022.

_____. **Fundo para o audiovisual está com R\$ 724 milhões paralisados há sete meses.** Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/fundo-para-o-audiovisual-esta-com-r-724-milhoes-paralisados-ha-sete-meses.shtml>> Acesso em: 13/04/2023.

FURTADO, J. **SANEAMENTO básico, o filme.** Direção de Jorge Furtado. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2007. 1 DVD

GALVÃO, M. R., **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz.** Editora Civilização Brasileira Embrasil, 1981.

GALVÃO, A.P. **A cadeia de valor ramificada: Uma ferramenta analítica para a análise econômica do setor audiovisual.** In: 11ª Conferência Mundial de Economia e Gestão de Mídia, 2014.

GATTI, A. P. **Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira (1993-2003).** 357 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

GERBASE, C. (exposição em aula). **Disciplina Narrativas Tecnológicas.** FAMECOS - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade.** São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6.ed. São Paulo: Atlas, 2011.

GODET, Michel. **A caixa de ferramentas da prospectiva estratégica.** Lisboa: Cadernos do CEPES, 2000.

GODOY, A. S. **Pesquisa Qualitativa: Tipos Fundamentais.** Revista de Administração de Empresas maio-jun/1995. São Paulo: FGV, 1995.

GOGÓL, N.; PROFFER, C.R. **Letters of Nikolai Gogol.** Ann Arbor: University of Michigan Press, 1967.

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUARESCHI, P.; ROSO, A.; AMON, D. **A atualidade das teorias críticas e a revitalização da categoria analítica “ideologia” na psicologia social.** UFPE - Dossiê Psicologia & Sociedade: três décadas de produção crítica - Psicol. Soc. 28 (3) - Sep-Dec, 2016.

HAESBAERT, R. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade.** Artigo. PETGEA-UFRGS. 2004. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>

_____. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade.** 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. **Territórios Alternativos.** São Paulo: Contexto, 2003.

HARVEY, D. **A Produção Capitalista do Estado.** São Paulo: Annablume, 2005.

IBGE. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2009-2020.** Estudos e Pesquisas - Informação Demográfica e Socioeconômica, n.45 - 2021.

IKEDA, M. **Cinema brasileiro a partir da retomada**. São Paulo: Summus, 2015.

INSIDERS INVESTMENT. **Chinese short-video apps race to expand social commerce offerings**.

Disponível em:

<<https://www.insiderintelligence.com/content/chinese-short-video-apps-social-commerce-roadmap-points-expanding-content-services-universe>> Acesso em 04/05/2022.

INSTAGRAM. Rede social digital. Disponível em: <<http://www.instagram.com>> Acesso entre 02/2021 e 02/2024.

INVESTING.COM. **Equities**. Disponível em:

<<https://br.investing.com/equities/facebook-inc-balance-sheet>> Acesso em: 01/09/2023.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2006.

KANTAR BRANDZ. **Audiência do horário nobre. 15 mercados.**(2022)

<<https://www.kantaribopemedia.com/audiencia-do-horario-nobre-15-mercados-02-03-a-08-03-2020/>> Acesso em 10/04/2022.

KEPIOS.COM. **YouTube Statistics and Trends**. In Datareportal. Disponível em:

<<https://datareportal.com/essential-youtube-stats>>. Acesso em: 15/01/2023.

KINDER, M. **Playing with Power in Movies, Television, and Videogames: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles**. Berkley: University of California. 1991.

LA BIENNALE DI VENEZIA. **History**. Disponível em: <<https://www.labiennale.org/en/history>> Acesso em: 20/03/2023.

LASSANCE, A. **O Que é uma política e o que é um Programa: uma pergunta simples e até hoje sem resposta clara**. Boletim de Análise Político-institucional | n. 27 | mar. 2021.

Disponível em:

<https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/boletim_analise_politico/210322_bap_i_27_artigo_07.pdf> Acesso em: 24/06/2023.

LATOUR, B. **Reagregando o Social. Uma Introdução à Teoria do Ator-Rede**. Salvador: Edufba, 2012.

LEFEBRVE

LEMOS, A. JOSGRILBERG, F. **Comunicação e mobilidade: aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil**. Salvador: Edufba, 2009.

LÉVY, P. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Loyola, 1998.

LOTTA, G. **Teorias e Análises sobre Implementação de Políticas Públicas no Brasil**. Brasília: Enap, 2019.

MACHADO, A. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Editora Papyrus, 2009.

MARCONI, M. De A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2007.

MARQUES, E. C. **Redes Sociais e Instituições na Construção do Estado e da sua**

Permeabilidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais vol.14 n.41 São Paulo Out. 1999.

MARQUESONE, R. Big Data: **Técnicas e tecnologias para extração de valor dos dados.** São Paulo: Casa do Código, 2016.

MARTEL, F. **Mainstream. A Guerra Global das Mídias e das Culturas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTÍNEZ-MARTÍNEZ, S.; LARA-NAVARRA, P. (2015). **El big data transforma la interpretación de los medios sociales. El profesional de la información**, v. 23, n. 6, pp. 575-581.
<http://dx.doi.org/10.3145/epi.2014.nov.03>

MARTINS, J. **Suportes, formatos de arquivo e distribuição digital: novos rumos para o audiovisual documentário.** Revisão 2013 - Publicado na revista Sala 206 do Grupo de Estudos audiovisuais (GRAV), no 2 - 2011 ISSN: 2176-7130 - Depto. de Comunicação Social - UFES 206 - no2 - out 2011, Vitória - ES

MARZON, M. I. (Org. MELEIRO, A.) **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine.** São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MATTOS, S. **História da televisão brasileira – Uma visão econômica, social e política.** Petrópolis: ed. Vozes, 2008

_____. **Um perfil da TV brasileira: 40 anos de história - 1950/1990.** Salvador: Abap-BA/A Tarde, 1990.

MATTOS, T.; LEAL, A. **Festivais Audiovisuais Brasileiros: um diagnóstico do setor.** V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2009.

MAURO. A. D. **Humberto Mauro - O Pai do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Editora Giostri, 2013.

MELEIRO, A. **Cinema e Mercado.** São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MELO, J. M. (org). **O Campo da comunicação no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 2008.

MILAGRE JÚNIOR, S. L.; FERNANDES, T. de F. **A belle époque brasileira: as transformações urbanas no Rio de Janeiro e a sua tentativa de modernização no século XIX.** Revista História em Curso, Minas Gerais, v. 3, n. 3, 2013. Disponível em:
<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/historiaemcurso/article/view/5337>>. Acesso em: 12 out. 2022.

MINELI, M.; CHAMBERS, M.; DHIRAJ A. **Big data, big analytics: emerging business intelligence and analytic trends for today's businesses.** New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2013.

MONTAÑO, Sonia. Apontamentos para a pesquisa do audiovisual em plataformas de vídeo. Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, 2015.

MORAIS, K. S. de. Produção independente, mercados de televisão e a Política de Fomento ao Audiovisual no Brasil. TESE. Repositório da UFBA. 2018. Disponível em:
<<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28299>>. Acesso em: 20/12/2022.

MORAIS, K. S.; JAMBEIRO, O. **Por uma economia política do audiovisual no capitalismo global**. Revista Eptic, Volume 22, nº3 Set-Dez de 2020.

MORIN, E. **As estrelas, mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NETFLIX. (página de web) Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/>> Acesso em: 05/09/2023.

OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL. **A retomada das políticas para a diversidade cultural no Brasil – Entrevista com Márcia Rollemberg**. Disponível em: <<https://observatoriodadiversidade.org.br/noticias/diversidade-cultural-no-brasil/>> Acesso em: 04/06/2023.

OCA/ ANCINE - **Listagem de Complexos de Exibição por Município e UF - 2021**

OCA/ ANCINE - **Listagem de Distribuidoras 2009 a 2021**

OCA/ANCINE - **Relatório Anual da TV Aberta - 2016**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oaca/publicacoes/arquivos/pdf/informe_tvaberta_2016.pdf> Acesso em: 12/03/2023.

OCA/ANCINE - **Relatório Anual da TV Paga - 2021**. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oaca/televisao/conteudos/tv-paga-2021-final.pdf>> Acesso em: 12/03/2023.

O'REILLY, T. **What Is Web 2.0**.(2005). Disponível em: <<http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>>. Acesso em: 12 de novembro de 2022.

OSP. **FNP quer apresentar estudo à ministra da Cultura para retomada de investimentos pela Petrobrás**. Disponível em <<https://observatoriopetroleo.com/imprensa/>> Acesso em: 30/03/2023.

PAVESI, P. **A gambiarra, o acesso à Internet e a ciência de várzea: consumo de Tecnologias de Informação e epistemologias populares**. Revista de Ciências Sociais, Sinais. v.21 nº 2, 2017.

RAFFESTIN, C. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RAMOS, F. (org.). **História do cinema brasileiro**. Art Editora, São Paulo, 2006.

_____; MIRANDA, L. F. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3. ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Senac, 2012.

ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

RUBIM, A. A. C. **Dilemas para uma Política Cultural na Contemporaneidade**. Salvador: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2001.

SADOUL, G. **História do cinema mundial**. Vol.I e II. Lisboa: Horizonte de Cinema, 1983.

SANTOS, A. Artigo: A Dublagem No Cinema Brasileiro. 29/06/2022. Portal Dublagem Brasileira. Disponível em <<https://dublagembrasileira.com.br/?p=282>> Acesso em:

01/03/2023.

