

UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL
PROGRAMA de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional

Gustavo Corga Acioli Lopes

**ENTRE A AÇÃO COLETIVA E O ESTADO:
O MOVIMENTO ABEDISTA E A REORGANIZAÇÃO DO SETOR
AUDIOVISUAL BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento Regional.

Linha de pesquisa: Estado, Instituições e Democracia.

Orientadora: Dra. Grazielle Betina Brandt
Co orientadora: Dra. Cidonea Machado Deponti

CIP - Catalogação na Publicação

Lopes, Gustavo Corga Acioli

ENTRE A AÇÃO COLETIVA E O ESTADO: O MOVIMENTO ABEDISTA E A
REORGANIZAÇÃO DO SETOR AUDIOVISUAL BRASILEIRO / Gustavo Corga
Acioli Lopes. – 2026.

168f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) –
Universidade de Santa Cruz do Sul, 2026.

Orientação: Profa. Dra. Grazielle Betina Brandt.

Coorientação: Profa. Dra. Cidonea Machado Deponti.

1. audiovisual brasileiro. 2. políticas audiovisuais. 3. ação
coletiva. 4. produção independente. 5. desenvolvimento regional.
I. Brandt, Grazielle Betina. II. Deponti, Cidonea Machado. III.
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UNISC
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A Leopoldo Nunes, in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC) pelo ambiente acadêmico no qual esta pesquisa foi desenvolvida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização desta dissertação.

Aos entrevistados que gentilmente compartilharam suas experiências, memórias e reflexões, contribuindo de maneira decisiva para a construção desta pesquisa.

Unless the number of individuals in a group is quite small, or unless there is coercion or some other special device to make individuals act in their common interest, rational, self-interested individuals will not act to achieve their common or group interests.

Mancur Olson

RESUMO

Esta dissertação analisa o papel desempenhado pelo movimento abedista no processo de reorganização do setor audiovisual brasileiro, com foco no período compreendido entre a rearticulação da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), nos anos 1990, e a consolidação de políticas públicas estruturantes ao longo dos anos 2000. Como aporte teórico, a pesquisa mobiliza as contribuições de Pierre Bourdieu (1983 e 1989), especialmente os conceitos de campo, capital social e capital simbólico; de Mark Granovetter (1973 e 1985), com ênfase nas redes sociais e na força dos laços fracos; e de Charles Tilly (1978 e 2006), a partir da noção de ação coletiva e repertórios de mobilização. A pesquisa, de abordagem qualitativa, baseia-se principalmente em entrevistas com participantes do movimento e na análise de documentos produzidos no contexto de sua atuação. O estudo examina a trajetória da ABD desde a luta pela Lei do Curta até a chegada de alguns de seus membros à estrutura do Estado, com destaque para sua participação no III Congresso Brasileiro de Cinema, momento em que se observa uma ampliação do escopo de suas formulações programáticas. Analisa-se ainda a atuação de membros do movimento na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, enfatizando o papel da ABD como espaço de formação de quadros que posteriormente ocuparam posições na administração pública. Os resultados indicam que a entidade funcionou como infraestrutura relacional que favoreceu a circulação de repertórios de ação coletiva incorporados ao desenho de políticas públicas para o setor cultural audiovisual no Brasil.

Palavras-chave: audiovisual brasileiro; políticas audiovisuais; produção independente; ação coletiva; desenvolvimento regional.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the role played by the *abedista* movement in the reorganization process of the Brazilian audiovisual sector, focusing on the period between the rearticulation of the Brazilian Documentary Filmmakers Association (ABD) in the 1990s and the consolidation of structuring public policies throughout the 2000s. As a theoretical framework, the research draws on the contributions of Pierre Bourdieu (1983; 1989), especially the concepts of field, social capital, and symbolic capital; Mark Granovetter (1973; 1985), with emphasis on social networks and the strength of weak ties; and Charles Tilly (1978; 2006), particularly the notions of collective action and repertoires of mobilization. This qualitative research is mainly based on interviews conducted with participants of the movement and on the analysis of documents produced within the context of its activities. The study examines the trajectory of ABD from the struggle for the *Lei do Curta* to the insertion of some of its members into the structure of the State, highlighting its participation in the III Brazilian Cinema Congress, a moment in which the scope of its programmatic formulations expanded. The dissertation also analyzes the role of movement members within the Audiovisual Secretariat of the Ministry of Culture, emphasizing ABD's role as a space for the formation of cadres later incorporated into public administration. The findings indicate that the association functioned as a relational infrastructure capable of fostering the circulation of collective action repertoires that were later incorporated into the design of public policies for the Brazilian audiovisual sector.

Keywords: Brazilian audiovisual sector; audiovisual policies; independent production; collective action; regional development.

LISTA DE SIGLAS

ABD – Associação Brasileira de Documentaristas

ABRACI – Associação Brasileira de Cineastas

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

ANCINAV – Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (anteprojeto)

APACI – Associação Paulista de Cineastas

BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social

BNB – Banco do Nordeste do Brasil

CBC – Congresso Brasileiro de Cinema

CTAv – Centro Técnico Audiovisual

DocTV – Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro

ECA-USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

FENEEC – Federação Nacional das Empresas Exibidoras Cinematográficas

FSA – Fundo Setorial do Audiovisual

GEDIC – Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema

MinC – Ministério da Cultura

SAv – Secretaria do Audiovisual

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA.....	15
2.1 Abordagem e Recorte da Pesquisa.....	15
2.2 Fontes Documentais.....	19
2.3 Coleta, Sistematização e Transcrição dos Dados.....	20
3 CAMPO, REDES E INSTITUCIONALIDADE NA REORGANIZAÇÃO DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO.....	22
3.1 O Conceito de Campo e a Sociologia Relacional no Audiovisual.....	22
3.2. Redes de Sociabilidade e Articulação Coletiva: O movimento abedista.....	25
4. ANÁLISE DO MOVIMENTO ABEDISTA E A REORGANIZAÇÃO DO SETOR AUDIOVISUAL BRASILEIRO.....	32
4.1 A constituição da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD): entre a Lei do Curta e os primeiros marcos institucionais.....	32
4.2 O Encontro Nacional da ABD em 1999: festivais e circuitos de difusão.....	42
4.3 O Convênio ABD como estratégia institucional.....	52
4.4. O III Congresso Brasileiro de Cinema: espaços de articulação e debates....	61
4.4.1 A Participação da ABD no III CBC.....	65
4.4.2 O Pós-congresso e a Reorganização Institucional do Audiovisual Brasileiro.....	79
4.2.3 A eleição de Lula e o Novo Cenário Político.....	81
4.5. A Secretaria do Audiovisual (SAv) e a Participação Abedista.....	91
4.6. O Episódio Ancinav.....	101
4.7 A Atuação Abedista Fora do Governo.....	132
4.8 O Declínio do Movimento Abedista.....	142
5. CONCLUSÃO.....	160
REFERÊNCIAS.....	165

1.INTRODUÇÃO

Para entender o contexto da história que será relatada nesta dissertação, é preciso primeiro entender o que se convencionou chamar de Retomada do Cinema Brasileiro e o porquê desta nomenclatura. Em 1990, uma das primeiras medidas do recém-empossado governo Collor foi fechar a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) e o Concine (Conselho Superior de Cinema), respectivamente, a produtora cinematográfica estatal criada pelo regime militar e que era responsável pela produção da quase totalidade dos longas metragens de ficção brasileiros, e o órgão responsável pela regulação e fiscalização da distribuição e exibição de filmes em salas de cinema no país. Foram por terra os dois pilares que mantiveram a indústria cinematográfica brasileira de pé por vinte anos. Como consequência, a produção de filmes de longa-metragem de ficção no Brasil chegou a quase zero (AMANCIO, 2007; SOUSA, 2018; SIMIS, 2008).

Como forma de compensação, em 1991, o governo Collor cria a chamada Lei Rouanet – uma reforma da lei de incentivo à cultura instituída no governo Sarney. A lei anterior fora apelidada de Lei Sarney, em referência ao governo que a instituiu, e sua sucessora, de Lei Rouanet, em referência a Sérgio Paulo Rouanet, o secretário de Cultura do governo Collor que a criou. A Lei Rouanet, ainda vigente, consiste em um mecanismo de renúncia fiscal através do qual pessoas físicas e jurídicas podem destinar um percentual do seu imposto de renda a produções culturais. A ideia era retirar do estado o papel de agente diretamente responsável pelo financiamento, pela escolha e pela execução das produções culturais, reposicionando o estado como financiador indireto da produção cultural.

Na esteira da Lei Rouanet, em 1993, já no governo Itamar Franco, é criada a Lei do Audiovisual. Também baseada no mecanismo da renúncia fiscal, a Lei do Audiovisual buscava contemplar a necessidade de captação de vultosos recursos para a produção dos filmes de ficção permitindo que o investidor passasse a ser sócio dos filmes, ou seja, além de descontar o investimento do imposto devido, ainda teria participação em eventuais lucros das produções (IKEDA, 2011)

Esses dois mecanismos possibilitaram a progressiva retomada da produção de longas metragens de ficção para exibição nas salas de cinema do Brasil, sendo que o marco desse processo que foi batizado de Retomada do Cinema Brasileiro foi o lançamento do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (direção de Carla Camurati, 1995). Sucesso de público e crítica, *Carlota Joaquina* foi o primeiro filme brasileiro após o fim da Embrafilme a superar a marca de 1 milhão de espectadores, numa demonstração da viabilidade comercial do filme nacional. Lançado neste mesmo ano, também conseguindo romper a barreira simbólica de 1 milhão de espectadores, o filme *O Quatrilho* (direção de Fábio Barreto) foi além, tendo sido indicado ao Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira em 1996 – feito que havia sido realizado anteriormente por apenas um filme brasileiro, *O Pagador de Promessas* (de Anselmo Duarte, 1963).

Nos anos subsequentes, mais dois filmes superaram a marca de 1 milhão de espectadores e alcançaram visibilidade internacional. O filme *O que é isso, companheiro?* (de Bruno Barreto, 1997) também foi indicado ao Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira em 1998. E *Central do Brasil* (de Walter Salles, 1998) foi vencedor do Urso de Ouro de Melhor Filme e Urso de Prata de Melhor Atriz (Fernanda Montenegro) no Festival de Berlim do mesmo ano e indicado ao Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira e de Melhor Atriz em 1999, consolidando, com isso, a nova imagem do cinema brasileiro perante a sociedade (RAMOS e MIRANDA, 2004).

Entretanto, esses casos de sucesso eram considerados contingenciais pela classe cinematográfica, que enxergava muitos gargalos para que se estabelecesse uma verdadeira indústria cinematográfica no Brasil. Além da dificuldade de captação de recursos através dos mecanismos de renúncia fiscal, que demandava que os produtores tivessem uma boa rede de relações junto às grandes empresas do país, o acesso dos filmes produzidos às salas de cinema era muito restrito. Com o fim do Concine, o mercado de distribuição e exibição ficou completamente desregulado e a produção norte-americana chegou a ocupar 95% das salas de cinema do Brasil (SOUSA, 2018; SIMIS, 2008).

Para enfrentar esses e outros desafios, a classe voltou a se mobilizar, seja por meio da articulação entre os grandes produtores e diretores, seja através das

associações de classe históricas do cinema brasileiro, entre elas: a ABRACI (Associação Brasileira de Cineastas), a APACI (Associação Paulista de Cineastas), o SICAV (Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual), e a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas).

A reorganização do setor audiovisual brasileiro a partir da década de 1990 esteve associada a transformações institucionais que ampliaram as condições de produção e circulação de obras em diferentes regiões do país. A literatura especializada tem privilegiado a análise dos instrumentos de financiamento e regulação consolidados ao longo dos anos 2000, dedicando menor atenção aos processos de articulação coletiva que antecederam a formulação dessas políticas.

A compreensão dessas transformações requer considerar o papel desempenhado por coletivos de profissionais que, em um contexto marcado por forte assimetria na distribuição de recursos e oportunidades, mobilizaram repertórios de ação coletiva voltados à defesa da produção independente e à ampliação das possibilidades de realização audiovisual no país. Entre esses espaços de articulação, a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) destacou-se ao reunir realizadores distribuídos por diferentes estados da federação, favorecendo a circulação de diagnósticos e propostas relativas à organização do setor. A entidade atuou também como espaço de formação de quadros que posteriormente passaram a ocupar posições estratégicas no Estado, participando da implementação de mudanças institucionais que contribuíram para a reorganização do audiovisual brasileiro.

A presente dissertação estrutura-se em torno da seguinte questão de pesquisa: qual foi o papel desempenhado pelo movimento Abedista no processo de reorganização do setor audiovisual brasileiro, especialmente no que tange à formulação de políticas públicas e à transposição de seus quadros para a administração pública federal ao longo das décadas de 1990-2000?

Esta dissertação parte da hipótese de que o movimento abedista, estruturado em torno da ABD Nacional, desempenhou papel relevante nesse processo não apenas pela formulação de propostas programáticas, mas também pela constituição de redes de sociabilidade e de aprendizado político que

favoreceram a circulação de agentes posteriormente incorporados à administração pública.

Ao privilegiar a análise das redes de sociabilidade profissional e dos processos de circulação de agentes entre espaços associativos e posições institucionais, a pesquisa dialoga com abordagens do desenvolvimento regional que enfatizam o papel das instituições, das interações sociais e da produção de conhecimento na configuração de dinâmicas territoriais, compreendendo o desenvolvimento não apenas como resultado de variáveis econômicas, mas também como processo socialmente construído em campos profissionais específicos.

Sendo assim, cabe analisar o papel desempenhado pelo movimento abedista examinando de que modo suas formas de articulação coletiva contribuíram para a formulação de políticas públicas e para a formação de quadros que passaram a atuar na estrutura do Estado. Deste modo, esta dissertação pretende: i) Examinar a trajetória da Associação Brasileira de Documentaristas como espaço de articulação coletiva e de sociabilidade profissional no campo audiovisual brasileiro; ii) Identificar as formas de interação que favoreceram a constituição de redes associativas, a circulação de ideias e a elaboração de diagnósticos sobre o setor audiovisual; iii) Analisar a emergência de lideranças oriundas do movimento abedista e os processos de circulação desses agentes entre espaços associativos e posições institucionais no Estado; iv) Examinar as transformações nas formas de articulação coletiva após a incorporação de agentes oriundos do movimento abedista em posições institucionais.

A dissertação está estruturada em cinco capítulos. O primeiro apresenta a introdução, delimitando o tema, o problema de pesquisa, os objetivos e a relevância do estudo sobre o papel do movimento abedista na reorganização do audiovisual brasileiro. O segundo capítulo descreve os procedimentos metodológicos, detalhando a abordagem da pesquisa, as fontes documentais utilizadas e os processos de coleta, sistematização e transcrição dos dados. O terceiro capítulo discute os referenciais teóricos que sustentam a análise, especialmente os conceitos de campo, redes de sociabilidade e institucionalidade no contexto do audiovisual brasileiro. O quarto capítulo

desenvolve a análise empírica da atuação da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) e do movimento abedista, abordando sua participação em congressos, articulações políticas, relações com a Secretaria do Audiovisual, o episódio da Ancinav e os processos de reorganização institucional do setor. Também examina a inserção de agentes do movimento em espaços institucionais e o declínio do movimento ao longo dos anos 2000. Por fim, o quinto capítulo apresenta as conclusões da pesquisa, retomando os objetivos, os principais achados e as contribuições do estudo para a compreensão das relações entre audiovisual, política cultural e institucionalidade no Brasil.

A presente dissertação justifica-se pela necessidade de ampliar a compreensão sobre os processos que conduziram à reorganização institucional do setor audiovisual brasileiro no período posterior ao desmonte dos anos 1990. Embora haja uma literatura consolidada sobre a atuação do Estado na formulação de políticas para o setor, ainda são relativamente pouco exploradas as dinâmicas internas ao campo cinematográfico que levaram à construção dessas políticas.

Ao focalizar o movimento abedista, esta dissertação busca evidenciar o papel das redes associativas, da mobilização coletiva e da circulação de ideias na configuração do audiovisual brasileiro contemporâneo. Trata-se de deslocar o olhar de uma abordagem centrada exclusivamente nas instituições estatais para uma perspectiva que considere também a atuação dos próprios agentes na formulação de diagnósticos, na construção de agendas e na constituição de repertórios de ação coletiva posteriormente incorporados ao desenho de políticas públicas. Ao enfatizar a circulação de experiências entre diferentes contextos de produção, a pesquisa permite compreender como diagnósticos elaborados em distintas regiões contribuíram para ampliar o debate sobre as condições de realização audiovisual em todo o país.

Além disso, o trabalho contribui para a compreensão dos processos de reorganização institucional do setor audiovisual brasileiro ao investigar de que modo experiências de articulação coletiva favoreceram a formação de quadros que vieram a ocupar posições na administração pública, possibilitando a circulação de propostas e diagnósticos entre o movimento e o Estado. Ao analisar essas trajetórias, a pesquisa busca compreender como dinâmicas

internas ao próprio campo operaram para ampliar as condições de participação de novos agentes e regiões no sistema de produção e difusão audiovisual, oferecendo subsídios para o debate sobre ação coletiva, instituições e desenvolvimento regional.

A pesquisa se beneficia do acesso a fontes primárias, em especial entrevistas com atores diretamente envolvidos nos processos analisados, permitindo a reconstrução de dinâmicas pouco documentadas e a incorporação de perspectivas que raramente aparecem em registros institucionais formais.

Por fim, a escolha do objeto desta pesquisa relaciona-se à trajetória do autor no campo audiovisual brasileiro desde o final dos anos 1990, período em que integrou a diretoria da ABDeC-RJ, na gestão de Mario Diamante, e participou de reuniões realizadas no circuito de festivais, de encontros nacionais da ABD e do III Congresso Brasileiro de Cinema. Também participou de reuniões internas da revista *Sinopse*, acompanhando debates sobre políticas para o audiovisual. Essa inserção favoreceu o contato com os entrevistados, ao mesmo tempo em que exigiu a explicitação da posição do pesquisador no campo.

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

O segundo capítulo apresenta os procedimentos metodológicos que orientam a pesquisa, detalhando as escolhas teórico-metodológicas adotadas para a investigação do movimento abedista e sua atuação na reorganização do audiovisual brasileiro. Inicialmente, são discutidos a abordagem da pesquisa e o recorte temporal e analítico do estudo, delimitando o período investigado e os sujeitos envolvidos.

Em seguida, são apresentadas as fontes documentais utilizadas, incluindo atas, documentos institucionais, registros de congressos, entrevistas, materiais audiovisuais e publicações relacionadas ao campo do cinema brasileiro. Por fim, o capítulo descreve os processos de coleta, sistematização e transcrição dos dados, evidenciando os procedimentos empregados para organização e análise do material empírico que sustenta a pesquisa.

2.1. Abordagem e Recorte da Pesquisa

A pesquisa adota abordagem qualitativa orientada pela análise de trajetórias de agentes e de processos de articulação coletiva no setor audiovisual brasileiro, com ênfase no período compreendido entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000. O objetivo não consiste em reconstituir a história institucional do audiovisual brasileiro nem em realizar análise detalhada da arquitetura das políticas públicas implementadas no período, mas compreender de que modo redes de sociabilidade profissional contribuíram para a formação de interpretações compartilhadas sobre o setor e para a circulação de agentes entre espaços associativos e posições na estrutura do Estado.

A investigação adota como alicerce teórico a sociologia relacional, rompendo com perspectivas substancialistas que analisam agentes ou instituições como entidades isoladas. Ao compreender que a realidade social é constituída por redes de relações e processos de interação, este trabalho articula as contribuições de Pierre Bourdieu, Charles Tilly e Mark Granovetter para mapear a configuração do campo audiovisual brasileiro.

A análise parte do conceito de campo de Pierre Bourdieu (1996), definido como um microcosmo social dotado de leis próprias e uma estrutura de posições ocupadas por agentes que disputam a autoridade legítima. No contexto da ABD, o campo audiovisual não é apenas um setor econômico, mas um espaço onde o capital cultural (conhecimento técnico e artístico) e o capital social (redes de influência) são constantemente convertidos em capital simbólico, o prestígio necessário para influenciar políticas de Estado. A noção de *habitus* é aqui fundamental para entender como as disposições políticas dos cineastas foram moldadas na transição entre a resistência dos anos 1990 e a ocupação institucional dos anos 2000.

Complementando a visão estrutural de Bourdieu, a teoria das redes de Mark Granovetter (1973) permite esmiuçar a microdinâmica dessas relações. A distinção entre laços fortes (relações de confiança e proximidade) e laços fracos é crucial para entender a expansão da ABD para 15 estados. Enquanto os laços fortes garantem a coesão e a "ordem unida" da bancada, são os laços fracos que funcionam como "pontes" (*bridges*), permitindo que a associação circulasse informações entre diferentes regiões e acessasse novas estruturas de oportunidade no governo federal. A eficácia da ABD reside na sua capacidade de mobilizar uma rede que combina a densidade do clã com a capilaridade da federação nacional

Para compreender como essa rede de capitais se traduz em mudança social, recorre-se a Charles Tilly (2006). A trajetória da ABD, desde a organização de congressos até a indicação de cargos na Secretaria do Audiovisual, exemplifica a evolução de um repertório de ação coletiva. Tilly argumenta que a ação coletiva é contingente à estrutura de oportunidade política. O texto demonstra que a eleição de um governo ideologicamente afim (Lula/PT) alterou o custo da mobilização, permitindo que o setor cinematográfico passasse de um confronto defensivo contra o neoliberalismo para uma fase de institucionalização de demandas, como a criação da Condecine e do Fundo Setorial.

Essa tríade teórica permite que a dissertação analise não apenas *o que* aconteceu na história do audiovisual brasileiro, mas *como* a dinâmica das relações e a gestão dos capitais possibilitaram a emergência de uma nova ordem regulatória e institucional do audiovisual no país. A investigação concentra-se no

movimento abedista, entendido como espaço de articulação que reuniu realizadores distribuídos por diferentes estados da federação e que desempenhou papel relevante na elaboração de diagnósticos sobre os limites e possibilidades de organização do setor audiovisual brasileiro. Busca-se examinar de que maneira a participação nesses espaços associativos favoreceu a formação de trajetórias que posteriormente se desdobraram em posições vinculadas à formulação e implementação de políticas públicas, contribuindo para a reorganização institucional do setor ao longo dos anos 2000.

O núcleo empírico da pesquisa é composto por entrevistas semiestruturadas realizadas com agentes que participaram do movimento abedista e que, em diferentes momentos, ocuparam posições relevantes tanto em entidades associativas quanto em instâncias institucionais do audiovisual brasileiro. As entrevistas buscaram reconstruir trajetórias profissionais e experiências associativas, abordando aspectos como formação e inserção no audiovisual, participação no movimento abedista, atuação em entidades representativas, percepções sobre o processo de reorganização do setor e interpretações sobre as relações entre movimento associativo e Estado. O roteiro manteve estrutura aberta, permitindo que os entrevistados enfatizassem dimensões consideradas relevantes a partir de suas próprias experiências, o que favoreceu a identificação de recorrências interpretativas e conexões entre trajetórias individuais e processos coletivos. A figura 1 delimita os entrevistados:

Alfredo Manevy – membro da ABD-SP, secretário executivo do Ministério da Cultura. Entrevista realizada em 18 de julho de 2025.
Dario Gularte – presidente da ABDeC-RJ, diretor da ABD Nacional. Entrevista realizada em 03 de junho de 2025.
Dirceu Lustosa – presidente da ABCV/ABD-DF, autor do curta <i>Tributo a Leopoldo Nunes</i> , filmado durante o III Congresso Brasileiro de Cinema. Entrevista realizada em 02 de agosto de 2025.
Emanoel Freitas – presidente da ABD-PA, secretário e tesoureiro da ABD Nacional. Entrevista realizada em 28 de maio de 2025.
Giba Assis Brasil – presidente da APTC/ABD-RS, vice-presidente da ABD Nacional. Entrevista realizada em 10 de junho de 2025.

Guigo Pádua – presidente da Curta Minas/ABD-MG, presidente da ABD Nacional. Entrevista realizada em 30 de maio de 2025.
Manoel Rangel – presidente da ABD-SP, diretor-presidente da Ancine. Entrevista realizada em 22 de agosto de 2025.
Mário Diamante – presidente da ABDeC-RJ, diretor da Ancine. Entrevista realizada em 07 de agosto de 2025.
Paulo Alcoforado – membro da ABD-SP, gestor do programa DocTV, diretor da Ancine. Entrevista realizada em 22 de julho de 2025.
Pedro Rosa – secretário da ABDeC-RJ, secretário de assuntos internacionais da Secretaria do Audiovisual. Entrevista realizada em 16 de maio de 2025.
Sérgio Santeiro – presidente da ABD Nacional. Entrevista realizada em 06 de junho de 2025.
Solange Lima Moraes – presidente da ABCV/ABD-BA, presidente da ABD Nacional. Entrevista realizada em 12 de junho de 2025

Fonte: elaborada pelo autor (2026).

A seleção dos entrevistados buscou contemplar agentes que participaram ativamente do movimento em diferentes posições e contextos regionais, incluindo dirigentes de associações estaduais, membros da diretoria da ABD Nacional e indivíduos que posteriormente ocuparam cargos na administração pública federal vinculada ao audiovisual. O critério de escolha privilegiou trajetórias que permitem observar a circulação entre espaços associativos e posições institucionais, aspecto central para a investigação proposta. O conjunto de entrevistas não pretende representar estatisticamente a totalidade dos participantes do movimento, mas identificar interpretações situadas sobre o período analisado a partir de agentes que desempenharam papel relevante nos processos de articulação coletiva examinados. A presença de entrevistados provenientes de diferentes estados contribui para observar a dimensão territorial do associativismo audiovisual e sua relação com o debate sobre reorganização do setor em sua relação com o desenvolvimento regional.

Os depoimentos são compreendidos como interpretações retrospectivas produzidas por agentes que participaram dos processos analisados. O recorte temporal da pesquisa concentra-se no período compreendido entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, momento marcado pela intensificação de

processos de reorganização institucional do setor audiovisual brasileiro e pela ampliação da presença de agentes oriundos do movimento associativo em posições vinculadas à formulação de políticas públicas. A pesquisa não pretende oferecer narrativa abrangente da história da ABD ou do audiovisual brasileiro, mas examinar um conjunto específico de processos de articulação coletiva que contribuíram para a circulação de diagnósticos sobre o setor e para a formação de trajetórias que atravessaram diferentes posições profissionais, incluindo a transição de parte desses agentes para funções no interior do Estado.

As entrevistas não são tratadas como registros neutros do passado, mas como narrativas por meio das quais os agentes interpretam retrospectivamente suas trajetórias e as transformações do setor audiovisual brasileiro. O interesse analítico reside, portanto, na compreensão de como determinados agentes constroem interpretações sobre a formação de diagnósticos relativos ao setor e sobre a circulação de ideias entre espaços associativos e posições institucionais, bem como sobre o modo como avaliam, retrospectivamente, os efeitos dessas experiências. Essa compreensão está de acordo com a necessidade de tratar os depoimentos como fontes situadas, seletivas e atravessadas pela experiência posterior dos próprios entrevistados.

2.2 Fontes Documentais

A investigação ampara-se no uso de fontes documentais como recurso indispensável para a triangulação de dados, permitindo confrontar as memórias obtidas nas entrevistas com os registros oficiais e programáticos da época. A pesquisa documental não é aqui tratada como mera ilustração cronológica, mas como evidência da materialização dos repertórios de ação coletiva e da circulação de ideias no campo audiovisual.

Entre essas fontes destacam-se o livro *ABD 30 anos*, organizado por Maria do Rosário Caetano, que reúne depoimentos de diferentes gerações de participantes do movimento, o livro *Contribuição à história do curta-metragem brasileiro*, de Oswaldo Caldeira, Sérgio Sanz e Manfredo Caldas, o documento contendo as resoluções do III Congresso Brasileiro de Cinema e o anteprojeto da Ancinav. Esses documentos foram utilizados de forma complementar às

entrevistas, permitindo identificar recorrências no vocabulário político do período e verificar a presença de determinadas formulações no debate setorial. A análise documental não teve como objetivo realizar exame exaustivo da produção normativa do audiovisual brasileiro, mas identificar evidências da circulação de diagnósticos e propostas entre espaços associativos e instâncias governamentais.

A análise privilegia a identificação de recorrências interpretativas presentes nos depoimentos e nos documentos examinados, buscando compreender de que maneira redes de sociabilidade profissional favoreceram a formação de repertórios de ação coletiva, a elaboração de diagnósticos compartilhados sobre o setor e a constituição de quadros que participaram da formulação e implementação de políticas públicas. Dessa forma, o material empírico é mobilizado para examinar como processos de articulação coletiva contribuíram para a reorganização do setor audiovisual brasileiro, particularmente no que se refere à consolidação de políticas voltadas à produção independente e à ampliação das condições institucionais de funcionamento do audiovisual no país.

Esse procedimento permitiu situar as trajetórias individuais em um contexto histórico mais amplo, conferindo rigor à análise da reorganização institucional do setor. Ao cruzar o "dito" nas entrevistas com o "registrado" nos documentos, a pesquisa busca mitigar os anacronismos da memória, consolidando uma interpretação fundamentada sobre a permeabilidade entre o movimento social e o Estado.

2.3 Coleta, Transcrição e Sistematização dos dados

O processo de coleta de dados primários ocorreu de forma híbrida, adaptando-se às disponibilidades geográficas e temporais dos sujeitos da pesquisa. As entrevistas foram realizadas por meio presencial e/ou plataformas de videoconferência digital, garantindo a qualidade técnica necessária para o registro audiovisual e posterior análise. Independentemente do suporte, todos os

encontros seguiram um protocolo de ética em pesquisa, assegurando o consentimento livre e esclarecido dos participantes.

Após a fase de coleta, o material foi submetido a um rigoroso processo de transcrição integral, preservando as marcas de oralidade, hesitações e ênfases que compõem a subjetividade dos agentes e são essenciais para a compreensão das trajetórias. As transcrições foram organizadas em um banco de dados unificado, facilitando o manejo comparativo entre os diferentes relatos.

Para a sistematização e interpretação das informações, utilizou-se a técnica de Análise de Conteúdo, estruturada a partir da identificação de unidades de significado e categorias temáticas emergentes. O processo de análise dividiu-se em três etapas:

1. Pré-análise: leitura flutuante do material transcrito para a familiarização com os discursos;
2. Exploração do material: codificação dos trechos referentes às redes de sociabilidade, às disputas políticas e à circulação institucional;
3. Tratamento e interpretação: cruzamento das falas dos entrevistados com as fontes documentais e o referencial teórico.

A sistematização buscou, assim, identificar as recorrências interpretativas e pontos de convergência nos depoimentos que validam a existência de diagnósticos compartilhados pelo movimento abedista. Esse esforço analítico permitiu desvelar não apenas os fatos históricos, mas as conexões entre as trajetórias individuais e os processos coletivos de reorganização do setor audiovisual, conferindo inteligibilidade ao fenômeno da migração de quadros associativos para o interior do Estado.

3. CAMPO, REDES E INSTITUCIONALIDADE NA REORGANIZAÇÃO DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

O terceiro capítulo apresenta os referenciais teóricos que fundamentam a análise da reorganização do audiovisual brasileiro, articulando os conceitos de campo, redes de sociabilidade e institucionalidade. Inicialmente, discute-se o conceito de campo a partir da sociologia relacional, especialmente das contribuições de Pierre Bourdieu, buscando compreender as disputas, posições e relações de poder presentes no setor audiovisual brasileiro. Em seguida, o capítulo aborda as redes de sociabilidade e os processos de articulação coletiva constituídos em torno do movimento abedista, evidenciando como essas conexões contribuíram para a formação de estratégias políticas, institucionais e culturais voltadas à reorganização do cinema brasileiro nos anos 1990 e 2000.

3.1. O Conceito de Campo e a Sociologia Relacional no Audiovisual

A reorganização do setor audiovisual brasileiro no período posterior aos anos 1990 não pode ser compreendida apenas a partir das transformações institucionais promovidas pelo Estado. Ela envolve também processos de articulação coletiva desenvolvidos no interior do próprio campo audiovisual, nos quais agentes organizados em redes profissionais formularam diagnósticos sobre o setor, construíram repertórios de intervenção e, em alguns casos, passaram a ocupar posições na estrutura estatal, contribuindo para a formulação e institucionalização de políticas públicas.

Nessa perspectiva, o movimento abedista pode ser interpretado como uma infraestrutura relacional e política que articulou sociabilidade profissional, mobilização coletiva e institucionalidade. Mais do que uma entidade representativa de documentaristas e curtametragistas, a ABD constituiu um espaço de encontro, debate e formulação no qual se consolidaram vínculos entre agentes distribuídos por diferentes regiões do país, favorecendo a circulação de interpretações sobre os limites e possibilidades de organização do setor audiovisual brasileiro.

O referencial teórico mobilizado nesta pesquisa busca compreender como redes de sociabilidade profissional podem contribuir para a formação de diagnósticos compartilhados, para a coordenação de ação coletiva e para a circulação de agentes entre espaços associativos e posições institucionais. A articulação entre teoria dos campos, sociologia relacional, teoria da ação coletiva e análise de políticas públicas permite construir um quadro interpretativo capaz de iluminar esse processo sem reduzir a reorganização do audiovisual a uma narrativa exclusivamente institucional.

A noção de campo, conforme formulada por Pierre Bourdieu, permite compreender o audiovisual como um espaço estruturado de relações no qual agentes e instituições ocupam posições diferenciadas e disputam reconhecimento, autoridade e capacidade de definição sobre os rumos do setor. Nos campos culturais, a legitimidade não se define apenas por critérios econômicos, mas também por processos de consagração simbólica e reconhecimento entre pares.

Essa perspectiva permite interpretar associações profissionais, festivais, congressos e espaços de debate como instâncias relevantes de sociabilidade nas quais se constroem reputações, alianças e interpretações compartilhadas sobre o funcionamento do campo a partir da teoria bourdieuseana. No caso do audiovisual brasileiro, tais espaços contribuíram para a formação de vínculos duradouros entre realizadores, produtores, professores e gestores culturais, favorecendo a circulação de diagnósticos sobre os problemas estruturais do setor.

Desta forma, a compreensão da reorganização do setor audiovisual brasileiro pós-1990 exige um recuo teórico que permita visualizar o setor não apenas como uma cadeia produtiva econômica, mas como um campo, conforme a formulação de Pierre Bourdieu. Para o autor, um campo constitui-se como um microcosmo social relativamente autônomo, um espaço estruturado de posições onde agentes e instituições disputam a posse de capitais específicos e o poder de definir as regras legítimas de funcionamento desse espaço (Bourdieu, 2005).

No contexto desta dissertação, o audiovisual é interpretado como um campo onde a disputa não se restringe ao lucro financeiro, mas envolve,

primordialmente, a conquista de capital simbólico, traduzido aqui em prestígio artístico, reconhecimento técnico e, crucialmente, na capacidade de influenciar a agenda das políticas públicas. Ao adotar a perspectiva da sociologia relacional, rompe-se com a análise isolada dos indivíduos ou das instituições para focar nas redes de interdependência e nos conflitos que os unem e os opõem. A aplicação da noção de campo permite iluminar como os agentes organizados em torno de entidades como o movimento abedista não operavam no vácuo. Suas trajetórias eram moldadas pelo *habitus*, um sistema de disposições adquiridas que orientava suas percepções e ações dentro do setor (Bourdieu, 1996). Assim, o diagnóstico compartilhado sobre a crise ou o sucesso do cinema brasileiro no período não era apenas técnico, mas o reflexo de uma posição específica dentro do campo que buscava subverter ou consolidar uma determinada ordem institucional.

Nesta ótica, a institucionalidade e as políticas estatais deixam de ser vistas como variáveis externas e passam a ser compreendidas como o resultado da cristalização de lutas internas do campo. A circulação de agentes entre o espaço associativo e as posições na estrutura do Estado, fenômeno central desta investigação representa a conversão de capital social e militante em capital burocrático e político. Portanto, a análise relacional proposta neste capítulo busca desvelar como essa "infraestrutura de sociabilidade" permitiu que determinados grupos impusessem sua visão de mundo como a narrativa oficial da reorganização do audiovisual nacional.

A aplicação da teoria bourdieusiana ao setor cultural brasileiro permite compreender que a reorganização do audiovisual não foi um processo meramente administrativo, mas uma reestruturação das formas de consagração e de acesso aos recursos estatais. Como observa Miceli (2001), pioneiro na introdução do pensamento de Bourdieu no Brasil, a relação entre intelectuais (ou agentes culturais) e o Estado é marcada por uma ambivalência: ao mesmo tempo que buscam autonomia para o campo, esses agentes dependem do aparato estatal para converter seu capital simbólico em institucionalidade.