SILVA, C. E. da. **Principais Aspectos do Contexto Cinematográfico e Cultural no Brasil na Década de 1950**. Cordis. História, Cinema e Política, São Paulo, n. 16, p. 62-99, jan./jun. 2016.

SILVA, G. P. da. Serrador: o criador da Cinelândia. Rio de Janeiro. Empresa. Propaganda Ariel, s/d.

SILVA, H. C. da. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Ecofalante, 2010.

SILVEIRA, S. A. da. **Ciberativismo, cultura hacker e o individualismo colaborativo**. Revista USP, [S. l.], n. 86, p. 28-39, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i86p28-39. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13811>. Acesso em: 21 fev. 2023.

SINDCINE. Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual dos Estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Tocantins e Distrito Federal. **Perfil do técnico de audiovisual**. Disponível em: <<http://www.sindcine.com.br/Pagina/7/Profissionais>> Acesso em: 02/07/2023.

VENANZONI, T. S.; SOARES, R. de L. **Balizamentos da crítica: diversidade e ativismo em plataformas audiovisuais**. RuMoRes, [S. l.], v. 17, n. 33, p. 99-120, 2023. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2023.212383. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/212383>. Acesso em: 16 nov. 2023.

SOUZA, C. R. de. **A Fascinante aventura do cinema brasileiro**. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.

SOUZA, C. **Políticas Públicas: uma revisão da literatura**. Sociologias, Porto Alegre, ano 8, nº 16. Julho/Dezembro 2006. p 20-45.

SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. ADPF 614 – **Liberdades Públicas de Expressão Artística, Cultural e de Comunicação**. 2019. Disponível em: <https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/audienciasPublicas/anexo/ADPF614_Degravacao.pdf> Acesso em: 15/07/2023.

_____. **Cota de tela para filmes nacionais nos cinemas é constitucional**. 2021. Disponível em: <<https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=462541&ori=1>> Acesso em 23/01/2022.

STRAUBHAAR, J. **Além do imperialismo da mídia: Os desafios de teorizar fluxos globais de TV**. MATRIZES, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 121-136, 2023. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v16i3p121-136. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizess/article/view/205913>. Acesso em: 10/05/2023.

STRIPHAS, T. G. **The late age of print: everyday book culture from consumerism to control**. New York: Columbia University Press, 2009.

TEIXEIRA, L. G. V. **A crítica de cinema como manifestação da experiência estética**. UFPR - R. Dito Efeito, Curitiba, v. 7, n. 10, p. 90-99, jan./jun. 2016.

THE WASHINGTON POST. **Rise of TikTok: How TikTok ate the Internet**. 14/10/2023.

Disponível em:

<<https://www.washingtonpost.com/technology/interactive/2022/tiktok-popularity/>> Acesso em: 20/11/23/

TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL. **Eleições 2022. CANDEX**. Disponível em

<<https://www.tse.jus.br/eleicoes/eleicoes2022/>>. Acesso em 10/01/2023.

_____. **Tribunal Superior Eleitoral - Estatísticas. 2023**. Disponível em <<https://www.tse.jus.br/eleicoes/estatisticas/estatisticas>>. Acesso em 10/01/2023.

TUAN, Y.-F. (2018). **Lugar: uma perspectiva experiencial / Place: an experiential perspective**. Geograficidade, 8(1), 4-15. <https://doi.org/10.22409/geograficidade2018.81.a27150>

TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1993.

UOL. **Artistas vão ao Planalto pressionar por renovação da Lei do Audiovisual**. Disponível em:

<<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2017/09/19/artistas-va0o-planalto-pressionar-por-renovacao-da-lei-do-audiovisual.htm>> Acesso em: 04/05/2023.

VALIM, A. B. **O Triunfo da Persuasão: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política de boa Vizinhança Durante a II Guerra Mundial**. São Paulo: Alameda Editorial, 2017.

VAN DER WURFF, R.; VAN CUILENBURG, J. **Impact of moderate and ruinous competition on diversity: The Dutch television market**. The Journal of Media Economics, v.14, nº4, p.213-229, 2001.

VAN DIJKE, J. et al. **The Platform Society: Public Values in a Connective World**. Oxônia: Oxford University Press, 2018.

VAN DIJKE, J.; POELL, T. e WAAL, M. de. **De platformsamenleving: Strijd om publieke waarden in een online wereld**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.

VASCONCELOS, E. H. B de. ; MATOS, R. F. **Do Prenúncio ao Recomeço: a história do cinema brasileiro no início e no final do século XX**. In:[Revista] Oficina do Historiador, v. 05, p. 113-127, 2012.

VOMERO, R. **Marco da Era dos Multiplex, Cinemark Comemora 25 anos de Operação no Brasil**. Revista Exibidor. 08/06/2022. Disponível em: <<https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/12723-marco-da-era-dos-multiplex-cinema-rk-comemora-25-anos-de-operacao-no-brasil>> Acesso em: 01/03/2023.

WILLIAMS, R. **Film and The Cultural Tradition**. Cinema Journal, Vol. 52, Nº 3. 2013.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo, Editora Nacional, 1969.

_____. **Resources of hope**. London/New York, Verso, 1989.

WOLTON, D. **Internet, e Depois?** Uma teoria crítica das novas mídias. Porto Alegre: Sulina,

2003.

X. (Twitter). Plataforma digital social. Disponível em <<http://www.twitter.com/home>> Acesso entre 06/2021 e 07/2023.

YOUTUBE. **Gerando impacto nas diversas comunidades do Brasil - 2022**. Disponível em: <<https://kstatic.googleusercontent.com/files/96352af17619e52e4fd8d1a075aa1ef7dc4c9151f75cebdb11ae53e3a621d665141df49ae0216f584ffa74cc9a69d64caeca6fe1a721148ffef8834b4e97719c>> Acesso em: 05/09/2022.

YOUTUBE. **Diretórios internos**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/intl/>>. Acessos em: 01/01/2023; 15/01/2023 e 20/02/2023.

YOUTUBE. **Application Programming Interface**. Disponível em: <https://developers.google.com/youtube>. Acessos em: 22/02/2023.

YOUTUBE. **YouTube Partner Program**. Disponível em: <<https://support.google.com/youtube/answer/72851?hl=pt-BR>> Acesso em: 19/02/2023.

ZANATTO, R. M. **O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954)**. Aniki vol. 8, n. 1 (2021): 101-130 | I S S N 2183-1750 | doi: 10.14591/aniki.v8n1.728

ZANETTI, D. e REIS, R. **Comunicação e Territorialidades - poder e cultura, redes e mídias**. Vitória: EDUFES, 2017.

ANEXOS

I. Modelo do Termo de Consentimento para Entrevista

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável o aluno de doutorado Marcelo Wasserman, do curso de Desenvolvimento Regional da Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC, que pode ser contatado pelo e-mail mw.criatividade@gmail.com e pelo telefone (54)98109.7048. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevistas com pessoas atuantes e/ou relacionadas ao campo do cinema e audiovisual ou a políticas públicas para o setor, visando, por parte do referido aluno a realização de sua tese de doutoramento intitulada “Luz, câmera, reação: as multiterritorialidades do audiovisual no Brasil a partir dos atores, políticas públicas e implicações para o desenvolvimento” e abrange o campo cinematográfico e audiovisual no Brasil”. Minha participação consistirá em conceder uma entrevista que será respondida por formulário escrito ou gravada e transcrita posteriormente. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica, que os dados obtidos não serão utilizados para fins comerciais e que estarão assegurados todos os direitos dentro do que preconiza a LGPD - Lei Geral de Proteção de Dados, e que nesse caso serão preservados os dados e informações pessoais dos participantes, assegurando assim minha privacidade. Além disso, sei que não receberei nenhum pagamento por esta participação e terei autorizado a utilização de minhas respostas associadas ao meu nome como citações diretas ou indiretas na referida tese.

Assinatura

Cidade, ____ de _____ de 2023.

II. Compilação de marcos legais disponível até o final do ano de 2023.

	LEI/NORMA	TEMA	
1932	Decreto nº 21.240 de 04/04/1932	Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação" popular e dá outras providências.	
1937	Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937	Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Que entre outras coisas, cria o Instituto Nacional do Cinema Educativo.	
1939	Decreto-Lei nº 1.725 de 01/11/1939	Aprova a adesão do Brasil à convenção para facilitar a circulação dos filmes de caráter educativo, firmada em Genebra, a 11 de outubro de 1933, e à ata referente a aplicação dos arts. IV, V, VI VII, IX , XII E XIII da mesma convenção, firmada em Genebra, a 12 de setembro de 1938.	
1942	Decreto-Lei nº 4.386 de 18/06/1942	Abre, pelo Ministério da Justiça e Negócios Interiores o crédito especial de 181:808\$900, para pagamento, a título de gratificação, aos membros da extinta Comissão de Censura Cinematográfica, nos exercícios de 1935 a 1939.	
1942	Decreto-Lei nº 4.064 de 29/01/1942	Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda, o Conselho Nacional de Cinematografia e dá outras providências.	
1943	Decreto-Lei nº 5.825 de 16/09/1943	Estabelece a taxa dos filmes de procedência americana sob a base do peso real.	
1944	Decreto-Lei nº 6.414 de 12/04/1944	Abre, pelo Ministério da Justiça e Negócios Interiores o crédito especial de Cr\$ 7.260,00 (sete mil duzentos e sessenta cruzeiros), para pagamento, a título de gratificação, a Plácido Modesto de Melo, como membro da extinta Comissão de Censura Cinematográfica, nos exercícios de 1935 e 1936.	
1944	Decreto-Lei nº 6.254 de 09/02/1944	Autoriza a venda de filmes e publicações do Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura.	Autoriza a venda de filmes e publicações do Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura.
1946	Decreto-Lei nº 8.536 de 02/01/1946	Dá organização ao Instituto Nacional de Cinema Educativo do Ministério da Educação e Saúde, criado pelo art. 40 da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, e dá outras providências.	
1946	Decreto-Lei nº 9.355 de 13/06/1946	Funda o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura.	
1947	Lei nº 101 de 17/09/1947 [REVOGADA]	Subordina ao Ministério do Trabalho Indústria e Comércio os contratos entre trabalhadores de teatro, cinema, rádio e circo e os respectivos empregadores. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 115/1946 > Projeto de Lei da Câmara nº 19/1947	
1949	Lei nº 929 de 23/11/1949	Faculta ao Instituto Nacional do Cinema Educativo prestar serviços remunerados a particulares e a entidades de caráter público. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 379/1948 > Projeto de Lei da Câmara nº 241/1949	
1949	Lei nº 790 de 25/08/1949	Concede isenção de direitos e taxas aduaneiras para importação de materiais destinados à indústria cinematográfica. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 754/1948 > Projeto de Lei da Câmara nº 517/1948	

1949	Lei nº 773 de 29/07/1949	Autoriza o Ministério da Educação e Saúde a adquirir projetores cinematográficos para revenda a estabelecimentos de ensino e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 438/1947 > Projeto de Lei da Câmara nº 117/1947	
1951	Lei nº 1.511 de 19/12/1951	Autoriza a abertura, pelo Ministério da Educação e Saúde, do crédito especial de Cr\$ 12.000,00, para pagamento das contribuições do Instituto Nacional de Cinema Educativo à Associação Internacional de Cinema Científico, referente a 1948, 1949 e 1950. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 587/1951 > Projeto de Lei da Câmara nº 206/1951	
1953	Lei nº 2.057 de 31/10/1953	Abre ao Ministério das Relações Exteriores o crédito especial de Cr\$ 10.000.000,00, para cobrir as despesas com a preparação e execução do I Festival de Cinema do Brasil. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2830/1953 > Projeto de Lei da Câmara nº 266/1953	
1955	Lei nº 2.519 de 01/07/1955	Autoriza o Poder Executivo a abrir, pelo Ministério da Educação e Cultura, o crédito especial de Cr\$ 8.000,00, para pagamento das contribuições devidas pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo à Associação Internacional de Cinema Científico. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 3967/1953 > Projeto de Lei da Câmara nº 183/1954	
1955	Lei nº 2.467 de 25/04/1955	Concede isenção de direitos de importação, inclusive imposto de consumo e mais taxas, para um conjunto completo de transmissores de televisão destinado à Rádio Record S.A. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2747B/1952 > Projeto de Lei da Câmara nº 158/1954	
1956	Lei nº 2.893 de 01/10/1956	Isenta de direitos de importação, imposto de consumo e taxas aduaneiras, dois pianos e um aparelho de televisão destinados, respectivamente, aos Externatos Nossa Senhora da Assunção, em Niterói, Estado do Rio de Janeiro e Nossa Senhora das Mercês, no Distrito Federal. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 125-B/1955 > Projeto de Lei da Câmara nº 86/1956	
1961	Lei nº 3.982 de 10/11/1961	Isenta dos impostos de importação e de consumo material a ser importado pela Rádio Televisão Paraná S.A., para instalação de uma estação completa de televisão na cidade de Curitiba, no Estado do Paraná.	
1961	Lei nº 3.980 de 06/11/1961	Isenta de impostos de importação, materiais importados pela Rádio Televisão Paulista.	
1961	Lei nº 4.011 de 16/12/1961	Isenta dos impostos de importação e de consumo equipamento a ser importado pela Rádio Marajoara Ltda., para instalação de uma estação de televisão na cidade de Belém, Estado do Pará. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 23-B/1959 > Projeto de Lei da Câmara nº 155/1961	
1961	Lei nº 4.022 de 20/12/1961	Isenta dos impostos de importação e de consumo materiais a serem importados pela Ceará Rádio Clube S.A. para instalação de estação completa de televisão, em Fortaleza, Estado do Ceará. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 26-B/1959 > Projeto de Lei da Câmara nº 154/1961	

1962	Lei nº 4.143 de 21/09/1962	Iseta dos impostos de importação e de consumo materiais a serem importados pela Rádio Televisão Piratini S.A. para a instalação de uma estação completa de televisão, na cidade de Porto Alegre, no Estado do Rio Grande do Sul. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 25-B/1959 > Projeto de Lei da Câmara nº 72/1962	
1962	Lei nº 4.110 de 31/07/1962	Iseta dos impostos de importação e de consumo, material importado pela Emissora de Televisão Continental S.A. - T.V. Continental. Origem: Projeto de Lei nº 4646/1958 > Projeto de Lei da Câmara nº 101/1962	
1962	Lei nº 4.105 de 23/07/1962	Iseta dos impostos de importação e de consumo equipamento destinado à instalação de uma estação de televisão, pela Rádio Clube de Pernambuco S.A. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 306-B/1959 > Projeto de Lei da Câmara nº 85/1962	
1962	Lei nº 4.078 de 23/06/1962	Iseta do imposto de importação, materiais destinados à instalação de estação de televisão a serem importados pela Rádio Rio Ltda. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 1655B/1960 > Projeto de Lei da Câmara nº 41/1962	
1962	Lei nº 4.196 de 24/12/1962	Iseta dos impostos de importação e de consumo, equipamentos e acessórios destinados à montagem de uma estação transmissora para radiodifusão e televisão importados pela Fundação Cásper Líbero, em São Paulo. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 3225B/1961 > Projeto de Lei da Câmara nº 97/1962	
1962	Lei nº 4.131 de 03/09/1962 Lei do Capital Estrangeiro (1962)	Disciplina a aplicação do capital estrangeiro e as remessas de valores para o exterior e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 3251D/1951 > Projeto de Lei da Câmara nº 189/1961	
1962	Lei Nº 4.117 de 27/08/1962	Institui o Código Brasileiro de Telecomunicações.	
1964	Lei nº 4.549 de 10/12/1964	Concede, pelo prazo de 24 meses, isenção de direitos alfandegários, imposto de consumo e taxa de despacho aduaneiro para importação de equipamento e material cinematográfico. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 3386B/1961 > Projeto de Lei da Câmara nº 252/1964	
1964	Lei nº 4.419 de 29/09/1964	Iseta de imposto de importação e de consumo, equipamento e acessórios de uma estação transmissora de televisão e máquinas gravadoras (video-tape). Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2193B/1964 > Projeto de Lei da Câmara nº 154/1964	
1965	Lei nº 4.598 de 22/02/1965	Iseta do imposto de importação equipamento de televisão importado pela Rádio Rio Limitada (TV - Rio). Origem: Projeto de Lei (CD) nº 1301B/1963 > Projeto de Lei da Câmara nº 305/1964	
1965	Lei nº 4.658 de 02/06/1965	Iseta dos impostos de importação e de consumo equipamento de televisão destinado à Rádio Difusora São Paulo S.A. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2655/1965 > Projeto de Lei da Câmara nº 50/1965	

1966	Decreto-Lei nº 43 de 18/11/1966	Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45 da Lei nº 4.131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de Legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências.	
1966	Decreto-Lei nº 43 de 18/11/1966	Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45 da Lei nº 4.131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de Legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências.	
1966	Decreto-Lei nº 74 de 21/11/1966	Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências.	
1967	Decreto-Lei nº 173 de 15/02/1967	Dispõe sobre os recursos financeiros para a manutenção, no exercício financeiro de 1967, do Instituto Nacional do Cinema, entidade autárquica, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, e dá outras providências.	
1967	Lei nº 5.224 de 17/01/1967	Isenta do imposto de importação equipamento de televisão importado pela Rádio Difusora do Maranhão Ltda. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 4000/1966 > Projeto de Lei da Câmara nº 316/1966	
1967	Lei nº 5.267 de 17/04/1967	Proíbe a exibição de "trailers" de filmes impróprios para crianças, nos espetáculos para menores. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2400/1964 > Projeto de Lei da Câmara nº 290/1966	
1967	Lei nº 5.240 de 31/01/1967	Fixa em 10% (dez por cento) ad valorem a alíquota incidente sobre películas destinadas à fabricação de filmes fotossensíveis. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 3989/1966 > Projeto de Lei da Câmara nº 326/1966	
1967	Decreto-Lei nº 242 de 28/02/1967	Dispõe sobre o custeio do Plano Nacional de Cultura.	
1968	Lei nº 5.536 de 21/11/1968 Lei da Censura (1968)	Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei do Congresso Nacional nº 33/1968	
1968	Lei nº 5.489 de 30/08/1968	Concede isenção de imposto de importação para equipamentos de produção cinematográfica. Origem: Projeto Lei Complementar (CD) nº 50/1968 > Projeto de Lei da Câmara nº 97/1968	
1969	Decreto-Lei nº 483 de 03/03/1969	Dispõe sobre a obrigatoriedade de inserção de assuntos de interesse educativo nos jornais de atualidades cinematográficas e estabelece nova classificação para filmes de curta metragem.	
1969	Decreto-Lei nº 480 de 28/02/1969 [REVOGADA]	Dispõe sobre a isenção do imposto incidente na importação de bens destinados a emissoras de televisão e de rádio e revoga a Lei nº 5.560, de 12 de dezembro de 1968	
1969	Decreto-Lei nº 862 de 12/09/1969	Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências.	
1969	Decreto-Lei nº 483 de 03/03/1969	Dispõe sobre a obrigatoriedade de inserção de assuntos de interesse educativo nos jornais de atualidades cinematográficas e estabelece nova classificação para filmes de curta metragem.	