Nesta perspectiva, o campo audiovisual funciona como um espaço de lutas onde a "economia das trocas simbólicas" dita quem tem o direito de falar em nome do setor. A ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), ao atuar

como uma infraestrutura relacional, permitiu o que Ortiz (1994) identifica como a busca por uma "identidade cultural" que legitima a intervenção política. Para Ortiz, no contexto brasileiro, o Estado frequentemente assume o papel de "mecenas" e organizador da cultura, o que torna a circulação de agentes entre o campo cultural e o campo burocrático um movimento estratégico de sobrevivência e poder.

Essa circulação de agentes evidencia o que Canclini (2005) denomina como a "hibridização" das instâncias de poder. Os agentes do movimento abedista não levaram apenas propostas técnicas para o governo; eles transportaram um *habitus* forjado na militância e na produção independente, tentando inscrever na lógica estatal uma visão específica de "cultura nacional" e "democratização do olhar". Aqui, a noção de autonomia relativa do campo é testada: ao ocuparem cargos no Estado, esses sujeitos buscam institucionalizar diagnósticos que foram construídos coletivamente em festivais, fóruns e assembleias.

Portanto, a reorganização do audiovisual pós-1990, vista através de autores como Xavier (2003) no plano da estética e política, revela que a disputa era também pela definição do que deveria ser apoiado pelo Estado. A articulação entre a teoria dos campos e a realidade brasileira demonstra que as redes de sociabilidade profissional funcionaram como laboratórios de políticas públicas, onde o capital social das associações foi a moeda de troca necessária para a ocupação de posições estratégicas na nova arquitetura institucional do país.

3.2. Redes de Sociabilidade e Articulação Coletiva: O Movimento Abedista

A análise do Movimento Abedista sob a ótica das redes de sociabilidade permite compreender como a organização transcende a estrutura formal para se consolidar como um fenômeno de articulação coletiva. A ABD pode ser compreendida, nesse sentido, como espaço de mediação entre experiência profissional e formulação coletiva. Ao reunir agentes distribuídos por diferentes estados da federação, a entidade contribuiu para a circulação de interpretações sobre o audiovisual brasileiro e para a formação de trajetórias reconhecidas pelos pares. Essa dimensão relacional permite deslocar a análise de uma leitura

estritamente administrativa do setor para uma compreensão que enfatiza processos de construção de legitimidade e posicionamento no campo cultural.

A institucionalidade do audiovisual, nessa perspectiva, não deve ser tratada como dimensão exterior ao campo, mas como resultado de interações entre agentes, entidades associativas e instâncias estatais. Políticas públicas, mecanismos de financiamento e estruturas regulatórias emergem também a partir de diagnósticos e pressões formulados no interior do próprio campo audiovisual.

A existência de diagnósticos compartilhados não implica automaticamente coordenação entre agentes. A teoria da ação coletiva permite compreender em que condições interesses convergentes se transformam em iniciativas organizadas. Olson demonstra que a cooperação depende da existência de incentivos capazes de reduzir custos de participação e enfrentar problemas de comportamento oportunista.

No campo audiovisual, associações profissionais podem ser interpretadas como dispositivos que reduzem a dispersão entre agentes e contribuem para a construção de percepções coletivas sobre problemas comuns. Encontros nacionais, festivais, congressos e instâncias de debate funcionam como mecanismos que transformam preocupações difusas em pautas articuladas.

A sociologia relacional contribui para compreender como vínculos profissionais e pessoais favorecem a circulação de informações e oportunidades. Nesse sentido, a compreensão da ABD enquanto força motriz no cenário cultural brasileiro exige uma análise que vá além de sua estrutura estatutária. O "Movimento Abedista" se caracteriza por uma rede de sociabilidade que amalgama a prática artística com a militância política. Para analisar essa dinâmica, a convergência entre o conceito de Capital Social de Pierre Bourdieu e a Força dos Laços Fracos de Mark Granovetter (1973) oferece o instrumental teórico necessário.

O Movimento Abedista não se caracteriza apenas por uma adesão ideológica, mas por uma densa rede de sociabilidade. Segundo a perspectiva de Mark Granovetter (1973) sobre a "força dos laços fracos", a eficácia do movimento reside na sua capacidade de conectar atores de diferentes setores,

como academia, setor privado e instâncias governamentais. Essas conexões geram o que Pierre Bourdieu denomina como capital social, um recurso acumulado através de relações duradouras de reconhecimento mútuo. No contexto abedista, esse capital é mobilizado para legitimar discursos sobre a democratização do acesso ao conhecimento e a inovação educativa, permitindo que o movimento ocupe espaços estratégicos de decisão.

Mark Granovetter (1973) demonstra que redes sociais estruturam fluxos de informação e possibilitam conexões entre diferentes grupos, ampliando a difusão de diagnósticos e propostas. Laços fracos, frequentemente estabelecidos em festivais, universidades, cineclubes e associações, podem desempenhar papel decisivo na articulação entre agentes situados em diferentes contextos regionais.

A densidade dessas redes contribui para a formação de trajetórias que atravessam diferentes posições no campo audiovisual, favorecendo a circulação de interpretações compartilhadas sobre o setor e ampliando a capacidade de coordenação coletiva.

O "ser abedista" confere ao realizador um capital simbólico de "artista engajado", diferenciando-o da produção estritamente comercial. Bourdieu discute como o *habitus* orienta as práticas. No movimento abedista, existe um *habitus* compartilhado que valoriza o documentário e o curta-metragem como ferramentas de transformação social, o que solidifica a coesão interna do grupo em momentos de embate com o Estado (como na criação da Ancine ou na defesa de cotas de tela).

A articulação coletiva da ABD resulta da fusão dessas duas lógicas. O movimento utiliza seu capital social (prestígio intelectual e histórico) para sentar-se à mesa de negociação, e utiliza seus laços fracos (sua vasta rede de realizadores espalhados pelo país) para exercer pressão política e garantir a circulação de informações estratégicas sobre editais e leis de incentivo.

Em suma, o Movimento Abedista não é apenas uma associação profissional; é um ecossistema de sociabilidade onde o cinema é o pretexto para uma articulação coletiva permanente. A rede funciona como um amortecedor contra a precariedade do setor audiovisual, onde o compartilhamento de

recursos simbólicos e informações técnicas substitui, muitas vezes, a escassez de recursos financeiros.

As contribuições de Tarrow e Tilly permitem compreender processos de mobilização coletiva como dinâmicas relacionais nas quais agentes constroem interpretações sobre problemas comuns, elaboram repertórios de ação e buscam reconhecimento em arenas institucionais e públicas.

A noção de repertório de ação coletiva permite observar como determinadas formas de mobilização se consolidam historicamente e passam a ser reutilizadas em diferentes contextos. Congressos, encontros nacionais, manifestos, publicações especializadas e articulações interinstitucionais constituem exemplos de repertórios por meio dos quais agentes do campo audiovisual buscaram incidir sobre debates relativos à organização do setor.

O movimento abedista pode ser interpretado como processo de articulação sustentada que transformou sociabilidade profissional em ação coletiva e ação coletiva em incidência institucional. Essa leitura não implica enquadrar mecanicamente a ABD como movimento social, mas reconhecer que parte de sua relevância histórica decorre da capacidade de construir uma gramática política sobre o audiovisual brasileiro.

O III Congresso Brasileiro de Cinema, frequentemente mencionado nos depoimentos analisados, aparece como momento de inflexão no qual determinados agentes passaram a ser percebidos como interlocutores legítimos em debates mais amplos sobre política cinematográfica. Trata-se de um processo de reposicionamento no campo cultural que envolve reconhecimento entre pares, capacidade argumentativa e articulação em rede.

A incorporação de determinadas pautas ao processo decisório estatal depende de condições políticas específicas que tornam certas propostas mais viáveis em contextos históricos particulares. A contribuição de John W. Kingdon permite compreender a formação de agendas públicas como resultado da convergência entre problemas reconhecidos, alternativas disponíveis e condições políticas favoráveis.

A circulação de agentes entre espaços associativos e posições institucionais pode favorecer a transferência de diagnósticos elaborados no interior do campo para arenas decisórias do Estado. Essa circulação não deve ser interpretada como processo linear ou teleológico, mas como resultado de trajetórias que articulam experiências profissionais, redes de sociabilidade e oportunidades políticas.

No caso do audiovisual brasileiro, a presença de agentes com trajetórias vinculadas a circuitos associativos na estrutura estatal contribuiu para a incorporação de interpretações formuladas ao longo da década de 1990. A relevância do movimento abedista reside, em parte, nessa capacidade de funcionar como espaço de formulação e como ambiente de formação de quadros que posteriormente atuaram na administração pública.

A reorganização do audiovisual brasileiro possui implicações que ultrapassam a dimensão institucional, alcançando a distribuição territorial de oportunidades de produção, difusão e reconhecimento. Em um país marcado por desigualdades regionais persistentes, a ampliação das condições de realização audiovisual em diferentes contextos territoriais relaciona-se diretamente com o debate sobre desenvolvimento regional.

O audiovisual pode ser compreendido como espaço de produção simbólica que contribui para a construção de narrativas sobre territórios, identidades e experiências sociais. A ampliação da participação de realizadores situados fora dos polos historicamente dominantes da produção cinematográfica brasileira implica a possibilidade de diversificação das perspectivas representadas no espaço público.

A análise dessas dinâmicas dialoga com abordagens do desenvolvimento regional que enfatizam o papel das instituições, das interações sociais e da circulação de conhecimento na configuração de desigualdades territoriais. Nesse enquadramento, o desenvolvimento não é compreendido apenas como resultado da distribuição de recursos econômicos, mas também como processo socialmente construído por meio de redes de cooperação que influenciam a formação de capacidades locais, a circulação de informações e o acesso a oportunidades profissionais. A atuação da ABD permite observar como

processos de articulação coletiva contribuíram para ampliar a presença de realizadores de diferentes regiões no debate sobre políticas públicas do audiovisual, favorecendo a constituição de condições institucionais mais permeáveis à diversidade territorial da produção brasileira.

A atuação de associações profissionais e redes de sociabilidade contribui para reduzir o isolamento de agentes situados em diferentes regiões do país, favorecendo a circulação de informações, oportunidades e repertórios de ação. A descentralização da produção audiovisual depende não apenas da existência de mecanismos de financiamento, mas também da consolidação de circuitos de formação, difusão e articulação coletiva que ampliem a capacidade de participação de novos agentes no campo.

Nesse sentido, o movimento abedista pode ser interpretado como parte de um processo mais amplo de ampliação das possibilidades de participação regional no audiovisual brasileiro, contribuindo para tensionar padrões históricos de concentração e ampliar o horizonte de desenvolvimento cultural e institucional do setor.

Nesta dissertação, portanto, o conceito de campo organiza a compreensão do audiovisual como espaço de disputas por reconhecimento, enquanto a teoria das redes e da ação coletiva permite analisar os mecanismos por meio dos quais agentes articulam interpretações comuns e constroem capacidades de intervenção institucional.

Os depoimentos analisados são compreendidos como interpretações retrospectivas por meio das quais os agentes constroem narrativas sobre suas trajetórias e sobre os processos de reorganização do setor audiovisual brasileiro. O interesse da pesquisa não reside apenas na reconstituição factual dos acontecimentos, mas na compreensão de como determinados agentes interpretam retrospectivamente a formação de diagnósticos sobre o setor e a circulação de ideias entre diferentes espaços institucionais.

A literatura dedicada ao audiovisual brasileiro no período posterior aos anos 1990 tem privilegiado a análise das transformações institucionais relacionadas aos mecanismos de financiamento, regulação e fomento da produção cinematográfica.

Entre esses estudos, destaca-se a dissertação de Marcelo Ikeda, que analisa a consolidação do modelo de incentivo fiscal como estratégia de reestruturação do setor após o desmonte das instituições estatais ocorrido no início da década de 1990. O autor demonstra que o modelo baseado em renúncia fiscal contribuiu para a retomada da produção, mas apresentou limitações relacionadas à concentração de recursos e à fragilidade dos mecanismos de distribuição e difusão das obras.

Outros trabalhos examinam a atuação da Secretaria do Audiovisual, o programa DocTV, os debates em torno da Ancinav e a consolidação do Fundo Setorial do Audiovisual, indicando tensões relativas à distribuição regional dos recursos e à persistência de desigualdades estruturais no setor.

De modo geral, essa literatura enfatiza as transformações institucionais ocorridas ao longo dos anos 2000, dedicando menor atenção aos processos de articulação coletiva que antecederam a formulação dessas políticas. Nesse contexto, permanecem menos exploradas as dinâmicas de sociabilidade profissional que contribuíram para a circulação de diagnósticos e para a formação de trajetórias que atravessaram a fronteira entre espaços associativos e posições institucionais.

Ao examinar o movimento abedista como espaço de articulação coletiva no campo audiovisual brasileiro, esta pesquisa busca contribuir para a compreensão desse período, investigando como redes de sociabilidade profissional favoreceram a formação de interpretações compartilhadas sobre o setor e a circulação de agentes entre diferentes posições no campo e no Estado.

4. ANÁLISE DO MOVIMENTO ABEDISTA E A REORGANIZAÇÃO DO SETOR AUDIOVISUAL BRASILEIRO

O quarto capítulo desenvolve a análise da atuação do movimento abedista na reorganização do setor audiovisual brasileiro, examinando os processos de articulação política, institucional e coletiva construídos em torno da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD). Inicialmente, aborda-se a constituição da ABD e sua inserção nos debates sobre a política audiovisual brasileira, desde a Lei do Curta até os primeiros marcos institucionais do setor. Em seguida, são analisados os encontros nacionais, os festivais e os circuitos de difusão como espaços de fortalecimento das redes de sociabilidade e mobilização política do movimento.

O capítulo também discute o Convênio ABD, os Congressos Brasileiros de Cinema e a participação da entidade nos processos de reorganização institucional do audiovisual brasileiro. Além disso, examina-se a relação do movimento com a Secretaria do Audiovisual, o episódio da Ancinav e os impactos da eleição de Luiz Inácio Lula da Silva no cenário político-cultural do período. Por fim, são analisadas as trajetórias institucionais de agentes ligados ao movimento abedista e os fatores que contribuíram para o seu declínio ao longo dos anos 2000.

4.1 A constituição da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD): entre a Lei do Curta e os primeiros marcos institucionais

Criada em 11 de setembro de 1973, em Salvador, durante um tradicional festival de cinema chamado Jornada da Bahia, a ABD foi a primeira associação de cineastas do Brasil. Seus associados seriam apenas os realizadores de curta-metragem – ficcionais, documentais ou de animação. (CAETANO, 2003; CALDEIRA, SANZ e CALDAS, 2003), posto que o principal objetivo da entidade era abrir espaço para o curta-metragem nas salas de cinema lutando junto ao governo federal pela criação de uma lei que ficaria conhecida como Lei do Curta. A ideia era criar uma lei que tornaria obrigatória a exibição de um curta-metragem brasileiro antes da exibição de um longa-metragem estrangeiro, destinando um

percentual da bilheteria para o produtor do curta (RAMOS, 1987). O movimento foi vitorioso: a Lei do Curta entrou em vigor em 5 de outubro de 1979.

A escolha do nome Associação Brasileira de Documentaristas, mesmo sendo uma associação aberta a realizadores de todos os gêneros no formato curta-metragem, foi estratégica. A intenção era afiliar a nova entidade à Associação Internacional de Documentaristas, sediada em Genebra e vinculada à UNESCO, supostamente criando, com esse vínculo internacional, um constrangimento para qualquer iniciativa repressora por parte do regime militar (CALDEIRA, SANZ e CALDAS, 2003). Ademais, segundo o crítico e historiador Jean-Claude Bernardet, naquele momento, a produção de curtas era majoritariamente de documentários, e por isso, no uso corrente, curta e documentário eram praticamente sinônimos (BERNARDET, 2003).

Não é objeto deste trabalho fazer uma análise do funcionamento ou do mérito da Lei do Curta. Contudo, é importante ter em mente que, após um período difícil de implementação, no qual foram enfrentadas dificuldades operacionais e além do boicote dos exibidores (que começaram a produzir seus próprios curtas, de baixo orçamento e baixa qualidade, com o duplo fim de embolsar o percentual de bilheteria e criar uma antipatia do público em relação à própria lei), em meados dos anos 80, o Concine, sob a presidência de Gustavo Dahl, e por influência das ABDs, conseguiu chegar a um modelo pelo qual a operacionalização da lei passou a funcionar bem, de modo geral. E esse bom funcionamento levou ao período que ficou conhecido como Primavera dos Curtas, onde surgiram filmes como: Ilha da Flores (Jorge Furtado, 1989), A Mulher Fatal encontra o Homem Ideal (Carla Camurati, 1987), Do Outro lado da sua Casa (André Klotzel, 1987). (AMANCIO, 2007; SOUSA, 2018; SIMIS, 2008).

O fim do Concine significou também o fim da aplicação da Lei do Curta. Na ausência de um órgão regulador e fiscalizador, os exibidores simplesmente não se sentiram mais coagidos a respeitar a obrigatoriedade de exibir um curta-metragem brasileiro antes de um longa-metragem estrangeiro e pararam de obedecer à lei. Dito de outra forma, a extinção do Concine não acarretou a extinção da Lei do Curta, a lei apenas caiu em desuso, deixou de ser cumprida. Esse foi o argumento mobilizador dos contingentes de realizadores de curta-metragem que voltaram a se reunir nas ABDs em diversos estados do Brasil.

Neste ponto, cabe o esclarecimento sobre o funcionamento da ABD. A associação não havia sido criada como uma entidade de caráter nacional, com sede em um determinado estado e filiais ou sucursais nos demais estados. A chamada ABD Nacional foi criada como uma entidade informal no aspecto jurídico. Funcionava como uma confederação de associações estaduais de realizadores, essas, sim, cada qual com a sua formalização jurídica (sede, CNPJ, estatuto registrado na Junta Comercial, contador etc.). A ABD tinha um estatuto, eleições regulares, alternância de poder. O estatuto previa, inclusive, que o exercício da presidência deveria se alternar entre Rio e São Paulo e que, a depender do estado do presidente em exercício, ali seria a sede provisória da entidade. (STURM, 2003)

Na esteira da “Primavera dos Curtas”, surgem, em 1990 e 1991, dois importantes festivais dedicados exclusivamente ao formato do curta-metragem e que permanecem atuando como janelas de exibição e circulação do formato até os dias atuais: o Festival Internacional de Curtas de São Paulo e o Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro. Ambos foram criados a partir do fervor criativo da safra de curtas daquele período, não permitindo que o fim da Embrafilme e do Concine sufocasse a produção de curtas no Brasil, mantendo a "aura de resistência tradicional do curta" (NETO, 2012). Os dois festivais deram sequência aos debates das questões relativas ao formato, onde havia espaço para a discussão de alternativas de financiamento e distribuição para fora do cinema, e realizaram retrospectivas das produções anteriores, reafirmando a força do cinema nacional através dos curtas-metragens (ARRUDA, 2014). Fora dos festivais, os realizadores mantinham-se mobilizados através das reuniões das suas associações nos estados, discutindo os caminhos políticos e institucionais para o retorno da exibição dos curtas antes dos longas estrangeiros nas salas de cinema.

Em 1998, quando foi eleito presidente da ABD-SP, Leopoldo Nunes havia passado pela Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños, em Cuba, em 1988, e pela Escola de Comunicação e Artes - ECA, da Universidade de São Paulo (USP), em 1989 – onde realizou seu primeiro curta-metragem como trabalho de escola, "A Idade do Lixo". Egresso do movimento cineclubista, no qual começou a participar aos 18 anos, em 1984, em Ribeirão

Preto (SP), também havia trabalhado como diretor de documentários para a TV dos Trabalhadores, em São Bernardo do Campo (SP), para a STV e para a TV Bandeirantes.

Logo que tomamos posse, fomos pleitear um espaço junto ao Canal Comunitário de São Paulo para levar o debate cinematográfico para a sociedade. Conseguimos três espaços por semana e iniciamos a produção de três programas semanais com o trabalho voluntário dos associados da ABD. Criamos os programas “ABD no Ar”, um debate televisivo sobre cinema com mediador e convidados; o “Curta em Movimento”, para a exibição de curtas e entrevistas com os realizadores e o “Estação Documentário”, para exibição do filme com depoimento do autor. Assim que os programas começaram a ser exibidos, fomos procurados pela Fuji Filmes, que se interessou em ser a patrocinadora oficial com o desembolso de 10 mil reais mensais. Levamos os programas para a TV Senado, onde passaram a ser exibidos em todo o Brasil através da TV fechada. (NUNES, 2003)

A criação desses programas de TV como uma das primeiras tomadas por Leopoldo Nunes como presidente da ABD-SP é um signo da sua visão sobre mobilização política e movimento social, visão essa que o levava a buscar ir além do parlatório usual e partir para um algum tipo de ação empreendedora e transformadora.

No início dessas atividades nos foi apresentado o conceito do cooperativismo, e passamos a fazer parte de uma cooperativa que derivava do Sindicato dos Engenheiros de São Paulo. Chamava-se Coonat, e localizava-se atrás da Câmara Municipal, na Praça das Bandeiras. A Coonat era uma cooperativa multidisciplinar, com diferentes segmentos atuando sob a mesma sigla: cooperativas de trabalho, de construção, de produção de tijolos ecológicos, de coleta seletiva de lixo, financeira de consumo, de produção gráfica. Nós chegamos e criamos o NAV – Núcleo Audiovisual da Coonat. Ganhamos uma sala com uma mesa, cadeiras, um ramal telefônico e um computador. Pagávamos as despesas essenciais com o patrocínio da Fuji e convertíamos o restante em vale-transporte, que na Praça das Bandeiras era dinheiro corrente. Dividíamos em partes iguais entre os cooperados, que andavam de ônibus e se alimentavam nas barracas da praça. Construímos uma parceria com a V&T, uma produtora vinculada ao Sindicato dos Comerciantes do Estado de São Paulo, que nos cedia os estúdios e equipamentos para gravação. Com os programas no ar, pudemos pautar o debate político, tão escasso naquele momento e ganhamos expressão na sociedade. (NUNES, 2003)

A criação desses programas pode ser interpretada como estratégia de ampliação das condições de visibilidade pública do cinema brasileiro e de fortalecimento das possibilidades de reconhecimento dos abedistas por seus pares, tanto dentro do movimento, quanto na classe cinematográfica de modo geral. Ao estabelecer uma oportunidade regular de debate sobre cinema, a ABD-SP não atuou apenas como entidade representativa, mas como espaço de produção simbólica capaz de formular interpretações sobre o audiovisual brasileiro.

A viabilização dos programas evidencia também a importância das redes de sociabilidade profissional na mobilização de recursos escassos. A articulação com instituições externas ao setor cinematográfico, como cooperativas e entidades sindicais, indica a ativação de vínculos que ampliaram as possibilidades de acesso a infraestrutura e financiamento, permitindo a realização de uma iniciativa que dificilmente poderia ser sustentada apenas com recursos da associação.

A participação voluntária de alguns associados na produção dos programas indica que, em determinados contextos, incentivos simbólicos e oportunidades de inserção em redes profissionais podem desempenhar papel relevante na viabilização de formas de cooperação entre agentes que compartilham interesses comuns.

Do ponto de vista da teoria dos movimentos sociais, a criação dos programas de TV da ABD-SP pode ser compreendida como inovação no repertório de ação coletiva na medida em que desloca a atuação da entidade do plano estritamente reivindicatório para a constituição de um espaço próprio de produção de discurso público sobre o cinema. Nesse sentido, vale destacar o ineditismo da ação, tanto dentro do movimento abedista quanto dentro do próprio meio cinematográfico.

A iniciativa de Leopoldo Nunes demonstra a importância da participação de agentes que investem recursos pessoais na articulação de propostas e na construção de conexões entre diferentes espaços institucionais. Essa experiência da ABD-SP não foi reproduzida por outras ABDs no mesmo período, isso demonstra que a ativação de redes associativas depende não apenas da

existência de estruturas organizacionais, mas também da iniciativa de agentes específicos capazes de mobilizar conexões e recursos disponíveis.

Militante do PCdoB e ex-presidente da UBES (União Brasileira dos Estudantes Secundaristas) de 1988 a 1990 – posição que o levou a discursar na abertura dos comícios da campanha presidencial de Lula, em 1989, no Rio de Janeiro e em São Paulo –, Manoel Rangel entrou para o curso de cinema da USP em 1996, após ter cursado um ano de Letras na mesma universidade. Como já havia realizado algumas disciplinas de cinema como optativas enquanto estudava letras, já chegou no novo curso enturmado com o grupo que o acompanharia por um bom tempo: Alfredo Manevy, Maurício Hirata, Leandro Saraiva, Newton Cannito, entre outros.

Após a entrada oficial de Manoel no curso, esse grupo de amigos, que se automeou “grupo de cinema”, cria o jornal Novo Cinema e a revista Sinopse, veículos nos quais publicavam críticas de filmes e artigos sobre a indústria cinematográfica e a política cinematográfica.

Nesse processo, no curso de cinema, realizei meu primeiro curta-metragem, um curta de exercício da faculdade, chamado Retratos, e logo depois fiz meu curta de conclusão de curso, chamado Vontade. E com esses curtas-metragens, eu fui convidado, eu e alguns amigos fomos convidados para participar da ABD. Leopoldo Nunes era o presidente da ABD. E a ABD fazia todo sentido para nós, para mim, porque a gente já fazia, eu e esse grupo, toda uma militância cinematográfica, então nós estávamos discutindo a falência da política dos incentivos fiscais, a gente estava discutindo a ausência de uma política nacional de cinema. E aí aconteceu uma coisa engraçada. Houve uma movimentação sobre o Prêmio Estímulo em São Paulo, que a gente queria que voltasse, ou estava atrasado, alguma coisa desse tipo. E aí o Leopoldo convocou uma manifestação na Secretaria de Cultura de São Paulo. E aí, nessa manifestação só eu apareci. Estávamos na manifestação apenas eu e o Leopoldo. Então a gente criou ali um laço, eu e ele. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025)

A reduzida adesão à manifestação convocada em torno do Prêmio Estímulo indica as dificuldades de coordenação frequentemente observadas em

contextos nos quais os benefícios esperados são difusos enquanto os custos de participação recaem de forma imediata sobre os indivíduos envolvidos.

Por outro lado, esse encontro entre os dois personagens em uma malfadada manifestação acabou por favorecer a formação de um vínculo que se mostraria relevante em momentos posteriores de suas trajetórias. O episódio relatado por Manoel Rangel sinaliza que a formação desse vínculo se deu pela percepção compartilhada de uma disposição semelhante para o engajamento coletivo. A presença de ambos na manifestação funcionou como uma espécie de prova prática de comprometimento, permitindo o reconhecimento mútuo de confiabilidade.

Um ponto crucial desta investigação é entender qual era a pauta das discussões na ABD-SP no momento da entrada de Manoel Rangel na associação:

A ABD só pensava no curta-metragem. O curta-metragem, o curta-metragem, o curta-metragem. Era lei do curta, lei do curta, lei do curta. Mas o que havia? O Leopoldo era uma liderança muito carismática, era um agregador, ele juntava as pessoas ao redor dele. Ele tinha uma relação intensa com as velhas gerações do cinema paulista, Ele também tinha conexão com uma parte da geração do cinema carioca. Ele tinha uma relação muito forte com Orlando Senna. E o fato é que o Leopoldo tinha uma habilidade enorme de juntar pessoas, ele tinha muita sensibilidade, tinha sensibilidade política, mas a visão dele ainda era muito a formatada pela visão tradicional da ABD, que era a visão que a ABD tinha tido ao longo da década de 80, de 90, e que vinha das disputas com o cinemão, com as associações de longa-metragem. Quando a gente chega na ABD, a gente propõe um debate mais amplo, E o Leopoldo abraça esse debate imediatamente, se torna também uma liderança desse debate. Ele não abandona as questões do curta-metragem, mas ele abraça as questões da política cinematográfica como um todo. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025).

No trecho acima, Manoel Rangel atribui a si e ao grupo ligado à revista *Sinopse* um papel relevante na ampliação do horizonte de debate no âmbito da ABD-SP, deslocando o foco tradicional da entidade — centrado nas questões específicas do curta-metragem — para uma reflexão mais abrangente sobre o conjunto do audiovisual brasileiro, perspectiva que já orientava a linha editorial da revista. O depoimento também reconhece a importância da atuação de

Leopoldo Nunes, destacando sua disposição para incorporar novas pautas e sua abertura a um enquadramento mais amplo da política cinematográfica. De todo modo, a percepção de que o debate permanecia fortemente concentrado na mobilização em torno da Lei do Curta encontra respaldo em outros depoimentos, inclusive de participantes vinculados a diferentes seções da ABD, sugerindo que a ampliação temática ocorreu de maneira gradual e não substituiu imediatamente as preocupações que historicamente orientavam a atuação da entidade, como indicam os relatos a seguir:

E tem alguma coisa ali da tua presidência que você lembra, que você queira destacar desse seu período à frente da ABD Nacional (1997-99)?

A campanha da Lei do Curta... A campanha da Lei do Curta. Mas, que, enfim... não deu muito resultado, né?... Era uma operação muito complicada. Garantir a exibição de filme é muito complicado. Mas era o grande argumento: uma lei que existe e não se cumpre. Por que não se cumpre? Ela nunca deixou de existir. Ela não se extinguiu nem quando extinguiram a Embrafilme. (SANTEIRO, Sérgio, entrevista concedida ao autor, 2025)

Junto com a ABD Nacional, procuramos dar continuidade à discussão da volta da Lei do Curta. Em agosto de 1997, Sérgio Santeiro foi eleito presidente da ABD Nacional tendo a volta da Lei de Obrigatoriedade do Curta como a sua maior preocupação. Participamos, durante o 30º Festival de Brasília de reuniões com os deputados Ricardo Gomide e Esther Grossi, mas não houve nenhum avanço. (NUNES, 2003)

Só se pensava em lei do curta, só se pensava nisso, numa reserva de mercado para o curta-metragem, porque já existia, queria reviver. O problema que, assim, podia até reviver tudo isso daí, mas tinha que combinar com os russos, com os exibidores e tudo isso, e nunca tinha exibidor na mesa. A gente nunca teve isso. Então faltava essa articulação, uma coisa mais madura para você chegar ao nível que se desejava, uma coisa realmente de mercado. Então, o que eu me lembro dessa época é que era uma coisa muito patotinha, muito fechada ali, e os grupos meio divididos, o que eu sempre achei ruim, ainda mais sendo nós muito pequenos. (ROSA, Pedro, entrevista concedida ao autor, 2025)

Eu lembro que tinha a briga pela aplicação da lei do Curta, eu acho que havia esse sonho, essa utopia. O curta foi o lugar onde

surgiram talentos de uma geração que sacudiu um pouco o cinema. Naqueles anos 90, era onde você tinha um pouco as novidades. Então, acho que havia essa preocupação em garantir que essa produção de curta não fosse tratada como uma coisa menor. Mas, enfim, era uma briga boa em que as ABDs estavam metidas. (MANEVY, Alfredo, entrevista concedida ao autor, 2025)

Collor extinguiu tudo, extinguiu a Embrafilme, extinguiu o Concine, extinguiu a Lei Sarney, na época, depois foi criar a Lei Rouanet, extinguiu tudo, revogou boa parte da legislação que existia para o cinema brasileiro na época, mas o artigo que mantinha a Lei do Curta, não foi revogado, aquilo continuava existindo. Isso fez com que isso se mantivesse na cabeça das pessoas como uma possibilidade. Se não revogaram a lei do curta, então a gente pode voltar para isso. E eu acho que isso foi um problema, sabe, porque ficou meio uma coisa de sebastianismo, aquela coisa do mito do rei que não morreu, do rei português que foi combater os mouros. e o corpo desapareceu, nunca teve corpo, e como nunca teve corpo, ficava naquele mito, 200 anos depois o cara continuava acreditando que o rei ia voltar... eu acho que ali, no fundo, era um pouco isso: como não foi revogada, ficou na cabeça de todo abedista no Brasil inteiro de ter que voltar a Lei do Curta, quando a realidade já era outra, completamente diferente, não tinha mais condições de voltar. (ASSIS BRASIL, Giba, entrevista concedida ao autor, 2025)

Os depoimentos indicam, portanto, que a ampliação do horizonte programático da ABD não ocorreu por substituição abrupta das pautas históricas da entidade, mas por um processo de sobreposição progressiva entre agendas distintas, no qual a defesa da Lei do Curta continuou a desempenhar papel estruturante para a identidade coletiva do movimento, ao mesmo tempo em que novas interpretações sobre o funcionamento do setor audiovisual começavam a ganhar espaço. Esse movimento evidencia que a transformação das orientações programáticas da ABD resultou menos de rupturas formais do que da incorporação gradual de novas problematizações, impulsionadas por grupos que buscavam articular a tradição de mobilização da entidade a um enquadramento mais abrangente das políticas para o audiovisual brasileiro. A coexistência dessas perspectivas contribui para compreender por que a consolidação de uma agenda mais ampla se deu de maneira incremental, acompanhando as próprias condições de reorganização institucional do setor ao longo do período.

A fundação e a trajetória da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas (ABD) oferecem um terreno fértil para a análise das dinâmicas de poder e conectividade no campo cinematográfico brasileiro. Ao observarmos o "Movimento Abedista" através da sociologia de Pierre Bourdieu, percebemos que a criação da associação não foi meramente um ato burocrático, mas uma estratégia de autonomia para instituir um subcampo artístico dotado de regras e capitais próprios. Em um cenário dominado pela lógica comercial e pela hegemonia do cinema estrangeiro, a ABD surge como o agente coletivo capaz de forjar um *habitus* militante, onde o valor do curta-metragem e do documentário não reside no lucro financeiro, mas no capital simbólico derivado da relevância social e da experimentação estética (BOURDIEU, 1992).

Essa estruturação de campo foi o que permitiu à ABD exercer um poder simbólico eficaz perante o Estado, transformando demandas de um grupo de artistas em políticas públicas estruturantes. O exemplo máximo dessa conversão de capital é a manutenção da Lei do Curta. Através da união de seus membros, a ABD conseguiu que o Estado reconhecesse o curta-metragem como um bem cultural essencial à soberania nacional, convertendo o prestígio intelectual da categoria em capital jurídico. Para Bourdieu (1980), essa posse de uma rede durável de relações de reconhecimento mútuo constitui o capital social, que na ABD funcionou como uma "moeda política" capaz de pautar órgãos como a Embrafilme e a Ancine.

Contudo, a coesão interna explicada por Bourdieu não seria suficiente para garantir a sobrevivência da lei sem a dinâmica de rede descrita por Mark Granovetter. É na "força dos laços fracos" (GRANOVETTER, 1973) que encontramos a explicação para a capilaridade da ABD. Enquanto os laços fortes garantiam a unidade ideológica do núcleo da associação, foram as conexões periféricas, os laços fracos com jornalistas, críticos de cinema, parlamentares e técnicos governamentais que serviram como pontes de informação e influência. Essa rede permitiu que o movimento rompesse a "bolha" dos realizadores e mobilizasse a opinião pública sempre que a obrigatoriedade de exibição de curtas era ameaçada pelo mercado exibidor.

Dessa forma, o Movimento Abedista operou em uma dialética constante entre a densidade e a extensão. Por um lado, acumulou capital social para garantir autoridade e distinção no campo; por outro, manteve uma rede de sociabilidade aberta e descentralizada que permitiu a vigilância da Lei do Curta em diversas regiões do país. A eficácia da articulação coletiva da ABD reside, portanto, nessa capacidade híbrida: ser uma instituição prestigiosa o suficiente para sentar-se à mesa de negociação com o poder público, mas permanecer uma rede flexível o bastante para captar as demandas da base e traduzi-las em resistência permanente.

4.2 O Encontro Nacional da ABD em 1999: festivais e circuitos de difusão

Em 1999, o mandato de Sérgio Santeiro como presidente da ABD Nacional se encerrava. Naquele ano, portanto, o já tradicional Encontro Nacional da ABD, que se realizava todos os anos tendo como anfitrião e patrocinador o Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo teria como principal atividade a realização de eleição da nova diretoria.

Nossa ABD/SP ganhou projeção no estado e no país e, em 1999 veio a missão de organizar o Encontro Nacional da ABD, dentro do Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, com passagens e hospedagens pagas pelo festival. Fizemos a convocação a todos os estados onde havia ABD, atuante ou não, e o comparecimento foi alto para aquele momento. (...) Houve um grande interesse por esta atividade, pois ocorreria, também a eleição da nova diretoria nacional para o exercício dos dois anos seguintes. (NUNES, 2003)

O Alfredo (Manevy), eu, o Maurício (Hirata), a gente participa de um encontro nacional das ABDs no festival de curtas-metragens de 99. E lá tem o encontro que vai eleger a nova diretoria da ABD. E a gente articula a eleição do Leopoldo Nunes. A gente jogou um papel importante na viabilização da eleição do Leopoldo, que disputou aquela eleição com o Paulo Halm. E na medida que Leopoldo foi eleito presidente da ABD Nacional, ele precisava de um sucessor na ABD de São Paulo, e aí eu assumo a presidência da ABD de São Paulo e sigo o presidente da ABD de São Paulo na eleição de 2000. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025)

Ao relatar que ele próprio, Alfredo Manevy e Maurício Hirata atuaram em conjunto para viabilizar a eleição de Leopoldo Nunes para a presidência da ABD Nacional, Manoel indica que o processo eleitoral não se organizava apenas em torno de plataformas ou programas explicitamente formalizados, mas também por meio de vínculos previamente estabelecidos entre os participantes. Não é irrelevante o fato de que os três pertenciam ao grupo da revista *Sinopse*. A coordenação mencionada por Manoel indica que esse grupo não apenas compartilhava determinadas interpretações sobre o setor, mas também era capaz de atuar coletivamente em momentos decisórios, operando para a construção de apoios e para a formação de majorias em contextos associativos.

A realização do encontro em São Paulo também constitui um elemento importante para compreender o episódio. Os participantes ligados à ABD-SP estavam, por assim dizer, jogando em casa, o que ampliava as possibilidades de contato presencial e facilitava a articulação de apoios junto a representantes de outros estados, que, em muitos casos, tinham ido ao evento sozinhos como representantes de suas ABDs.

Pode-se considerar ainda que a trajetória prévia de Manoel no movimento estudantil foi chave para sua desenvoltura nesse tipo de ambiente, na medida em que acumulou grande experiência com processos eleitorais internos, formação de chapas e articulação de apoios. Não se trata de afirmar a transposição direta de estratégias de um campo para outro, mas de reconhecer que determinadas competências organizativas podem circular entre diferentes espaços de atuação coletiva.

Éramos estudantes, estávamos ali nos nossos curtas e um cenário muito difícil para o cinema brasileiro nos anos 90, para um estudante de cinema, para alguém que estava começando sua carreira, o cenário de... de produzir, se tornar cineasta, era muito improvável, a não ser que você fosse acessar grandes patrocinadores, tivesse muitos contatos, não para pessoas que vinham ou do interior, ou de uma classe média, ou que não estivessem inseridos nesse mainstream, era muito difícil. Então, de alguma maneira, a política cinematográfica se impôs. Acho que ela se impunha como uma questão... Não era nem de gosto, era de necessidade mesmo. Todo mundo se sentia... Muita gente

se sentia impelido a contribuir de alguma forma, estar atento aos debates, porque a gente via que simplesmente sentar, escrever roteiro, tentar produzir um filme ou tentar seguir uma carreira, vamos dizer, como se o Brasil tivesse um mercado nos aguardando, era algo fantasioso. A gente via ali que era uma coisa de uma precariedade, o fim da Embrafilme, umas leis de incentivo que pouquíssimos acessavam. Fazer cinema requer dinheiro. Diferentemente de outras linguagens, que eu acho que são mais... que lidam com o dinheiro de outra forma. No caso do audiovisual, a questão do dinheiro é uma cruz. O cinema precisa de recursos para ser realizado e o cineasta ou a pessoa da atividade precisa, num dado momento, lidar com essa questão. Como ela vai lidar? Acho que a questão da política, da ABD, para mim, foi uma questão geracional de um grupo de colegas, tanto da USP como da UFF, como de outros cursos emergentes na época, e também de gente que não era estudante de cinema, mas era realizador, curta-metragista, longa-metragista... E a ABD foi uma espécie de para-raios, de esponja que captou essas angústias e sentimentos e desejos dessas gerações. Algumas que já vinham militando há muito tempo e outras, como nós, que chegávamos ali querendo entender o que estava acontecendo e como a gente poderia contribuir. (MANEVY, Alfredo, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Alfredo Manevy importa para situar a atuação do grupo vinculado à revista *Sinopse* em um contexto mais amplo, marcado pelas dificuldades enfrentadas por jovens realizadores que buscavam ingressar no meio audiovisual brasileiro ao longo dos anos 1990. Ao destacar a precariedade das condições de produção naquele período — caracterizado pelo enfraquecimento das estruturas institucionais de apoio ao cinema e pela dificuldade de acesso a mecanismos de financiamento — Manevy indica que o interesse pelas discussões sobre política cinematográfica não decorria apenas de uma inclinação particular para o debate institucional, mas respondia a uma necessidade concreta vivida por aqueles que pretendiam construir uma trajetória profissional no setor. Em um cenário no qual a possibilidade de realização de filmes se mostrava incerta, a reflexão sobre as condições estruturais de funcionamento do audiovisual passava a se impor como questão incontornável para uma geração que não encontrava, naquele momento, um ambiente consolidado de produção capaz de absorver novos realizadores.

A imagem da ABD como uma espécie de “para-raios” ou “esponja” que absorvia inquietações e expectativas de diferentes segmentos mostra que a

entidade funcionava como espaço de convergência para preocupações que não se limitavam a um grupo específico, mas que atravessavam trajetórias diversas. Ao mencionar estudantes da USP, da UFF e de outros cursos emergentes, bem como realizadores já atuantes, Manevy indica que o ambiente associativo reunia agentes situados em diferentes momentos de suas carreiras, cooperando para a formação de um vocabulário compartilhado sobre os problemas enfrentados pelo setor.

Naquele encontro, foram eleitos Leopoldo Nunes (presidente), Paulo Halm, do RJ, como vice-presidente, e como diretores, Fernando Severo, do Paraná, pela região, Emanuel Freitas, do Pará, pela região Norte, e Eduardo Benfica, de Goiás, pela região Centro-oeste/Minas.

E eu fui para esse encontro como representante da ABD-Pará, como presidente da ABD Pará. O Leopoldo tinha feito um estudo a nível nacional de como que estava cada uma das ABDs. E aí ele tomou conhecimento do meu trabalho nessa retomada da ABD-Pará um ano antes. Quando eu cheguei em São Paulo, para minha surpresa, o Leopoldo já conhecia o meu trabalho e me convidou para fazer parte da chapa que ele lançaria de candidatura para a ABD Nacional. (FREITAS, Emanuel, entrevista concedida ao autor, 2025)

Esse detalhe é particularmente significativo porque permite qualificar melhor o modo de atuação de Leopoldo. O estatuto da ABD já exigia a composição de chapas com representantes de diferentes regiões do país, de modo que a presença de nomes de fora do eixo Rio–São Paulo não constitui, por si só, um dado excepcional. O que chama atenção no depoimento de Emanuel Freitas é o fato de que Leopoldo não aguardou o encontro nacional para identificar possíveis parceiros, mas chegou ao evento já munido de um mapeamento prévio das seções estaduais e de suas respectivas lideranças, tendo em vista a formação de uma chapa que atendesse às exigências formais e, ao mesmo tempo, reunisse agentes cuja atuação ele considerava relevante no processo de reorganização da entidade.

O episódio serve, portanto, para caracterizar um estilo de atuação marcado pela combinação entre sensibilidade para identificar lideranças emergentes e iniciativa na construção de vínculos.

Frequentando o circuito de festivais como presidente da ABD Nacional, Leopoldo faz o trabalho estimular a criação de ABDs nos estados onde não havia. Os festivais abraçam a causa de promover encontros da ABD.

E aí eu, como secretário executivo, comecei a fazer um trabalho representando a ABD Nacional perante os diretores de festivais de cinema no Brasil, sugerindo a esses diretores que eles recebessem reuniões da ABD, porque o encontro de São Paulo terminava com muitas propostas, muitas preposições, mas cada um voltava para o seu estado e, naquela época, a gente não tinha toda essa tecnologia que a gente tem hoje: ou era telefone, ou era telefone, ou era telefone. Eu lembro que mandei muitos faxes para o Leopoldo e o Leopoldo mandou muitos faxes para mim. E aí, a partir daí, a gente começou a fazer os encontros nos festivais e a gente foi sempre muito bem recebido. O primeiríssimo deles que, assim, desde então ficou amigo, parceiro, foi o CinePE, lá em Recife. Alfredo e Sandra Bertini, já de pronto, nos receberam no ano seguinte para uma reunião, em 2000. E depois a gente fez reunião na Mostra de Cinema de Tiradentes, fez reuniões em Goiás Velho, lá no FICA, fez reuniões lá no Cine Ceará, fez reuniões em Vitória, lá com a Lúcia Caus. Fizemos reuniões em Belém, no festival que eu e a Dira produzimos. Enfim, foram vários festivais que nos receberam. (FREITAS, Emanuel, entrevista concedida ao autor, 2025)

Acho que não dá para negar que esse movimento que o Leopoldo fez ao longo daquele ano de 2000, Talvez ele tenha começado um pouquinho antes, em 99, que eu acho que é o começo da gestão dele... Ele atçou várias pessoas e realizadores que estavam meio que isolados ou por si só nos estados, nas suas cidades, ele atçou a renovação, deu um novo vigor para essas entidades locais, oferecendo representatividade. Então, eu acho que ele teve esse papel de ativar lugares que estavam desativados. Inclusive, isso eu me lembro, porque isso era uma das pautas dele, de ir em todos os estados, ser convidado por tudo quanto é festival, até por festival que estava sendo inaugurado, esses festivais já eram inaugurados com reunião de ABD programada, entendeu? E aí ele chamava lá o pessoal, movimentava o pessoal local para se reunir, ele fez uma catequese mesmo, entendeu? Em estados que realmente eram desmobilizados, por falta de produção, mas sempre tem uns interessados querendo fazer, então ele conseguiu fazer com que essas pessoas se aglutinassem, estabelecessem vínculos ou inaugurassem ABDs em estados

que eu acho que ainda não tinham, coisas desse tipo. E aí, à medida que ele tinha uma voz, que ele estava aparecendo, essas pessoas se sentiam representadas. E aí começaram a perceber o quanto que ele trazia, debatia os assuntos, levava posições ou formava as opiniões dele, ou formava a opinião dos outros, mas o que importa é que isso passou a ter uma coesão, né? Então, eu acho que ele plantou bastante a ativação desses núcleos estaduais, dessas ABDs, e depois ele ficou conduzindo esse coletivo de ABDs, E eu acho que trouxe para esses diversos locais uma perspectiva real de representatividade, mesmo estando fora do eixo. (LUSTOSA, Dirceu, entrevista concedida ao autor, 2025)

Eu gostava de dizer que Leopoldo era o paulista mais brasileiro que já vi, porque ele começou a querer abrir ABDs em todo o Brasil. (MORAES, Solange Lima, entrevista concedida ao autor, 2025)

O que me lembro dessa época é que era um momento muito interessante para a gente se conhecer internamente dentro do Brasil. Então, tinha a questão da ABD Nacional, a gente se articulava informalmente ainda, não só no Rio de Janeiro, mas com outros estados. Algumas pessoas se conheciam de festivais, outras de amizade, não sei o quê. Então, esse momento era bem efervescente e bem animador, o que a gente entendia, nesse final dos 1990, que tinha coisa vindo. Eu me lembro que a gente tinha uma perspectiva, a questão dessas leis federais, tudo isso daí. A gente sentia que tinha uma perspectiva crescente de melhoria, isso a gente sabia. Antes do governo Lula, antes de 2002, começou a surgir edital nos lugares, nos municípios do Brasil inteiro. Então, a gente sentia que não era uma coisa pequena, que realmente a gente tinha um espaço. Lei Rouanet, pra mim, foi um marco em que todo mundo falou: temos como. E o que eu acho importante dizer, relembrar, é que a ABD pressentia que havia um caminho para abrir. (ROSA, Pedro, entrevista concedida ao autor, 2025)

O conjunto de depoimentos indica que, uma vez à frente da ABD Nacional, Leopoldo Nunes passou a desenvolver uma estratégia voltada para a intensificação das relações entre realizadores dispersos pelo território brasileiro, procurando reduzir o isolamento de agentes que, em muitos casos, atuavam de forma relativamente solitária em seus contextos locais. Conforme relata Emanuel Freitas, a dificuldade de dar continuidade às discussões iniciadas nos encontros nacionais — em um momento em que os meios de comunicação ainda eram limitados ao telefone e ao fax — levou à busca de soluções que permitissem ampliar a frequência de interação entre os participantes da rede. A articulação

de reuniões da ABD em festivais de cinema já consolidados no calendário do setor aparece, nesse contexto, como uma alternativa pragmática para viabilizar encontros periódicos entre realizadores de diferentes regiões, aproveitando deslocamentos que já ocorreriam em função da exibição de filmes e da participação nos eventos.

A sequência de reuniões mencionada por Emanuel — Cine PE, Festival de Tiradentes, FICA (Festival Internacional de Cinema Ambiental), Cine Ceará, Vitória Cine Vídeo, entre outros — significa a formação de um circuito relativamente contínuo de encontros no qual a ABD passava a se inserir de maneira sistemática. Ao mobilizar os festivais como espaços de articulação associativa, ampliavam-se as oportunidades de contato entre agentes situados fora dos principais centros de produção, criando condições para o estabelecimento de vínculos mais frequentes e para a circulação de informações sobre a situação do setor em diferentes contextos regionais. Esse movimento servia para diminuir a fragmentação da rede abedista, favorecendo a aproximação entre realizadores que muitas vezes não dispunham de espaços regulares de interlocução em seus próprios estados.

Os depoimentos de Dirceu Lustosa e Solange Lima Moraes reforçam a percepção de que essa atuação produziu efeitos de mobilização em diferentes contextos locais. A descrição de um esforço voltado para “ativar lugares que estavam desativados” e para estimular a formação ou reativação de ABDs estaduais indica um trabalho continuado de aproximação com núcleos de realizadores que, embora dispersos, demonstravam interesse em participar de um espaço coletivo de debate sobre o audiovisual brasileiro. Ao associar a realização de reuniões da ABD à programação de festivais já existentes, reduziam-se os custos de participação e ampliavam-se as possibilidades de engajamento de agentes situados fora do eixo tradicional de concentração da produção.

Esse conjunto de iniciativas parece ter contribuído para aumentar a conectividade entre diferentes segmentos do campo audiovisual, criando condições para que experiências locais de produção e organização associativa passassem a circular com maior intensidade no interior da rede. A recorrência dos encontros favorecia o reconhecimento mútuo entre os participantes e

fortalecia a percepção de pertencimento a um coletivo mais amplo, aspecto sugerido nos depoimentos que destacam o sentimento de representatividade experimentado por realizadores de diferentes regiões. Ao utilizar o circuito de festivais como infraestrutura para a realização dessas reuniões, consolidava-se um espaço de sociabilidade profissional que não apenas ampliava a frequência das interações, mas também conferia maior coesão às discussões sobre o setor audiovisual naquele período.

Do ponto de vista analítico, esse movimento aponta para um esforço de ampliação da densidade relacional da rede abedista, por meio da multiplicação de ocasiões de encontro entre agentes territorialmente dispersos. A intensificação dessas interações favorecia a formação de vínculos mais estáveis e ampliava as possibilidades de circulação de diagnósticos sobre o setor. A utilização dos festivais como pontos de convergência permitia, assim, fortalecer a articulação entre diferentes contextos regionais e ampliar a base de interlocução da entidade, criando condições para que realizadores situados fora dos principais centros de produção passassem a participar de forma mais ativa das discussões coletivas.

O depoimento de Pedro Rosa acrescenta um elemento importante ao quadro que vinha se formando naquele momento, ao destacar a percepção de que o final dos anos 1990 representava um período particularmente fértil para o fortalecimento das relações entre realizadores de diferentes regiões do país. Ao afirmar que se tratava de “um momento muito interessante para a gente se conhecer internamente dentro do Brasil”, Pedro indica que a intensificação dos contatos entre agentes situados fora dos principais centros de produção levava à formação de uma percepção compartilhada de pertencimento a um espaço comum de interlocução. Os vínculos estabelecidos em festivais, amizades e articulações ainda pouco formalizadas simbolizam um ambiente de crescente aproximação entre realizadores que, até então, muitas vezes se encontravam relativamente isolados em seus contextos locais.

A referência à sensação de que “tinha coisa vindo” revela a existência de expectativas de transformação associadas ao surgimento de novos editais e à ampliação do uso de mecanismos de incentivo, como a Lei Rouanet, que passavam a ser percebidos como sinais de que o setor poderia voltar a oferecer

perspectivas de continuidade profissional. Ainda que essas possibilidades não garantissem, naquele momento, um ambiente consolidado de produção, serviam para alimentar a percepção de que o audiovisual brasileiro atravessava um período de inflexão, no qual novas oportunidades começavam a se delinear.

Foi nesse contexto que aconteceu o episódio anedótico, e, por isso mesmo, revelador do ambiente que se vivia naquele momento, que será relatado a seguir: o encontro de Leopoldo Nunes com Mário Diamante – personagem que viria a exercer um papel relevante mais adiante.

O primeiro momento em que conheci o Leopoldo, que foi engraçado, foi engraçadíssimo, porque eu estava num festival de cinema, entrei num elevador e aí tinha um cara, não sei por que, começou a cantar um samba do Paulinho da Viola e eu continuei! E era o Leopoldo! E, de repente, a gente está cantando um samba juntos. É aquele samba do Paulo Eduardo: “Tinha eu, 14 anos de idade, quando meu pai me chamou. Perguntou se eu queria estudar filosofia...” Eu sempre fui de samba. Eu sou uma pessoa muito ligada ao samba. E aí, eu vi o crachá e falei: “– Você é o Leopoldo!” E eu já estava frequentando as reuniões no Rio, estava ali com o filme, e ele falou: “– Vai ter reunião hoje.” Aí, na reunião, eu fiz um comentário, porque estava envolvido com aquilo, porque estava preocupado, estava vivendo isso. Eu estava com um filme que fazia sucesso, e eu falava: “– O que vou fazer da minha vida? Vou continuar o resto da minha vida fazendo vídeo institucional?” (O que eu gostava de fazer, não tenho nada contra) Mas será que o Brasil nunca vai poder ter? Será que a gente não pode oferecer isso para as próximas gerações? Essa era a minha preocupação. (DIAMANTE, Mário, entrevista concedida ao autor, 2025)

Esse trecho é particularmente interessante porque permite perceber o papel das interações informais na constituição de vínculos que posteriormente se mostram relevantes para a formação de trajetórias no campo audiovisual. O episódio narrado por Mário Diamante apresenta um encontro aparentemente fortuito — um momento de sociabilidade espontânea em um elevador durante um festival — que, no entanto, resulta na aproximação entre dois agentes que viriam a atuar de forma convergente nos anos seguintes. O caráter anedótico da situação não diminui sua importância analítica; ao contrário, revela a centralidade de espaços de convivência relativamente informais na formação de

relações profissionais em um setor marcado por forte interdependência entre seus participantes.

O fato de o primeiro contato ocorrer por meio de um elemento de identificação cultural compartilhado — no caso, o samba — mostra que as afinidades que estruturam relações profissionais nem sempre se limitam a interesses estritamente institucionais ou programáticos. A interação descrita por Diamante mostra como repertórios culturais comuns podem funcionar como dispositivos de reconhecimento mútuo, facilitando a aproximação entre agentes que ainda não possuíam vínculos estabelecidos. Em campos nos quais os circuitos de interação são relativamente concentrados, como o audiovisual brasileiro naquele momento, situações de convivência em festivais tendem a desempenhar papel relevante na criação de conexões que posteriormente se desdobram em colaborações mais duradouras.

O relato também permite observar que a aproximação não se limita ao plano da sociabilidade, mas se prolonga no espaço deliberativo da reunião mencionada por Diamante. A partir do contato inicial, ele passa a participar de uma discussão na qual manifesta inquietações relacionadas à possibilidade de construção de condições mais estruturadas para a produção audiovisual no país. Sua preocupação com a perspectiva de permanecer restrito à realização de vídeos institucionais indica a percepção de limites existentes naquele momento para a consolidação de trajetórias profissionais no cinema brasileiro, ao mesmo tempo em que sugere a existência de expectativas em relação à possibilidade de transformação desse cenário.

O episódio evidencia, assim, a importância dos festivais como ambientes que favorecem não apenas a circulação de obras, mas também a formação de vínculos entre agentes que compartilham preocupações semelhantes sobre as condições de produção no setor. A interação descrita por Diamante ilustra como conexões estabelecidas em contextos aparentemente ocasionais podem proporcionar a constituição de relações que posteriormente se mostram relevantes em processos de articulação coletiva. Ao possibilitar o encontro entre agentes provenientes de diferentes trajetórias, esses espaços contribuem para ampliar as oportunidades de interlocução e para favorecer a emergência de

convergências interpretativas sobre os desafios enfrentados pelo audiovisual brasileiro naquele período.

4.3 O Convênio ABD como estratégia institucional

A exemplo do que havia feito como presidente da ABD-SP, Leopoldo Nunes começa seu segundo mandato (reeleito para o biênio 2001/2002) dando um passo além da articulação política com a implementação do Convênio ABD, que consistia no oferecimento de descontos nos serviços de toda a cadeia de produção de um filme com exclusividade para os associados das ABDs.

O Leopoldo teve essa ideia de implantar o Convênio Nacional da ABD porque ele entendia que o curta-metragem, o documentário, o filme de diretor estreante, eram produções que precisavam de um suporte além dos recursos, porque os recursos sempre eram muito escassos, os valores que as pessoas recebiam nos editais eram valores sempre muito apertados. E ele entendia que esse cinema, por não ser um cinema comercial, não podia ir para o mercado e ser tratado como os produtores de cinema comercial eram tratados, com os preços, com as tabelas. E o convencimento do Leopoldo nas negociações com essas grandes empresas, com essas empresas fornecedoras do setor, era exatamente por conta desses dois pontos de vista. Primeiro que o cinema cultural, o cinema artístico cultural, não tem o orçamento do cinema comercial. E, segundo, que o cinema artístico e o cinema cultural, que é o curta-metragem, que é o documentário, que é o filme de diretor estreante, é a antessala do cinema comercial. Então, você está ali preparando diretores que amanhã serão seus futuros clientes com orçamento realmente comercial e competitivo de mercado. A primeiríssima adesão que a gente teve foi da Edna Fujii, que na época administrava a Quanta. Então, a Quanta foi a nossa super parceira, oferecia 75% de desconto sobre o valor de tabela. E aí, na sequência da Quanta, vieram todas as outras empresas. (FREITAS, Emanuel, entrevista concedida ao autor, 2025)

A implementação do Convênio ABD pode ser compreendida como um desdobramento coerente do modo de atuação que Leopoldo Nunes já vinha demonstrando desde sua passagem pela ABD-SP, agora aplicado de forma mais direta às condições materiais de realização dos filmes. Se, em um primeiro momento, sua atuação na ABD Nacional havia se concentrado na ampliação da

capacidade de articulação política da entidade e no fortalecimento dos vínculos entre os realizadores de diferentes regiões, o convênio introduz uma nova dimensão ao buscar intervir nas condições econômicas de produção enfrentadas pelos realizadores de curta-metragem, documentário e diretores em início de carreira.

A negociação de descontos junto a empresas fornecedoras de serviços aparece, nesse contexto, como uma estratégia voltada a reduzir os custos efetivos de produção, criando condições mais favoráveis para a realização de filmes que teriam muita dificuldade de operar no mercado segundo a lógica comercial vigente.

Ao propor um sistema de benefícios exclusivo para associados das ABDs, o convênio operava para conferir maior concretude ao pertencimento à entidade, associando a participação na rede a vantagens práticas que incidiam diretamente sobre a atividade dos realizadores. A argumentação utilizada por Leopoldo nas negociações com as empresas fornecedoras, conforme relato de Emanuel Freitas, revela uma tentativa de construir uma justificativa que articulava o reconhecimento do caráter não comercial dessas produções à perspectiva de formação de futuros profissionais que, em etapas posteriores de suas trajetórias, poderiam vir a realizar projetos de maior escala. Ao apresentar o curta-metragem, o documentário e o filme de estreia como instâncias de formação de novos diretores, Leopoldo procurava demonstrar que o apoio a esse segmento poderia ser compreendido também como um investimento na renovação do próprio mercado audiovisual. A adesão inicial da Quanta, oferecendo descontos expressivos sobre seus serviços, parece ter sido decisiva para dar legitimidade à proposta, favorecendo a incorporação de outras empresas ao convênio.

O episódio também marca um traço recorrente da atuação de Leopoldo: a busca por traduzir a capacidade de articulação construída no interior da rede associativa em iniciativas capazes de produzir efeitos concretos sobre a realidade. A criação do convênio reafirma uma forma de atuação que não se limitava à formulação de diagnósticos ou à mobilização política, mas que procurava identificar problemas específicos e operar diretamente sobre eles por meio de soluções viáveis no curto prazo, lançando mão de relações de confiança

para criar condições diferenciadas de acesso a serviços da cadeia produtiva. Ao intermediar essas relações, a ABD ampliava sua atuação para além do plano estritamente discursivo, passando a produzir efeitos práticos, ao mesmo tempo em que reforçava os vínculos com seus associados.

Quando os realizadores brasileiros descobriram o convênio nacional da ABD e descobriram as vantagens que o convênio podia oferecer para uma produção, e foram muitas, as pessoas vinham até a ABD e a maioria delas, muitas delas, nem sabiam da existência da ABD. E aí a gente apontava justamente nessa direção: você precisa se associar à ABD do seu estado e precisa estar em dia com as obrigações. Então, o convênio nacional ABD acabou fortalecendo as ABDs locais porque ele atraiu muitos realizadores que eram realizadores independentes, pessoas que estavam querendo começar uma carreira no cinema, a maioria delas de cursos, mas que não tinham conhecimento do movimento, da ABD, enfim... Então o convênio foi uma ferramenta muito importante nesse sentido, de atrair associados para as principais ABDs.

E esse também era um objetivo desde o início?

Não exatamente. A gente até imaginava que isso pudesse acontecer, mas isso nunca foi um objetivo. O objetivo principal era realmente contribuir com a redução do custo de produção desses filmes através de descontos significativos nesses itens todos de necessidade de produção, desde locação de equipamento, a transporte, enfim, os itens principais.

E que efeito você acha que o convênio surtiu no incremento, vamos dizer assim, da produção fora do eixo Rio-São Paulo? Facilitou a vida dos outros estados? A produção aumentou?

Eu acho que facilitou muito a vida dos produtores de outros estados. Quando você está no Rio e São Paulo, você tem uma facilidade de acesso a essas empresas, principalmente naquela época que a comunicação não existia com tanta expansão. Hoje, você toma conhecimento de uma empresa, você entra no Instagram, ela tem um Instagram com contato direto, você vai no Google, você consegue encontrar telefone, e-mail, não sei o quê. Naquela época não existia nada disso. Então, as pessoas tinham dificuldades de acesso a essas empresas.

E foram muitos filmes, filmes de todo o Brasil mesmo... a gente via isso nos próprios festivais, porque o filme sempre tinha que colocar uma cartela de abertura dizendo que ele foi financiado com os benefícios do Convênio Nacional da ABD. E a gente viu muitos filmes nos festivais com essa cartela de abertura. (FREITAS, Emanuel, entrevista concedida ao autor, 2025)

Esse trecho é particularmente relevante porque mostra que o Convênio ABD produziu efeitos que ultrapassaram o objetivo inicial de redução de custos de produção, passando a atuar também como mecanismo de fortalecimento da própria estrutura associativa da entidade. Segundo o relato de Emanuel Freitas, muitos realizadores tomaram conhecimento da existência da ABD justamente por meio das vantagens oferecidas pelo convênio, aproximando-se das seções estaduais a partir de uma demanda prática relacionada à viabilização de seus projetos. O acesso aos descontos nos serviços da cadeia produtiva funcionava, assim, como porta de entrada para a participação na entidade, concorrendo para ampliar o número de associados e aproximar da ABD realizadores que, até então, não mantinham vínculos com o movimento.

O depoimento sugere que esse efeito não havia sido plenamente antecipado quando da criação do convênio, cujo objetivo principal era colaborar com a redução dos custos de produção enfrentados por realizadores de curta-metragem, documentário e primeiros filmes. Ainda assim, ao condicionar o acesso aos benefícios à filiação às seções estaduais da entidade, o Convênio ABD acabou incentivando a aproximação de novos participantes, fortalecendo a base associativa da ABD em diferentes contextos regionais. É significativo que a ampliação do número de associados não tenha sido formulada como objetivo explícito da iniciativa. O fortalecimento das seções estaduais surge, nesse caso, menos como resultado de uma estratégia deliberada de expansão organizacional e mais como efeito da capacidade da rede associativa de oferecer respostas concretas a dificuldades enfrentadas pelos realizadores naquele momento, consequentemente tornando a filiação à entidade mais relevante do ponto de vista da prática profissional.

A observação de que realizadores situados fora do eixo Rio–São Paulo enfrentavam maiores dificuldades de acesso às empresas fornecedoras de serviços mostra que o convênio também servia para reduzir assimetrias informacionais existentes naquele período. Em um contexto anterior à disseminação das formas contemporâneas de comunicação digital, o conhecimento sobre fornecedores e as possibilidades de negociação de condições diferenciadas de contratação tendia a se concentrar nos principais centros de produção. Ao centralizar essas informações e disponibilizá-las por

meio da rede da ABD, o Convênio ABD facilitava o acesso de realizadores de outras regiões a recursos e serviços que, de outra forma, permaneceriam menos acessíveis.

A menção às cartelas de abertura dos filmes indicando o uso dos benefícios do Convênio ABD demonstra ainda que sua utilização alcançou relativa difusão dentro do campo, tornando visível a presença da iniciativa em produções provenientes de diferentes estados. Esse aspecto reforça a percepção de que o convênio não apenas servia para reduzir custos individuais de produção, mas também favorecia a circulação de informações sobre a própria existência da entidade e sobre as possibilidades de apoio disponíveis no interior da rede associativa.

O episódio indica que a criação do Convênio ABD produziu efeitos que incidiram simultaneamente sobre as condições materiais de produção e sobre a ampliação da base de participação na entidade, reforçando os vínculos entre realizadores e fortalecendo a presença da ABD em diferentes contextos regionais. Ao associar benefícios concretos à filiação às seções estaduais, a iniciativa acabava por ampliar as possibilidades de articulação entre agentes situados fora dos principais centros de produção, ao mesmo tempo em que reforçava o papel da rede associativa como espaço de cooperação profissional em um contexto marcado por restrições estruturais à realização audiovisual.

A gente tinha que se profissionalizar, a gente tinha que ser conhecido, a gente tinha que ter entrega. Eu então me cobrava muito, sempre me cobrei muito essa questão da entrega. Eu me lembro que eu ficava aflito, as pessoas diziam: “– Ah, estou indo pro laboratório finalizar, eu só tenho uma semana aqui (no Rio de Janeiro), eu preciso do meu selo.” Aí, pagava a associação e recebia o selo rapidinho. Eu me lembro que eu ficava muito ligado nisso. “– Tem algum problema? – Ah, estou com um problema na Labocine.” E a gente acabava entrando na história para ajudar todo mundo. Foi assim que eu conheci penças de pessoas, e é assim que você mostra o trabalho, e é assim que você estrutura a ABD. Foi uma época muito positiva e construtiva para a ABD. (ROSA, Pedro, entrevista concedida ao autor, 2025)

O nosso trabalho era voluntário. Os valores que as ABDs estaduais pagavam para a ABD nacional era basicamente para

pagar conta de telefone e correspondência. (FREITAS, Emanuel, entrevista concedida ao autor, 2025)

Esse trecho de Pedro Rosa é particularmente revelador porque permite observar, de forma concreta, o funcionamento cotidiano da ABD, mostrando como a consistência da rede associativa dependia de práticas de atendimento, mediação e resolução de problemas enfrentados pelos realizadores em seu processo de produção. O relato de Pedro Rosa comprova que o fortalecimento da entidade não se deu apenas por meio de grandes iniciativas programáticas, como a articulação política ou o Convênio ABD, mas também por meio de um trabalho contínuo de suporte aos associados, frequentemente realizado de forma voluntária e com recursos institucionais bastante limitados.

A referência ao “selo” necessário para a finalização de filmes indica a existência de procedimentos administrativos que conectavam a participação na entidade a etapas específicas do processo de produção, fazendo com que a ABD passasse a operar como ponto de articulação efetivo para realizadores que buscavam concluir seus projetos. A preocupação com a agilidade na emissão desse selo, bem como a disposição em intervir em situações problemáticas junto a laboratórios ou fornecedores de serviços, revela uma forma de atuação orientada para a resolução de dificuldades práticas enfrentadas pelos associados. Esse tipo de suporte tornava a entidade presente no cotidiano da atividade profissional, reforçando a percepção de que a participação na ABD poderia oferecer benefícios tangíveis em momentos decisivos do processo de realização.

O depoimento de Emanuel Freitas, ao destacar o caráter voluntário do trabalho realizado dentro da entidade e a limitação dos recursos financeiros disponíveis, reforça a ideia de que a manutenção dessa estrutura de apoio dependia fortemente do engajamento pessoal de seus participantes. As contribuições das seções estaduais para a ABD Nacional destinavam-se essencialmente à cobertura de despesas básicas de funcionamento, como telefone e correspondência, o que indica que grande parte das atividades desenvolvidas se apoiava em trabalho não remunerado. Nesse contexto, a disposição para atender demandas individuais de realizadores e para

intermediar soluções para problemas específicos proporcionava o fortalecimento de vínculos interpessoais e ampliava o reconhecimento da entidade no campo audiovisual.

Esse conjunto de práticas indica que a consolidação da rede abedista não se apoiava apenas em posicionamentos públicos ou na formulação de propostas para o setor, mas também na construção de relações de confiança por meio de interações recorrentes entre seus participantes. A atuação voltada à resolução de problemas concretos contribuía para reforçar a percepção de confiabilidade da entidade, ao mesmo tempo em que ampliava o conhecimento mútuo entre os agentes envolvidos. Ao mencionar que foi por meio desse trabalho que conheceu “pencas de pessoas”, Pedro Rosa indica que a própria estrutura da ABD se fortalecia à medida que seus participantes se tornavam pontos de referência para outros realizadores que buscavam apoio em momentos específicos de suas trajetórias.

A percepção de que aquele período foi “positivo e construtivo” para a entidade demonstra que a combinação entre engajamento voluntário e capacidade de oferecer suporte prático serviu para consolidar a presença da ABD como espaço de interlocução relevante.

A gente vê muito a ABD pelo lado político, mas foi um movimento de muitos produtores. Vou puxar a sardinha para a minha turma. Nós produtores, nós que temos tempo, nós que não dormimos, nós fomos ali ajudar a estruturar e a cobrar... (ROSA, Pedro, entrevista concedida ao autor, 2025)

Pedro Rosa introduz uma diferenciação no modo como a atuação na ABD era percebida pelos próprios participantes. Ao afirmar que a entidade é frequentemente vista “pelo lado político”, mas que sua estruturação também dependeu fortemente da atuação de produtores, Pedro chama atenção para um aspecto que nem sempre aparece de forma explícita nos relatos mais centrados nas disputas programáticas ou nas formulações de política pública: o papel desempenhado por agentes cuja experiência profissional os aproximava das dimensões organizacionais e operacionais da atividade audiovisual.

Ao destacar que “os produtores [...] têm tempo” e que foram eles que ajudaram a “estruturar e cobrar”, o depoimento mostra que a consolidação da ABD não resultou apenas da elaboração de diagnósticos sobre o setor ou da formulação de propostas de política cinematográfica, mas também de um trabalho continuado de organização, acompanhamento de demandas e manutenção de rotinas associativas. A observação indica que a sustentação da entidade dependia de um conjunto de tarefas frequentemente pouco visíveis, como a comunicação com associados, a articulação de reuniões, o acompanhamento de compromissos institucionais e a cobrança de encaminhamentos necessários ao funcionamento da organização.

Esse comentário também ajuda a equilibrar a narrativa ao lembrar que a rede abedista não era composta apenas por diretores ou formuladores de propostas para o setor, mas incluía agentes cuja experiência profissional estava mais diretamente ligada à viabilização concreta dos projetos. A familiaridade dos produtores com processos de gestão, negociação e organização de recursos foi preponderante para que assumissem, dentro da entidade, funções relacionadas à manutenção de sua capacidade de funcionamento cotidiano.

O trecho ainda indica que a vitalidade da ABD naquele período se apoiava em uma combinação entre diferentes perfis de atuação: de um lado, agentes mais envolvidos com a elaboração de diagnósticos e com a articulação de pautas de interesse coletivo; de outro, participantes que operavam para estruturar e dar continuidade às atividades da entidade por meio de um envolvimento frequentemente voluntário e pouco visível. A referência ao esforço intensivo de trabalho (“nós que não dormimos”) reforça a percepção de que a consolidação da rede associativa dependia de um grau significativo de engajamento pessoal, aspecto que aparece de forma recorrente nos depoimentos sobre o período.

Esse elemento leva à compreensão da ABD não apenas como espaço de debate político, mas também como uma estrutura sustentada por práticas institucionais efetivas, mobilizando diferentes tipos de competências para garantir a continuidade das atividades associativas. Ao institucionalizar-se, a ABD estabeleceu critérios de pertencimento e excelência que permitiram aos realizadores acumular um capital específico, o capital de “cineasta engajado” ou

"curtametragista autoral", que lhes conferia distinção e autoridade para disputar recursos públicos (BOURDIEU, 1992).