1969	Decreto-Lei nº 980 de 20/10/1969	Dispõe sobre a cobrança de direitos autorais nas exibições cinematográficas.	
1971	Lei nº 5.770 de 21/12/1971	Dá nova redação ao art. 7º do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, que cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45 da Lei nº 4.131, de 3 de setembro de 1962, prorroga por 6 meses dispositivos da legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2278/1970 > Projeto de Lei da Câmara nº 1/1971	
1972	Lei nº 5.848 de 07/12/1972	Altera os artigos 24, 36 e 37 do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, que "cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45 da Lei nº 4.131, de 3 de setembro de 1962, prorroga por 6 (seis) meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências." Origem: Projeto de Lei (CD) nº 996/1972 > Projeto de Lei da Câmara nº 62/1972	
1972	Decreto-Lei nº 1.211 de 01/03/1972	Concede isenção dos impostos de importação e sobre produtos industrializados para equipamento de produção cinematográfica.	
1973	Decreto-Lei nº 1.293 de 13/12/1973	Concede isenção do Imposto incidente na importação de bens destinados a emissoras de rádio e televisão, revoga o Decreto-Lei nº 480, de 28 de fevereiro de 1969, e dá outras providências.	
1974	Decreto-Lei nº 1.355 de 06/11/1974	Prorroga o prazo da isenção dos impostos de importação e sobre produtos industrializados para equipamentos cinematográficos.	
1975	Lei nº 6.281 de 09/12/1975	Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME - e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 911/1975 > Projeto de Lei da Câmara nº 93/1975	
1976	Decreto nº 77.299 de 16/03/1976	Cria, no Ministério da Educação e Cultura, o Conselho Nacional de Cinema - CONCINE - e dá outras providências.	
1977	Decreto-Lei nº 1.591 de 21/12/1977	Prorroga o prazo da isenção dos impostos de importação e sobre produtos industrializados para equipamentos cinematográficos, e dá outras providências.	
1977	Decreto-Lei nº 1.595 de 22/12/1977	Dispõe sobre o imposto de renda devido pelos importadores ou distribuidores de filmes estrangeiros, e dá outras providências.	
1978	Lei nº 6.606 de 07/12/1978	Obriga as emissoras de televisão a incluir, nas suas programações semanais de filmes estrangeiros, um filme, pelo menos, com legenda em português. Origem: Projeto de Lei do Senado nº 157/1977 > Projeto de Lei (CD) nº 5525/1978	
1979	Lei nº 6.633 de 28/04/1979	Veda a exibição de cartaz cinematográfico que não seja criado, produzido e impresso por brasileiro ou empresa brasileira. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 1040/1975 > Projeto de Lei da Câmara nº 73/1977	

1980	Decreto-Lei nº 1.847 de 30/12/1980	Concede isenção dos impostos de importação e sobre produtos industrializados para equipamentos de produção cinematográficas.	
1981	Lei nº 6.966 de 09/12/1981	Autoriza o Poder Executivo a abrir ao Ministério da Educação e Cultura, em favor da Empresa Brasileira de Filmes S.A., o crédito especial de Cr\$ 200.000.000,00 (duzentos milhões de cruzeiros), para fins que especifica. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 5496/1981 > Projeto de Lei da Câmara nº 120/1981	
1981	Decreto-Lei nº 1.891 de 15/12/1981	Dispõe sobre a obrigatoriedade do uso de borderôs e ingressos, padronizados, de emissão da EMBRAFILME, pelas salas exibidoras nacionais.	
1984	Lei nº 7.269 de 05/12/1984	Autoriza o Poder Executivo a abrir, ao Ministério da Educação e Cultura em favor da Empresa Brasileira de Filmes S.A., o crédito especial de Cr\$ 1.000.000.000 (um bilhão de cruzeiros) para o fim que especifica. Origem: Mensagem nº 104/1984	
1984	Decreto-Lei nº 2.151 de 05/07/1984	Concede isenção dos impostos de importação e sobre produtos industrializados para equipamentos de produção cinematográfica.	
1985	Lei nº 7.300 de 27/03/1985	Equipara às empresas jornalísticas, para fins de responsabilidade civil e penal, as empresas cinematográficas. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 616/1983 > Projeto de Lei da Câmara nº 140/1984	
1986	Lei nº 7.468 de 28/04/1986	Dispõe sobre a realização de campanha educativa pelo rádio e televisão sobre os efeitos nocivos do uso de entorpecentes. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 6312/1985 > Projeto de Lei da Câmara nº 1/1986	
1986	Lei nº 7.505, de 2/07/1986. (Lei Sarney)	Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico.	
1986	Decreto Nº 93.881 de 23/12/1986.	Dispõe sobre o Conselho Nacional de Cinema - CONCINE, e dá outras providências.	
1991	Decreto de 5.9.1991 que revoga o Decreto Nº 93.881	Revoga o Decreto Nº93.881 que dispõe sobre o Conselho Nacional de Cinema - CONCINE, e dá outras providências.	
1992	Lei nº 8.401 de 08/01/1992	Dispõe sobre o controle de autenticidade de cópias de obras audiovisuais em videograma postas em comércio. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 5/1991 > Projeto de Lei da Câmara nº 132/1991 > Mensagem nº 27/1992	
1993	Lei nº 8.685 de 20/07/1993 Lei do Audiovisual (1993)	Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 3908/1993 > Projeto de Lei da Câmara nº 133/1993	
1995	Lei nº 8.977 de 06/01/1995	Dispõe sobre o Serviço de TV a Cabo e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2120/1991 > Projeto de Lei da Câmara nº 130/1994	
1996	Lei nº 9.323 de 05/12/1996	Altera o limite de dedução de que trata o § 2º do art. 1º da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências. Origem: Medida Provisória nº 1515-3/1996	

1996	Medida Provisória nº 1.515-3 de 07/11/1996	Altera o limite de dedução de que trata o § 2º do art. 1º da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências.	
1996	Medida Provisória nº 1.515-2 de 10/10/1996	Altera o limite de dedução de que trata o § 2º do art. 1º da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências.	
1996	Medida Provisória nº 1.515-1 de 12/09/1996	Altera o limite de dedução de que trata o § 2º do art. 1º da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências.	
1996	Medida Provisória nº 1.515 de 15/08/1996	Altera o limite de dedução de que trata o § 2º do art. 1º da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências.	
1996	Lei nº 9.312 de 05/11/1996	Altera o art. 5º da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, que "restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências". Origem: Projeto de Lei (CD) nº 4205/1993 > Projeto de Lei da Câmara nº 19/1996	
1998	Lei nº 9.755 de 16/12/1998	Dispõe sobre a criação de homepage na Internet, pelo Tribunal de Contas da União, para divulgação dos dados e informações que especifica, e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 4576/1998 > Projeto de Lei da Câmara nº 34/1998	
2000	Lei nº 9.999 de 30/08/2000 [REVOGADA]	Altera o inciso VIII do ar. 5º da Lei nº 8313, de 23 de dezembro de 1991, alterada pela Lei nº 9312, de 5 de novembro de 1996, que restabelece princípios da Lei nº 7505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências, aumentando para três por cento da arrecadação bruta das loterias federais e concursos de prognósticos destinados ao Programa. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 3468/1997 > Projeto de Lei da Câmara nº 37/1999	
2001	Medida Provisória nº 2.228-1 de 06/09/2001 Lei da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) (2001)	Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, Cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.	
2001	Medida Provisória nº 2.219 de 04/09/2001	Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.	

2001	Medida Provisória nº 2.228-1 de 06/09/2001 Lei da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) (2001)	Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, Cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.	
2001	Medida Provisória nº 2.219 de 04/09/2001	Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.	
2001	Medida Provisória nº 17 de 27/12/2001	Dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica - CONDECINE, de que trata o art. 32 da Medida Provisória nº 2.228-1 de 6 de setembro de 2001.	
2001	Lei nº 10.255 de 09/07/2001	Institui o "Dia da Televisão". Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2429/2000 > Projeto de Lei da Câmara nº 8/2001	
2001	Lei nº 10.222 de 09/05/2001	Padroniza o volume de áudio das transmissões de rádio e televisão nos espaços dedicados à propaganda e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei do Senado nº 127/1995 > Projeto de Lei (CD) nº 989/1995	
2001	Lei nº 10.359 de 27/12/2001 Lei do Bloqueador de TV (2001)	Dispõe sobre a obrigatoriedade de os novos aparelhos de televisão conterem dispositivo que possibilite o bloqueio temporário da recepção de programação inadequada. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 1526/1996 > Projeto de Lei da Câmara nº 21/1999	
2001	Medida Provisória nº 2.228-1 de 06/09/2001 Lei da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) (2001)	Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.	
2002	Lei nº 10.454 de 13/05/2002	Dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica - CONDECINE, de que trata a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências. Origem: Medida Provisória nº 17/2001	
2002	Lei nº 10.413 de 12/03/2002	Determina o tombamento dos bens culturais das empresas incluídas no Programa Nacional de Desestatização. Origem: Projeto de Lei do Senado nº 221/1996 > Projeto de Lei (CD) nº 3164/1997	
2004	Medida Provisória nº 195 de 29/06/2004	Dispõe sobre a obrigatoriedade de os novos aparelhos de televisão conterem dispositivo para bloqueio temporário da recepção de programação inadequada, e dá outras providências.	