Nesse sentido, a estratégia institucional da ABD visou converter o capital social (a rede de contatos entre os realizadores) em capital simbólico (prestígio reconhecido pelo Estado e pela crítica). A associação não apenas representava seus membros, mas os consagrava, definindo as fronteiras do que era considerado "cinema nacional de qualidade". Esse fechamento do campo foi essencial para que o movimento pudesse exercer o seu poder simbólico, convencendo as instâncias governamentais de que a proteção ao curtametragem (via Lei do Curta) era uma questão de soberania cultural e não apenas um interesse corporativo.

Por outro lado, a eficácia dessa estratégia institucional não dependeu apenas da coesão interna, mas da sua inserção em redes externas, aspecto que pode ser analisado através da "Força dos Laços Fracos" de Mark Granovetter. A ABD não se isolou como um grupo de amigos; ao contrário, ela funcionou como um ponto de conexão (*bridge*) entre o mundo dos realizadores e esferas externas, como a burocracia estatal e a imprensa. De acordo com Granovetter (1973), são esses laços fracos que garantem a fluidez da informação e a capacidade de mobilização em grande escala.

A estratégia da ABD consistiu, portanto, em utilizar seu núcleo duro de laços fortes para manter a unidade ideológica, enquanto acionava seus laços fracos para influenciar a formulação de políticas públicas. A institucionalização permitiu que a rede informal de cineastas ganhasse um CNPJ e uma voz oficial, tornando-se um interlocutor legítimo. Assim, a ABD transformou a "amizade de boteco" dos cineastas em uma infraestrutura política, onde a sociabilidade servia de base para uma articulação coletiva vitoriosa. Em suma, a ABD foi a ferramenta que permitiu aos documentaristas brasileiros jogar as regras do "jogo do poder" sem perder a sua identidade artística.

A análise do processo sucessório da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) em 1999, sob a perspectiva de Pierre Bourdieu, revela que as disputas no interior do campo cinematográfico transcendem as formalidades regimentais, estruturando-se sobre o acúmulo e a conversão de

capitais específicos. O episódio evidencia a existência de um **campo** (microcosmo social com lógica e interesses próprios), onde agentes como Manoel Rangel, Alfredo Manevy e Leopoldo Nunes atuam dotados de um *habitus* compartilhado, que lhes permite operar as "regras do jogo" político de forma estratégica.

A articulação para viabilizar a eleição de Nunes demonstra a eficácia do capital social, compreendido como o conjunto de recursos atuais ou potenciais vinculados à posse de uma rede durável de relações (BOURDIEU, 1980). O fato de os protagonistas pertencerem ao grupo da revista *Sinopse* não constitui um dado meramente biográfico, mas a evidência de que o pertencimento a um "clã" intelectual provê uma vantagem competitiva. Esse grupo compartilha um capital cultural e uma visão de mundo que permitem uma ação coordenada, evidenciando que a política institucional não se organizava estritamente por programas formalizados, mas por vínculos de afinidade que garantem a manutenção do poder entre pares.

A movimentação de Rangel para a presidência da ABD/SP, em consonância com a ascensão de Nunes à instância nacional, exemplifica a gestão do capital simbólico, ou seja, o prestígio e a legitimidade reconhecidos pelos pares. A legitimidade dos candidatos é construída nos bastidores, onde o capital social é convertido em autoridade institucional. Assim, o relato confirma a tese de Bourdieu de que as instituições são arenas de luta onde a "vontade coletiva" é, frequentemente, o resultado de uma orquestração bem-sucedida entre agentes que detêm os meios de definir a competência legítima dentro de sua área de atuação.

4.4. O III Congresso Brasileiro de Cinema: espaços de articulação e debates

Aqueles eram tempos em que havia muita dificuldade de colocação dos filmes nas salas de cinema, que estavam quase totalmente dominadas pelo cinema americano. A classe cinematográfica se ressentia de uma maior presença do Estado no setor, seja através de uma maior regulação, seja através do fomento direto à produção de filmes. Começam, então, as movimentações

para a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema – o primeiro tinha acontecido em 1952, o segundo em 1953. O intuito era reunir todos os segmentos ligados ao audiovisual: realizadores, distribuidores, exibidores, TVs, fornecedores, prestadores de serviço, representantes do governo, parlamentares – quem fosse possível trazer para o diálogo (IKEDA, 2011).

Acontece o seguinte, naquela época a gente já teve reuniões prévias ao terceiro congresso, participei de algumas delas, e a gente, a ABD, percebeu que ali era um espaço de discussão, o que a gente queria era discutir política para além do meu editalzinho. A gente se dividiu nas subcomissões. Lembro-me que para as comissões que foram estudar a lei do audiovisual foram o Leopoldo e o Manoel, e eu fui para a comissão de televisão. E ali a gente definiu várias coisas que dialogam muito com o que está na lei 12485 (lei 12485/2011, que regula o mercado de TV por assinatura), muito. A ideia de criação de um fundo a partir da Condecine e de um fundo que pudesse usar recursos para a coprodução e para licenciamento – que é o que está sendo discutido agora na lei do streaming. E aí, você pega eu contraditando o vice-presidente da Globo, o Evandro (Evandro Carlos de Andrade). Ele falou e tal, e eu falei: “– Não é isso que a gente quer mais. A gente quer, sim, um percentual do faturamento para ser convertido em coprodução e licenciamento.” Ou seja, e aí não é para o curta-metragem, é para o curta-metragem, é para o longa-metragem, é para a série de televisão, é para tudo. Era, de certa forma, um modelo de alguns fundos europeus e canadenses. Não é muito diferente do que acabou acontecendo com o Fundo Setorial, daquilo que foi feito anos depois, quando a gente estava no governo... (DIAMANTE, Mário, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Mário Diamante sinaliza que a participação da ABD nas discussões preparatórias do III Congresso Brasileiro de Cinema foi percebida como uma oportunidade de ampliar o escopo de intervenção da entidade, deslocando o foco de demandas mais imediatas para a reflexão sobre mecanismos estruturais capazes de incidir sobre o funcionamento do setor como um todo. A afirmação de que se buscava discutir “política para além do meu editalzinho” indica uma tentativa de superar uma abordagem centrada em instrumentos pontuais de financiamento em direção a propostas que contemplassem diferentes elos da cadeia produtiva. A divisão dos participantes em subcomissões temáticas, envolvendo áreas como legislação, televisão e

financiamento, demonstra o esforço de construir diagnósticos que considerassem a complexidade do sistema audiovisual.

Diamante destaca ainda que, nas discussões relativas à televisão, já se delineavam propostas relacionadas à criação de mecanismos de financiamento baseados na incidência de contribuições sobre o faturamento do próprio setor, bem como à constituição de fundos destinados ao apoio à produção e à coprodução de conteúdos audiovisuais. A referência a modelos europeus e canadenses indica que as propostas discutidas naquele momento dialogavam com experiências internacionais de regulação voltadas à promoção da produção independente, indicando a circulação de referências que buscavam responder a desafios semelhantes enfrentados por diferentes países.

A interlocução com representantes de grandes grupos de comunicação, como a Globo, revela que o CBC constituiu um espaço de negociação entre agentes com posições distintas no campo audiovisual. A defesa de mecanismos que destinassem percentuais do faturamento do setor à produção independente indicava a tentativa de criar instrumentos capazes de ampliar as condições de participação de realizadores em mercados tradicionalmente concentrados, visando diversificar a oferta de conteúdos nacionais.

Pode-se inferir desse episódio que a participação da ABD nesse processo consolida um momento de ampliação do horizonte de discussão no interior da rede associativa, no qual parte de seus integrantes passa a se envolver na formulação de propostas voltadas à reorganização mais ampla do setor audiovisual. Esse movimento pode ser compreendido como expressão de um processo de aprendizagem coletiva que se desenvolve em espaços de interação entre agentes situados em diferentes posições no campo, nos quais diagnósticos sobre o funcionamento do setor são debatidos, reformulados e progressivamente sistematizados.

Ao se inserir nas discussões do III Congresso Brasileiro de Cinema, a ABD passava a participar de um espaço de interlocução mais abrangente, no qual se buscava formular instrumentos capazes de incidir sobre diferentes dimensões da atividade audiovisual. A percepção de que algumas das ideias discutidas naquele contexto guardariam relação com mecanismos

posteriormente implementados reforça a importância desse momento como etapa relevante no processo de elaboração de diagnósticos sobre o setor, o que permite compreender como determinadas interpretações sobre o audiovisual brasileiro se consolidaram e passaram a orientar a atuação de agentes que viriam a ocupar posições institucionais nos anos seguintes.

A movimentação para o III Congresso reflete uma tentativa de reconfiguração das forças no campo cinematográfico. Bourdieu define o campo como um espaço de lutas onde os agentes buscam o monopólio da autoridade legítima. No texto, essa autoridade está em disputa em duas frentes: contra a dominação do cinema americano (capital estrangeiro) e contra a hegemonia das redes de televisão (capital econômico nacional).

A declaração de Mário Diamante sobre superar a lógica do "editazinho" marca uma ruptura no *habitus* do cineasta brasileiro. O *habitus*, sistema de disposições incorporadas, transita aqui de uma postura passiva e dependente do fomento estatal episódico para uma postura de estrategista político. Ao buscar "discutir política para além do projeto individual", os agentes tentam converter seu capital cultural (o saber-fazer cinema) em capital político (a capacidade de legislar). O embate direto com o vice-presidente da TV Globo exemplifica o confronto simbólico: a busca por autonomia do campo frente ao poder econômico, visando estabelecer regras próprias de financiamento e distribuição (como a Condecine e o Fundo Setorial).

O III Congresso Brasileiro de Cinema constitui-se um fenômeno paradigmático de reestruturação do campo audiovisual no Brasil. Sob a lente de Pierre Bourdieu (1996), observa-se um esforço deliberado de agentes históricos para transcender o *habitus* assistencialista, até então limitado à disputa atomizada por "editazinhos" em direção a uma atuação política macroestrutural. Esse movimento visa à conquista da autonomia do campo, buscando mitigar a heteronomia imposta pela dominação do cinema americano e pelo poderio econômico das redes de televisão (Ikeda, 2011).

O confronto simbólico relatado por Mário Diamante, ao "contraditar o vice-presidente da Globo" ilustra perfeitamente a luta pela definição da competência

legítima dentro do campo. Segundo Bourdieu (1989), o capital simbólico em jogo nessas arenas permite que os agentes não apenas disputem recursos, mas a própria regra de distribuição desses recursos. A proposta de converter percentuais de faturamento em fomento direto (Condecine) representa a tentativa de institucionalizar um capital jurídico que proteja a produção nacional das pressões do mercado de massas.

Paralelamente, a teoria de Charles Tilly (2006) permite compreender o Congresso como o ápice de um repertório de confronto amadurecido. A organização de "todos os segmentos ligados ao audiovisual" (IKEDA, 2011) em comissões especializadas reflete uma estratégia de mobilização que aproveita uma estrutura de oportunidade política favorável à regulação estatal. Para Tilly e Wood (2009), a eficácia de um movimento social depende de sua capacidade de demonstrar unidade e compromisso. No âmbito de nossa análise, isso se materializa na criação de subcomissões técnicas que formularam as bases de leis fundamentais, como a Lei 12.485/2011.

Em suma, a transição descrita nos depoimentos revela um audiovisual que deixa de se organizar como um agrupamento fragmentado de realizadores para se constituir como um ator político coeso. A ação coletiva, conforme sistematizada por Tilly, logrou êxito ao converter o descontentamento da classe cinematográfica em instrumentos de pressão institucional, forçando o Estado a assumir seu papel de regulador frente aos grandes conglomerados e garantindo a reprodução do campo em novas bases legais e econômicas.

4.4.1 A participação da ABD no III CBC

A tensão entre Rio e São Paulo sempre foi mais ou menos velada, por isso, o ideal era que o congresso acontecesse em território neutro. Brasília também não parecia ser uma boa opção – havia uma clara tensão entre a classe cinematográfica e o governo de Fernando Henrique Cardoso. Sendo assim, existia apenas uma escolha óbvia: Porto Alegre.

A capital gaúcha era governada pelo Partido dos Trabalhadores desde 1989 e o governo do estado também tinha acabado de passar para as mãos do PT. O partido representava as esperanças de um modo de governar mais

democrático, mais voltado para as questões sociais e menos submisso aos interesses do capital. Porto Alegre era o exemplo prático disso, principalmente devido à política de orçamento participativo. Além disso, havia uma forte sinergia entre a classe cinematográfica gaúcha e o governo. Desde 1995 a cidade realizava editais para produção de curtas metragens – alimentando o programa de curtas da RBS. Em 2000, não havia outro lugar para estar. Tanto que, em 2001, a cidade abrigaria o Fórum Social Mundial – uma manifesta contraposição ao Fórum Econômico Mundial tradicionalmente realizado em Davos, na Suíça.

Os gaúchos aceitaram prontamente a missão de hospedar e organizar o evento, que ocorreu entre 28 de novembro e 1º de dezembro de 2000. A adesão ao congresso foi um sucesso. (Assis Brasil, 2025)

Conforme havia sido planejado, todas as entidades ligadas aos mais diversos setores do audiovisual enviaram representantes para discussão e conagração na capital gaúcha. E foi assim que a ABD mostrou o seu peso, porque não havia outra entidade de expressão nacional como a ABD. Em novembro de 2000, já havia ABDs em 15 estados da federação. Como cada ABD estadual funcionava como uma entidade autônoma, foram a Porto Alegre representantes das 15 ABDs estaduais, mais representantes da ABD Nacional, seria a maior “bancada” em número de votos, e funcionando no sistema de ordem unida, conforme foi registrado em vídeo pelo diretor Dirceu Lustosa, representante da ABCV/ABD-DF, material ao qual esta pesquisa teve acesso parcial.

Cara, eu achei muito interessante aquele momento de você ver como estava todo mundo preocupado em realmente dar um norte para as coisas, E achei muito massa aquela reunião de cabeças, de pessoas importantes do nosso setor, em vários segmentos, de fornecedores, de laboratório, a indústria, a parte criativa, todo mundo que tinha algum lugar nessa história, essas pessoas todas tentando contribuir para construir uma reflexão mais encorpada do que multifacetada do audiovisual, porque tinha todo um universo a ser pensado e proposto. O que acontecia? Se você foi um cara convocado como um nome sugerido pela organização do evento para estar lá com direito a voto, você não necessariamente estava representando alguém... Tinha convidados que eram ilustres por si só. Então, Barretão, fala em nome do Barretão, entendeu? Se você é do Sicav (Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual) ou não sei de

onde, você já tem que estar manifestando uma opinião que não é tão particular sua, mas está conduzindo uma opinião de um coletivo, de uma associação, de uma entidade. Ainda assim, essas pessoas eram um pouco mais isoladas, e não necessariamente combinadas, então era meio que livre, cada um vota com a sua cabeça. Mas aí, nós, abedistas, nós éramos um bloco. A gente tinha alguns pensamentos divergentes, claro, como todo mundo teria, mas a gente tinha um compromisso de trabalhar em bloco, de alguma forma. Então, quando chegava uma votação daqueles pontos todos, a gente se sentava próximos uns dos outros – isso tudo tá filmado. Vamos votar: era aquele monte de mão naquele lugar ali, era o lugar que mais tinha mão levantada, o resto meio espaçado, pingado, e ali um bloco que se levantava. Se a gente fosse contra, eram 16 pontos menos, se a gente fosse a favor, dava um salto de 16, né? Então, começou a fazer uma diferença. Começou a fazer uma diferença e a velha guarda começou a perceber isso. Eu conto a história de como naquele momento a ABD começou a amadurecer perante os olhos da velha guarda, que achava que era um bando de curtametragista, que era uma garotada querendo fazer barulho, entendeu? Mas votação era votação, a gente tinha o mesmo voto que eles e isso começou a fazer diferença. (LUSTOSA, Dirceu, entrevista concedida ao autor, 2025)

Eu fui para o CBC como presidente da ABD de São Paulo, Leopoldo como presidente da ABD Nacional e Mário Diamante era presidente da ABD do Rio. Durante o processo a ABD ampliou o seu discurso e o Congresso Brasileiro de Cinema foi a primeira vez que a ABD apresentou uma plataforma para além das questões do curta-metragem, e que a gente enfrentou o grande debate da política cinematográfica. Tanto que, naquele congresso, a polarização eram os abedistas de um lado e do outro lado estava a geração do Cinema Novo – estavam Marco Aurélio Marcondes, Gustavo Dahl e outras figuras ao redor dessa turma. E foi a primeira vez que a ABD se apresentou com um discurso mais amplo do que o curta-metragem. Sem abrir mão do curta-metragem, obviamente. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025)

Os depoimentos de Dirceu Lustosa e Manoel Rangel convergem ao indicar que o III Congresso Brasileiro de Cinema representou um momento decisivo de afirmação do movimento abedista como interlocutor relevante no debate mais amplo sobre os rumos da política audiovisual brasileira. Ao descrever o ambiente do Congresso como uma “reunião de cabeças” empenhadas em construir uma reflexão mais abrangente sobre o setor, Dirceu destaca o caráter plural da composição do encontro, que reunia agentes provenientes de diferentes segmentos da cadeia produtiva — realizadores,

fornecedores, laboratórios, indústria, representantes do poder público e demais participantes do campo. Esse espaço de deliberação coletiva permitia que distintas trajetórias e perspectivas sobre o audiovisual brasileiro se confrontassem, evidenciando a busca por diagnósticos capazes de orientar a reorganização do setor após o período de desestruturação institucional dos anos 1990.

O aspecto mais significativo ressaltado por Dirceu refere-se à forma como os participantes vinculados à ABD atuaram nesse contexto. Segundo seu relato, diferentemente de outros convidados que participavam do congresso a título individual ou como representantes de instituições específicas, os abedistas teriam se apresentado como um grupo relativamente coeso, articulando previamente suas posições e intervindo de maneira coordenada nas votações das subcomissões. A imagem de um “bloco” que se posicionava conjuntamente nos momentos de deliberação confirma a existência de um repertório compartilhado de interpretações sobre os problemas do setor, construído ao longo das interações desenvolvidas no interior da rede associativa. Essa convergência de posições permitia ampliar a capacidade de intervenção do grupo em um espaço de deliberação que reunia agentes com diferentes graus de reconhecimento no campo.

O depoimento de Manoel Rangel complementa essa percepção ao indicar que o CBC marcou a primeira ocasião em que a ABD apresentou de forma mais sistemática uma plataforma que ultrapassava o escopo historicamente associado à defesa do curta-metragem. Segundo Manoel, a participação no III CBC representou a entrada da entidade em um debate mais amplo sobre política cinematográfica, no qual questões relativas à organização do setor como um todo passaram a ocupar lugar central. A referência à polarização entre os abedistas e representantes ligados à geração do Cinema Novo, como Gustavo Dahl e Marco Aurélio Marcondes, remarca que o encontro colocou em diálogo agentes vinculados a diferentes momentos da história da política cinematográfica brasileira, consolidando a emergência de novos atores no debate.

Considerados em conjunto, os depoimentos indicam que a atuação coordenada dos abedistas no CBC foi decisiva para alterar a percepção de parte

dos agentes mais consolidados do campo, que até então tendiam a associar a entidade sobretudo à defesa de interesses específicos do curta-metragem. Ao apresentar posições relativamente articuladas em um espaço de deliberação mais amplo, a ABD passava a ser reconhecida como interlocutora capaz de contribuir para a formulação de propostas relativas à organização do setor audiovisual em sentido mais abrangente. Esse movimento indica que a ampliação do escopo de discussão na entidade, que vinha se consolidando ao longo das interações desenvolvidas em encontros associativos e circuitos de sociabilidade profissional, encontrava no III Congresso uma arena na qual poderia adquirir maior visibilidade.

O episódio evidencia a forma como redes de sociabilidade profissional podem produzir efeitos em arenas institucionais mais amplas, na medida em que a convergência de diagnósticos e a coordenação de posições ampliam a capacidade de determinados grupos de influenciar processos de deliberação coletiva. A apresentação de uma plataforma que buscava dialogar com diferentes dimensões da política audiovisual indica a existência de um processo de elaboração gradual de interpretações sobre o setor, construído a partir da circulação de ideias entre agentes que compartilhavam experiências semelhantes. Ao se posicionar de forma articulada no III Congresso Brasileiro de Cinema, a ABD passava a participar de maneira mais ativa da formulação de propostas relativas à reorganização do audiovisual brasileiro, consolidando sua reputação como espaço de articulação naquele período.

Aí me surge um Manoel da vida, que levanta ali e dava uma lição de conhecimento de causa, de história, de pertinência, de visão de jogo. O Manoel levantava pra falar do nosso lado, era um silêncio, cara. Ficava todo mundo escutando, assim... e aí, cara, essa nossa capacidade de mobilização com os votos naquela hora e a oratória de Leopoldo, muito contundente, e Manoel com muita propriedade, era uma coisa... o Leopoldo era um pouco mais emotivo, ele até, às vezes, gaguejava um pouco e tal, mas o Manoel era treinado, o cara estava pronto para falar, ele falava com tranquilidade, ele virava, dirigia, não se alterava e a coisa ia. Você tinha que dar razão para o que ele falava, porque ele falava com muita propriedade. A imagem que eu fiquei foi essa, que eu não conhecia ele, eu fiquei chocado de ver a capacidade dele – era um cara novo, da minha idade, talvez um pouco mais novo. E aí, eu ficava assim: “Caceta!” E todo mundo pensou a mesma coisa. Os caras velhos, os caras que estavam há muito

tempo: “Quem é esse garoto? Quem é esse cara, que fala com essa capacidade?” E eu acho que isso, aquela habilidade de Manoel e Leopoldo, validaram essa nossa mobilização de votos, essa nossa capacidade de influir nas decisões do que tava acontecendo ali. E o que foi acontecendo logo depois do Congresso, foi derivado dessa percepção, e não é à toa que o Manoel parou onde ele parou, você está entendendo? Porque ele estava qualificado para isso; e ele abriu o caminho dele, dessa trajetória que ele fez, ele abriu ali, na plenária do Congresso Brasileiro de Cinema, e eu tenho isso filmado, tá aí no vídeo. (LUSTOSA, Dirceu, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Dirceu Lustosa acrescenta um elemento relevante para a compreensão de como a atuação do grupo abedista no III Congresso Brasileiro de Cinema foi percebida pelos demais participantes do encontro. Para além da capacidade de coordenação dos votos, que já vinha sendo mencionada como um fator de influência nas deliberações, o relato destaca o impacto produzido pelas intervenções de Manoel Rangel nas plenárias do Congresso. Segundo Dirceu, a capacidade de Manoel de articular argumentos com domínio da história do setor, clareza de raciocínio e segurança na exposição conferia maior consistência às posições defendidas pelo grupo, favorecendo o reconhecimento de sua legitimidade como interlocutor qualificado no debate sobre os rumos da política cinematográfica brasileira.

A descrição da recepção de suas intervenções, marcada pela atenção dos demais participantes e pela surpresa diante da desenvoltura de um agente relativamente jovem, sinaliza que aquele espaço funcionou também como arena de legitimação simbólica, na qual diferentes trajetórias e competências eram avaliadas pelos pares. A referência à complementaridade entre o perfil de Leopoldo, descrito como mais emotivo, e a forma de argumentação de Manoel, caracterizada como mais estruturada e segura, indica que a atuação conjunta de diferentes lideranças reforçava a capacidade de intervenção do grupo como um todo. A combinação entre coesão interna e presença de agentes capazes de sustentar publicamente diagnósticos abrangentes sobre o setor parece ter favorecido o reconhecimento da ABD como participante relevante em um debate que reunia figuras com longa trajetória no campo cinematográfico.

Do ponto de vista analítico, o episódio permite observar como a legitimação de determinadas lideranças pode ocorrer em arenas públicas de deliberação, nas quais a capacidade de formular interpretações consistentes sobre os problemas do setor resulta na construção de reconhecimento entre pares. A recepção das intervenções de Manoel demonstra a atribuição de credibilidade às posições defendidas pelo grupo, comprovando que a influência exercida pelo movimento abedista no CBC não decorria apenas de sua capacidade de mobilização coletiva, mas também da presença de agentes capazes de sustentar argumentações compatíveis com o nível de complexidade do debate.

Esse aspecto dialoga com a noção de que a autoridade em um campo profissional não se estabelece apenas a partir da posição formal ocupada pelos agentes, mas também por meio do reconhecimento de sua capacidade de interpretar problemas, formular propostas e intervir de forma pertinente em espaços de deliberação coletiva. A atuação de Manoel nas plenárias do CBC pode ser compreendida, nesse sentido, como um momento de afirmação de competência reconhecida pelos demais participantes, consolidando a percepção de que o movimento abedista reunia quadros capazes de participar de forma qualificada das discussões sobre a reorganização do audiovisual brasileiro.

O trecho a seguir, extraído do registro audiovisual realizado por Dirceu Lustosa durante o III Congresso Brasileiro de Cinema, permite observar diretamente a atuação de Leopoldo Nunes e Manoel Rangel na plenária do encontro, no momento das deliberações sobre o texto final das recomendações do congresso:

Leopoldo Nunes: Eu estou pedindo ao relator para ler novamente o ponto pertinente que recomenda o diálogo entre a ABD e Feneec (Federação Nacional da Empresas Exibidoras Cinematográficas).

Roberto Darze (presidente da Feneec): Recomendar a continuidade das negociações entre a Feneec e a ABD Nacional no sentido de estimular a exibição comercial do curta nas salas exibidoras.

Leopoldo Nunes: Perfeito. Bom, realmente tem havido, assim, alguns entendimentos, algumas reuniões, de certa forma informais. Reuniões que eu não tive, inclusive, a oportunidade

de debater, é... como deveria ter sido debatido, essa questão, com a minha associação... Isso é uma questão bastante polêmica. Eu queria chamar a atenção do seguinte: Eu queria pedir... Eu gostaria muito que este Congresso corroborasse e reconhecesse a importância da produção de curta-metragem e um cinema, um formato de cinema que é muito importante, principalmente neste momento, certo, em que a gente está aí com a produção em queda, principalmente nesse ano 2000, nós, produtores de curtas-metragens, vamos produzir 250 filmes nesse ano, e nós temos uma lei de obrigatoriedade de exibição, que é uma das poucas coisas ainda que sobraram, que estão em vigor, que nós conseguimos aparecer da Câmara Federal, conseguimos agora aparecer do Senado, estamos promovendo uma audiência pública na Câmara Federal, na Comissão de Educação e Cultura, que vai acontecer na primeira quinzena de agosto, com transmissão pela TV Câmara, peço a atenção das entidades aqui presentes, que acompanhem essa questão... então, na verdade, nós estamos dispostos, sim, a negociar uma alternativa àquele modelo proposto na Lei do Curta, mas eu gostaria de tirar deste o Congresso, pelo menos que esse texto fosse melhorado no seguinte: garantia de exibição do curta-metragem no circuito nacional. (Somente abedistas aplaudem.)

Roberto Darze: Nós discutimos isso e trabalhamos longamente a respeito da palavra garantia. Vocês tinham, inclusive, um representante que é ali o... Paulo Halm. Acontece o seguinte, na ocasião, o presidente da federação que estava presente, estava negociando o acoplamento de cinco ou seis curtas para exibição em determinados dias, em determinados cinemas.

Leopoldo Nunes: Perfeito. Mas reuniões informais não autorizam uma decisão, por exemplo, isso vir como um texto do congresso. O texto do congresso, eu quero tirar aqui o ideal, o ideal, o ideal que a gente sabe que é possível, que é uma medida da maior importância, que nós sabemos da importância dessa medida. Então, não é assim, esse formato é um modelo que está em discussão, está em conversação. O que eu quero, eu gostaria de levar aprovado como texto a proposta da ABD que é a garantia da exibição do curta-metragem. É importante que fique claro, essa é a janela mais importante, isso que nós fazemos é cinema, 250 filmes. Então a sala comercial, e o propósito pelo qual se deu a criação dessa lei, que é ser uma ponta de cinema brasileiro, em primeiro que nesse momento que a ocupação dos cinemas estrangeiros nunca foi tão feroz do cinema norte-americano de quase 100 % o percentual de ocupação de sala, o curta-metragem tem um papel muito importante, nós temos quantidade de produção para fazer frente um pouco, para contribuir para a formação de público, nós precisamos de público, nós temos produção, nós falamos com o público jovem, você pode ir na mostra que está aqui acontecendo numa sala que foi divulgada em cima agora da hora do evento, está lotada, está com uma frequência super legal, em Brasília agora, na mostra de curta metragem, sem qualquer divulgação, uma notinha no jornal, tinha 1.500 pessoas durante a semana toda de segunda a segunda. Então essa é a importância do curta metragem, nós alimentamos os 44 festivais e mostras desse

país, trazemos prêmios ao Brasil dos principais festivais internacionais, então esse congresso tem a obrigação de referendar a garantia da exibição do curta metragem antes do longa metragem estrangeiro. (Aplausos de grande parte da audiência)

Gustavo Dahl (presidente do Congresso): Eu não sei se o congresso tem condições de dar garantias de exibição. Na verdade, quem tem possibilidade de dar garantias de exibição são os exibidores, de um lado, e o governo do outro, estou certo?

Leopoldo Nunes: Mais ou menos, pelo seguinte: nós estamos aqui chegando à conclusão de que o atual órgão gestor do cinema brasileiro não tem competência, não tem tamanho para gerir os interesses do cinema brasileiro. Esse congresso está sendo colocado como uma entidade, neste momento, mais representativa do setor, do segmento, certo? Então, eu queria aprofundar esse debate e colocar aqui um pouco a questão dos exibidores.

Marco Aurélio Marcondes (Sindicato dos Distribuidores): Avançamos razoavelmente. Talvez não na pressa dos 250 filmes. Esses números mágicos também, a gente tem que tomar cuidado ao falar, não é? (Leopoldo olha para ele e sorri) Esse número impacta e ganha massa.

Gustavo Dahl: Eu peço ao Leopoldo e a todos os membros da plenária que se abstenham de provocações e que não coloquem pessoalmente as coisas. Por favor, pode continuar, Leopoldo?

Leopoldo Nunes: Eu queria, sim, fazer uma pequena reflexão. Eu coloco essa produção de curta metragem como uma contrapartida à reivindicação dos exibidores. Eles estão pedindo financiamento para a ampliação do circuito. Estão falando em cinema brasileiro, em promover o cinema brasileiro, como nunca falaram e tal, eles estão no mesmo barco que nós. Não é só os multiplex que ameaçam os exibidores, é a banda larga que ameaça os exibidores, são as novas mídias que estão convergindo e que a gente pouco debateu aqui nesse congresso. Então, eu queria colocar como eu entendo que estamos aqui falando de um pacto, de um pacto, e nesse pacto, nesse pacto, essa é a contrapartida que os exibidores poderiam estar dando, e não simplesmente pegando recursos para promover uma programação de cinema de longa metragem brasileiro. Pera aí! Essa é uma reivindicação histórica do nosso setor. E nós temos uma proposta, um texto aqui, que eu gostaria de encaminhar para a mesa.

Gustavo Dahl: Pode encaminhar para a mesa, o texto será lido após os inscritos.

Manoel Rangel: Eu queria retomar o que eu estava dizendo, e retomar com o seguinte raciocínio: eu queria que ficasse claro para todos, eu sei que às vezes é difícil entender isso, e às vezes se veem os abedistas como presos – eu sei que o Gustavo fez a melhor defesa possível aqui da necessidade do curta metragem – e eu sei que a comunidade vê os abedistas, quando

nos vê, pensa: “Lá vê o cineminha, lá vem os curtametragistas.” Nós estamos fazendo um esforço, nós estamos fazendo um esforço de tentar dar conta da complexidade do cinema brasileiro, tentando compartilhar as preocupações de todos vocês e viver o processo que vocês viveram de terem sido curtametragistas um dia, antes de se tornarem cineastas, e de terem tido a possibilidade de se exercitar e aprender o ofício e de abrir caminho. Mas sobretudo o que eu queria dizer é o seguinte, é de que nós não estamos aqui propondo a reedição da Lei do Curta tal qual foi. Não estamos, inclusive, propondo aqui o 5 % da bilheteria. Não estamos, inclusive, propondo a obrigatoriedade. Não estamos querendo impor nada à Feneec nem ao Sindicato dos Distribuidores. O que nós estamos querendo dessa audiência, o que queremos do Congresso, é que diga em relação aos curtas metragens, o que diz em relação ao longo da metragem brasileira, de que nós temos direito às salas de cinema. O que nós estamos querendo do que o Congresso diga, claramente – mas sem subterfúgio; com clareza, gente! –, que nós temos direito a chegar às salas de cinema. Essa é a questão sobretudo que nós estamos querendo aqui. Nós temos, sim, uma opinião entre nós de que a melhor forma de chegar à sala de cinema é antes do longa estrangeiro. Achamos que pode se ver a minutagem, achamos que pode se ver em quantas salas vai ser isso, achamos que pode se ver em que tipo de sala vai ser isso, achamos que pode se ver qual é o mecanismo de distribuição disso, achamos que tudo isso precisa ser visto. E contamos com a experiência do Marco Aurélio Marcondes, do (Roberto) Darze, da Feneec, para nos ajudar a encontrar a forma disso. Achamos que o exibidor não pode ser penalizado, tem que ser remunerado para isso. Agora, o que nós queremos é o seguinte, que o Congresso diga da seguinte maneira: Nós recomendamos a exibição do curta metragem nas salas de cinema e recomendamos fortemente à Feneec, ao sindicato dos exibidores e à ABD, que encontrem o caminho pra exibição desse curta metragem. Agora, veja, veja, esse é o raciocínio principal que nós temos. Nós gostaríamos, e é preciso que fique claro aqui, mas a ideia, só pra explicar um pouquinho: a nossa sensação de que a melhor forma, não é a forma de um programa de curtas, é porque nós não queremos substituir o longa nacional por um agrupamento de curtas na sala de cinema. Nós queremos o espaço, mas não queremos um espaço que é do filme brasileiro, do longa brasileiro. Então esses são raciocínios, mas essa é uma questão que nós podemos debater depois. O problema central para nós é trocar, ou seja, primeiro que esse Congresso entenda que é preciso exibir o curta; e só depois que as organizações precisam encontrar o seu caminho. Nós estamos redigindo aqui uma proposta que eu espero que o Darze tenha acordo com ela, que os outros representantes dos exibidores tenham acordo com ela, porque nós estamos tentando o acordo. É isso. (Aplausos de grande parte da audiência)

Leopoldo Nunes: Bom, a gente reconhece, a gente reconhece, sim, que avançamos bastante nessa perspectiva e sabemos também que a crise contribuiu bastante para isso. E, claro que a

gente não quer brigar com ninguém, certo? Eu acho que nessa a gente sempre levou a pior. Então, nós aqui fizemos uma redação de um texto que é o que nós propomos aqui para o Congresso, para sair com o texto do terceiro Congresso: O terceiro congresso recomenda a exibição remunerada dos curtas metragens nas salas de cinema antes do longa estrangeiro, com o respaldo do terceiro congresso brasileiro de cinema, a partir das negociações entre a ABD, a Feneec e o sindicato dos distribuidores. Só uma coisa, esse remunerada, a gente quer deixar claro que nós temos a intenção de lesar o exibidor. Então, por isso que esse fundo de distribuição; tem a questão do artigo terceiro também, que nós reivindicamos um percentual do ativo terceiro para remunerar essa operação, o que nós queremos é que a produção seja remunerada, que a distribuição seja bem-feita, e que o exibidor não pague para exibir o curta metragem, que isso fique bem claro.

Roberto Darze: Não é essa negativa aqui. Em nenhum momento foi dito isso. O que se diz aqui é que nós estamos completamente abertos para avançar nas negociações que já se iniciaram, nós não estamos regredindo; nós não estamos dizendo "não, nós não queremos nem falar em curta", não está se dizendo isso. Está se pedindo ao Congresso que recomende no seu texto final de que a Feneec e a ABD Nacional continuem sua negociação até chegar a um acordo.

Leopoldo Nunes: Mas isso não nos garante nada. Assim nós vamos, sabe... continuar brigando, porque a nossa recomendação todo mundo já sabe qual é.

Gustavo Dahl (para Leopoldo): Deixa eu ver o texto que foi elaborado.

O registro audiovisual da plenária do III Congresso Brasileiro de Cinema permite observar, de maneira particularmente concreta, o modo como a atuação do grupo abedista combinava capacidade de formulação discursiva, coordenação estratégica e construção de legitimidade em uma arena deliberativa altamente qualificada. A intervenção de Leopoldo Nunes enfatiza a centralidade do curta-metragem como elemento estruturante da produção audiovisual brasileira naquele momento, articulando dados de volume de produção, argumentos relativos à formação de público e à ocupação do mercado exibidor por filmes estrangeiros, bem como a necessidade de um posicionamento político explícito do Congresso quanto à garantia de exibição. Ao fazê-lo, Leopoldo desloca o debate do plano técnico para o plano normativo, procurando inscrever a reivindicação da ABD no horizonte mais amplo da reorganização do setor audiovisual brasileiro.