2005	Lei nº 11.203 de 01/12/2005	Institui o dia 3 de dezembro como o Dia Nacional de Combate à Pirataria e à Biopirataria. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2487/2003 > Projeto de Lei da Câmara nº 63/2005	
2005	Emenda Constitucional nº 48 de 10/08/2005	Acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura. Origem: Proposta de Emenda à Constituição nº 306/2000 > Proposta de Emenda à Constituição nº 57/2003	
2006	Lei nº 11.329 de 25/07/2006	Dispõe sobre a prorrogação de incentivos fiscais para aplicação em fundos destinados ao desenvolvimento da indústria cinematográfica, alterando a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 6090/2005 > Projeto de Lei da Câmara nº 47/2006	
2006	Lei nº 11.437 de 28/12/2006	Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 7193/2006 > Projeto de Lei da Câmara nº 114/2006 > Veto nº 33/2006	
2006	Lei nº 11.341 de 07/08/2006	Altera o parágrafo único do art. 541 do Código de Processo Civil - Lei nº 5.869, de 11 de janeiro de 1973, para admitir as decisões disponíveis em mídia eletrônica, inclusive na Internet, entre as suscetíveis de prova de divergência jurisprudencial. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2589/2000 > Projeto de Lei da Câmara nº 95/2001	
2007	Lei nº 11.484 de 31/05/2007 Lei de Incentivo à Indústria de TV Digital (2007)	Dispõe sobre os incentivos às indústrias de equipamentos para TV Digital e de componentes eletrônicos semicondutores e sobre a proteção à propriedade intelectual das topografias de circuitos integrados, instituindo o Programa de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico da Indústria de Semicondutores - PADIS e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico da Indústria de Equipamentos para a TV Digital - PATVD; altera a Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993; e revoga o art. 26 da Lei nº 11.196, de 21 de novembro de 2005. Origem: Projeto de Lei de Conversão (CN) nº 11/2007 > Veto nº 15/2007	
2008	Lei nº 11.646 de 10/03/2008	Altera dispositivos da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, para estender o benefício fiscal às doações e patrocínios destinados à construção de salas de cinema em Municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes, e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei do Senado nº 298/2004 > Projeto de Lei (CD) nº 5506/2005 > Emenda(s) da Câmara dos Deputados a Projeto de Lei do Senado nº 298/2004	

2008	Lei nº 11.829 de 25/11/2008	Altera a Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 - Estatuto da Criança e do Adolescente, para aprimorar o combate à produção, venda e distribuição de pornografia infantil, bem como criminalizar a aquisição e a posse de tal material e outras condutas relacionadas à pedofilia na Internet. Origem: Projeto de Lei do Senado nº 250/2008 > Projeto de Lei (CD) nº 3773/2008	
2009	Lei Complementar nº 133 de 28/12/2009	Altera a Lei Complementar nº 123, de 14 de dezembro de 2006, para modificar o enquadramento das atividades de produções cinematográficas, audiovisuais, artísticas e culturais no Regime Especial Unificado de Arrecadação de Tributos e Contribuições devidos pelas Microempresas e Empresas de Pequeno Porte. Origem: Projeto Lei Complementar (CD) nº 462/2009 > Projeto de Lei da Câmara nº 200/2009	
2009	Lei nº 12.091 de 11/11/2009	Acrescenta inciso VII ao § 2º do art. 81 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para incluir o nome dos dubladores nos créditos das obras audiovisuais. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 821/2007 > Projeto de Lei da Câmara nº 100/2009	
2010	Medida Provisória nº 491 de 23/06/2010	Institui o Programa Cinema Perto de Você e dá outras providências.	
2010	Lei nº 12.323 de 15/09/2010	Cria cargos no Quadro de Pessoal Permanente da Agência Nacional de Cinema - ANCINE, de que trata a Lei nº 10.871, de 20 de maio de 2004. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 3946/2008 > Projeto de Lei da Câmara nº 33/2010	
2011	Medida Provisória nº 545 de 29/09/2011	Altera a Lei nº 10.893, de 13 de julho de 2004, que dispõe sobre o Adicional ao Frete para a Renovação da Marinha Mercante - AFRMM e o Fundo da Marinha Mercante - FMM; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nº 11.434, de 28 de dezembro de 2006, nº 11.196, de 21 de novembro de 2005, nº 10.865, de 30 de abril de 2004, e nº 8.685, de 20 de julho de 1993; altera a incidência da Contribuição para o PIS/PASEP e da Contribuição para o Financiamento da Seguridade Social - COFINS na cadeia produtiva do café, institui o Programa Cinema Perto de Você, e dá outras providências.	
2011	Lei nº 12.485 de 12/09/2011 Lei do Serviço de Acesso Condicionado (SeAC) (2011)	Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 7193/2006 > Projeto de Lei da Câmara nº 114/2006 > Veto nº 33/2006	

2011	Lei nº 12.529 de 30/11/2011	Estrutura o Sistema Brasileiro de Defesa da Concorrência; dispõe sobre a prevenção e repressão às infrações contra a ordem econômica; altera a Lei nº 8.137, de 27 de dezembro de 1990, o Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941 - Código de Processo Penal, e a Lei nº 7.347, de 24 de julho de 1985; revoga dispositivos da Lei nº 8.884, de 11 de junho de 1994, e a Lei nº 9.781, de 19 de janeiro de 1999; e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 3937/2004 > Projeto de Lei da Câmara nº 6/2009 > Veto nº 33/2011	
2012	Lei nº 12.599 de 23/03/2012	Altera as Leis nºs 10.893, de 13 de julho de 2004, que dispõe sobre o Adicional ao Frete para a Renovação da Marinha Mercante - AFRMM e o Fundo da Marinha Mercante - FMM, 11.434, de 28 de dezembro de 2006, 11.196, de 21 de novembro de 2005, 10.865, de 30 de abril de 2004, 8.685, de 20 de julho de 1993, 12.249, de 11 de junho de 2010, 11.775, de 17 de setembro de 2008, e 11.491, de 20 de junho de 2007, e a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001; revoga dispositivos das Leis nºs 9.432, de 8 de janeiro de 1997, e 10.925, de 23 de junho de 2004; altera a incidência da Contribuição para o PIS/Pasep e da Contribuição para o Financiamento da Seguridade Social - COFINS na cadeia produtiva do café; institui o Programa Cinema Perto de Você; e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei de Conversão (CN) nº 3/2012 > Veto nº 11/2012	
2012	Lei nº 12.686 de 18/07/2012	Normatiza a divulgação de documentos institucionais produzidos em língua estrangeira, nos sítios e portais da rede mundial de computadores - Internet mantidos por órgãos e entidades públicos. Origem: Projeto de Lei do Senado nº 225/2003 > Projeto de Lei (CD) nº 2277/2003	
2013	Lei nº 12.894 de 17/12/2013	Acrescenta inciso V ao art. 1º da Lei nº 10.446, de 8 de maio de 2002, para prever a atribuição da Polícia Federal para apurar os crimes de falsificação, corrupção e adulteração de medicamentos, assim como sua venda, inclusive pela Internet, quando houver repercussão interestadual ou internacional. Origem: Projeto de Lei do Senado nº 368/2011 > Projeto de Lei (CD) nº 4784/2012	
2014	Lei nº 12.965 de 23/04/2014 Marco Civil da Internet (2014)	Estabelece princípios, garantias, direitos e deveres para o uso da Internet no Brasil. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2126/2011 > Projeto de Lei da Câmara nº 21/2014	
2014	Lei nº 13.006 de 26/06/2014	Acrescenta o § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Origem: Projeto de Lei do Senado nº 185/2008 > Projeto de Lei (CD) nº 7507/2010 > Substitutivo da Câmara dos Deputados a Projeto de Lei do Senado nº 185/2008	
2014	Lei nº 13.018 de 22/07/2014	Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 757/2011 > Projeto de Lei da Câmara nº 90/2013 > Veto nº 20/2014	

2015	Lei nº 13.196 de 01/12/2015	Altera a Medida Provisória no 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, para dispor sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) e prorrogar a vigência de incentivo fiscal no âmbito dos Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines), e a Lei nº 12.529, de 30 de novembro de 2011, para dispor sobre as taxas processuais sobre os processos de competência do Conselho Administrativo de Defesa Econômica (Cade); autoriza o Poder Executivo federal a atualizar monetariamente o valor dos preços dos serviços e produtos e da taxa estabelecidos pela Lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981; e prorroga a vigência de incentivos fiscais previstos na Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Origem: Medida Provisória nº 687/2015 > Veto nº 57/2015	
2015	Medida Provisória nº 687 de 17/08/2015	Altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, para dispor sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - Condecine, e a Lei nº 12.529, de 30 de novembro de 2011, para dispor sobre as taxas processuais sobre os processos de competência do Conselho Administrativo de Defesa Econômica - Cade, e autoriza o Poder Executivo federal a atualizar monetariamente o valor das taxas e dos preços estabelecidos pela Lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981.	
2015	Lei nº 13.179 de 22/10/2015	Obriga o fornecedor de ingresso para evento cultural pela Internet a tornar disponível a venda de meia-entrada por esse veículo. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2125/2007 > Projeto de Lei da Câmara nº 35/2009	
2016	Lei nº 13.307 de 06/07/2016	Dispõe sobre a forma de divulgação das atividades, bens ou serviços resultantes de projetos esportivos, paraesportivos e culturais e de produções audiovisuais e artísticas financiados com recursos públicos federais. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 2120/2007 > Projeto de Lei da Câmara nº 158/2015	
2017	Medida Provisória nº 770 de 27/03/2017	Prorroga o prazo para utilização do Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica - RECINE.	
2017	Medida Provisória nº 796 de 23/08/2017	Prorroga o prazo para a utilização do Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica, instituído pela Lei nº 12.599, de 23 de março de 2012.	
2017	Lei nº 13.487 de 06/10/2017 Lei do Fundo Público de Financiamento de Campanhas Eleitorais (2017)	Altera as Leis nºs 9.504, de 30 de setembro de 1997, e 9.096, de 19 de setembro de 1995, para instituir o Fundo Especial de Financiamento de Campanha (FEFC) e extinguir a propaganda partidária no rádio e na televisão. Origem: Projeto de Lei do Senado nº 206/2017 > Projeto de Lei (CD) nº 8703/2017 > Veto nº 31/2017	
2017	Emenda Constitucional nº 97 de 04/10/2017	Altera a Constituição Federal para vedar as coligações partidárias nas eleições proporcionais, estabelecer normas sobre acesso dos partidos políticos aos recursos do fundo partidário e ao tempo de propaganda gratuito no rádio e na televisão e dispor sobre regras de transição. Origem: Proposta de Emenda à Constituição nº 282/2016 > Proposta de Emenda à Constituição nº 33/2017	

2017	Lei nº 13.441 de 08/05/2017	Altera a Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 (Estatuto da Criança e do Adolescente), para prever a infiltração de agentes de polícia na Internet com o fim de investigar crimes contra a dignidade sexual de criança e de adolescente. Origem: Projeto de Lei do Senado nº 100/2010 > Projeto de Lei (CD) nº 1404/2011 > Emenda(s) da Câmara dos Deputados a Projeto de Lei do Senado nº 2/2015	
2017	Lei nº 13.524 de 27/11/2017	Prorroga o prazo para utilização do Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (Recine) e dos benefícios fiscais previstos nos arts. 1º e 1º-A da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, e no art. 44 da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001; e altera a Lei nº 12.599, de 23 de março de 2012. Origem: Medida Provisória nº 770/2017 > Veto nº 26/2017	
2018	Lei nº 13.594 de 05/01/2018	Prorroga o prazo para a utilização do Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (Recine), instituído pela Lei nº 12.599, de 23 de março de 2012, bem como dos benefícios fiscais previstos nos arts. 1º e 1º-A da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, e no art. 44 da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001; e altera a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, e a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Origem: Medida Provisória nº 796/2017 > Veto nº 3/2018	
2019	Lei nº 13.828 de 13/05/2019	Altera a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, lei da comunicação audiovisual de acesso condicionado, para incluir como direito dos assinantes a possibilidade de cancelamento dos serviços de TV por assinatura pessoalmente ou pela Internet. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 5207/2013 > Projeto de Lei da Câmara nº 131/2015	
2019	Medida Provisória nº 895 de 06/09/2019	Altera a Lei nº 12.933, de 26 de dezembro de 2013, que dispõe sobre o benefício do pagamento de meia-entrada para estudantes, idosos, pessoas com deficiência e jovens de quinze a vinte e nove anos comprovadamente carentes em espetáculos artístico-culturais e esportivos, e dá outras providências.	
2019	Lei nº 13.828 de 13/05/2019	Altera a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, lei da comunicação audiovisual de acesso condicionado, para incluir como direito dos assinantes a possibilidade de cancelamento dos serviços de TV por assinatura pessoalmente ou pela Internet. Origem: Projeto de Lei (CD) nº 5207/2013 > Projeto de Lei da Câmara nº 131/2015	
2020	Lei nº 14.009 de 03/06/2020	Altera o art. 125 da Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015 (Estatuto da Pessoa com Deficiência), para dispor sobre a acessibilidade para pessoas com deficiência nas salas de cinema. Origem: Medida Provisória nº 917/2019	

2020	Lei nº 14.044 de 19/08/2020	Prorroga o prazo para utilização do Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (Recine) e dos benefícios fiscais previstos nos arts. 1º e 1º-A da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, e no art. 44 da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001; e altera a Lei nº 12.599, de 23 de março de 2012. Origem: Medida Provisória nº 770/2017 > Veto nº 26/2017	
2020	Lei nº 14.108 de 16/12/2020	Altera as Leis nºs 12.715, de 17 de setembro de 2012, e 9.472, de 16 de julho de 1997, para dispor sobre os valores da Taxa de Fiscalização de Instalação, da Taxa de Fiscalização de Funcionamento, da Contribuição para o Fomento da Radiodifusão Pública e da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) das estações de telecomunicações que integrem sistemas de comunicação máquina a máquina, e sobre a dispensa de licenciamento de funcionamento prévio dessas estações. Origem: Projeto de Lei nº 7656/2017 > Projeto de Lei nº 6549/2019	
2020	Medida Provisória nº 1.012 de 01/12/2020	Altera a Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, que institui o Plano Nacional de Cultura - PNC e cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC, para ampliar o prazo de vigência do PNC.	
2020	Medida Provisória nº 948 de 08/04/2020	Dispõe sobre o cancelamento de serviços, de reservas e de eventos dos setores de turismo e cultura em razão do estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020, e da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus (covid-19).	
2020	Lei nº 14.046 de 24/08/2020	Dispõe sobre medidas emergenciais para atenuar os efeitos da crise decorrente da pandemia da covid-19 nos setores de turismo e de cultura. Origem: Medida Provisória nº 948/2020 > Veto nº 44/2020	
2020	Medida Provisória nº 1.018 de 18/12/2020	Altera a Lei nº 5.070, de 7 de julho de 1966, para dispor sobre o valor da Taxa de Fiscalização de Instalação, a Lei nº 11.652, de 7 de abril de 2008, para dispor sobre o valor da Contribuição para o Fomento da Radiodifusão Pública, e a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, para dispor sobre o valor da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional.	
2021	Lei nº 14.173 de 15/06/2021	Altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, para modificar valores da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, a Lei nº 5.070, de 7 de julho de 1966, para modificar valores da Taxa de Fiscalização de Instalação, a Lei nº 11.652, de 7 de abril de 2008, para modificar valores da Contribuição para o Fomento da Radiodifusão Pública, e as Leis nºs 9.998, de 17 de agosto de 2000, 9.472, de 16 de julho de 1997, 13.649, de 11 de abril de 2018, 4.117, de 27 de agosto de 1962, e 12.485, de 12 de setembro de 2011; e revoga dispositivo da Lei nº 11.934, de 5 de maio de 2009. Origem: Medida Provisória nº 1018/2020 > Veto nº 29/2021	

2021	Emenda Constitucional nº 117 de 05/04/2022	Altera o art. 17 da Constituição Federal para impor aos partidos políticos a aplicação de recursos do fundo partidário na promoção e difusão da participação política das mulheres, bem como a aplicação de recursos desse fundo e do Fundo Especial de Financiamento de Campanha e a divisão do tempo de propaganda gratuita no rádio e na televisão no percentual mínimo de 30% (trinta por cento) para candidaturas femininas. Origem: Proposta de Emenda à Constituição nº 18/2021	
2021	Medida Provisória nº 1.077 de 07/12/2021	Institui o Programa Internet Brasil.	
2021	Lei nº 14.172 de 10/06/2021	Dispõe sobre a garantia de acesso à Internet, com fins educacionais, a alunos e a professores da educação básica pública. Origem: Projeto de Lei nº 3477/2020 > Veto nº 10/2021	
2021	Medida Provisória nº 1.060 de 04/08/2021	Altera a Lei nº 14.172, de 10 de junho de 2021, que dispõe sobre a garantia de acesso à Internet, com fins educacionais, a alunos e a professores da educação básica pública.	
2021	Lei nº 14.155 de 27/05/2021	Altera o Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 (Código Penal), para tornar mais graves os crimes de violação de dispositivo informático, furto e estelionato cometidos de forma eletrônica ou pela Internet; e o Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941 (Código de Processo Penal), para definir a competência em modalidades de estelionato. Origem: Projeto de Lei nº 4554/2020 > Projeto de Lei nº 4554/2020 (Substitutivo-CD)	
2021	Lei nº 14.156 de 01/06/2021	Altera a Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, para aumentar o prazo de vigência do Plano Nacional de Cultura (PNC) para 12 (doze) anos. Origem: Medida Provisória nº 1012/2020 > Veto nº 23/2021	
2021	Lei nº 14.186 de 15/07/2021	Altera a Lei nº 14.046, de 24 de agosto de 2020, para dispor sobre medidas emergenciais para atenuar os efeitos da crise decorrente da pandemia da covid-19 nos setores de turismo e de cultura. Origem: Medida Provisória nº 1036/2021	
2021	Medida Provisória nº 1.036 de 17/03/2021	Altera a Lei nº 14.046, de 24 de agosto de 2020, para dispor sobre medidas emergenciais para atenuar os efeitos da crise decorrente da pandemia da covid-19 nos setores de turismo e de cultura.	
2021	Lei nº 14.150 de 12/05/2021	Altera a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc), para estender a prorrogação do auxílio emergencial a trabalhadores e trabalhadoras da cultura e para prorrogar o prazo de utilização de recursos pelos Estados, pelo Distrito Federal e pelos Municípios. Origem: Projeto de Lei nº 795/2021 > Veto nº 21/2021	
2022	Lei nº 14.291 de 03/01/2022	Altera a Lei nº 9.096, de 19 de setembro de 1995 (Lei dos Partidos Políticos), para dispor sobre a propaganda partidária gratuita no rádio e na televisão. Origem: Projeto de Lei nº 4572/2019 > Projeto de Lei nº 4572/2019 (Substitutivo-CD) > Veto nº 2/2022	