A formulação de Manoel Rangel, por sua vez, aponta para um movimento de ampliação estratégica do escopo argumentativo, ao afirmar que a defesa do curta-metragem não deveria ser interpretada como pauta corporativa restrita, mas como parte de um esforço mais abrangente de compreensão da complexidade do sistema cinematográfico. Ao afirmar que a ABD buscava “dar conta da complexidade do cinema brasileiro” e construir uma solução negociada com exibidores e distribuidores, Manoel procura reposicionar o grupo como interlocutor capaz de formular propostas sistêmicas, e não apenas reivindicações setoriais. A argumentação enfatiza a necessidade de equilibrar interesses de diferentes segmentos, indicando uma preocupação em construir convergência e não apenas oposição, o que explica a receptividade que suas intervenções suscitaram entre os participantes do congresso.

O episódio pode ser interpretado como um momento de afirmação pública de competência interpretativa e política, no qual determinados agentes demonstram capacidade de traduzir demandas dispersas em formulações compreensíveis para um conjunto mais amplo de atores. A atuação combinada de Leopoldo e Manoel indica uma divisão de papéis relativamente complementar: enquanto Leopoldo mobiliza a dimensão histórica e política da reivindicação, enfatizando sua legitimidade acumulada, Manoel estrutura o argumento de modo a torná-lo compatível com a lógica deliberativa do CBC, sinalizando disposição para negociação e construção de consensos.

Essa dinâmica pode ser relacionada à noção de que processos de mudança institucional frequentemente dependem da capacidade de determinados atores de articular diagnósticos compartilháveis sobre problemas coletivos e de construir coalizões discursivas suficientemente amplas para sustentar propostas de transformação. A intervenção de Manoel demonstra uma preocupação explícita em evitar que a ABD fosse percebida como um grupo corporativo restrito ao universo do curta-metragem, reposicionando o movimento como participante legítimo do debate mais amplo sobre a política cinematográfica brasileira. Esse reposicionamento permite compreender por que, conforme indicam diversos depoimentos, o III CBC representou um ponto de inflexão na percepção da ABD por parte de segmentos mais tradicionais do campo.

Do ponto de vista da análise das redes de sociabilidade profissional, a cena torna evidente que a influência exercida pelo grupo não se limitava à sua capacidade de mobilização numérica nas votações, mas envolvia também a presença de agentes capazes de sustentar intervenções consistentes em espaços públicos de deliberação. A articulação entre coesão coletiva e competência argumentativa serviu para consolidar a percepção de que a ABD reunia quadros aptos a participar da formulação de diagnósticos sobre o setor, favorecendo sua projeção como interlocutor relevante no processo de reorganização institucional que se intensificaria nos anos subsequentes.

Assim, o registro da plenária permite observar empiricamente o momento em que a atuação do grupo abedista passa a ser reconhecida não apenas como expressão de mobilização associativa, mas também como manifestação de capacidade de formulação política compatível com o nível de complexidade das discussões então em curso no campo audiovisual brasileiro.

31. Recomendar a continuidade das negociações entre a FENEEC e a ABD nacional no sentido de efetivar a exibição comercial do curta-metragem nas salas exibidoras. (III CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA, 2000 – Resoluções Finais)

Apesar da intensidade do debate observado na plenária, a redação final aprovada pelo Congresso não incorporou integralmente a formulação defendida pela ABD, prevalecendo uma versão mais próxima da posição dos exibidores, que enfatizava a continuidade das negociações entre as entidades envolvidas. O resultado faz ver que, embora o grupo abedista tenha ampliado sua capacidade de intervenção no debate setorial, sua posição dentro do campo cinematográfico ainda se caracterizava por limitações decorrentes da correlação de forças existente entre os diferentes segmentos da indústria.

Esse aspecto é relevante porque indica que o impacto produzido pela atuação da ABD no Congresso não se traduziu imediatamente em vitórias substantivas no plano das resoluções aprovadas, mas contribuiu para consolidar o reconhecimento do grupo como interlocutor legítimo nas discussões sobre a reorganização do setor. O episódio simboliza que a ampliação do espaço de atuação dos abedistas ocorreu de forma gradual, por meio de processos de

negociação e construção de legitimidade, em um contexto marcado por interesses divergentes entre os diferentes segmentos.

Desse modo, a importância do III Congresso Brasileiro de Cinema para a trajetória de parte dos integrantes do movimento abedista não decorre exclusivamente do conteúdo específico das resoluções aprovadas, mas também da inserção do grupo em circuitos de interlocução que viriam a se mostrar relevantes nos processos de formulação institucional ocorridos nos anos subsequentes.

Os relatos nos permitem aprofundar a análise sobre a espacialidade das lutas de poder, integrando os conceitos de "espaço social" de Bourdieu (1989) e "estruturas de oportunidade" de Tilly (2006). O foco recai sobre a escolha estratégica de Porto Alegre como sede do III CBC e a consolidação da ABD como força política.

A decisão de sediar o III Congresso Brasileiro de Cinema em Porto Alegre ilustra a importância do espaço físico como extensão do espaço social. Para Pierre Bourdieu (1989), o espaço social é um sistema de posições onde as distâncias sociais se traduzem em distâncias físicas e simbólicas. A rejeição ao eixo Rio-São Paulo ("território neutro") e a Brasília revela a existência de tensões internas no campo e uma oposição direta ao "governo neoliberal" de Fernando Henrique Cardoso, que detinha o capital de Estado naquele período. A escolha de Porto Alegre representa a busca por um capital simbólico alternativo, ancorado em um modelo de governança ("orçamento participativo") que ressoava com o *habitus* progressista da classe cinematográfica da época.

Sob a ótica de Charles Tilly (2006), a escolha da capital gaúcha configura uma manobra estratégica dentro da estrutura de oportunidade política. Tilly argumenta que movimentos sociais prosperam quando encontram aliados institucionais e ambientes propícios ao diálogo. Porto Alegre, ao sediar o Fórum Social Mundial e possuir uma "sinergia entre a classe cinematográfica e o governo" local, oferecia o suporte logístico e ideológico necessário para a mobilização. A cidade não era apenas um cenário, mas um recurso de mobilização que permitia ao audiovisual brasileiro se contrapor simbolicamente

ao Fórum Econômico de Davos, elevando o debate cinematográfico ao nível de uma questão de soberania e justiça social.

A estrutura federativa da ABD, com presença em 15 estados, conferiu à entidade um capital político quantitativo e qualitativo sem precedentes. Essa coesão transformou a ABD no agente dominante do campo, capaz de ditar os rumos das votações e garantir que as pautas do setor documental e independente tivessem peso. Ao agir de forma coordenada, os representantes das ABDs estaduais converteram seu capital social (a rede de associações) em poder de veto e proposição, solidificando a entidade como o principal interlocutor do setor frente ao Estado brasileiro.

4.4.2 O pós-congresso e a reorganização institucional do audiovisual brasileiro

O III Congresso Brasileiro de Cinema pode ser compreendido como um momento de inflexão na trajetória de alguns integrantes do movimento abedista, na medida em que sua participação naquele espaço ampliou sua inserção em circuitos de interlocução relacionados às discussões sobre a reorganização institucional do audiovisual brasileiro no início dos anos 2000.

Aí é preciso lembrar que a ABD já tinha, em 2000, causado um impacto bombástico no Congresso Brasileiro de Cinema. Você estava lá, você lembra. Os caras não entendiam o que estava acontecendo. Quem é esse grupo de... de curta-metragista tocando terror aqui no Congresso. Éramos nós que estávamos tocando terror no Congresso. Éramos nós e a geração de cinema novo. Tudo que estava no meio ficava meio assim... Então, ali tinha sido muito marcante. Aquilo fez com que o Gustavo, quando montou o Gedic, o Gustavo incluiu os abedistas no seu diálogo frequente. Ele mandou para Leopoldo, mandou para mim, acho que mandou para Mário também, os materiais prévios da criação da Ancine. Ele mandava uns documentos, uns envelopes fechados, lacrados, com informações confidenciais, como quem estava preparando um ambiente para um negócio que era secreto, mas que ia nascer daqui a pouco. E aí tem um detalhe, eu tinha feito na faculdade um trabalho de iniciação científica sobre a produção ensaística do Gustavo Dahl. Eu tinha lido tudo que o Gustavo tinha escrito nos anos 50, nos anos 60, nos anos 70. Eu tinha dissecado a estratégia política do Gustavo. O título do meu ensaio sobre o Gustavo é “Gustavo Dalh, o Estrategista do Cinema Novo”, porque ele tinha a organização do pensamento deles, ele

apresentava os textos mais estruturados para o embate da construção de uma política cinematográfica capaz de fazer o Brasil ser um centro autônomo, soberano de produção, circulação de conteúdos brasileiros. Fiz esse ensaio para a Iniciação Científica, para a FAPESP, (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Eu estava pronto. Eu estava pronto. Eu estava pronto. Claro que eu não sabia disso na época, mas eu estava pronto. Quando eu olho retrospectivamente, eu estava pronto. Eu estava pronto por causa disso. Eu tinha meio que estudado e conhecido a cabeça da turma do Cinema Novo. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Manoel Rangel indica que a atuação do grupo abedista no III Congresso Brasileiro de Cinema produziu um efeito de deslocamento perceptível no modo como a ABD passou a ser percebida no campo cinematográfico. Ao afirmar que a presença dos abedistas causou um impacto “bombástico” no congresso, Manoel indica que a intensidade da participação do grupo surpreendeu segmentos mais tradicionais do setor, pouco habituados a reconhecer a ABD como um ator com capacidade efetiva de intervenção nas discussões sobre a organização do audiovisual brasileiro. A formulação coloquial segundo a qual os curtametragistas estariam “tocando terror” no CBC traduz, no registro do depoimento, a percepção de que o grupo havia conseguido alterar o equilíbrio habitual das posições em disputa, passando a influenciar de maneira visível o encaminhamento de debates centrais.

Segundo Manoel, esse reposicionamento permitiu que os abedistas fossem incorporados ao circuito de interlocução estabelecido por Gustavo Dahl no processo de formulação das bases institucionais que viriam a resultar na criação da Ancine. A referência ao envio de documentos preliminares relativos à estruturação do novo órgão indica a abertura de um canal de circulação de informações estratégicas que, até então, não fazia parte do horizonte de atuação da ABD. Esse movimento comprova que a participação no CBC funcionou como um mecanismo de reconhecimento entre pares, por meio do qual determinados integrantes do movimento passaram a ser percebidos como interlocutores capazes de colaborar na formulação de diagnósticos sobre o setor.

Particularmente significativa é a maneira como Manoel associa retrospectivamente sua participação nesse processo à sua formação intelectual

anterior, mencionando o trabalho de iniciação científica dedicado à produção ensaística de Gustavo Dahl. Ao destacar que havia se dedicado à análise da estratégia política presente nos textos do cineasta e formulador ligado ao Cinema Novo, Manoel sugere que sua atuação posterior em espaços institucionais foi, em alguma medida, precedida por um investimento sistemático na compreensão das disputas históricas em torno da organização do cinema brasileiro. O depoimento indica, assim, que a circulação de agentes entre espaços associativos e posições institucionais não pode ser explicada apenas por vínculos pessoais ou por circunstâncias conjunturais, mas envolve também a apropriação de repertórios interpretativos que permitem a determinados atores intervir de forma qualificada em momentos de redefinição institucional.

Nesse sentido, o relato reforça a interpretação de que o III Congresso Brasileiro de Cinema constituiu um momento de inflexão na trajetória de parte dos quadros vinculados ao movimento abedista, favorecendo sua inserção em circuitos de debate relacionados à reorganização da política audiovisual no início dos anos 2000. A percepção retrospectiva de Manoel de que estaria, naquele momento, “preparado” para participar desse processo significa que a atuação do grupo não resultou apenas de uma mobilização circunstancial, mas também da formação de competências interpretativas que se mostraram relevantes no contexto de formulação das novas instituições do setor.

4.2.3 A eleição de Lula e o Novo Cenário Político

Em 2002, ocorreram eleições para a presidência da República, Congresso Nacional, governos de estados e assembleias legislativas e Luiz Inácio Lula da Silva, após três malogradas tentativas sucessivas, foi eleito presidente pelo PT. As expectativas que recaíram sobre o futuro governo eram de mudanças radicais ou, ao menos, significativas, em todos os setores. No setor cultural, não poderia ser diferente.

Para surpresa geral, o PT não fez questão de ficar com o ministério da Cultura, ou Lula não fez questão de garantir que o ministério da Cultura ficaria com o PT, apesar do histórico de boas práticas e de boa interação do partido com os agentes culturais no Rio Grande do Sul e dos bons programas que já

estavam sendo implementados pela petista Marta Suplicy no comando da prefeitura de São Paulo.

“A escolha de Lula, tornada pública em dezembro de 2002, surpreendeu: o comando da cultura foi entregue ao cantor baiano Gilberto Gil, filiado ao PV, partido da base aliada. A nomeação de Gil causou certo desconforto na ala cultural do partido; a filósofa Marilena Chauí chegou a definir a escolha como uma ‘burradinha’ de Lula (MOREIRA, 2003). Gil, por sua vez, disse ao presidente Lula que aceitava o convite desde que tivesse autonomia para montar o ministério. E assim foi feito. “O coração do ministério não passava pelo PT, e sim pelo PV e pela Bahia. Eram conterrâneos de Gil os assessores especiais Antonio Risério, Roberto Pinho e Paulo Miguez, o secretário executivo, Juca Ferreira (que, além de ser baiano, era do PV), o secretário do Livro e Leitura, Wally Salomão (1943-2003), e o secretário do Audiovisual, Orlando Senna. A falta de vínculo direto do MinC com os integrantes do PT estendeu-se, portanto, para a política do cinema. Jornalista, roteirista e cineasta, Orlando Senna é baiano como Gil e foi muito amigo de Glauber Rocha.” (SOUSA, 2018)

Leopoldo estava articulando a ida de Orlando para SAV. O Leopoldo saiu com uma conta de telefone devendo R\$ 700,00, na época, que ele ligava para esse Brasil inteiro pedindo para apoiar Orlando. Falando com todo mundo que ele pôde como presidente da ABD. Eu lembro que a gente estava em Lençóis (BA), no Réveillon, Leopoldo me ligou, aí ele disse ter conseguido emplacar o mestre, que é Orlando – “Orlando vai para a Sav!” Aí ele falou: se ele me levar, eu pago as contas da articulação toda. Estou devendo aqui R\$ 700 de telefone. Se ele não me levar, não tenho nada. Estou lascado. Aí, claro que o Orlando chamou, né? Leopoldo entra para a SAV, como chefe de gabinete de Orlando e leva a turma dele toda. Vai Manoel Rangel, vai Mário Diamante, vai Alfredo Manevy, vai Paulo Alcoforado, vai a turma toda junto. Termina todo mundo entrando no Ministério de alguma forma. (MORAES, Solange Lima, entrevista concedida ao autor, 2025)

Nem Leopoldo era do PT, nem eu fui para o governo pelo PCdoB, muito pelo contrário, pelo Pcdob, eu não iria. Então, a lógica ali foi o movimento cinematográfico. O que aconteceu ali foi que o Leopoldo, que era o presidente da ABD Nacional... Leopoldo era muito, muito, muito amigo de Orlando Senna. Muito amigo de Orlando Senna. E, no ano de 2002, Orlando Senna era

o subsecretário de audiovisual do estado do Rio de Janeiro, do governo do estado do Rio de Janeiro. Salvo engano, o secretário de cultura do estado do Rio foi o Antônio Grassi, nessa época. Orlando, portanto, foi parte da construção do programa de cultura da campanha do Lula. Quando, em dezembro de 2002, o Lula convida o Gil para ser ministro da Cultura, o Gil aceita, traz o Juca (Ferreira) para ser seu secretário executivo, traz outras pessoas como Roberto Pinho, o Waly Salomão, Antônio Risério, e traz Orlando Senna para ser secretário do audiovisual. Todos baianos. Orlando era o denominador comum entre o pessoal do PT, Antônio Grassi, Márcio Meira, Sérgio Mamberti, e o grupo do Gil, que eram os tropicalistas. Por quê? Porque Orlando conviveu com Gil no início dos anos 60, numa Bahia que era uma Bahia efervescente, que é a Bahia do Glauber Rocha, que é a Bahia de Caetano, que é a Bahia de Gil ... O Orlando era o denominador comum entre esses dois grupos. Ele era o candidato natural à secretaria do audiovisual do grupo do Gil e do grupo do PT. Então ele foi o secretário de audiovisual. Uma vez secretário do audiovisual, já na articulação para ser, Orlando convoca Leopoldo para ser o seu segundo na Secretaria do Audiovisual. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025)

Os depoimentos de Solange Lima Moraes e Manoel Rangel convergem ao indicar que a chegada de parte dos quadros vinculados ao movimento abedista à Secretaria do Audiovisual decorreu de um processo de articulação que combinou relações de confiança previamente constituídas com a abertura de oportunidades decorrente da mudança de governo ocorrida em 2002. O relato de Solange enfatiza o papel desempenhado por Leopoldo Nunes na mobilização de interlocutores em diferentes regiões do país em apoio ao nome de Orlando Senna para a Secretaria do Audiovisual, sugerindo que a rede de contatos construída ao longo de sua atuação à frente da ABD foi ativada como recurso político no momento de definição das novas equipes do Ministério da Cultura. A referência ao esforço pessoal envolvido nesse processo, materializado nas inúmeras ligações realizadas para agentes de diferentes estados, demonstra o caráter concreto do trabalho de articulação necessário para consolidar apoios em um contexto de transição institucional.

O depoimento de Manoel Rangel complementa essa perspectiva ao indicar que a incorporação de integrantes do movimento abedista à Secretaria do Audiovisual não se deu por meio de alinhamento partidário direto, mas a partir de vínculos estabelecidos dentro do próprio campo cinematográfico. Ao destacar

que nem ele nem Leopoldo possuíam filiação partidária que explicasse sua entrada no governo, Manoel confirma que o elemento decisivo para sua participação na equipe foi a relação de confiança construída entre Leopoldo e Orlando Senna ao longo de suas trajetórias profissionais. Ao mesmo tempo, o depoimento dá relevo à posição ocupada por Orlando como figura de convergência entre diferentes redes culturais e políticas que participaram da formulação do programa de cultura do novo governo, conectando segmentos ligados ao Partido dos Trabalhadores a trajetórias associadas ao Cinema Novo e à cena cultural baiana dos anos 1960.

Considerados em conjunto, os relatos indicam que a passagem de parte dos quadros vinculados ao movimento abedista para posições no interior do Estado não pode ser compreendida apenas como resultado da atuação da entidade enquanto organização formal, mas também como efeito da densidade relacional acumulada ao longo de anos de participação em espaços associativos, festivais e arenas de debate sobre a política cinematográfica. A proximidade entre Leopoldo Nunes e Orlando Senna aparece, nesse contexto, como elemento mediador que possibilitou a circulação de agentes entre o campo cinematográfico e a estrutura administrativa do Ministério da Cultura, confirmando o papel desempenhado pelas redes de sociabilidade profissional na formação das equipes responsáveis pela condução das políticas públicas para o setor no início dos anos 2000.

O episódio demonstra, ainda, que a incorporação de nomes como Manoel Rangel, Mário Diamante, Alfredo Manevy e Paulo Alcoforado à Secretaria do Audiovisual não resultou de um processo isolado de recrutamento individual, mas da ativação de vínculos construídos no interior de uma rede que compartilhava experiências de atuação associativa e diagnósticos sobre os desafios enfrentados pelo audiovisual brasileiro no período posterior à desestruturação institucional dos anos 1990. A entrada desse grupo no Ministério da Cultura evidencia, assim, a continuidade de trajetórias que vinham sendo delineadas no campo cinematográfico, reforçando a hipótese de que a circulação de agentes entre espaços associativos e posições institucionais constituiu um elemento relevante na reorganização da política audiovisual brasileira no início do século XXI.

Já na primeira conversa, eu disse a ele (o ministro Gilberto Gil) que queria trabalhar com gente jovem e neófito na política de governo. Eu achava que era importante haver a superação de uma liderança que estava há 40 anos em atividade. Não havia nenhuma intenção de prejudicar ou arranhar a imagem dos velhos líderes, ao contrário. Achava apenas que precisávamos de sangue novo, que podia se juntar aos antigos líderes que estavam há meio século ditando o que devia ser o cinema brasileiro. O que aconteceu é que muitos dos antigos líderes não quiseram isso. Mas essa turma jovem foi muito importante no sopro de vitalidade que movimentou aquele ministério. (SENNA apud SOUSA, 2018, p. 109)

Eu não tinha acesso à indústria. Eu era um abedista. O que eu tinha feito era curtas-metragens. Então a gente não era parte do jogo. Eu não era. Leopoldo não era. Mário não era. Paulo Halm não era. Você não era. Dirceu não era. Os caras olhavam assim pra gente, no congresso, dava pra sentir, de cima pra baixo. Gustavo não olhava assim. Gustavo sabia enxergar. Orlando Senna não olhava assim. E pelo contrário, ele sabia que aquela era uma explosão de energia transformadora. Eles olhavam e percebiam que nós tínhamos uma capacidade de articulação política e de operação política similar à deles quando estavam emergindo. A diferença, objetivamente, é que nós não tínhamos filmes. E no cinema o poder se toma na tela. Então, nós, na verdade, não éramos efetivamente um campo de força, porque não tínhamos os filmes. Então, sem filmes, não existe esse movimento. Mas o que havia ali é que Orlando percebeu que havia uma força, uma potência política, cinematográfica, de pensamento, de operação. A ABD Nacional havia construído todos aqueles convênios de apoio à produção cinematográfica, que foi uma coisa muito relevante, o convênio para comprar filmes mais baratos, o convênio para equipamentos mais baratos, tudo aquilo, e aquilo havia sido uma construção original do Leopoldo. A gente tinha aquele programa de televisão onde se debatia política cinematográfica, que também era uma construção original do Leopoldo, que depois eu segui conduzindo. Então, Orlando levou Leopoldo e Leopoldo imediatamente me convidou para ir também para a SAV. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025)

Os depoimentos de Orlando Senna e Manoel Rangel acrescentam um elemento interpretativo decisivo para a compreensão da entrada de quadros vinculados ao movimento abedista na Secretaria do Audiovisual: a convergência entre uma demanda por renovação geracional e a percepção, por parte de

agentes já consolidados, da existência de uma nova capacidade de articulação política emergente dentro da ABD.

O relato de Orlando Senna explicita a intenção deliberada de incorporar ao Ministério da Cultura uma geração que ainda não havia ocupado posições centrais na condução da política cinematográfica brasileira. Sua afirmação de que buscava “gente jovem e neófito na política de governo” indica a percepção de que a renovação institucional exigia a incorporação de agentes capazes de introduzir novas interpretações sobre o setor, sem necessariamente romper com as trajetórias anteriores. Trata-se de um movimento que não se apresenta como substituição pura e simples das lideranças históricas, mas como tentativa de recomposição do setor a partir da convivência entre diferentes gerações, cada qual portadora de experiências e repertórios distintos. Sendo assim, a entrada de novos quadros pode ser compreendida como parte de um processo mais amplo de reconfiguração das posições de autoridade no campo cinematográfico brasileiro no início dos anos 2000.

O depoimento de Manoel Rangel vem explicitar como essa abertura foi percebida pelos próprios agentes vinculados ao movimento abedista. Ao afirmar que não possuíam acesso direto à indústria cinematográfica nem dispunham do capital simbólico associado à realização de longas-metragens de grande repercussão, Manoel sinaliza que sua legitimidade derivava menos de trajetórias consagradas na produção cinematográfica do que da capacidade de organização coletiva e de formulação política desenvolvida na ABD. A observação de que “no cinema o poder se toma na tela” demonstra a consciência da posição relativamente periférica ocupada por esse grupo no campo, ao mesmo tempo em que reforça o contraste entre a limitada inserção no circuito industrial e a crescente capacidade de intervenção no debate sobre políticas públicas para o setor.

A percepção atribuída a Orlando Senna de que esse grupo representava uma “energia transformadora” indica que a incorporação desses agentes ao Ministério da Cultura se deu não apenas por vínculos pessoais, mas também pelo reconhecimento de uma competência específica construída no âmbito de espaços associativos e de debate político. As iniciativas mencionadas por Manoel Rangel, como os programas televisivos voltados à discussão da política

cinematográfica e a implementação do Convênio ABD, aparecem, nesse contexto, como evidências de uma capacidade de ação coletiva que extrapolava a dimensão reivindicatória tradicionalmente associada às entidades de classe, aproximando-se de formas de atuação que combinavam mobilização política e experimentação institucional.

Esses elementos reforçam a interpretação de que a circulação de agentes do movimento abedista para posições dentro do Estado não resultou exclusivamente de mudanças no ambiente político decorrentes da eleição presidencial de 2002, mas também da construção prévia de redes de confiança e de reconhecimento mútuo entre diferentes gerações do campo cinematográfico. A valorização, por parte de Orlando Senna e Gustavo Dahl, da capacidade de articulação demonstrada por esse grupo simboliza a existência de afinidades interpretativas em relação aos desafios enfrentados pelo audiovisual brasileiro naquele momento, particularmente no que se refere à necessidade de reconstrução de instrumentos de política pública após a descontinuidade institucional observada nos anos 1990.

A entrada desse conjunto de agentes na Secretaria do Audiovisual pode, assim, ser compreendida como resultado de um processo no qual trajetórias construídas em espaços associativos passaram a adquirir relevância também no plano institucional, confirmando a permeabilidade entre diferentes posições do campo cinematográfico. Em contrapartida, os depoimentos indicam que essa transição não resultou no desaparecimento das hierarquias simbólicas associadas à realização cinematográfica, mas na coexistência, no interior do Estado, de diferentes formas de legitimidade, entre elas a experiência artística, a capacidade de formulação política e a competência organizacional desenvolvida dentro do movimento associativo.

Houve ali um momento em que eles queriam que eu fosse para o CTAv. O Grassi chegou a me convidar para ir para o CTAv, mas logo depois ele recuou do convite, porque havia um cineasta veterano que já tinha dirigido o CTAv e que ele queria... era o... *Sérgio Sanz, não é?* O Sérgio Sanz, exatamente. *Abedista também.* Abedista também, de outra época, mas abedista também. Então o Grassi recua do convite para mim, e com isso Leopoldo e Orlando dizem para eu largar tudo em São Paulo e

trabalhar lá em Brasília com eles. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025)

O trecho traz de forma particularmente clara o peso da contingência nas trajetórias analisadas nesta pesquisa. A possibilidade de Manoel Rangel assumir a direção do CTA_v — cargo de natureza predominantemente técnico-administrativa, com menor proximidade dos processos de formulação de políticas públicas — permite inferir que sua inserção no núcleo decisório da política audiovisual não era um desdobramento inevitável de sua trajetória anterior, mas dependia de um conjunto de circunstâncias específicas e de decisões tomadas em um intervalo temporal relativamente curto. O recuo do convite, motivado pela preferência por um dirigente com trajetória consolidada naquele espaço institucional, abriu a possibilidade de que Manoel fosse incorporado diretamente à equipe da Secretaria do Audiovisual, passando a atuar em um ambiente mais diretamente relacionado à elaboração de diagnósticos e instrumentos de política pública.

O episódio permite observar como processos de circulação entre posições institucionais não se dão de forma linear nem inteiramente previsível, mas são atravessados por disputas, preferências pessoais e rearranjos contingentes que podem alterar significativamente o curso das trajetórias individuais. A mudança de destino institucional mencionada no depoimento indica que a consolidação de Manoel Rangel como um dos principais formuladores da política audiovisual brasileira nas décadas seguintes esteve vinculada a uma janela de oportunidade que dificilmente poderia ser antecipada a partir de sua posição inicial no campo cinematográfico. Trata-se de um exemplo expressivo de como oportunidades institucionais emergem da interseção entre redes de confiança previamente estabelecidas e circunstâncias específicas que reconfiguram o conjunto de possibilidades disponíveis a determinados agentes.

Do ponto de vista analítico, o episódio dialoga diretamente com a ideia de que trajetórias em campos profissionais são fortemente condicionadas por relações de reconhecimento e confiança construídas ao longo do tempo, mas também por eventos contingentes que reorientam percursos possíveis. A decisão de Leopoldo Nunes e Orlando Senna de convidar Manoel a integrar a equipe em

Brasília demonstra a existência de um processo de avaliação informal de competências no interior da rede formada em torno do movimento abedista, no qual atributos como capacidade de formulação, experiência organizativa e familiaridade com o debate sobre política cinematográfica adquiriram peso decisivo.

Por outro lado, o episódio reforça a hipótese de que a reorganização institucional do audiovisual brasileiro no início dos anos 2000 não pode ser compreendida apenas a partir de diretrizes programáticas ou de alinhamentos ideológicos mais amplos, mas também a partir da análise de decisões específicas que influenciaram a composição das equipes responsáveis pela formulação das políticas públicas. Pequenas inflexões nesse processo poderiam ter produzido configurações distintas, o que indica que a trajetória de determinados agentes — e, por extensão, a própria configuração das políticas que vieram a ser implementadas — foi parcialmente moldada por circunstâncias que escapam a explicações estritamente estruturais.

A relevância analítica desse trecho reside, portanto, na evidência de que a formação do núcleo que viria a exercer papel central na condução da política audiovisual brasileira resultou da combinação entre redes de sociabilidade previamente constituídas e eventos contingentes que reconfiguraram as possibilidades de atuação de determinados agentes. Sob esse prisma, o episódio serve para reforçar a importância de considerar, na análise das relações entre campo cinematográfico e Estado, não apenas estruturas institucionais e orientações programáticas, mas também a dimensão processual e contingente das trajetórias individuais.

Nunca vou esquecer de eu chegar no ministério, o primeiro susto foi ver o Leopoldo e o Manoel de gravata, terno, né? Já foi um choque pra mim aquilo. Esses caras aqui tão fantasiados? Que que é isso, cara? Vou ter que usar isso também, porra! (MANEVY. Alfredo, entrevista concedida ao autor, 2025)

Esse trecho é muito rico porque revela, de forma quase involuntária, a dimensão simbólica da passagem do campo cinematográfico para o campo

burocrático-estatal. O estranhamento de Alfredo Manévy diante da imagem de Leopoldo Nunes e Manoel Rangel de terno e gravata condensa, em uma cena aparentemente trivial, a percepção de que a ocupação de posições no Estado acarretou não apenas a mudança de funções, mas também a incorporação de códigos formais associados à autoridade institucional.

A referência à roupa funciona, nesse contexto, como um marcador visível de transição de posição no campo. O uso do traje formal não é apenas um detalhe anedótico, mas um indicativo de adaptação a um espaço social regido por expectativas próprias quanto à apresentação pública dos agentes. A cena mostra que a tomada de consciência de que a atuação no Ministério da Cultura demandava não apenas a capacidade de formulação política já desenvolvida no ambiente associativo, mas também a incorporação de disposições compatíveis com a lógica de funcionamento da burocracia estatal.

O episódio mostra que a circulação entre campo cinematográfico e Estado envolve também um processo de ajustamento simbólico, no qual os agentes passam a transitar entre repertórios distintos de legitimidade. Se, dentro do movimento abedista, a autoridade se constituía sobretudo a partir da capacidade de mobilização, da experiência em festivais e da participação em debates sobre política cinematográfica, no interior da administração pública essa autoridade passa também a ser mediada por sinais de pertencimento a um universo institucional específico. O estranhamento registrado no depoimento indica que essa adaptação não se deu de forma automática, mas foi percebida como um deslocamento perceptível em relação às formas de sociabilidade predominantes no campo cinematográfico.

Apesar disso, o tom bem-humorado do relato indica que essa incorporação de códigos formais não provocou necessariamente uma ruptura com as identidades anteriormente constituídas, mas antes um processo de acomodação progressiva a um novo ambiente institucional. O episódio reforça, portanto, a ideia de que a passagem de determinados agentes do movimento abedista para a burocracia estatal não representou apenas uma mudança de posição funcional, mas também a necessidade de operar em registros simbólicos distintos, evidenciando a coexistência entre trajetórias formadas em espaços

associativos relativamente informais e as exigências de formalização próprias do aparato estatal.

A eleição de Lula representa a ocupação do topo do campo do poder por um novo grupo. No entanto, a nomeação de Gilberto Gil revela uma tensão sobre quem detém a legitimidade cultural para gerir o Ministério da Cultura (MinC). Para Pierre Bourdieu (1989), o Estado é o detentor do monopólio da violência simbólica legítima, e a escolha de um ministro é um ato de consagração. A teoria de Charles Tilly (2006) explica que mudanças no governo central alteram radicalmente as estruturas de oportunidade política. A vitória de um governo de coalizão (PT e aliados como o PV) abriu novos canais de acesso para o audiovisual, mas também criou incertezas.

A resistência interna do PT, exemplificada pelas críticas de Marilena Chauí, evidencia a disputa pela definição do *habitus* que deveria reger a política cultural: o pragmatismo da gestão compartilhada versus a ortodoxia do programa partidário.

Conforme a perspectiva de Tilly (2006), o novo cenário político expandiu a estrutura de oportunidade para a classe cinematográfica. A indicação de Orlando Senna para a Secretaria do Audiovisual (SAv), articulada por lideranças como Leopoldo Nunes, marca o momento em que o repertório de ação coletiva da ABD, forjado na resistência e na proposição técnica, transita para a execução de políticas públicas. A "falta de vínculo direto do MinC com os integrantes do PT" (SOUSA, 2018) não impediu a institucionalização das demandas do campo, mas impôs a necessidade de novas negociações entre diferentes grupos de capital social (baianos, paulistas e gaúchos) para a construção do novo modelo de fomento e regulação.

4.5. A Secretaria do Audiovisual (SAv) e a Participação Abedista

Em outubro de 2003, portanto, dez meses após o início do governo, a SAV lança o *Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual: Brasil, um país de todas as telas*. Entre as iniciativas criadas pelo programa, destaca-se o projeto *Revelando os Brasis*, voltado à seleção de histórias e à produção de vídeos

digitais realizados por moradores de municípios com até 20 mil habitantes, o que comprova a intenção de ampliar o acesso aos meios de produção audiovisual para além dos circuitos tradicionalmente consolidados. A proposta de incentivar a produção em localidades historicamente afastadas dos principais centros de decisão do setor indica a incorporação, no âmbito da política pública, de preocupações recorrentes nas discussões travadas dentro das ABDs, particularmente no que se refere à necessidade de descentralização da atividade cinematográfica.

Já no primeiro mês da gestão, começa a estruturação do programa DocTV, o que demandou um conjunto de negociações envolvendo diferentes níveis federativos, emissoras públicas, a ABD. O desenho institucional do programa previa a constituição de núcleos estaduais de produção e difusão, compostos pela articulação entre emissoras públicas e as ABDs locais, cabendo a estas últimas oferecer suporte à realização dos projetos selecionados. (MOREIRA, 2014)

O DocTV é uma realização abedista, fundamentalmente. É um projeto original do Leopoldo e do Mário Borgneth, E aí eu não sei de onde surgiu: Mário, Leopoldo, eu não sei. Mas eu conheci o DocTV pelo Leopoldo e depois com o Mário. Depois que a gente foi pro governo é que isso foi criado, mas a ideia era ali naquela diretoria do Mário Borgneth, na TV Cultura, usando a ABD como irrigadora do projeto; a ramificação nacional da ABD, que possibilitava a realização. O DocTV é uma realização abedista e, de certa forma, isso influenciou toda a política de descentralização. E que também tem a ver com políticas afirmativas, de certa forma. Foi das primeiras políticas afirmativas no audiovisual, a de descentralização. (DIAMANTE, Mário, entrevista concedida ao autor, 2025)

A ABD participou de toda a gênese, toda a síntese, todo o debate do programa. Ela participou disso. Isso é assinatura geral do programa. A ABD teve esse papel no desenho. A ABD não foi chamada para compor. A ABD participou porque existiam, repito, Manoel Rangel, Leopoldo Nunes. (ALCOFORADO, Paulo, entrevista concedida ao autor, 2025)

A gente conversava muito, o tempo todo. O tempo todo tinha uma relação... Porque a SAV, na verdade, ela era... 80% dela eram abedistas, né? Inclusive Leopoldo, Mário Diamante, Hirata,

Manoel. E o Mário Borgneth, que eu conheci em Cuba. Os criadores do DocTV foram o Mário (Borgneth) e o Leopoldo. Eu conheci os dois em Cuba. E eles se conheceram em Cuba também. Eles foram fazer oficinas na escola de cinema, ficaram um semestre lá. O Mário era da TV Cultura e o Leopoldo da SAV. Foi da conversa dos dois ali que eles articularam isso. (PÁDUA, Guigo, entrevista concedida ao autor, 2025)

Os depoimentos de Mário Diamante e Paulo Alcoforado reforçam a percepção de que o DocTV não foi concebido apenas como uma política formulada unilateralmente no interior do Estado, mas como resultado de um processo no qual ideias previamente discutidas no âmbito associativo foram incorporadas ao desenho institucional da Secretaria do Audiovisual. Ao afirmar que o DocTV seria “uma realização abedista”, Diamante sugere que a proposta de estruturação de uma rede de produção articulada nacionalmente, utilizando a presença territorial da ABD como elemento de sustentação do programa, dialogava diretamente com preocupações recorrentes dentro do movimento, particularmente no que se refere à descentralização da produção e à ampliação do acesso aos meios de realização audiovisual. A imagem da ABD como “irrigadora” do projeto indica a percepção de que a entidade oferecia não apenas legitimidade política, mas também uma infraestrutura relacional capaz de viabilizar a implementação de uma política pública de alcance nacional.