2022	Lei nº 14.453 de 21/09/2022	Estabelece critérios para autorizar a prorrogação do direito de uso de radiofrequência associado à exploração do Serviço Especial de Televisão por Assinatura (TVA), criado pelo Decreto nº 95.744, de 23 de fevereiro de 1988, e ao Serviço de Acesso Condicionado (SeAC); e altera a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Origem: Projeto de Lei nº 3320/2020	
2022	Lei nº 14.351 de 25/05/2022	Institui o Programa Internet Brasil; e altera as Leis nºs 4.117, de 27 de agosto de 1962 (Código Brasileiro de Telecomunicações), 5.768, de 20 de dezembro de 1971, 9.612, de 19 de fevereiro de 1998, 13.424, de 28 de março de 2017, e 14.172, de 10 de junho de 2021. Origem: Medida Provisória nº 1077/2021	
2022	Lei nº 14.399 de 08/07/2022	Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Origem: Projeto de Lei nº 1518/2021 > Veto nº 20/2022	
2022	Medida Provisória nº 1.101 de 21/02/2022	Altera a Lei nº 14.046, de 24 de agosto de 2020, que dispõe sobre medidas emergenciais para atenuar os efeitos da crise decorrente da pandemia da covid-19 nos setores de turismo e de cultura.	
2022	Lei nº 14.468 de 16/11/2022	Altera a Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, para ampliar o período de vigência do Plano Nacional de Cultura (PNC); e revoga parte de dispositivo da Lei nº 14.156, de 1º de junho de 2021. Origem: Medida Provisória nº 1129/2022	
2022	Lei nº 14.390 de 04/07/2022	Altera a Lei nº 14.046, de 24 de agosto de 2020, para dispor sobre medidas emergenciais para atenuar os efeitos da crise decorrente da pandemia da covid-19 nos setores de turismo e de cultura; revoga dispositivos da Lei nº 14.186, de 15 de julho de 2021; e dá outras providências.	
2022	Lei Complementar nº 195 de 08/07/2022	Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000 (Lei de Responsabilidade Fiscal), para não contabilizar na meta de resultado primário as transferências federais aos demais entes da Federação para enfrentamento das consequências sociais e econômicas no setor cultural decorrentes de calamidades públicas ou pandemias; e altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, para atribuir outras fontes de recursos ao Fundo Nacional da Cultura (FNC). Origem: Projeto de Lei Complementar nº 73/2021 > Projeto de Lei Complementar nº 73/2021 (Substitutivo-CD) > Veto nº 18/2022	
2022	Medida Provisória nº 1.129 de 07/07/2022	Altera a Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, para ampliar o período de vigência do Plano Nacional de Cultura.	
2023	Lei nº 14.529 de 10/01/2023	Altera a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, para dispor sobre a prorrogação da prestação de contas à União relativa aos recursos recebidos pelos entes federativos para a cultura. Origem: Projeto de Lei nº 2895/2022	
1973	Lei nº 5.988 de 14/12/1973	Regula os direitos autorais e dá outras providências.	
	Lei Nº		