O depoimento de Paulo Alcoforado enfatiza, por sua vez, que a participação da ABD no desenho do programa não decorreu de uma convocação externa dirigida a uma entidade representativa, mas da presença, dentro da própria Secretaria, de agentes cuja trajetória estava diretamente vinculada às experiências associativas anteriores, observação que reforça a hipótese de que a circulação de determinados quadros do movimento abedista para posições no interior do Estado propiciou a incorporação, no plano institucional, de diagnósticos e propostas que vinham sendo elaborados no campo cinematográfico. A presença de Leopoldo Nunes e Manoel Rangel na estrutura da SAV indica que a permeabilidade entre espaços associativos e posições institucionais permitiu a transposição de repertórios de mobilização coletiva para a esfera da política pública.

O depoimento de Guigo Pádua, que presidia a ABD Nacional durante a implementação do DocTV, contribui para compreender o modo como essa articulação foi percebida dentro da própria entidade. Ao destacar o papel desempenhado pela rede nacional de ABDs na viabilização do programa, Pádua indica que a participação da entidade não se restringiu a um apoio formal, mas demandou a mobilização de estruturas associativas já existentes para dar sustentação à execução da política em escala federativa. A necessidade de existência de uma ABD local como parceira das emissoras públicas em cada unidade da federação fez com que a expansão da entidade se tornasse condição prática para a operacionalização do programa, resultando na consolidação de uma rede nacional de representação distribuída por todo o território brasileiro. Esse processo demonstra que a política pública não apenas se apoiou em redes previamente constituídas, mas também atuou no sentido de reforçar e ampliar a própria capilaridade dessas redes.

O fato de vários integrantes desse núcleo terem passado pela Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), onde Orlando Senna atuou como docente, reforça a hipótese de que a constituição desse grupo não se deu apenas em espaços associativos brasileiros (ABD, festivais, CBC), mas também em um ambiente internacional de formação no qual já se estabeleciam vínculos de confiança, reconhecimento intelectual e afinidade de diagnóstico sobre o audiovisual latino-americano.

Esse elemento permite compreender por que a relação entre Orlando e esse conjunto de agentes não foi apenas institucional ou circunstancial, mas também formativa. A experiência compartilhada em um espaço pedagógico intensivo, voltado à reflexão sobre o cinema de países periféricos e sobre os desafios estruturais de suas indústrias audiovisuais, produziu convergências de repertório e linguagem que facilitaram posteriormente a cooperação em contextos profissionais e institucionais.

O DocTV pode ser compreendido como um caso de institucionalização de vínculos associativos previamente existentes, no qual a política pública se estrutura a partir de relações de cooperação estabelecidas no campo profissional. A utilização da estrutura federativa da ABD como elemento de apoio à implementação do programa corrobora a importância das redes de

sociabilidade profissional na coordenação de ações coletivas e na circulação de recursos e informações. Ao mesmo tempo, a ênfase na descentralização da produção e na ampliação da base territorial do audiovisual dialoga com abordagens do desenvolvimento regional que destacam o papel das instituições e da produção de conhecimento na configuração de dinâmicas territoriais.

A primeira edição aconteceu com vinte estados, não com vinte e sete. Vinte e sete foi só na segunda edição. E aí é uma coisa que vai te interessar muito, porque havia estados onde não havia uma organização, uma entidade que representasse a produção independente. Eu lembro que o esforço do Leopoldo de chegar lá, de nós, eu e o Mário, irmos lá para os Estados, tentando identificar quem eram os produtores, qual era a cena do audiovisual lá. (ALCOFORADO, Paulo, entrevista concedida ao autor, 2025)

Muito por causa do DocTV, começou a ampliar, começou a aparecer as ABDs pequenininhas. Pequeninha que eu falo, assim, tinha cinco pessoas num grupo que... “Ah, vamos criar uma ABD aqui porque precisa pro DocTV e tal”. Quando eu assumi, em 2005, tinham formalizadas 16 ABDs. Não por mérito meu, mas pelo DocTV, eu entreguei 27. Algumas nunca foram realmente uma ABD,. eram uma coisa mais protocolar. Mas algumas realmente passaram a funcionar. (PÁDUA, Guigo, entrevista concedida ao autor, 2025)

Eu acho que a originalidade do DocTV tinha mais a ver com o seu modelo de gestão, que era estruturado em rede, no que nós chamávamos de polos estaduais, que se davam sempre pela passagem estratégica entre uma emissora de televisão pública e a sessão estadual da ABD. O modelo aperfeiçoado é o seguinte: 27 polos estaduais; oficinas para formação de projetos durante o período dos concursos; oficina para desenvolvimento de projetos reunindo, durante uma semana, os autores contratados com grandes nomes do documentário brasileiro para orientação; oficina para desenho criativo imediatamente antes de saírem para a produção e essas ações todas se realizarem nos filmes; a participação do DocTV em mercados internacionais de documentário, tentando licenciar e tudo mais... (ALCOFORADO, Paulo, entrevista concedida ao autor, 2025)

A organização do evento, do concurso, tinha que ser feita com a participação da ABD. Era uma cadeira da TV pública local, uma cadeira do Estado, uma cadeira indicada pela ABD. *Mas era tudo*

trabalho voluntário? Sim, voluntário. E quem fazia o júri recebia, pelo menos? Não, não, recebia não. Voluntário, recebia não. Outros tempos, né? Outros tempos... (PÁDUA, Guigo, entrevista concedida ao autor, 2025)

Os depoimentos de Paulo Alcoforado e Guigo Pádua permitem qualificar de forma mais precisa o papel desempenhado pela rede abedista na implementação do DocTV, evidenciando tanto o alcance territorial do programa quanto as condições concretas de sua operacionalização. Diferentemente do que poderia sugerir uma leitura retrospectiva, a capilaridade nacional da ABD não era um dado prévio ao programa, mas um resultado progressivo do próprio processo de implementação da política. Como observa Alcoforado, a primeira edição do DocTV contou com a participação de 20 estados, número que só viria a alcançar a totalidade das unidades da federação na segunda edição, em 2005. Esse dado indica que o desenho institucional do programa não se limitou a mobilizar uma estrutura associativa já plenamente constituída, mas atuou diretamente para a formação de novos núcleos de organização profissional em estados onde ainda não existiam entidades representativas da produção independente.

Os relatos indicam que a criação de seções estaduais da ABD foi, em diversos casos, estimulada pela necessidade de constituir a base institucional exigida para a participação no programa. Como observa Guigo Pádua, surgiram ABDs formadas por grupos reduzidos de realizadores que se organizavam inicialmente para atender às exigências do DocTV, ainda que algumas dessas entidades não tenham se consolidado posteriormente como associações com atuação continuada. Ainda assim, parte dessas iniciativas adquiriu consistência ao longo do tempo, ampliando a presença institucional da produção independente em diferentes regiões do país. O próprio Pádua destaca que, ao assumir a presidência da ABD Nacional em 2005, encontrou 16 seções formalizadas, número que alcançaria 27 ao final de sua gestão, em grande medida em decorrência do impulso gerado pelo programa.

O depoimento de Alcoforado permite compreender que a originalidade do DocTV residia não apenas em seus objetivos de fomento, mas também em seu modelo de gestão, estruturado em rede e baseado na articulação entre

emissoras públicas e entidades representativas da produção independente. A constituição de polos estaduais formados por essa parceria institucional indicava a tentativa de construir um arranjo federativo capaz de articular diferentes níveis de atuação — local, estadual e nacional — na implementação da política. Além disso, o programa previa um conjunto de etapas formativas, incluindo oficinas de desenvolvimento de projetos e acompanhamento criativo, o que demonstra que a política não se limitava ao financiamento da produção, mas buscava também atuar na qualificação dos agentes envolvidos, operando para a consolidação de competências em regiões com menor tradição na realização audiovisual.

Outro aspecto relevante diz respeito ao caráter voluntário do trabalho realizado por muitos dos participantes envolvidos na execução do programa. Como destaca Guigo Pádua, a participação de representantes da ABD nos processos de seleção e acompanhamento dos projetos não requeria remuneração direta, o que indica a persistência de uma lógica de engajamento associativo que já caracterizava a atuação da entidade nos anos anteriores. Esse dado demonstra que a implementação do DocTV mobilizou não apenas recursos institucionais do Estado, mas também disposições construídas no próprio campo audiovisual, particularmente no que se refere à valorização da participação coletiva na estruturação de políticas para o setor.

Do ponto de vista analítico, esses elementos reforçam a interpretação de que o DocTV constituiu um caso exemplar de institucionalização de redes previamente formadas no campo cinematográfico, ao mesmo tempo em que contribuiu para ampliar e consolidar essa própria rede. O programa operou como mecanismo de coordenação de atores distribuídos territorialmente, articulando emissoras públicas, realizadores independentes e entidades representativas em um arranjo que buscava reduzir assimetrias regionais na produção audiovisual brasileira. A necessidade de constituição de uma ABD em cada estado para viabilizar a participação no programa indica que a política pública atuou também como indutora da organização do setor em escala nacional, o que demonstra um processo de retroalimentação entre rede associativa e instrumento institucional. A exigência de articulação com entidades representativas em diferentes unidades da federação favoreceu não apenas a ampliação da presença institucional da ABD, mas também a difusão territorial de competências

organizacionais e de capacidades de interlocução com políticas públicas, contribuindo para reduzir assimetrias históricas de acesso aos meios de produção audiovisual.

Nesse contexto, o DocTV torna evidente como a articulação entre experiências associativas e desenho de política pública pode concorrer para a formação de estruturas de cooperação distribuídas territorialmente, reforçando os princípios de regionalização e democratização que orientaram a atuação da Secretaria do Audiovisual naquele período. A expansão progressiva da rede de ABDs, ainda que em alguns casos inicialmente de forma incipiente ou protocolar, indica que o programa não apenas estimulou a produção de obras audiovisuais em diferentes regiões do país, mas também favoreceu a emergência de espaços locais de articulação profissional, ampliando as condições de participação de novos agentes.

Como é que ficou a relação política entre quem ficou de fora e quem foi para o governo? Como é que era? Como é que você lembra disso?

Eu acho que nós tínhamos uma vantagem, porque Orlando, que era o secretário, ele tinha uma alma muito anarquista, né? Então, ele dizia assim: “– Vocês têm que bater; é o papel de vocês. Nós estamos no governo.” E aí, ele falava assim: “– Nós estamos no olho do furacão; aqui tudo é calmo. As labaredas caem lá em vocês. São vocês que vão dizer se a gente tá fazendo certo ou se a gente tá fazendo errado.” Então ele não tinha medo de crítica. Isso era muito bom. Eu lembro também, Rangel, uma vez teve um debate em São Paulo, o pau quebrou... Rangel falou tudo que ele tinha que falar, ouviu também a gente. Quando acabou, a gente foi lá pra fora, pra conversar, e ele disse: “– Olha, gente, eu estou governando. Na cadeira em que eu estou sentado, eu só posso falar isso. Agora, vocês estão dentro da razão de vocês. Mete o pau, cobra o que tiver que cobrar.” Então não tinha raiva, não tinha rancor. Rangel ainda falou pra Geraldo, meu marido: “– Geraldo, de tudo que você falou, eu não tiro uma vírgula. Agora, na cadeira em que eu estou, eu só posso ir até a página cinco. Porque existe a legislação, porque eu tenho que responder ao TCU. Então, o meu limite é aqui. Agora, vocês podem provar o contrário, podem cobrar, podem brigar, podem tudo.” O Leopoldo falou assim: “– Vocês estão me batendo muito.” E eu disse: “– Você foi praí pra apanhar!” E ele ria. Daqui a pouco, acabava a discussão, ele tava lá no bar com a gente, bebendo. É que Leopoldo era brabo, né? Ele explodia... Depois ele falava: “– Vocês estão certos, vocês estão certos... Eu tô aqui pra apanhar mesmo. Eu vim pra Cristo.” Porque a gente exigia.

A gente queria os editais. A gente queria as minutas dos editais pra gente acompanhar. Nisso, ele e Orlando casaram muito bem. (MORAES, Solange Lima, entrevista concedida ao autor, 2025)

Era aquela briga de amigos. Não era uma oposição. Nunca foi. Mas teve briga. Tanto o Mário (Diamante) quanto o Leopoldo eram pessoas muito explosivas. Muito explosivas. Gosto muito dele (Mário), muito mesmo. Mas ele, quando quer, ele destampa também. E o Leopoldo era um pavio aceso, né? Um fio desencapado. Você falou disso aí, eu lembrei de um cara que contemporizava muito: o Paulo Alcoforado. (PÁDUA, Guigo, entrevista concedida ao autor, 2025)

Os depoimentos de Solange Lima Moraes e Guigo Pádua permitem observar que a passagem de parte dos quadros vinculados ao movimento abedista para posições no aparato do Estado não produziu uma ruptura imediata entre aqueles que passaram a ocupar funções governamentais e aqueles que permaneceram atuando no âmbito associativo. Ao contrário, os relatos reafirmam a manutenção de um espaço de interlocução relativamente permeável, no qual a crítica às ações da Secretaria do Audiovisual era compreendida como parte constitutiva do próprio processo de formulação de políticas públicas.

A fala de Solange atribui a Orlando Senna um papel importante na preservação desse canal de diálogo, ao indicar que o então secretário compreendia a crítica como elemento necessário ao aperfeiçoamento das políticas em curso. A imagem evocada por Orlando — segundo a qual aqueles que estavam fora do governo se encontravam “nas labaredas”, enquanto os que estavam no interior do Estado ocupavam o “olho do furacão” — produz a percepção de que a pressão exercida por entidades representativas e por agentes do campo audiovisual não era interpretada como ameaça, mas como componente esperado de um processo de negociação que envolvia múltiplos interesses e constrangimentos institucionais. O reconhecimento explícito, por parte de Manoel Rangel, de que determinadas demandas do setor encontravam limites na legislação vigente e nos mecanismos de controle da administração pública é sinal da consciência, por parte dos agentes que passaram a atuar no

governo, das restrições impostas pelo novo espaço institucional que passaram a ocupar.

Os relatos indicam, assim, a existência de uma relação marcada por tensões, mas não por antagonismos irreconciliáveis. A expressão utilizada por Guigo Pádua, “briga de amigos”, indica que o conflito permanecia circunscrito a um universo de relações pessoais previamente estabelecidas, no qual divergências quanto aos ritmos e aos limites da ação estatal não conduziam necessariamente a ruptura dos vínculos de confiança construídos ao longo do período anterior. A permanência de espaços informais de convivência, como encontros em festivais ou reuniões fora do ambiente institucional, indica a continuidade de formas de sociabilidade características do campo cinematográfico, mesmo após a incorporação de parte de seus integrantes à estrutura do Estado.

Esses depoimentos confirmam que a circulação de agentes entre o movimento associativo e a administração pública não produziu uma cisão absoluta entre “governo” e “campo”, mas antes uma reconfiguração das posições ocupadas por indivíduos que continuavam compartilhando repertórios de interpretação e experiências de mobilização anteriores. A aceitação da crítica como parte do processo político pode ser compreendida como indício de que as redes de sociabilidade construídas dentro do movimento abedista continuaram a exercer influência sobre a dinâmica de interlocução entre Estado e sociedade civil no setor audiovisual.

Por sua vez, a referência aos limites impostos pela legislação e pelos órgãos de controle significa que a passagem do setor cinematográfico para a administração pública demandou a adaptação a um conjunto de regras formais que condicionavam o alcance das decisões possíveis. A percepção desses limites, explicitada no depoimento de Solange Lima Moraes, permite concluir que parte das tensões observadas naquele período pode ser compreendida como resultado do descompasso entre expectativas formuladas pelo movimento associativo e as condições institucionais efetivamente disponíveis no âmbito do Estado.

Por conseguinte, os depoimentos indicam que a relação entre os agentes que passaram a atuar na Secretaria do Audiovisual e aqueles que permaneceram no movimento abedista foi marcada por um equilíbrio instável entre cooperação e conflito, em que a crítica pública coexistia com a manutenção de vínculos pessoais e profissionais estabelecidos ao longo da trajetória comum no campo cinematográfico. Tal configuração reforça a hipótese de que a passagem de determinados quadros do movimento para o Estado não resultou no desaparecimento das redes de sociabilidade previamente constituídas, mas antes sua rearticulação em um novo contexto institucional.

4.6. O Episódio Ancinav

De fato, Manoel Rangel não estava lotado na SAV, mas havia sido contratado para ser assessor direto do ministro Gilberto Gil. Nesse cargo, além de ajudar a cuidar das tarefas cotidianas do ministério, Manoel tinha uma incumbência principal: redigir o anteprojeto de lei que criaria a Ancinav – Agência Nacional de Cinema e Audiovisual. A ideia era ampliar o escopo de atuação da agência reguladora. A Ancine regulava apenas o mercado de cinema. Para os abedistas do ministério, isso era pouco. No entendimento deles, de Orlando Senna e de Gilberto Gil, havia a necessidade de criação de uma agência que regulasse todo o setor audiovisual, incluindo a TV aberta. Ainda durante a fase de redação, enquanto circulava apenas como minuta entre membros do governo, o anteprojeto da Ancinav se transformou no detonador de uma grande crise entre o ministério de um lado, o setor, a imprensa e a sociedade do outro.

O que aconteceu no processo da Ancinav é que havia vetores diferentes pressionando o processo. Havia um vetor que pressionava por uma coisa muito radical, que era afastar a diretoria da agência (Ancine). Esse não era o meu pensamento. Havia um sentimento de que não fazia sentido você ter toda uma diretoria de um órgão vinculado ao governo anterior e não ao novo governo. Então havia pressões nessa direção. O que eu sempre defendi é que era preciso aproveitar o processo de transição que estava em curso. As vagas iam sendo abertas e você faria os movimentos de mudança que eram possíveis. A minha ênfase era na reestruturação da política. Eu entendia que era preciso retomar o conceito de Agência Nacional do Cinema

e do Audiovisual. Conceito que era o conceito aprovado no Congresso Brasileiro de Cinema e que havia sido tentado pelo GEDIC (Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema) e que, na última hora, o governo Fernando Henrique cedeu à pressão dos radiodifusores e retirou o audiovisual da Ancine. Por isso a Ancinav nasceu Ancine. O nome Ancinav foi forjado no GEDIC. Então eu entendia que havia ali, em 2003, uma razão ainda maior para trazer de volta o conceito de Ancinav com uma novidade que o GEDIC não tinha abordado, que era a convergência digital. Ou seja, que as empresas de telecomunicações elas passavam a ser parte do universo audiovisual, de que já não havia mais fronteiras rígidas, tecnológicas, entre os diversos serviços de televisão paga, entre os serviços de distribuição e de que a banda larga... A gente chegava a dizer que já havia a afirmação objetiva de que o futuro era banda larga. Que o futuro era banda larga. E já era identificável o fato de que já não havia mais uma fronteira tecnológica. Já haviam se diluído as fronteiras para a circulação de conteúdo. Então, a nossa proposição era uma proposição de que a agência regulasse todos os serviços audiovisuais: cinema, televisão aberta, os vários serviços de televisão paga e o que se já imaginava que viria, que era o serviço de televisão por IP, sobre banda larga. Isso já estava lá, isso já estava lá. Tanto que nós elaboramos o Projeto Ancinav... E o IPTV, você falava do IPTV. A gente elaborou o Projeto Ancinav com intensa consultoria dada por servidores da Anatel, da Agência Nacional de Telecomunicações. Eu troquei, quem trabalhou comigo no texto do projeto de lei da Ancinav foram assessores graduados do conselho diretor da Anatel. Não que a responsabilidade seja deles, a responsabilidade era nossa no Ministério da Cultura. Mas eles nos deram um assessoramento técnico para entendimento da legislação de telecomunicações. Então eu estudei o Código Brasileiro de Rádio e Telecomunicações, que ampara a legislação de radiodifusão, o Decreto-Lei de 1967, que amparava a legislação de radiodifusão e de telecomunicações, a Lei Geral das Telecomunicações, além das legislações de cinema, para a construção do projeto da Ancinav. Qual era o problema do projeto da Ancinav? O problema do projeto da Ancinav é que ele tentava dar conta de tudo numa tacada só. E para dar conta de tudo numa tacada só, ele chamava... ele juntava muitos inimigos contra o projeto.

E ele foi vazado, né, Manoel?

Ele foi vazado pelo Ministério das Comunicações. Ele foi vazado pelo secretário executivo do Ministério das Comunicações. Ele foi vazado pelo Lustosa. Eu não lembro se o nome dele também é Paulo. O filho é Paulo Lustosa. Eu não lembro se o pai também era Paulo Lustosa. Ele foi vazado pelo secretário-executivo do Ministério das Comunicações. Quando ele ainda era um anteprojeto que estava chegando para ser debatido mais amplamente entre os vários ministérios do governo. Até ali ele era conhecido da Casa Civil e do Ministério da Cultura. Quando ele foi distribuído para ser conhecido pelos outros ministérios que faziam parte do Conselho Superior do Cinema, esse secretário-executivo do Ministério das Comunicações vazou o

anteprojeto para a (revista) Telaviva. E acabou criando toda aquela confusão. Naquele momento, também, o projeto ia entrar em debate com os membros da sociedade civil no Conselho Superior do Cinema. O conselho havia sido estruturado de maneira ampla. Portanto, havia dentro do conselho representantes de *major*, representantes da rádio difusão, e o governo sempre, nós no Ministério da Cultura, sempre tivemos uma visão democrática do processo. Ninguém queria excluir ninguém daquele processo. Mas o documento foi vazado, aquilo provocou uma crise generalizada, Já havia uma crise transcorrendo que não tinha nada a ver com a gente, que eram as acusações contra o ministro José Dirceu, por conta da história do Mensalão.

Por que você acha que o Cacá (Diegues) e o (Arnaldo) Jabor bateram tanto?

Porque a Globo... Durante o ano de 2003, a Globo também apoiava o projeto da Ancinav. A Globo tinha interesse no projeto da Ancinav. A Globo estava se sentindo ameaçada pelas empresas de telecomunicações, estava percebendo que as empresas de telecomunicações ocupariam um espaço central na economia do audiovisual, então a Globo entendia que era preciso regular. Ela tinha sintonia teórica conosco. Durante todo o ano de 2003, a Globo estava alinhada com o Ministério da Cultura na ideia de ampliação da Ancine para a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual. Havia conversas frequentes, havia trocas frequentes e tudo mais. No final de 2003, a Globo declara para o Ministério da Cultura divergência com relação ao caminho que a gente queria trilhar, de uma maneira muito enfática, mas ainda de maneira reservada e em diálogo. O que vai acontecer a partir dali, no início de 2004, é que, então, a Globo começa a se preparar para uma guerra contra o projeto da Ancinav. E, em paralelo, ela prossegue o movimento para enquadrar as empresas de telecomunicações. Ela chegou a fazer um grande evento na PUC de São Paulo, que era um evento chamado Conteúdo Brasil. Eu fui convidado para ser do conselho curador desse evento. Éramos eu, aquele intelectual da economia digital lá de Recife, do Porto Digital (Silvio Meira) – eu não lembro o nome dele agora –, e mais três pessoas. Éramos cinco pessoas que debatemos junto com a Marluce (Dias da Silva), com a direção da Globo, toda a preparação desse evento Conteúdo Brasil. E eu participava disso porque havia uma sintonia. Qual era a ideia? A ideia era a seguinte: olha, vamos todos aqui fazer um acordo em defesa do conteúdo audiovisual brasileiro. A Globo tem uma importância crucial nesse universo aqui. E nós precisamos ampliar esse espaço. E a Globo, nessa força, ela deveria ser a principal aliada da produção independente e da produção brasileira. Mas ela não pode se ver como o único veículo, o único caminho da produção brasileira.

Mas tinha o papo de cota para a produção independente na TV aberta, essas coisas?

Então, no projeto da Ancinav, havia. O problema começa aí, porque no projeto da Ancinav havia a defesa de um espaço de cota e havia uma contribuição que não era nem sobre a radiodifusão, era uma contribuição sobre a publicidade, sobre o investimento publicitário na televisão. Mas isso também eles não aceitaram. Então o conflito nasce daí. Pensando melhor, acho que nem havia cota, tá? teria que consultar o projeto da Ancinav, ele é localizável aí na internet. Mas acho que nem havia cota, porque a gente sabia que esse era um tema explosivo. Então, eu não lembro agora se havia ou não havia, Gustavo. Pode ser que houvesse. O que eu quero dizer com isso é o seguinte, durante todo o ano de 2003, havia consenso no setor cinematográfico com relação a recriar a Ancinav, havia o apoio do Cacá, do (Luiz Carlos) Barreto, do Jabor, de todo mundo. Jabor não estava no meio cinematográfico. Jabor, nessa ocasião, era um jornalista. Mas Cacá, Barreto, todo mundo, os sindicatos, todo mundo. Havia consenso com a Globo até o final de 2003. Quando o debate começa a se tornar um debate mais objetivo sobre as medidas, é que a Globo diverge. Mas diverge de maneira ainda reservada e respeitosa em relação ao governo, com diálogos com o governo. Só que, em paralelo, ela começa a preparar uma guerrilha. E é aí que ela faz um movimento de cooptação de muitos cineastas. Ela começa um movimento de chamar os cineastas para dentro da Globo. Ela começa um movimento, através da Globo Filmes, de chamar muitos projetos para investir. Houve ali um movimento das *major*s de começar a investir dinheiro de artigo terceiro em pessoas-chaves para ser contra a Ancinav, e houve um movimento da Globo de se abrir mais para o cinema brasileiro como uma forma de se defender da pressão pela Ancinav. Então há efeitos positivos da própria batalha. E há um erro básico na condução do projeto Ancinav. O fato de que não havia coesão no governo para aquilo, e a memória da Lei Geral de Telecomunicações, por exemplo, é de que o próprio presidente obrigou os ministros a uma posição ultra-fechada para fazer a Lei Geral de Telecomunicações, porque dizia o seguinte: se não houvesse uma coesão absoluta, não era possível aprovar a Lei Geral das Telecomunicações. Então, um: não havia coesão no governo em torno daquelas ideias. Dois: o projeto era ambicioso demais, ele tentava dar conta de todas as questões, inclusive dos direitos autorais. Acabou trazendo pra guerra também o ECAD. Então, havia uma certa, entre aspas, ingenuidade.

É isso que eu quero saber. Você tinha essa consciência na época? Ou não, você tá falando isso agora.

Na época, eu tinha consciência, eu tinha consciência, antes do projeto nascer, há um momento ali em junho de 2004, isso que eu estou te contando, em dezembro de 2003, havia um amplo apoio ao projeto da Ancinav. Em fevereiro de 2004, já não havia um amplo apoio ao projeto da Ancinav. E já havia uma crise política no centro do governo, que envolvia o ministro da Casa Civil, o Zé Dirceu. Em maio de 2004, eu tenho consciência aguda de que a gente já não tem maioria para fazer o projeto da Ancinav. Em junho de 2004, eu explico para a direção do Ministério, para o ministro e para o secretário executivo e para o

chefe de gabinete do ministro, que levar o projeto da Ancinav adiante contrariava tudo que eu havia aprendido sobre política e correlação de forças, que não havia correlação de forças para aprovar o projeto da Ancinav.

Até aí ele não tinha vazado ainda.

Não tinha vazado ainda. Mas, corretamente, corretamente, e eu concordei também naquele momento, o Ministério já tinha ido longe demais na defesa do projeto da Ancinav. Aquilo era a pauta permanente do ministro da Cultura, do secretário executivo da Cultura, do secretário do Audiovisual, minha. Eu tinha estado em vários eventos defendendo o projeto da Ancinav com o Leopoldo. Nós tínhamos feito daquilo uma das agendas centrais do governo e do Ministério da Cultura.

Que dava relevância ao Ministério também, né?

Também dava relevância ao Ministério. E, na verdade, era o debate mais relevante que havia para ser travado no país no campo da cultura e da economia da cultura. Era um debate sobre a indústria cultural, sobre regulação econômica, sobre tirar consequências de coisas que envolviam o futuro e dívidas regulatórias do passado. Então, a decisão do Ministério foi dizer, nós não viemos aqui para fazer balanços e contrabalanços da correlação de forças políticas. Nós viemos para semear. Essa era a visão do Gil. E com essa visão de que nós viemos para semear, a nossa decisão foi abrir o debate sobre o projeto. Foi quando a gente decidiu, o Ministério, a direção do Ministério decidiu, com o meu apoio e com a minha gratidão, porque eu tinha passado um ano e meio sendo delegado pela direção do ministério para cuidar disso, eu tava há um ano meio mergulhado nisso, fazendo isso, e claro, ajudando também nas políticas do cotidiano da secretaria do audiovisual, é claro que, para mim, seria frustrante abortar o projeto sem nem debater o projeto. Então, a decisão da direção do Ministério, naquele momento, foi: vamos levar o debate para o centro do governo, vamos levar o debate para o Conselho Superior do Cinema, vamos travar o embate. Como quem diz: vamos lá tentar ganhar maioria para aprovar o projeto. E se isso não acontecer... Ou chegar... *Num projeto da maioria*. Isso, ou chegar num projeto da maioria. Ou semear, né? Semear. Só que a gente não contava com a forma sórdida com que a disputa se trava no aparelho do Estado e nas altas instâncias da República. Aí é um jogo, é um cabo de guerra de grandes interesses. E o cabo de guerra de grandes interesses utiliza de todo tipo de instrumentos de combate: coerção, difamação, plantar notícias, ataques pessoais, vazamento de projetos, difusão de mentira, campanhas orquestradas. Há um evento emblemático, porque eles começaram toda uma campanha chamando de fascista, de autoritário, de não sei o quê, de não sei o quê, de coisa alternativa de controlar os meios de comunicação, parará, parará, parará, parará, parará. Aí, Gil é convidado a dar uma aula magna na USP, em setembro de 2004, e Gil começa a aula dele dizendo: fascista, stalinista, não sei o quê, não sei o quê, ele cita um monte de adjetivos, e diz – esse texto está publicado numa coletânea de textos do Gil, é um texto

muito rico –, e diz que é isso que querem fazer que vocês acreditem que é, que eu sou, que o Ministério da Cultura é e que a regulação econômica do audiovisual é. E aí vai. Quando ele marca esse discurso, imediatamente a TV, a Globo, recua na ofensiva dos adjetivos, porque viu que tinha ultrapassado um limite. Estava atacando as pessoas num lugar que não colava, não cola com a tradição, não cola com a história do Gil. Despertava a solidariedade do mundo cultural e artístico.

Mas se fosse outro ali, já tinha dançado. Se fosse um político... Se fosse o Juca, já tinha dançado.

Exatamente. E Gil foi inabalável. Gil foi inabalável.

Pediram a tua cabeça, Manoel?

Pediram. Pediram. Muitas vezes. Muitas vezes. Pelos jornais, diretamente, com insinuações, no Ministério da Cultura, na Presidência da República, na Casa Civil. Gil foi de uma lealdade profunda. Gil foi, Juca foi, Orlando Senna foi, meus contemporâneos, Leopoldo, Alfredo...

E o Gustavo (Dahl)?

Gustavo se viu numa situação muito delicada, porque o primeiro projeto, quando saiu o primeiro projeto, esse projeto que vazou, esse projeto que vazou previa a criação da Ancinav, não a transformação da Ancine em Ancinav. Então se extinguia a Ancine e se criava a Ancinav. Com isso, na prática, você teria uma nova diretoria indicada.

Puxava o tapete dele.

A primeira coisa que eu propus à direção do Ministério, ao Gil, ao Juca, ao Orlando, foi retirar isso do projeto. Então, assim que o projeto vazou, a primeira mudança que a gente fez no projeto foi retirar esse aspecto e passar a trabalhar com a diretoria da Ancine, porque eu achava que era, de fato, o erro mais grave que havia naquele processo ali. Isso foi modificado já na versão apresentada aos conselheiros da sociedade civil, porque vazou no governo, depois chegou para a sociedade civil. Gustavo percebeu, e a nossa decisão foi de trazer o Gustavo para o processo. Então, modificamos o projeto, eu combinei isso com o Gustavo, e nós trouxemos o Gustavo para participar dos debates. A partir dali, Gustavo estava presente em todos os debates, no Conselho Superior de Cinema sobre o projeto da Ancinav. E o Gustavo adotou um comportamento intelectualmente rigoroso, no sentido de que ele reconhecia o mérito das ideias que estavam postas ali. Então, óbvio, não cabia a ele convencer as pessoas de que o projeto devia evoluir daquela maneira, mas ele não discordava do que estava no projeto. E, muitas vezes, nas reuniões do Conselho Superior do Cinema – acho que existem atas e acho que existem gravações que até valeria a pena revisitar e descobrir onde é que estão – muitas vezes o Gustavo intervinha nos debates do Conselho Superior do Cinema de uma maneira bastante pontual, mas sarcástica, várias vezes, provocando o debate na direção de mostrar que aquilo era um avanço que se faria no processo.

Então, o Gustavo também teve uma boa conduta naquele processo, a partir daquele momento. E, mais tarde... O fato é, o Conselho Superior do Cinema se reuniu intensamente nos meses de setembro, outubro, novembro e dezembro. Nós discutimos o projeto inteiro, revisamos o projeto inteiro e chegamos a aprovar o projeto, em quase consenso, porque os representantes da Globo, na época, o representante da Globo, que era o Cadu (Carlos Eduardo Rodrigues), e um representante informal da Globo, que era o Roberto Farias, chegaram a concordar com o projeto. Concordaram e, no dia seguinte, receberam uma chamada e tiveram que abrir divergência com o que eles tinham concordado, porque o projeto foi sendo modulado, ele foi sendo modulado durante os debates. Era o que estava previsto de acontecer. E aconteceu. Mas aí o desgaste já era muito grande. E no início de 2005, a crise do mensalão estava no auge.

O desgaste do governo acontecendo em paralelo.

É. O Zé Dirceu sai da Casa Civil, a Dilma (Roussef) se torna ministra da Casa Civil. Há uma crise que o governo tem que administrar de grandes proporções, que ameaça o centro do governo. E aí, a decisão foi pegar o projeto da Ancinav e dividir em dois projetos. Um debate sobre a regulação e o debate sobre uma lei geral de comunicação. Foi decidido formar um grupo de trabalho para debater uma lei geral de comunicação, e foi decidido fazer um projeto de fomento ao setor audiovisual. O projeto da Ancinav virou dois caminhos. O caminho da regulação, chegou-se a publicar um decreto para formar o grupo de trabalho, chegou-se a nomear os membros do grupo de trabalho, eu era representante do Ministério da Cultura no grupo de trabalho, mas esse grupo nunca foi acionado. Então, o processo não andou. A parte de fomento andou porque eu peguei o projeto e disse: vamos aqui construir o projeto. Reformei o projeto. E peguei tudo que era de fomento e aí fui trabalhar a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), a criação do artigo 3ºA, a criação do artigo 1ºA, a renovação do artigo 1º, mas era um momento muito delicado. O setor estava muito desgastado, estava muito cansado. E durante 2005, enquanto o Ministério da Cultura trabalhava nisso, eu trabalhava nisso, uma parte importante do setor tentava nos convencer a não tratar disso. Era muito engraçado, porque essa parte do setor dizia: não, não, isso vai atrapalhar a renovação do artigo 1º da lei do audiovisual e dos Funcines (Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional). Vamos só renovar o artigo 1º e só renovar os Funcines.

Mas que já não estava funcionando muito bem também, né?

Não, mas funcionava. Havia um trauma, entendeu? E aí eu vou para a diretoria da Ancine, chego na diretoria da Ancine em maio de 2005.

Com Gustavo (Dahl) de presidente.

Com Gustavo de presidente.

Tudo certo?