III. Tabela de festivais de cinema no Brasil

Festivais e Mostras de Cinema vigentes até 2023

1a Mostra On-line Cinesolar

Itinerante

Anápolis Festival de Cinema

Cidade(s): Anápolis

ANIMAGE - Festival Internacional de Animação de Pernambuco

Cidade(s): Recife

Arquivo em Cartaz

Online

Autêntica Mostra Cinemas do Brasil

Bahía Independent Cinema Festival

Cidade(s): Salvador

Baixada Animada - Mostra Ibero-Americana de Cinema de Animação

Cidade(s): Rio de Janeiro e Niterói

BIFF - Brasília International Film Festival

Cidade(s): Brasília

BIG Festival

Cidade(s): São Paulo

Chainsaw Game and Music Festival

Online

Cine Ceará - Festival Ibero Americano de Cinema

Cine Horror

Cidade(s): Salvador

Cine PE - Festival do Audiovisual

Cidade(s): Recife

Cine Pojichá

Cidade(s): Teófilo Otoni

Cine.Ema

Cineamazônia – Festival Latino Americano de Cinema

Ambiental

Online

CineBaru: Mostra Sagarana de Cinema

Cidade(s): Arinos

CineBH – BH International Film Festival

Cidade(s): Belo Horizonte

Cineclub Jacareí - CORVO DE GESSO

Cidade(s): Jacareí

Cinefantasy - Festival Internacional de Cinema Fantástico

Cidade(s): São Paulo

Cinefoot - Festival Internacional de Cinema de Futebol

Cinemato - Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá

Cidade(s): Cuiabá

Cineme-se - Festival da Experiência do Cinema

Cidade(s): Santos

Cineminha na Biblioteca - Festival de Cinema Infantil

Cidade(s): Salvador

CineOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto

Cidade(s): Ouro Preto

CINERAMABC - Festival Internacional de Cinema em

Balneário Camboriú

Cidade(s): Balneário Camboriú

Circuito Penedo de Cinema

Cidade(s): Penedo

Cultura Inglesa Festival

Cidade(s): São Paulo

Curta 8 - Festival Internacional de Cinema Super 8

Cidade(s): Curitiba

Curta Caicó

Cidade(s): Caicó e Online

Curta Canoas – Festival Latino-Americano de Canoas Quebrada

Cidade(s): Aracati

Curta Caraguá - Festival de Cinema de Caraguatatuba

Cidade(s): Caraguatatuba

Curta Circuito – Mostra de Cinema Permanente

Curta Santos - Festival de Cinema de Santos

Cidade(s): Santos

Curta Taquary - Festival Internacional de Curta Metragem

Cidade(s): Taquaritinga do Norte

Curta Velho Oeste

Cidade(s): Assis

Curta-SE - Festival Iberoamericano de Cinema de Sergipe

CurtaSuzano - Mostra do Curta-metragem do Alto Tietê

Dança em Foco - Festival Internacional de Vídeo & Dança

Cidade(s): Rio de Janeiro

DH Fest - Festival de Cultura em Direitos Humanos

DIA - Dia Internacional da Animação

DIGO - Festival Internacional de Cinema da Diversidade

Sexual e de Gênero de Goiás

Cidade(s): Goiânia

DJANHO! Mostra Internacional e Interbairros de Cinema

Fantástico de Curitiba

Cidade(s): Curitiba

Dobra - Festival Internacional de Cinema Experimental

Cidade(s): Rio de Janeiro

É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários

Cidade(s): São Paulo e Rio de Janeiro

Ecocine – Festival Internacional de Ecologia e Direitos

Humanos

Egbé - Mostra de Cinema Negro de Sergipe

El Camino - Cinema de viagem da América do Sul

Cidade(s): Rio de Janeiro

Encontro de Cinema Negro Zo?zimo Bulbul Brasil, África e Caribe

Cidade(s): Rio de Janeiro

Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões

Cidade(s): Florianópolis

Entretodos - Festival de Curtas-metragens de Direitos

Humanos

Cidade(s): São Paulo e Online

FAM - Florianópolis Audiovisual Mercosul

Cidade(s): Florianópolis

Fantasma - Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre

Cidade(s): Porto Alegre

Festival de Cinema de Itu

Cidade(s): Itú

Festival do Audiovisual da Serra Gaúcha - CineSerra

Cidade(s): Serra Gaúcha
FECIM - Festival de TV e Cinema de Muqui
Cidade(s): Muqui e híbrido
FECSTA - Festival de Cinema de Santa Teresa - ES.
FEMINA - Festival Internacional de Cinema Feminino
Cidade(s): Rio de Janeiro e Online
Fest Aruanda do Audiovisual Brasileiro
Cidade(s): João Pessoa
FEST CLIP - Festival Nacional de Cinema de Vídeoclipe
Cidade(s): Santa Gertrudes
Festcine Goiânia – Festival de Cinema Brasileiro de Goiânia
Cidade(s): Goiânia
FestCine Itaúna
Cidade(s): Caruaru
FESTCURTASBH (Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte)
Cidade(s): Belo Horizonte
Festival Nacional de Cinema Estudantil de Guaíba
Cidade(s): Guaíba
Festival Audiovisual Latino-Americano – FALA São Chico
Festival Boca do Inferno
Cidade(s): São Paulo
Festival Brasileiro de Nanometragem
Cidade(s): Franco da Rocha
Festival comKids – Prix Jeunesse Iberoamericano
Cidade(s): São Paulo
Festival Curta Campos do Jordão
Cidade(s): Campos do Jordão
Festival Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro
Cidade(s): Rio de Janeiro
Festival Curta Jacarehy
Cidade(s): Jacareí
Festival de Brasília do Cinema Brasileiro
Cidade(s): Brasília
Festival de Cinema Curta Pinhais - FESTCINE
Cidade(s): Pinhais
Festival de Cinema de Caruaru
Cidade(s): Caruaru
Festival de Cinema de Catas Altas
Cidade(s): Catas Altas
Festival de Cinema de Gramado
Cidade(s): Gramado
Festival de Cinema de Muriaé
Cidade(s): Muriaé
Festival de Cinema de São Bernardo do Campo
Cidade(s): São Bernardo do Campo
Festival de Cinema de Trancoso
Cidade(s): Porto Seguro (Trancoso)
Festival de Cinema de Três Passos
Cidade(s): Três Passos
Festival de Cinema de Triunfo
Cidade(s): Triunfo
Festival de Cinema de Vitória
Cidade(s): Vitória
Festival de Cinema Escolar de Alvorada
Cidade(s): Alvorada
Festival de Cinema Estudantil de Palmas - Você na Tela

Cidade(s): Palmas e Online
Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo
Cidade(s): São Paulo
Festival de Cinema no Meio do Mundo
Cidade(s): Garanhuns
Festival de Filmes Outdoor Rocky Spirit
Cidade(s): São Paulo, Rio de Janeiro e Online
Festival de Finos Filmes
Cidade(s): São Paulo
Festival do Minuto
Cidade(s): Online
Festival do Rio
Cidade(s): Rio de Janeiro
Festival Ecrã
Cidade(s): Rio de Janeiro
Festival Filmaê
Cidade(s): Brasília
Festival Goiamum Audiovisual
Cidade(s): Natal
Festival Guarnicê de Cinema
Cidade(s): São Luís
Festival Independente Nacional de Cinema de Jaraguá do Sul
Cidade(s): Jaraguá do Sul
Festival Internacional Cinema e Transcendência
Cidade(s): São Paulo
Festival Internacional de Cinema da Fronteira
Cidade(s): Bagé
Festival Internacional de Cinema de Goiânia
Cidade(s): Goiânia
Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental - FICA
Cidade(s): Goiás
Festival Internacional de Cinema Estudantil - CinEst
Cidade(s): Santa Maria
Festival Internacional de Cinema Infantil
Cidade(s): Aracaju, Natal, Salvador, Rio de Janeiro e Niterói, São Paulo Gênero(s): Ficção, Animação
Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo - Curta Kinoforum
Cidade(s): São Paulo
Festival Internacional Pequeno Cineasta
Cidade(s): Rio de Janeiro
Festival Kinoarte de Cinema - Edição Londrina
Cidade(s): Londrina
Festival Latino-Americano de Cinema de Belo Jardim - Cine Jardim
Cidade(s): Belo Jardim
Festival MixBrasil de Cultura da Diversidade
Cidade(s): São Paulo
Festival Mosaico
Cidade(s): São Paulo
Festival Nacional de Cinema Universitário Tainha Dourada
Cidade(s): Itajaí
Festival O Cubo de Cinema
Cidade(s): Rio de Janeiro
Festival Santa Cruz de Cinema
Cidade(s): Santa Cruz
Festival SESC Melhores Filmes

Cidade(s): São Paulo e Online
Festival Taguatinga de Cinema
Cidade(s): Taguatinga e Online
Festival Take Único
FESTIVAL UCS de Cinetrash - Universitário
Cidade(s): Caxias do Sul
Festival Visões Periféricas
Cidade(s): Rio de Janeiro
FIA CINE - festival ibero americano de cinema
Cidade(s): Santo André
FIC Fantástico - Festival Internacional de Cinema Fantástico de Brasília
Cidade(s): Brasília
FICASC - Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra Catarinense
FICSU - Festival Internacional de Cinema de Surf de Ubatuba
Cidade(s): Ubatuba
Filmambiente
Cidade(s): Rio de Janeiro
FIM – Festival Internacional de Mulheres no Cinema
Cidade(s): São Paulo
Folia - Festival de Cinema Universitário
Cidade(s): Goiânia
FOR RAINBOW - Festival de Cinema e Cultura da Diversidade
Cidade(s): Fortaleza
Forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte
Cidade(s): Belo Horizonte
FUCINE - Festival Universitário de Cinema
Cidade(s): São Paulo
GO FILM - GOIÂNIA FILM FESTIVAL
Goiânia Mostra Curtas
Grande Prêmio do Cinema Brasileiro
Cidade(s): Rio de Janeiro
Hell de Janeiro - Festival Internacional de Terror do Rio de Janeiro
Cidade(s): Rio de Janeiro
IN-EDIT BRASIL - Festival Internacional do Documentário Musical
Cidade(s): Belo Horizonte
Inflamável - Festival de Curtas em Super 8
International Uranium Film Festival - Festival de Cinema da Era Atômica/Energia Nuclear
Cidade(s): Rio de Janeiro
Jade Jaguar Film Festival
Cidade(s): Salvador
Janela Internacional de Cinema do Recife
JISFF - Festival Internacional de Cinema de Joinville
Cidade(s): Joinville
Lobo Fest - Festival Internacional de Filmes Curtíssimos
Cidade(s): Brasília
Lumiar - Festival Interamericano de Cinema Universitário
Cidade(s): Cachoeira
MAR - Mulheres Ativismo Realização
Cidade(s): Cachoeira
Maranhão na Tela

Cidade(s): São Luís
MFL - Mostra do Filme Livre
Cidade(s): Rio de Janeiro
MILITUM - Festival de Cinema de História Militar
Cidade(s): Rio de Janeiro
MOSCA – Mostra Audiovisual de Cambuquira
Cidade(s): Cambuquira
Mostra Audiovisual Estudantil Joaquim Venâncio
Mostra Audiovisual Universitário América Latina MAUAL
Cidade(s): Cuiabá
Mostra audiovisual [em]curtas
Online
Mostra Boca Miúda
Cidade(s): São José do Rio Preto
Mostra Curta Audiovisual de Campinas
Cidade(s): Campinas
Mostra das MINAS - Mostra Livre de Cinema de Mulheres
Cidade(s): Santos
Mostra de Cinema de Fama
Cidade(s): Fama
Mostra de Cinema de Gostoso
Cidade(s): São Miguel do Gostoso
Mostra de Cinema de Tiradentes
Cidade(s): Tiradentes
Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis
Cidade(s): Florianópolis
Mostra de Cinema Negro de Pelotas
Cidade(s): Pelotas
Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental
Cidade(s): São Paulo
Mostra Internacional de Cinema em São Paulo
Cidade(s): São Paulo
Mostra Manaus Filme Fantástico
Cidade(s): Manaus
Mostra Nacional Feminina de Curtas CineMarias
Cidade(s): Vitória
Mostra PERCURSOS
Mostra Rainbow de Cinema e Vídeo LGBT de Juiz de Fora
Cidade(s): Juiz de Fora
Mostra SESC de Cinema
Mostra Sesc de Culturas Cariri
MOTRIZ - Festival de Cinema de Planaltina
MUMIA – Mostra Udigrudi Mundial de Animação
Cidade(s): Belo Horizonte
NOIA - Festival do Audiovisual Universitário
Cidade(s): Fortaleza e Online
Olhar de Cinema - Festival Internacional de Curitiba
Cidade(s): Curitiba e Online
Overcome Film Festival
Panorama Internacional Coisa de Cinema
Cidade(s): Salvador
Pirenópolis Doc - Festival de Documentário Brasileiro
Cidade(s): Pirenópolis
Prêmio ABC
Cidade(s): São Paulo
Primeiro Plano - Festival de Cinema de Juiz de Fora e Mercocidades
Cidade(s): Juiz de Fora

Recifest - Festival de Cinema da Diversidade Sexual do Recife

Cidade(s): Recife

Rio Festival de Cinema LGBTQIA+

Cidade(s): Rio de Janeiro

Rio Mountain Festival - Mostra Internacional de Filmes de Montanha

Cidade(s): Rio de Janeiro

Rio Webfest

Cidade(s): Rio de Janeiro

ROTA - Festival de Roteiro Audiovisual

Online

Santos Film Festival - Festival de Cinema de Santos

Cidade(s): Santos

SARANCINE - FESTIVAL DE CINEMA AMBIENTAL E GASTRONOMIA DE SARANDIRA

Cidade(s): Sarandira e Online

Sercine - Festival Sergipe de Audiovisual

SET Universitário

Cidade(s): Porto Alegre

Super Off - Festival Internacional de Cinema Super 8

Cidade(s): São Paulo e Online

TRANSFORMA - Festival de Cinema da Diversidade de Santa Catarina

Cidade(s): Florianópolis

IV. Mapa de territorialidade do audiovisual no Brasil