Tudo ótimo. O Gustavo ficou feliz com a minha ida para a Ancine. O Gustavo apoiou a minha ida para a Ancine. O Gustavo conteve radicais que tentaram impedir que eu chegasse na diretoria da Ancine. Houve articulações da oposição ao governo Lula, no Senado Federal, para que meu nome não fosse aprovado. O Gustavo foi aquele que costurou com as lideranças do cinema carioca, que eu deveria ir para a diretoria da Ancine. Então, não era só o Gustavo quem achava que eu devia ir, o Cacá Diegues, Barreto, Roberto (Farias), todo mundo apoiou. E o Gustavo impediu que os radicais ligados à oposição ao governo, pessoal do PFL, do PSDB, no Senado, naquele momento, impediu que eles recusassem meu nome para a diretoria da Ancine. Eu fui para a diretoria da Ancine. E, na diretoria da Ancine, eu fui um braço direito do Gustavo, para todas as coisas. Então, eu fui para a Ancine, abracei a Ancine, abracei o cotidiano da Ancine, perguntei a Gustavo e a cada pessoa que estava na Ancine, dirigindo cada área da Ancine, o que eles faziam, o que era preciso ser feito, onde precisava de ajuda, o que precisava ser feito. Fui me dedicar a implantar o prêmio adicional de renda, que ainda não havia sido feito, que era uma coisa que a lei previa, mas que não havia sido feito. Fui me dedicar a cuidar do concurso para servidores públicos. Organizei o curso de formação dos servidores, porque eu achava que não bastava fazer um concurso. Esses servidores tinham que ser treinados antes de entrar na Ancine para entender o setor, o mercado, tudo. Então, eu organizei o curso pessoalmente com a minha assessoria. Acompanhava o Gustavo nas articulações do Mercosul Audiovisual. Eu fui braço direito do Gustavo. E ele, ao mesmo tempo, me apoiou naquilo que eu ainda trazia das minhas incumbências do Ministério da Cultura. Eu estava construindo o projeto de lei do Fundo Setorial do Audiovisual, do artigo 3ºA, do artigo 1ºA, da renovação dos Funcines, da renovação do artigo 1º. O Gustavo sabia disso, me apoiou nisso, e quando uma parte da liderança do setor dizia que só se devia renovar o artigo 1º, o Gustavo Dahl várias vezes, do lugar de presidente da Ancine, da autoridade que ele tinha, ele dizia: “– Então, vocês querem apenas renovar o artigo 1º sequinho, sequinho, só ele?” Que era a maneira dele fazer o combate dizendo: então estão pensando só em livrar o de vocês. E claro, o Orlando Senna, que continuava secretário do Audiovisual, eu continuei também assessorando Orlando na prática. Eu não estava lá na sala, eu estava na diretoria da Ancine. Mas eu e a minha assessoria, a gente dava suporte ao Gustavo na Ancine e a gente dava suporte ao Orlando e eu dava suporte também ao ministro Gil. E nessa condição de dar suporte ao ministro Gil, eu articulei o Vale Cultura, que era uma ideia que o Barreto alimentava, conversava sempre com o Gil sobre isso, mas faltava alguém que operacionalizasse isso, que criasse. Eu trabalhei nisso a pedido do Gil, mesmo estando na diretoria da Ancine, não mais no Ministério da Cultura. E aí o resto foi acontecendo. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025)

O episódio da Ancinav representa um dos momentos de maior tensão no processo de transposição de diagnósticos formulados no campo cinematográfico para o plano da política pública. A proposta de criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual buscava retomar uma diretriz já presente nos debates do Congresso Brasileiro de Cinema e nas discussões do GEDIC, ao propor a ampliação do escopo de regulação para além do cinema, incorporando o conjunto dos serviços audiovisuais, incluindo televisão aberta, televisão por assinatura e, de forma prospectiva, os serviços associados à convergência digital e à circulação de conteúdos em banda larga.

Conforme o relato de Manoel Rangel, o anteprojeto da Ancinav foi concebido a partir da percepção de que as fronteiras tecnológicas entre os diferentes segmentos do audiovisual tendiam a se tornar progressivamente menos nítidas, exigindo a construção de um marco regulatório capaz de responder a um ambiente caracterizado pela convergência entre telecomunicações, radiodifusão e produção cinematográfica. A proposta buscava, assim, enfrentar uma lacuna institucional decorrente do fato de que a Ancine havia sido criada com competência restrita ao setor cinematográfico, deixando fora de seu escopo os demais segmentos da cadeia audiovisual.

A amplitude do projeto, entretanto, produziu resistências significativas no próprio campo audiovisual e em setores econômicos diretamente afetados pela eventual ampliação da regulação estatal. O vazamento do anteprojeto antes de sua apresentação formal aos diferentes ministérios e aos representantes da sociedade civil no Conselho Superior do Cinema desencadeou uma crise que ultrapassou o âmbito estritamente técnico da proposta, mobilizando posicionamentos públicos de agentes relevantes do setor e da imprensa.

O depoimento de Manoel Rangel indica que a proposta da Ancinav buscava responder simultaneamente a múltiplos problemas estruturais, incluindo a necessidade de atualização do marco regulatório diante da convergência tecnológica, a ampliação dos instrumentos de fomento e a redefinição das relações entre produção independente, radiodifusão e telecomunicações. Essa tentativa de tratar de forma integrada diferentes dimensões da política

audiovisual acabou por reunir interesses divergentes em um mesmo processo de disputa, resultando na ampliação do número de atores contrários à proposta.

Do ponto de vista analítico, o episódio mostra os limites enfrentados por um grupo de agentes recém-incorporados ao Estado ao tentar converter diagnósticos formulados no campo cinematográfico em instrumentos de regulação de alcance mais amplo. Se, no caso de programas como o DocTV, a articulação entre rede associativa e política pública havia encontrado um ambiente institucional relativamente favorável, a proposta da Ancinav demandava a redefinição de posições de poder envolvendo agentes econômicos com elevada capacidade de mobilização política, como empresas de radiodifusão e telecomunicações.

A reação ao anteprojeto demonstra que a transposição de repertórios de mobilização coletiva para a política regulatória encontrava limites associados à correlação de forças existente dentro do próprio Estado e às disputas entre diferentes setores econômicos. Conforme observa Manoel Rangel, a proposta acabou sendo percebida como excessivamente abrangente ao tentar enfrentar simultaneamente questões relacionadas à regulação econômica, aos direitos autorais e à reorganização institucional do setor audiovisual, o que pesou para a formação de uma ampla frente de resistência.

Ainda assim, parte dos diagnósticos elaborados no contexto da Ancinav viria a ser incorporada posteriormente em iniciativas de fomento que proporcionaram a consolidação de novos instrumentos de política pública, como a criação do Fundo Setorial do Audiovisual e o aperfeiçoamento de mecanismos de financiamento da produção independente. O próprio relato de Rangel indica que, diante das dificuldades políticas enfrentadas pelo anteprojeto, optou-se por desmembrar a proposta original, separando o debate sobre regulação do desenvolvimento de instrumentos de fomento ao setor.

Portanto, o episódio da Ancinav pode ser compreendido como um momento de inflexão no processo de institucionalização das ideias formuladas no movimento abedista. Se, por um lado, evidenciou os limites da capacidade de intervenção de um grupo recém-incorporado à estrutura estatal diante de interesses econômicos consolidados, por outro, contribuiu para a formulação de

instrumentos que desempenhariam papel central na política audiovisual brasileira nos anos seguintes. O caso exemplifica como a circulação de agentes entre campo e Estado não está atrelada à transposição imediata de agendas formuladas no campo profissional, mas envolve processos de negociação e adaptação condicionados pela estrutura de poder existente no aparato estatal e do próprio setor audiovisual.

O episódio da Ancinav constitui um momento particularmente revelador dos limites e das possibilidades envolvidos na transposição, para o interior do Estado, de diagnósticos e propostas formulados no âmbito do movimento abedista. A proposta de criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual buscava ampliar o escopo de regulação estatal sobre o conjunto do setor audiovisual, incorporando transformações associadas à convergência tecnológica e à crescente interdependência entre cinema, televisão e telecomunicações, iniciativa que pode ser compreendida como tentativa de redefinição das regras de funcionamento do setor audiovisual brasileiro, ao propor uma reorganização institucional capaz de alterar as relações de força entre seus principais agentes econômicos e políticos.

O caso evidencia o deslocamento de determinados agentes de uma posição historicamente dominada dentro do campo cinematográfico para posições estratégicas na estrutura do Estado, a partir das quais se tornaram capazes de formular propostas de alcance estrutural. A transformação das posições ocupadas pelos agentes pode produzir tentativas de redefinição das regras do jogo, especialmente quando entrantes buscam alterar os mecanismos de consagração e distribuição de recursos no setor. A formulação da Ancinav pode ser interpretada, nesse contexto, como expressão de um esforço de institucionalização de princípios defendidos ao longo do processo de reorganização do movimento abedista, especialmente no que se refere à ampliação do espaço da produção independente e à redução das assimetrias regionais que historicamente caracterizam o setor audiovisual brasileiro.

Entretanto, O desenrolar do episódio demonstra que a transformação de relações e reconhecimento acumulados no campo cinematográfico em mudanças institucionais encontra limites impostos pelas relações de força presentes no campo político mais amplo. A amplitude do anteprojeto, ao buscar

enfrentar simultaneamente questões relativas à regulação econômica, aos direitos autorais e à convergência tecnológica, acabou por mobilizar resistências provenientes de diferentes setores, incluindo agentes com elevada capacidade de influência política e econômica. Tal fato demonstra que a capacidade de formulação programática acumulada dentro do movimento não se traduz automaticamente em capacidade de imposição institucional, especialmente quando a proposta de mudança afeta interesses de frações dominantes situadas em setores adjacentes, como o da radiodifusão e das telecomunicações.

O início do governo Lula configurou uma janela de oportunidade favorável à introdução de novos temas na agenda governamental, possibilitando a articulação entre diagnósticos previamente formulados no campo audiovisual e a presença, no aparato do Estado, de agentes capazes de atuar como empreendedores de políticas públicas. A tentativa de criação da Ancinav indica que, naquele momento, havia convergência entre a identificação de um problema – a insuficiência do marco regulatório existente diante das transformações tecnológicas e econômicas do setor – e a disponibilidade de uma proposta institucional capaz de enfrentá-lo. Contudo, a evolução do processo indica que a estabilidade dessa convergência dependia da manutenção de uma coalizão política mais ampla, cuja fragilidade se tornou evidente à medida que o projeto passou a produzir resistências em diferentes instâncias do governo e do setor.

O caso permite também observar os limites das redes de sociabilidade constituídas no movimento abedista. O episódio da Ancinav comprova que a densidade relacional dessas redes se mostrou insuficiente para sustentar níveis mais elevados de coordenação quando o conflito passou a envolver agentes externos ao campo cinematográfico, particularmente aqueles dotados de maior capacidade de mobilização de recursos econômicos e políticos. Desse modo, a heterogeneidade de interesses presente no próprio setor audiovisual concorre para a redução da capacidade de ação coletiva coordenada.

Este episódio demonstra ainda que a incorporação de quadros oriundos do movimento abedista ao aparato estatal não conduziu à superação dos constrangimentos estruturais associados à formulação de políticas públicas em setores caracterizados por elevada concentração econômica e forte capacidade

de influência política. Ademais, o processo indica que parte dos diagnósticos elaborados naquele contexto viria a exercer influência duradoura na configuração posterior da política audiovisual, particularmente na consolidação de instrumentos de fomento que buscavam ampliar a participação da produção independente e estimular a diversificação regional da atividade audiovisual. O caso indica, portanto, que a contribuição do movimento abedista para a reorganização do setor audiovisual brasileiro não se limita às políticas efetivamente implementadas, mas inclui também a formulação de repertórios interpretativos que resultaram na redefinição dos termos do debate público sobre a regulação e o desenvolvimento do setor.

4.7 Carreiras Públicas e Balanços

Em 2006, Manoel Rangel foi nomeado diretor-presidente da Ancine, cargo em que permaneceu por 11 anos, até 2017, tendo se tornado o grande responsável pela arquitetura e montagem de todo o arcabouço institucional e regulatório que sustenta o cinema brasileiro até hoje.

Leopoldo Nunes, em 2004, foi nomeado Diretor de Patrocínios da Secretaria de Comunicação da Presidência da República (Secom-PR); em 2006, foi nomeado Diretor da Ancine; entre 2007 e 2009, foi Diretor de Conteúdo e Programação da TV Brasil; entre 2009 e 2011, foi Secretário de Cultura de São Bernardo do Campo – SP; em dezembro de 2012, é nomeado Secretário do Audiovisual pela ministra da Cultura, Marta Suplicy; em outubro de 2013, deixa a SAV e é nomeado diretor do CTAv (Centro Técnico Audiovisual). Faleceu em 26 de maio de 2020, aos 54 anos.

Mário Diamante, em 2004, foi nomeado Assessor Especial de Orlando Senna na SAV, ocupando a vaga deixada por Leopoldo Nunes; em 2005, foi trabalhar como assessor de Manoel Rangel na Ancine; no mesmo anos, foi nomeado Assessor Cultural da presidência do BNDES para coordenar a política de patrocínios e investimentos em cultura da estatal; em 2006, assumiu o cargo de Superintendente de Desenvolvimento Econômico da Ancine; em 2007, foi nomeado diretor da agência, cargo que exerceu até 2011.

Paulo Alcoforado, em 2008, deixou o programa DocTV e vai para a SAV; em 2009 foi nomeado diretor da Ancine; em 2011, ao fim do seu mandato, passou para o cargo de Superintendente de Fomento da agência, e em 2014, passou a Secretário de Políticas de Financiamento, cargo em que permaneceu até 2017; em 2023, foi novamente nomeado Diretor da Ancine, cargo que exerce no presente momento.

Alfredo Manevy, em 2003, foi nomeado assessor do ministério da Cultura; em 2006, foi nomeado Secretário de Políticas Culturais do ministério; entre 2008 e 2010, atuou como Secretário-Executivo, na gestão de Juca Ferreira, assumindo diversas vezes o cargo de Ministro Interino da Cultura; entre 2013 e 2014, foi Secretário-Adjunto de Cultura da Prefeitura de São Paulo; entre 2014 e 2016, foi Presidente da SPCine (empresa pública de cinema e audiovisual da Prefeitura de São Paulo).

Pedro Rosa foi nomeado Assessor do Diretor-Presidente da Ancine em 2005; em 2007, foi para a SAV como Gerente Internacional; em 2010, assumiu a Gerência de Articulação Internacional da TV Brasil, permanecendo até 2012.

A gente se sentia como quem estava implementando um programa que havia sido pensado antes. A gente acolhia de maneira mais radical as decisões do Congresso Brasileiro de Cinema, que várias delas haviam sido deixadas para trás quando a Ancine foi criada, em 2001. Então, a gente defendia uma retomada dos pontos do Congresso Brasileiro de Cinema. E a gente entendia que estava executando um programa que tinha a ver com aquele programa, e entendíamos que estávamos desenvolvendo ele para além daquilo. Aquilo que o Congresso não havia enxergado. A convergência digital, a necessidade de fortalecimento de distribuidoras brasileiras independentes. Tudo isso eram coisas que nós elaboramos nos anos de 2003 e 2004 como desdobramentos de algo que estava lá no Congresso Brasileiro de Cinema, mas indo além, cuidando de coisas que não haviam sido enxergadas naqueles outros momentos. Então a gente se sentia executando um programa de transformação do Brasil, de transformação da indústria audiovisual brasileira. Tínhamos uma atenção muito grande para que a produção acontecesse no país inteiro. O conceito de nacionalizar a produção, mais do que regionalizar, era nacionalizar a produção, ou seja, que os vários polos cinematográficos do Brasil deviam ser estimulados a acontecer. Sem demagogia. Ninguém nunca achou que é possível ter 27 polos de cinema exuberantes. Não vai ter. E isso já estava ali na cultura abedista, que já tinha 15 ABDs espalhadas pelo Brasil.

Politicamente e afetivamente, como é que é mudar de lado do balcão, Manoel? Sair das trincheiras de quem reivindica para o lado de quem ouve a reivindicação e sofre a pressão?

Esse é o paradoxo principal. O paradoxo principal é que eu não senti como uma mudança de lado. Eu não senti como uma mudança de trincheira. Eu senti como tendo ferramentas mais poderosas para travar a batalha para construir a política de cinema. Toda a batalha era uma batalha por pensar a estratégia, pensar a política cinematográfica mais ampla, pensar o desenvolvimento do cinema no Brasil de maneira mais ampla e o lugar do Brasil no mundo, tentar construir mecanismos que favorecessem isso. O convênio da ABD com os serviços de infraestrutura era uma forma de construir política desde o campo privado. A pressão pelos editais do Prêmio Estímulo, os editais do governo federal para curta-metragem, para documentário, era uma forma de construir política pública do lado de fora. Quando a gente chega no governo, a gente descobre que há uma continuidade dessa luta quando você chega no governo. A SAV era nada quando nós chegamos. A Ancine era nada quando nós chegamos. A Ancine tinha um orçamento de 8 milhões de reais. A SAV tinha um orçamento de 18 milhões de reais. Esse orçamento era contingenciado a maior parte do tempo. Você não tinha editais na Ancine e os editais da SAV não aconteciam há muito tempo. A luta para lançar esses editais era uma verdadeira guerra. Era quase como se você estivesse na ABD pressionando o governo. A gente estava na SAV pressionando o governo, pressionando o Ministério do Planejamento, o Ministério da Fazenda, a Casa Civil, só que com ferramentas mais poderosas nessa pressão. E com uma diferença, você está recebendo pressão do setor também. Mas, na verdade, quando você está na direção de uma associação, você também está recebendo pressão dos associados, ou das outras entidades. Então, a gente não sentiu como uma mudança de lugar. Também porque a gente se colocava muito disponível para o setor. As pessoas se sentiam à vontade para esculhambar a gente.

É isso que eu queria saber, como é que foi essa relação, com quem ficou do lado da ABD?

A ABD se transformou, a ABD enxergava o que a gente estava fazendo, os abedistas enxergavam o que a gente estava fazendo, e os abedistas entendiam que o que a gente estava fazendo era transformador. E, enquanto o Leopoldo esteve ativo, isso era materializado também em organicidade, porque o Leopoldo se dedicava a seguir costurando esses apoios e esse relacionamento, por índole, por natureza. O Leopoldo sempre foi uma pessoa muito... de andar em bando, de andar em legião. Então ele fazia isso de maneira muito hábil. E os abedistas foram a base de sustentação. Nos primeiros anos, o desafio foi de outra ordem. As entidades, as outras entidades de cinema, os cineastas mais antigos, os produtores mais antigos, eles desconfiavam da nossa capacidade de fazer as coisas. Eles duvidavam.

Pela falta de filmes também, não é?

Não, não acho que era pela falta de filmes. Acho que era por não se identificar geracionalmente, por não se identificar de forma geracional, por não saber como acessar, por não saber como pressionar exatamente.

Porque teve um salto, não é assim? Teve uma geração ali da Lúcia Murat, André Klotzel, que poderia ter recebido o bastão dos cinema-novistas para fazer política e teve um pulo ali para os curta-metragistas de 30 anos de idade.

Mas, assim, essas pessoas percebiam, a Apaci, a Abraci, percebiam que o que a gente estava fazendo era positivo e transformador. E a maior parte do tempo apoiavam as coisas que a gente estava fazendo. Então, o que havia é... Havia uma dúvida sobre os processos. E como o recurso era escasso, havia também uma batalha pelos recursos. E quando também a gente partiu para reestruturar os editais das estatais, haviam interesses... que haviam se consolidado durante o governo Fernando Henrique nos editais das estatais.

O BNDES meio que escolhia os projetos, né?

Antes do governo Lula, sim. Petrobras também. Depois do governo Lula é que tanto Petrobras quanto o BNDES passou a ter um sistema mais rigoroso de editais, de métodos, de pontos, de tudo isso. Então essas coisas impactaram, essas coisas impactaram. Mas gradativamente nós fomos ganhando a confiança. As pessoas foram vendo que o que a gente estava construindo não era contra esse, contra aquele, era a favor de todo mundo. E o sistema foi se ampliando. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Manoel Rangel indica que os agentes oriundos do movimento abedista compreendiam sua atuação na estrutura do Estado como continuidade de um processo de formulação programática iniciado no próprio campo cinematográfico. Ao afirmar que se sentiam “implementando um programa que havia sido pensado antes”, Rangel explicita a percepção de que as diretrizes formuladas no Congresso Brasileiro de Cinema constituíam um referencial de orientação para a atuação governamental, ainda que reinterpretado à luz de transformações posteriores, como a convergência digital e a necessidade de fortalecimento da produção independente em escala nacional.

Essa percepção reforça a hipótese de que o movimento abedista operou como espaço de elaboração cognitiva e de formação de quadros capazes de formular diagnósticos sobre a estrutura do setor audiovisual brasileiro, particularmente no que diz respeito às assimetrias regionais e à fragilidade da

produção independente frente aos agentes economicamente dominantes. A noção de “nacionalização da produção”, mencionada por Rangel, indica uma ampliação do próprio vocabulário político do movimento, que passa a enfatizar não apenas a regionalização, mas a constituição de uma base produtiva distribuída territorialmente, capaz de sustentar a existência de múltiplos polos de realização audiovisual no país.

Do ponto de vista teórico, esse relato permite compreender a passagem dos agentes abedistas pelo Estado não como ruptura, mas como continuidade de um repertório de ação coletiva previamente constituído. A trajetória dos agentes tende a produzir disposições que orientam suas práticas mesmo quando ocorre mudança de posição institucional. Nesse sentido, a percepção de Rangel de que não houve mudança de “lado” ou de “trincheira”, mas ampliação das “ferramentas” disponíveis para a formulação de políticas públicas, indica a persistência de um *habitus* político constituído no interior do movimento associativo.

A descrição das dificuldades enfrentadas para a implementação de editais e para a ampliação dos instrumentos de fomento indica que a incorporação de quadros oriundos do movimento abedista ao aparato estatal não alcançou a superação dos constrangimentos institucionais associados à política pública. A necessidade de negociação com diferentes órgãos governamentais, bem como a escassez inicial de recursos destinados ao setor audiovisual, indica que a atuação desses agentes continuava a envolver estratégias de mobilização e pressão, ainda que agora exercidas a partir de posições institucionais dotadas de maior capacidade de intervenção.

O relato confirma ainda que a legitimidade desses agentes não derivava exclusivamente de sua posição institucional, mas de uma continuidade de vínculos estabelecidos ao longo do processo de reorganização do movimento abedista. A referência ao papel desempenhado por Leopoldo Nunes na manutenção da interlocução com os diferentes segmentos do setor reforça a importância das redes de sociabilidade previamente constituídas para a sustentação política das iniciativas implementadas pela Secretaria do Audiovisual, indicando que a eficácia das políticas implementadas dependia, em

parte, da capacidade de mobilização dessas redes dentro do campo cinematográfico.

Além disso, o depoimento faz evidente a existência de tensões geracionais e disputas por recursos que atravessavam o campo audiovisual naquele período. A percepção inicial de desconfiança por parte de segmentos mais consolidados do setor indica que a incorporação de uma nova geração de formuladores de políticas públicas não foi imediatamente acompanhada por reconhecimento consensual de sua autoridade. Ainda assim, o relato mostra que, ao longo do processo, a ampliação dos mecanismos de fomento amainou resistências iniciais, permitindo a consolidação gradual de apoio às políticas implementadas.

Nesse contexto, o episódio da Ancinav pode ser compreendido como expressão de um momento em que o repertório político e programático desenvolvido no movimento abedista buscou produzir uma redefinição mais ampla das bases institucionais do setor audiovisual brasileiro. Ainda que a proposta não tenha sido implementada em sua forma original, o processo serviu para explicitar a necessidade de atualização do marco regulatório diante das transformações tecnológicas e econômicas em curso, bem como para consolidar diagnósticos que orientariam a formulação posterior de instrumentos de fomento voltados à ampliação da produção independente e à diversificação regional da atividade audiovisual.

A análise dos depoimentos aponta que a contribuição do movimento abedista para a reorganização do setor audiovisual brasileiro não se limita às políticas efetivamente implementadas, mas inclui a formulação de interpretações compartilhadas sobre os problemas estruturais do setor e sobre as possibilidades de intervenção estatal. O caso da Ancinav comprova tanto o alcance quanto os limites da capacidade de um movimento associativo de transformar redes de relações e capacidade de formulação em mudança institucional, reforçando a hipótese de que o papel desempenhado pelo movimento abedista foi particularmente relevante como espaço de elaboração programática e formação de quadros, ainda que sua capacidade de ação coletiva como ator organizado tenha se mostrado mais restrita no momento de implementação das políticas.

Nunca tive uma militância política antes do audiovisual. E a minha militância ali era muito mais focada nas nossas questões. Leopoldo, Manoel e eu chamávamos de projeto. A gente tinha o projeto, que é o que a gente fez, o projeto. E era uma coisa que era mais importante do que nós, era poder executá-lo.

Eu já tinha uma experiência de gestão, acho que talvez essa seja uma diferença. Eu tinha uma experiência de gestão pública e privada. Eu já tinha trabalhado na iniciativa privada, trabalhei na prefeitura do Rio; então, tinha uma experiência profissional um pouco mais diversificada. Acho que usei ela em favor da ABD e em favor de um projeto que dizia respeito à gente.

Acho que o Manoel sempre foi muito generoso no sentido que ele usou a formação política para o projeto. De certa forma, como usei também a minha formação em gestão para o projeto, da mesma forma que o Leopoldo usou o carisma dele para o projeto. Porque a realidade é que a gente tomou muita porrada, né? Muita porrada durante muito tempo.

Todos nós estivemos com Orlando Senna e Gilberto Gil na Secretaria do Audiovisual. Acho que esse estágio é fundamental. Acho que isso é muito importante, porque a generosidade do Orlando Senna, a firmeza... – pode até parecer estranho falar isso, porque o Gil é uma pessoa doce, mas eu vou falar dessa forma, talvez, porque você pode ser doce e firme – a firmeza de Gilberto Gil e, ao mesmo tempo, a nossa segurança, a incorruptabilidade do projeto, vamos dizer assim, você está entendendo? Na verdade, a gente tinha uma segurança nossa de que o que a gente estava fazendo fazia sentido. Isso não quer dizer que o que chegava para a gente também não fazia sentido. A questão é o como vem, porque é um conjunto de interesses muito grande. Ainda mais quando você está participando de um governo tão poderoso como foi o Lula 1 e 2, um poder efetivo do Executivo. E, nesse sentido, a firmeza do Gil foi fundamental, junto com a docilidade do Orlando Senna, a generosidade de fazer uma passagem geracional. Eu não tinha muita consciência disso, não. Eu tinha consciência só que o nosso futuro estava em xeque, porque a gente chegou lá, depois de tudo que a gente lutou, a gente não ia lá para fazer concessão de algo que a gente seria contrário. Não faz sentido. Então, teve momentos em que a gente conseguiu brigar com todo mundo, desde o curta-metragista até as majors. (DIAMANTE, Mário, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Mário Diamante vem explicitar a dimensão programática que orientava a atuação dos agentes oriundos do movimento abedista dentro do Estado. A recorrência da expressão “o projeto” indica a existência de um horizonte compartilhado de ação que transcendia trajetórias individuais, sendo

percebido pelos próprios agentes como resultado de um processo coletivo de elaboração anterior à sua incorporação às estruturas governamentais. A ideia de que diferentes competências – a formação política de Manoel Rangel, a experiência de gestão de Diamante e a capacidade de articulação de Leopoldo Nunes – foram mobilizadas em favor desse “projeto” indica a presença de uma divisão de trabalho no interior da rede abedista.

Esse elemento reforça a interpretação de que o movimento abedista funcionou como espaço de articulação de competências complementares, permitindo a constituição de um núcleo de agentes dotado de capacidade de formulação programática relativamente sofisticada. A percepção de que as políticas implementadas no início dos anos 2000 correspondiam, em grande medida, a diretrizes já discutidas no Congresso Brasileiro de Cinema confirma a existência de continuidade entre o repertório de reivindicações do movimento e a agenda adotada pelos agentes que passaram a ocupar posições no Estado. Nesse sentido, a referência ao artigo em que Diamante estabelece correspondência entre as resoluções do III CBC e as políticas implementadas pela Ancine sinaliza para a centralidade daquele evento como momento de consolidação de um vocabulário comum e de um conjunto relativamente estruturado de diretrizes para o desenvolvimento do setor audiovisual.

A referência à mobilização de diferentes trajetórias profissionais em favor do “projeto” também permite observar que a atuação desses agentes não se baseava exclusivamente na identidade profissional de realizadores, mas incorporava competências associadas à gestão pública e privada, à formulação política e à articulação institucional, o que indica a presença de um processo de profissionalização da atuação política no qual a capacidade de intervenção passa a depender não apenas da produção de obras cinematográficas, mas também do domínio de instrumentos administrativos, jurídicos e organizacionais.

A alusão à importância da convivência com Orlando Senna e Gilberto Gil na Secretaria do Audiovisual reforça a percepção de que a passagem geracional observada naquele período foi mediada por figuras dotadas de elevado capital simbólico no campo cultural brasileiro. A referência à “generosidade” de Senna e à “firmeza” de Gil indica que a incorporação de uma nova geração de formuladores de políticas públicas foi facilitada pela presença de lideranças

capazes de conferir legitimidade simbólica ao processo de renovação institucional. Ou seja, pode-se dizer que a transferência de capital simbólico associada a essa mediação contribuiu para reduzir resistências internas ao campo cultural, permitindo a consolidação de novas posições de autoridade dentro da política audiovisual.

Por outro lado, o depoimento traz a percepção de que a implementação do “projeto” significava enfrentar pressões provenientes de diferentes segmentos do setor audiovisual, incluindo tanto realizadores independentes quanto empresas de grande porte. A afirmação de que houve momentos em que foi necessário “brigar com todo mundo” demonstra que a atuação desses agentes na estrutura do Estado foi marcada por tentativas de equilibrar interesses potencialmente conflitantes, indicando a complexidade das disputas envolvidas na formulação de políticas públicas em um setor caracterizado por elevada heterogeneidade de agentes e posições.

Nesse aspecto, o depoimento de Diamante reforça a hipótese de que o movimento abedista desempenhou papel relevante como espaço de elaboração programática e formação de quadros capazes de atuar na formulação de políticas públicas, ao mesmo tempo em que demonstra os limites da capacidade de coordenação coletiva do movimento no momento de implementação dessas políticas. A centralidade atribuída ao “projeto” sinaliza que a coesão observada entre determinados agentes derivava menos da existência de uma estrutura organizacional formal e mais da partilha de um conjunto de diagnósticos e objetivos construídos ao longo do processo de mobilização coletiva que caracterizou a reorganização do movimento nos anos 1990.

Não pode ser abedista no poder. Na verdade, é um servidor público, temporário que seja, como é o meu caso agora, é um servidor público que está ali falando com o boné do Estado brasileiro ou do Executivo brasileiro. As coisas não se confundem, só que... Eu entendo a sua pergunta, porque é o seguinte... Em algum momento a gente tem que lidar com situações, tanto vindo da produção independente, como vindo de agentes econômicos, brasileiros e estrangeiros, de provimento e difusão de conteúdos, que você tem que lidar, e negociar, e tem que estabelecer um diálogo muito claro: olha, a posição da Ancine é essa, é isso aqui. Não existem só duas posições, existe a posição do Estado brasileiro. E algumas

vezes, eu já me vi pressionado pela produção independente e eu tomei uma posição contrária sabendo que era uma posição que ajudaria a produção independente. Mas aí é o sentido da política pública. E o sentido da política pública é o seguinte: a Ancine é desafiada permanentemente a entender o que está acontecendo. O que está acontecendo? Quais são os problemas? Quais são os desafios? Quais são as oportunidades? Uma vez feito esse diagnóstico, quais são as soluções normativas e não normativas para isso? Essas coisas precisam ser ouvidas e discutidas. Até porque você aprende coisas que você não tinha percebido a partir de demandas.

Estava falando em termos programáticos também, principalmente no governo Lula, os dois primeiros. Vocês se sentiam, programaticamente, fazendo um governo abedista? Implementando, de alguma maneira, um programa abedista? Na SAV, no MinC, na Ancine?

Era impossível não sentir. Eu falo do DocTV. Era impossível não sentir porque o DocTV era organicamente participante do programa. E um programa onipresente como aquele, ali nas vinte e sete unidades federativas... Nem sempre é assim o meu trabalho, mas o DocTV, ele recompensava a cada edição, o esforço... Ele tinha uma dinâmica que ele próprio recompensava muito, em vários níveis... Então, sim, na experiência do DocTV; mas eu acho que a experiência da Secretaria do Audiovisual e da Ancine já é um pouco diferente. Ainda que eu nunca tenha mudado – e eu acabei de dizer que estou fazendo muitas reuniões com representantes de entidades, inclusive de produção independente, por conta da agenda regulatória; sempre houve, nunca deixou de haver diálogo –, mas é diferente, o lugar é diferente. (ALCOFORADO, Paulo, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Paulo Alcoforado introduz um elemento de diferenciação relevante em relação aos demais entrevistados, na medida em que sua fala é produzida a partir de uma posição institucional ainda vigente, o que requer maior cautela na caracterização das relações entre o movimento abedista e a atuação dentro do Estado. Ao afirmar que “não pode ser abedista no poder”, Alcoforado explicita uma distinção entre pertencimento associativo e exercício da função pública, enfatizando a necessidade de que a atuação de dirigentes da política audiovisual seja orientada por uma concepção de interesse público que não se confunda com as demandas de um segmento específico do setor. Essa distinção aponta para a incorporação de uma lógica institucional própria ao funcionamento da administração pública, na qual a legitimidade das decisões depende de sua capacidade de se apresentar como expressão do interesse geral, e não como defesa de interesses corporativos.

Ainda assim, o depoimento não nega a influência exercida pelo repertório programático desenvolvido no movimento abedista, particularmente no caso do DocTV, cuja concepção institucional incorporava de forma explícita princípios de descentralização da produção e fortalecimento da atividade audiovisual nos diferentes estados da federação. A afirmação de que era “impossível não sentir” a presença desse programa indica que determinadas iniciativas implementadas naquele período guardavam forte correspondência com diagnósticos formulados pelo movimento, especialmente no que diz respeito à necessidade de ampliação da base territorial da produção audiovisual brasileira.

A ressalva introduzida por Alcoforado, ao afirmar que as experiências da Secretaria do Audiovisual e da Ancine apresentavam características distintas, torna clara a especificidade da posição ocupada pelos agentes na estrutura do Estado. Ao destacar a necessidade de diálogo com diferentes segmentos do setor audiovisual, incluindo agentes econômicos nacionais e estrangeiros envolvidos na produção e difusão de conteúdos, o entrevistado enfatiza que a formulação de políticas públicas envolve a mediação entre interesses potencialmente conflitantes, exigindo a construção de diagnósticos que levem em consideração o funcionamento global do setor.

Esse aspecto reforça a interpretação de que a passagem de quadros oriundos do movimento abedista para a administração pública levou à incorporação de um repertório de ação distinto daquele característico da atuação associativa. Se, no contexto do movimento, a formulação programática podia se orientar prioritariamente pela identificação de demandas específicas da produção independente, a atuação no Estado exige a consideração de um conjunto mais amplo de variáveis, incluindo a dinâmica de mercados internacionais, a atuação de grandes grupos econômicos e as limitações impostas pelo marco jurídico e institucional existente.

Do ponto de vista analítico, a distinção estabelecida por Alcoforado permite observar o processo de autonomização relativa do Estado em relação aos interesses específicos de determinados segmentos, posto que a legitimidade da ação estatal depende, em parte, de sua capacidade de se apresentar como orientada por princípios universalistas, mesmo quando seus formuladores são oriundos de grupos específicos do campo social. Nesse sentido, a ênfase na

existência de uma “posição do Estado brasileiro” indica a incorporação de disposições associadas à racionalidade burocrática, nas quais a tomada de decisão passa a ser justificada por meio de diagnósticos técnicos e da busca por soluções normativas capazes de produzir efeitos sobre o conjunto do setor.

A persistência do diálogo com entidades representativas da produção independente indica que a circulação de agentes entre movimento associativo e aparato estatal não resultou no rompimento das redes de sociabilidade anteriormente constituídas. Ao contrário, tais redes continuaram a desempenhar papel relevante na circulação de informações e na identificação de problemas considerados prioritários pelos formuladores de políticas públicas. Portanto, o depoimento de Alcoforado reforça a hipótese de que o movimento abedista participou da formação de um repertório interpretativo compartilhado sobre os desafios estruturais do setor audiovisual brasileiro, ainda que a atuação no Estado tenha exigido a adaptação desse repertório às exigências de uma lógica institucional orientada pela mediação entre interesses diversos.

A especificidade da posição ocupada por Alcoforado no momento da entrevista também traz à tona a dimensão temporal da institucionalização das ideias formuladas no movimento abedista. O fato de um dos agentes entrevistados permanecer atuando na estrutura decisória da política audiovisual brasileira indica que a circulação de quadros entre movimento e Estado não se restringiu a um momento específico de transição política, mas produziu efeitos de mais longa duração na configuração do campo. Tal continuidade sinaliza que a influência do movimento abedista sobre a política audiovisual brasileira deve ser compreendida não apenas em termos de medidas pontuais implementadas no início dos anos 2000, mas também como processo de formação de uma geração de formuladores de políticas públicas cujas trajetórias profissionais se desenvolveram na interseção entre mobilização associativa e atuação institucional.

Porque eu acho que a pior coisa é você ir pra um cargo desse e os teus companheiros de armas falarem, pô, cara, você foi lá pra quê? Você tá lá, né? Então, o fato de termos combatido algumas lutas, aquela história da Ancinav ali no início, mostrava que a gente tava apanhando, que a gente não tava numa zona de conforto, que a gente tava ali correndo por um risco também do

Gil cair... Então eu me sentia muito respeitado pela classe, pelos amigos, pelas pessoas. Claro, agora tinha outra ala lá que era contra e tal... Mas não eram meus amigos, eram pessoas que pressionavam a gente, que às vezes pediam a nossa cabeça. Questionavam a nossa presença lá, atacavam, mas também não foi nada que... Hoje eu olho e falo assim, é super do jogo também.

Nessa história que a gente estava falando da transição de gerações, vocês, de certa maneira, eram meio um peixe fora d'água. Muita gente da classe não sabia quem era o Manoel, quem era o Leopoldo, não sabia nada. Em um certo sentido, vocês chegaram a achar que chegaram muito cedo ao poder, muito jovens, muito verdes? Chegou a ter esse sentimento?

Olha, eu tinha. Eu morria de medo. Eu ficava achando, pô, cara, que loucura isso aqui. Eu lembro quando o Juca (Ferreira) virou ministro e ele me chamou para ser Secretário Executivo, eu, muito sinceramente, falei: “– Juca, eu tenho medo, cara. Porque eu sou pequeno... Eu vou ser alvejado, não tenho costas quentes, não sou do partido, né? Vou assinar coisas aqui, amanhã vou ter que...” Então, eu fiquei com bastante medo, mas topei, no fim. Porque, poxa, também pensei: caramba, quando na vida eu vou ter oportunidade de ter uma caneta que permita, sabe, fazer coisas que eu sempre acreditei. Falei: não posso. Mas fiquei bastante assustado. E eu lembro que saiu uma nota no jornal me atacando. Foi meio engraçado. Hoje é engraçado, né? Uma nota dizendo que era mais um interino de Lula que ninguém conhece. Aí botou meu nome: esse seria confundido com um vendedor ambulante na 25 de março.

Você estava cabeludo ainda?

Estava cabeludo. cabeludo com a barba meio... Aí saiu no Globo, acho que no Anselmo Góes. Puta que pariu, né? Primeiro dia de interino ali. Acho que o Juca tinha viajado, estava de interino. Aí eu chego no ministério de manhã e já tem aquilo. “– Puta que pariu, o que tá vindo aí? Eu tô fodido, cara!...” (MANEVY, Alfredo, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Alfredo Manevy acrescenta uma dimensão subjetiva relevante à análise da passagem de quadros oriundos do movimento abedista para posições estratégicas no Estado ao explicitar a percepção de risco associada à ocupação de cargos de elevada responsabilidade por agentes que não dispunham, naquele momento, de trajetória consolidada nas instâncias tradicionais de poder do campo cinematográfico ou do sistema político-partidário. A referência ao temor de ser percebido como alguém que teria “ido para lá para quê?” enfatiza a importância da legitimação simbólica por parte dos pares como elemento constitutivo da própria autoridade desses agentes.

Esse aspecto reforça a interpretação de que a legitimidade dos quadros oriundos do movimento abedista não derivava exclusivamente da posição institucional ocupada, mas da manutenção de vínculos de confiança estabelecidos ao longo do processo de mobilização coletiva que caracterizou a reorganização do movimento nos anos 1990. A menção ao episódio da Ancinav como momento em que esses agentes teriam demonstrado disposição para assumir riscos políticos indica que a disposição para enfrentar conflitos de alta intensidade funcionava também como mecanismo de reafirmação de pertencimento ao campo cinematográfico, evitando que sua atuação no aparato do Estado fosse interpretada como simples acomodação a posições de poder.

A percepção de Manevy de que havia uma expectativa, por parte de determinados segmentos do setor, de que os novos ocupantes de cargos públicos demonstrassem coerência em relação às pautas historicamente defendidas pelo movimento confirma que a passagem para a administração pública não significava ruptura completa com os critérios de reconhecimento vigentes no campo audiovisual. Ao contrário, a necessidade de preservar a credibilidade junto aos “companheiros de armas” indica que a autoridade desses agentes permanecia parcialmente dependente do reconhecimento conferido por redes de sociabilidade previamente constituídas.

Ao mesmo tempo, o depoimento evidencia a percepção de que a incorporação de uma nova geração de formuladores de políticas públicas significava exposição a formas de contestação associadas tanto à disputa interna ao campo audiovisual quanto à dinâmica mais ampla do campo político. A referência ao ataque publicado na imprensa, que questionava a legitimidade de sua nomeação, indica que a ocupação de posições estratégicas por agentes com trajetória predominantemente associativa poderia ser interpretada como ruptura em relação aos padrões tradicionais de recrutamento de dirigentes do setor cultural. Essa situação indica a existência de tensões geracionais e simbólicas relacionadas ao acesso a posições de poder, nas quais a ausência de reconhecimento prévio por parte de segmentos consolidados do campo podia ser mobilizada como argumento para contestar a legitimidade dos novos ocupantes desses cargos.

O relato de Manevy vem confirmar que o processo de circulação de quadros entre movimento associativo e aparato estatal não ocorreu em condições de estabilidade institucional plenamente consolidada, mas em contexto marcado por incerteza quanto à duração das posições ocupadas e quanto à capacidade de sustentação política das agendas propostas. A referência ao temor de assumir responsabilidades administrativas em um ambiente de elevada exposição pública mostra que a disposição para ocupar tais posições esteve associada à percepção de que se tratava de uma oportunidade rara de influenciar a formulação de políticas públicas coerentes com diagnósticos previamente elaborados no campo audiovisual.

Sob esse ponto de vista, o depoimento reforça a hipótese de que a atuação desses agentes na estrutura do Estado não pode ser compreendida exclusivamente como resultado de trajetórias individuais, mas como desdobramento de um processo coletivo de mobilização que produziu um conjunto relativamente coeso de interpretações sobre os problemas estruturais do setor audiovisual brasileiro. Em contrapartida, a referência ao caráter contingente dessas trajetórias indica que a incorporação de uma nova geração de formuladores de políticas públicas esteve associada a um conjunto específico de condições históricas que tornaram possível a convergência entre redes de sociabilidade previamente constituídas e oportunidades de acesso a posições institucionais estratégicas.

O depoimento de Manevy demonstra que a presença de quadros oriundos do movimento abedista no aparato do Estado foi acompanhada por um processo contínuo de negociação de legitimidade, no qual a coerência entre discurso e prática desempenhou papel fundamental para a manutenção do reconhecimento no campo audiovisual. Esse fato reforça a interpretação de que a contribuição do movimento abedista para a reorganização da política audiovisual brasileira não se limitou à formulação de propostas programáticas, mas envolveu também a constituição de uma geração de agentes cuja atuação buscou preservar vínculos de pertencimento ao campo mesmo após a ocupação de posições institucionais de poder.

Quando eu saí de Brasília, eu por acaso tive uma reunião da ABD Nacional ou na estadual, nossa, do Rio de Janeiro, meio que talvez para prestar contas, talvez para conversar com as pessoas ali. E alguém, uma garota, que eu não me lembro o nome dela, mas ela falou uma frase que eu vou, assim, no meu leito de morte, eu vou me lembrar do que ela falou para mim: “– Que bom que você voltou, Pedro, você não mudou nada.” Eu entendi muito bem o que ela queria dizer. Eu não sei se a gente falou sobre isso, mas assim, isso me deixou com uma sensação de dever cumprido. Quando alguém te diz isso, alguém que você mal conhece, que te conhece mais profissionalmente e te diz isso, eu disse: bom, fica tranquilo.

Eu só saí porque eu quis... Quando você vê que a política ganha de tudo, de todo o seu trabalho, de todo o seu esforço...

O pessoal me reconhecia lá como uma pessoa que ia fazer, ia executar, e que não era das cabeças coroadas, porque eu nunca fui. Era o famoso pé-de-cabra, carregador de piano, essa coisa toda. Então isso era o Pedro Rosa, sempre fui isso daí.

O Leopoldo puxou umas brigas ali que eu achei que foram desnecessárias. Minou, inclusive, a saúde dele. Porque você se entrega muito de corpo e alma e aí mina a saúde. E eu vi outras pessoas com quem eu trabalhei no Ministério da Cultura, duas pessoas que eu gostava muito, eram muito eficientes, que foram minadas porque não aguentaram a pressão de você trabalhar no governo, na área pública – e foram sacaneadas. Aí ficaram muito desapontadas e faleceram. Tem um lá famoso que faleceu de tristeza, que eu sei.

Existia uma paixão, uma coisa que foi desmesurada. Porque política é política. Acho que as pessoas não entendiam. Quando começou tudo a estourar, foi muita decepção pra muita gente, foi muito triste, muita decepção... (ROSA, Pedro, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Pedro Rosa acrescenta uma dimensão particularmente reveladora acerca da experiência subjetiva vivida por parte dos agentes oriundos do movimento abedista após sua passagem pelo Estado, especialmente no que diz respeito às tensões entre engajamento político, expectativas coletivas e limites institucionais da ação pública. A lembrança da frase “que bom que você voltou, você não mudou nada” indica que a manutenção da identidade associada ao movimento constituía um critério relevante de avaliação por parte dos pares, sugerindo que a legitimidade simbólica desses agentes permanecia vinculada à percepção de continuidade entre sua trajetória no movimento e sua atuação na administração pública.

Esse aspecto reforça a interpretação de que a passagem de quadros do movimento abedista para posições institucionais não propunha apenas o desafio de formular e implementar políticas públicas, mas também o de preservar vínculos de pertencimento a um universo de sociabilidade caracterizado por forte identificação entre engajamento profissional e compromisso coletivo. A referência à sensação de “dever cumprido” indica que o retorno ao segmento, após a experiência governamental, era acompanhado pela necessidade de reafirmação de coerência entre as posições anteriormente defendidas e as decisões tomadas no exercício de funções públicas.

O relato reitera que a intensidade do envolvimento político experimentado por parte desses agentes esteve associada a um elevado grau de investimento pessoal no processo de formulação de políticas públicas, frequentemente acompanhado por expectativas de transformação estrutural do setor audiovisual brasileiro. A observação que concerne ao desgaste físico e emocional provocado pela atuação no interior do Estado, bem como à percepção de que determinadas disputas políticas produziram efeitos negativos sobre a própria saúde de alguns participantes, indica que o engajamento no processo de institucionalização das propostas associadas ao movimento abedista acarretou custos que extrapolaram o plano estritamente profissional.

A observação de que “política é política” sugere a presença de um processo de aprendizagem institucional no qual parte dos agentes oriundos do movimento associativo passou a reconhecer os limites impostos pela dinâmica própria do campo político, caracterizada pela coexistência de interesses divergentes e pela necessidade de negociação permanente. Nesse sentido, a referência à desilusão experimentada por alguns participantes do processo pode ser interpretada como resultado do descompasso entre as expectativas geradas pelo movimento e as condições efetivamente disponíveis para a implementação de mudanças estruturais no âmbito da política pública.

Do ponto de vista analítico, o depoimento reitera que a circulação de quadros entre movimento associativo e aparato estatal não se restringiu a um processo de incorporação institucional relativamente linear, mas envolveu experiências marcadas por ambivalência, nas quais a possibilidade de influenciar a formulação de políticas públicas coexistia com a percepção de

limites estruturais à realização integral do “projeto” compartilhado por parte dos agentes entrevistados. A referência ao impacto pessoal produzido por tais experiências significa que a atuação no Estado exigiu um processo de redefinição das expectativas associadas ao papel do movimento abedista na reorganização do setor audiovisual brasileiro.

O depoimento de Pedro Rosa reforça a hipótese de que o movimento abedista desempenhou papel relevante como espaço de elaboração programática e de formação de quadros capazes de intervir na formulação de políticas públicas, ao mesmo tempo em que confirma que a passagem desses agentes pelo Estado esteve associada a processos de adaptação às dinâmicas próprias do campo político, nem sempre compatíveis com o horizonte de transformação inicialmente projetado no contexto da mobilização coletiva dos anos 1990. Tal fato comprova que a contribuição do movimento para a descentralização da produção audiovisual brasileira deve ser compreendida não apenas a partir das políticas efetivamente implementadas, mas também à luz das expectativas, tensões e aprendizagens que marcaram a experiência de seus principais quadros na administração pública.

Os depoimentos dos entrevistados que ocuparam posições na estrutura do Estado permitem observar a existência de um núcleo relativamente coeso de interpretações acerca do significado de sua atuação no período analisado. A recorrência da ideia de “projeto” indica que esses agentes compreendiam sua passagem pela Secretaria do Audiovisual, pelo Ministério da Cultura e pela Ancine como continuidade de um processo de formulação programática iniciado no próprio movimento abedista. Essa percepção indica que a incorporação desses quadros ao aparato estatal não foi vivida, por eles, como ruptura em relação à trajetória anterior, mas como possibilidade de ampliação da capacidade de intervenção sobre problemas estruturais do setor audiovisual brasileiro previamente identificados no contexto da mobilização associativa dos anos 1990.

Ademais, os depoimentos apontam para a incorporação de uma racionalidade institucional distinta daquela característica da atuação no movimento. A necessidade de mediação entre interesses divergentes, a adaptação às restrições jurídicas e administrativas da ação estatal e a percepção

dos limites impostos pela correlação de forças existente no campo político são elementos recorrentes nas narrativas apresentadas. Sendo assim, a experiência governamental aparece associada a um processo de aprendizagem institucional no qual a formulação de políticas públicas passa a ser compreendida como resultado de negociações que envolvem múltiplos atores e diferentes escalas de poder.

Os relatos indicam ainda que a legitimidade desses agentes permaneceu parcialmente dependente do reconhecimento conferido por redes de sociabilidade previamente constituídas no contexto do movimento abedista. A preocupação recorrente em demonstrar coerência entre as posições defendidas no movimento e as decisões tomadas no exercício de funções públicas indica que a autoridade simbólica desses agentes continuava vinculada à percepção de continuidade entre sua trajetória associativa e sua atuação institucional. A referência a tensões geracionais e à necessidade de afirmação de legitimidade junto a segmentos mais consolidados do campo comprova que a incorporação de uma nova geração de formuladores de políticas públicas produziu reconfigurações nas hierarquias simbólicas do setor audiovisual brasileiro.

A dimensão subjetiva dos depoimentos evidencia também os custos associados à experiência de atuação no aparato do Estado, frequentemente descrita como marcada por elevada intensidade de trabalho, exposição pública e frustração parcial de expectativas quanto à possibilidade de implementação integral do “projeto” compartilhado por parte dos entrevistados. Onde pode-se inferir que a circulação de quadros entre movimento associativo e aparato estatal não se deu em condições de estabilidade institucional plenamente consolidada, mas em contexto caracterizado por incerteza quanto à duração das posições ocupadas e quanto à sustentabilidade política das agendas propostas.

Tomados em conjunto, os depoimentos indicam que o movimento abedista desempenhou papel relevante como espaço de elaboração de diagnósticos e de formação de quadros capazes de atuar na formulação de políticas públicas, ao mesmo tempo em que mostram os limites da capacidade de coordenação coletiva do movimento no momento de implementação dessas políticas. A centralidade atribuída à ideia de “projeto” sinaliza que a coesão observada entre determinados agentes derivava menos da existência de uma

estrutura organizacional formal do movimento e mais da partilha de um repertório interpretativo comum sobre os problemas estruturais do setor audiovisual brasileiro. Desse modo, a experiência desses agentes no Estado reforça a hipótese de que a contribuição do movimento abedista para o processo de reorganização do setor audiovisual brasileiro esteve particularmente associada à sua capacidade de produzir quadros e formulações programáticas, ainda que sua atuação como ator coletivo tenha se tornado mais difusa a partir do momento em que parte de seus principais articuladores passou a ocupar posições institucionais dentro do governo.

4.8 A Atuação Abedista Fora do Governo

A presença de antigos abedistas em posições estratégicas da Secretaria do Audiovisual e da Ancine não encerrou a atuação da ABD naquele período. A entidade continuou funcionando como espaço de encontro entre realizadores, como instância de circulação de informações e como ambiente de formulação de demandas relacionadas à produção independente. No entanto, o novo cenário produziu uma situação particular: algumas das pautas historicamente discutidas pelo movimento passavam agora a ser tratadas também no âmbito do próprio Estado, por agentes que haviam participado diretamente de sua elaboração.

Esse deslocamento não eliminava a necessidade de articulação coletiva, mas alterava as condições em que ela se realizava. A ABD permanecia como lugar de sociabilidade profissional e de debate sobre os rumos do setor audiovisual, ao mesmo tempo em que parte das expectativas anteriormente depositadas na mobilização associativa passava a se dirigir às instâncias institucionais recém-consolidadas. A coexistência dessas duas dimensões — a associativa e a estatal — acabou por produzir tensões, ambiguidades e diferentes percepções sobre o papel que a entidade deveria desempenhar naquele contexto.

O depoimento de Solange Lima Moraes permite observar esse momento a partir da perspectiva de quem permaneceu diretamente envolvida com a dinâmica interna da associação. Sua trajetória aponta para a continuidade de práticas militantes baseadas na circulação entre diferentes estados, na

construção de consensos e na busca por manter a coesão de uma rede que havia se constituído ao longo da década anterior. Por outro lado, seus relatos indicam as dificuldades enfrentadas pela entidade diante de um cenário em que as posições ocupadas pelos diferentes agentes no setor audiovisual passavam por um processo de redefinição.

Quando eu cheguei na ABD, tinha muito homem. Mas depois a gente saiu uma legenda de mulher como o quê, velho! Porque a presidência de Sergipe era mulher. A presidência de Roraima era mulher. A presidência do Rio Grande do Sul era mulher. A presidência de... Pernambuco era mulher. A presidente do Amapá era mulher. A presidente do Acre era mulher. A presidente do Piauí era mulher. Então, tinha muitas mulheres na cabeça das presidências regionais. A dificuldade era chegar na nacional. Porque aí é incrível, eu não entendia. Na hora de ir pra frente, pra formar chapa, tinha um monte de homens. Eu não entendia porque aquilo acontecia. Eu lembro que teve uma menina do norte, do Pará, ela entrou comigo e não aguentou o tranco. Ela disse que achava que tinha muito preconceito com ela. Eu não via o preconceito, porque eu sempre fui ousada. E na ABD Nacional, o pessoal me chamava de ventania, né? Então, talvez eu fosse a ventania exatamente pra ser respeitada. “Você é muito brava, você briga com todo mundo.” Eu falei: “Porque se eu não brigar, não vão me ouvir. Então, eu tenho que brigar, né? Eu tenho que bater o pau na mesa. Tipo assim: Quem bate são os homens? Eu também bato.”

Eu, nos quatro anos que fui presidente da ABD nacional, eu não concorria a nada, porque eu pensava que tinha muito tráfico de influência. Eu me reunia com o BNDES, com o BNB, com o Ministério da Cultura, jantar, até com o próprio Lula a gente esteve... Então, assim, não dava, porque eu achava que, por mais que o meu projeto fosse bom, iam olhar como da presidente da ABD.

E como é que você se sustentava?

Menino, eu falo que eu era ficção científica, eu era muito doida. Às vezes, eu viajava com 10 reais. Uma vez, eu perguntei isso pra Leopoldo. Perguntei: “Como é que você se vira?” Aí, ele falou assim: “Eu passo o chapéu.” Aí, eu pensei: se ele passa, eu também passo. Pra você ver que eu não tinha noção de que só o homem podia, que a mulher não podia. Eu achava que podia. Só que, no meu caso, de passar o chapéu, não precisava porque as ABDs já estavam articuladas. Então, quando eu ia para cada estado, era a ABD que me levava. Quando eu ia para São Paulo, ia porque São Paulo pagava para eu ir para lá. Pagava para eu me hospedar... Eles me recebiam. E eu brincava que eu saía de ônibus de Salvador – que é a abóbora, né?

Quando eu chego no aeroporto, a carruagem se abre. Aí eu entro no avião e do outro lado tem um carro me esperando.

Como eu viajava muito de avião, eu ganhava milhas. Porque mesmo que os festivais pagassem, as milhas vinham pra mim. Então, as minhas milhas, eu passava para as ABDs do norte, que não tinham muita grana; tipo, Roraima nunca tinha, Amazonas nunca tinha. Aí a gente falava: ó, tem milhas aqui da Presidente – porque as milhas não eram minhas, eram acumuladas pelo trabalho da ABD. Eu acho que a militância era muito mais consciente. Hoje em dia, é Deus por todos e cada um por si. Na minha época, eu que fosse fazer alguma coisa errada, porque os abedistas tinham consciência. Eu, pra tomar uma atitude, eu tinha que ter pelo menos 50% dos votos mais um. (MORAES, Solange Lima, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento introduz elementos relevantes para compreender a configuração interna do movimento abedista no período em que parte de seus quadros passou a ocupar posições na estrutura do Estado. A alusão à presença significativa de mulheres nas presidências das seções estaduais da ABD indica que o processo de expansão territorial da entidade foi acompanhado por uma diversificação do perfil de suas lideranças regionais. A constatação de que estados como Sergipe, Roraima, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Amapá, Acre e Piauí possuíam presidentes mulheres indica que a ampliação da rede abedista favoreceu a emergência de novas lideranças fora dos centros tradicionais de produção audiovisual, historicamente concentrados no eixo Rio–São Paulo.

Não obstante, aponta para a persistência de assimetrias no acesso às posições de maior visibilidade institucional, particularmente no âmbito da direção nacional da entidade. A observação de que a presença feminina era mais comum nas presidências regionais do que na formação de chapas para a direção nacional demonstra que, mesmo em um contexto de expansão organizacional e renovação geracional, persistiam mecanismos informais de seleção de lideranças que tendiam a reproduzir padrões de hierarquia simbólica característicos do campo audiovisual brasileiro.

A referência à necessidade de adotar uma postura assertiva para ser reconhecida como interlocutora legítima dentro do movimento demonstra a existência de expectativas de comportamento associadas à disputa por posições de liderança. A autoidentificação como “ventania” indica a percepção de que o exercício de autoridade exigia a adoção de estratégias de afirmação que

permitissem superar possíveis resistências à presença feminina em posições de direção, sugerindo que o processo de renovação do movimento não eliminou completamente as hierarquias de reconhecimento existentes no campo.

O depoimento evidencia ainda a centralidade de práticas de solidariedade e cooperação na sustentação da estrutura organizacional da entidade, particularmente no que diz respeito à viabilização da circulação de suas lideranças pelo território nacional. A descrição de estratégias informais de financiamento da atividade associativa, como o compartilhamento de milhas aéreas e a mobilização de recursos locais pelas seções estaduais, indica que a expansão da rede abedista dependia de um elevado grau de engajamento voluntário por parte de seus participantes, o que indica a existência de uma economia moral da militância associativa na qual a atuação em favor do coletivo era frequentemente dissociada de expectativas de remuneração ou de benefícios individuais imediatos.

A referência à preocupação em evitar situações que pudessem ser interpretadas como conflito de interesses durante a ocupação da presidência da ABD Nacional indica também a existência de normas informais de conduta orientadas pela busca de preservação da legitimidade da entidade junto ao setor audiovisual. A decisão de não submeter projetos a mecanismos de financiamento públicos durante o exercício da função de dirigente simboliza a percepção de que a credibilidade institucional dependia da manutenção de uma distinção clara entre atuação associativa e interesses profissionais individuais.

Do ponto de vista analítico, o depoimento de Solange Lima Moraes demonstra que o fortalecimento da rede abedista esteve associado não apenas à formulação de propostas programáticas para o setor audiovisual, mas também à constituição de formas de organização baseadas em forte investimento pessoal de seus participantes. A referência a uma militância percebida como orientada por compromissos coletivos indica a presença de mecanismos de coordenação informal que operaram para a expansão territorial da entidade, ainda que tais mecanismos não tenham sido suficientes para assegurar a continuidade do mesmo nível de engajamento em períodos posteriores.

Sendo assim, o depoimento reforça a interpretação de que a ABD funcionou, naquele período, como espaço de socialização política e de construção de vínculos de cooperação entre profissionais do setor audiovisual distribuídos por diferentes regiões do país. A presença significativa de mulheres em posições de liderança regional demonstra que o processo de expansão da entidade resultou também na ampliação da diversidade de perfis presentes dentro do movimento, ainda que persistissem assimetrias no acesso às posições de maior centralidade institucional, reforçando a hipótese de que a trajetória da ABD esteve associada à constituição de uma rede de sociabilidade relativamente capilarizada, cuja dinâmica organizacional não pode ser compreendida apenas a partir da atuação de seus dirigentes nacionais, mas deve ser analisada também à luz das formas de engajamento coletivo que sustentaram sua presença em diferentes contextos regionais do país.

O que te movia para ficar quatro anos nessa batida aí: ganhando pouco, se virando para sobreviver e tocando a ABD?

Paixão pelo cinema. A gente começou a descobrir o Brasil, e eu vim aprender a geografia do Brasil na ABD, porque eu não conhecia na escola, não me foi passado isso. Eu lembro que um dia eu tentei salvar, eu estava retornando à discussão do DocTV, e as ABDs do Norte falaram que não conseguiriam filmar na época que eles queriam filmar, porque era época de chuva, e aí eu achei que eles estivessem alagados – olha a ignorância! E eu, para salvar as ABDs do Norte, falei: “Não, a legislação nos protege quando existe um caso como esse, é um caso sazonal, é um caso fortuito, então a gente pode mudar a data.” Aí o cara do Pará, abedista antigo da época de Cosme Alves Neto, levantou a mão e falou: “Eu agradeço a sua deferência conosco do Norte, mas queria te explicar que todo ano, nessa época, a gente não pode filmar, porque tem chuva.” Ô, vergonha! Mas foi lindo, assim, a aula que ele me deu.

A gente viajava muito com os filmes também, porque todo mundo tinha filme. Então, tipo assim, quem ia estar com filme para o Festival de São Paulo dizia, eu, eu, eu; então, vocês vão representar a ABD. Aí, quem estava com filme ia com o seu filme e aproveitava para representar. Eu achava mais legítimo, porque não é só a mesma pessoa, sempre aquela mesma carinha carimbada ali o tempo inteiro. Não; era quem estava com filme lá, ia representar a ABD.

A gente articulou no país inteiro a ida do Leopoldo pra Ancine. A gente foi de deputado por deputado, senador por senador. “— Cada um vai no seu estado e vai mentir; a gente vai dizer que só a pessoa que a gente tá procurando vai votar no nosso

candidato. Na hora de votar, quando sair do painel, todo mundo votou nele. Assim a gente vai conseguir o voto de todo mundo.” Eu lembro que Guido pegou um deputado num avião de Minas Gerais para conseguir voto. E a gente foi de porta em porta de cada um desses deputados. No dia da votação, rapaz, deu 27 votos a zero. Cara, o Congresso pegou fogo, os caras não entendiam nada. Aí, Leopoldo ficou de castigo. Seis meses, mais, quase um ano sem tomar posse. Aí fui eu articular de novo para o Leopoldo. Eu sei que a gente foi falar com o Renan Calheiros, que era presidente do Congresso. Aí eu falei: “Ó, eu vou usar meu sobrenome, que é Lima.”

Mas você é parente dele?

Não, eu só usei porque eu queria usar, né, velho? A secretária dele era uma mulher chamada Rosinha. Aí eu falei: “Eu falei com o Geddel Vieira Lima, sou Solange Lima, e ele pediu para o Renan me receber.” Aí ela falou assim: “Olha, o senador está atendo uma missa de sétimo dia e ele não vai poder receber ninguém aqui.” Aí eu falei: “Moça, a gente tem que falar sobre isso hoje, não tem jeito.” Aí ela falou que não tinha o que fazer. Aí, quando eu tô saindo da sala de Renan Calheiros, que eu olho, é bem Renan Calheiros que vem vindo. Eu apanhei meu celular, fingi que era um microfone, entrei no meio da imprensa, e fui entrando na sala dele. Aí a coletiva acabou, eu cheguei nele, dei a mão a ele, falei assim: “Eu sou Solange Lima; quem me mandou procurar o senhor foi Geddel Vieira Lima e eu tenho uma turma do Congresso Brasileiro de Cinema e da ABD Nacional, e outras entidades. Preciso falar com o senhor hoje.” Aí ele falou: “Tá bom. Chega aqui cinco horas da tarde, porque eu vou para a missa de sétimo dia agora, e depois, às cinco horas eu passo aqui para fazer a pauta e eu recebo vocês rapidinho.” Aí corri: “Gente! O cara vai receber a gente.” Aí, quando deu cinco horas, a secretária do Renan Calheiros falou: “Olha, ele não vai poder receber vocês porque ele se embolou aqui e não tem como receber hoje.” Foi todo mundo se levantando e indo embora... “Não vou levantar, não. Eu fico aqui.” Quando saiu todo mundo, só ficou eu e ela. Ela falou assim: “Ele não vai te receber.” Eu falei: “Lembre a ele que é recomendação de Geddel Vieira Lima e quem tá aqui é Solange Lima. Fale pra ele.” Aí, a mulher foi lá. “Tá bom, ele vai te receber. Cinco minutos.” Aí, eu liguei: “Rosemberg (Cariri), vem pra cá! Mário Diamante, vem pra cá!” Aí também tirei a maior onda. Quando ela mandou entrar todo mundo, separou uma cadeira ao lado de Renan Calheiros e falou: “A senhora senta ao lado do presidente.” Renan Calheiros falou assim: “Eu vou ser sincero com vocês. Não temos nada contra o Leopoldo. O rapaz é até muito bom, mas ele está de castigo.” Assim mesmo. Aí a gente fala: “Mas de castigo por quê?” E ele: “Porque não é assim que se faz no Congresso.” Foi porque a gente manipulou os senadores. Eu não sei como que os caras caíram nessa lábia da gente! Aí ele falou: “Mas faz o seguinte: me dê duas semanas pra eu articular aqui com o Congresso e a gente passa ele. Já tá na hora dele...” Muito doido, velho! Aí o Leopoldo foi para a Ancine.

E essas viagens para Brasília, quem bancava?

A gente da ABD fazia vaquinha e pagava, porque as ABDs pagavam; a ABD São Paulo pagava, a ABD Rio, a ABD Bahia, as ABDs do Sul, a Brasília às vezes pagava... mas o Norte tinha muita dificuldade de pagar. Então, faltava dinheiro. A gente fazia uma vaquinha entre a gente e pagava a passagem. (MORAES, Solange Lima, entrevista concedida ao autor, 2025)

Os trechos acima oferecem elementos particularmente expressivos acerca das formas concretas de mobilização que sustentaram a expansão e a atuação política da ABD no período analisado. A referência recorrente à “paixão pelo cinema” como motivação central para o exercício de funções de direção em condições materiais precárias indica que o engajamento na entidade estava frequentemente associado a uma lógica de militância que transcendia interesses profissionais imediatos. A descrição de viagens realizadas com recursos escassos, bem como a mobilização de mecanismos informais de financiamento coletivo para viabilizar a participação de representantes da entidade em diferentes instâncias de articulação política, comprova a existência de um elevado grau de investimento pessoal por parte dos participantes do movimento.

A narrativa revela ainda que a atuação da ABD contribuiu para a constituição de redes de sociabilidade que possibilitaram a circulação de informações sobre as condições de produção audiovisual em diferentes regiões do país. A lembrança de episódios relacionados às especificidades geográficas e climáticas enfrentadas por realizadores do Norte do Brasil comprova que o processo de expansão territorial da entidade produziu não apenas efeitos organizacionais, mas também ampliou o conhecimento compartilhado sobre as condições concretas de realização audiovisual fora dos centros tradicionais de produção. Nesse sentido, a experiência associativa aparece vinculada à construção de uma percepção mais ampla do território nacional como espaço potencial de realização cinematográfica, reforçando a centralidade da dimensão territorial na formulação das pautas defendidas pelo movimento.

O depoimento indica também a existência de estratégias de coordenação coletiva orientadas à ampliação da capacidade de influência política da entidade, como no caso da articulação realizada junto a parlamentares para viabilizar a

nomeação de Leopoldo Nunes para a diretoria da Ancine. A descrição detalhada do processo de mobilização de representantes da ABD em diferentes estados indica a presença de um elevado grau de coordenação entre as seções regionais da entidade, sugerindo que a rede abedista possuía, naquele momento, capacidade de ação coletiva capaz de produzir efeitos concretos no processo de ocupação de posições estratégicas no aparato estatal.

A referência à realização de “vaquinhas” entre diferentes seções estaduais para viabilizar a participação em articulações políticas em Brasília demonstra que a atuação da entidade dependia de formas de cooperação baseadas na solidariedade entre seus membros, particularmente no que diz respeito à superação das limitações financeiras enfrentadas por seções localizadas em regiões com menor concentração de recursos econômicos, aspecto que denota a presença de mecanismos de redistribuição informal de recursos no interior da rede abedista, visando reduzir assimetrias regionais e ampliar a participação de representantes de diferentes estados nos processos de deliberação coletiva.

É possível dizer que o depoimento reitera a interpretação de que o fortalecimento da ABD nos anos 1990 e início dos anos 2000 esteve associado à constituição de uma rede de cooperação baseada em elevado grau de engajamento voluntário por parte de seus participantes. A centralidade atribuída à militância e à disposição para assumir custos pessoais em favor do coletivo indica a presença de um repertório de ação coletiva característico de movimentos associativos que operam em contextos de escassez de recursos institucionais. Tal fato permite compreender como a entidade foi capaz de ampliar sua presença territorial e sua capacidade de articulação política mesmo dispondo de recursos financeiros limitados.

Em contrapartida, a comparação estabelecida pela entrevistada entre o período analisado e momentos posteriores, nos quais a militância aparece como menos orientada por compromissos coletivos, aponta a existência de transformações nas formas de engajamento associativo no campo audiovisual brasileiro. Portanto, o depoimento de Solange Lima vem corroborar a percepção de que a trajetória da ABD esteve associada a um período específico de mobilização caracterizado por forte investimento pessoal de seus participantes,

cujas intensidade parece ter sido determinante para a consolidação da entidade como espaço de articulação nacional da produção independente.

O relato reforça a hipótese de que o movimento abedista desempenhou papel relevante não apenas na formulação de propostas programáticas para o setor audiovisual, mas também na constituição de uma infraestrutura relacional que possibilitou a circulação de informações, a coordenação de estratégias de ação coletiva e a formação de quadros capazes de atuar tanto dentro da entidade quanto no Estado. A descrição das práticas de cooperação e solidariedade que sustentaram a atuação da ABD demonstra que a capacidade de articulação política do movimento esteve diretamente relacionada à densidade das redes de sociabilidade construídas ao longo desse período, comprovando a importância dessas redes para a compreensão do processo de reorganização do setor audiovisual brasileiro.

Você nunca foi convidada para ser governo?

Fui bastante, mas não quis.

Não quis?

Eu falo que é mais fácil ser militante do que ser governo. Porque eu não ia entrar no governo pra ficar quieta. E nem pra obedecer às regras. Eu ia querer quebrar as regras. Então, eu ia ser demitida no primeiro mês. Não dava. (MORAES, Solange Lima, entrevista concedida ao autor, 2025)

Solange explicita de forma particularmente clara a percepção, compartilhada por diferentes entrevistados, de que a passagem da posição de militante para a de gestor público demanda uma transformação substantiva nas condições de atuação política dos agentes. A distinção estabelecida pela entrevistada entre a liberdade associada à militância e as restrições inerentes ao exercício de funções na estrutura do Estado evidencia a existência de diferentes regimes de ação no campo audiovisual. A atuação em posições institucionais passa a exigir a observância de marcos normativos, procedimentos formais e responsabilidades jurídicas que limitam a margem de experimentação e confronto característica dos repertórios mobilizados por movimentos associativos. Sua recusa em assumir funções governamentais reafirma a

consciência de que a eficácia de sua atuação política estava associada precisamente à posição que ocupava na rede abedista, a partir da qual era possível exercer formas de pressão menos condicionadas pelos constrangimentos próprios da administração pública.

Os trechos do depoimento permitem observar também as condições sob as quais se estruturou a expansão territorial da ABD. A presença expressiva de mulheres nas presidências das seções estaduais indica que o processo de capilarização da entidade favoreceu a emergência de novas lideranças fora dos centros tradicionais do cinema brasileiro, ampliando a base social do movimento. Ao mesmo tempo, a dificuldade de formação de chapas femininas para a direção nacional demonstra a persistência de assimetrias simbólicas no campo, revelando que a ampliação da rede não eliminou completamente mecanismos informais de hierarquização.

Particularmente relevante é a descrição das formas concretas de cooperação que sustentaram a consolidação dessa rede nacional. A circulação de dirigentes entre diferentes estados, o compartilhamento de recursos escassos e a mobilização coordenada em torno de objetivos comuns indicam a existência de vínculos de confiança capazes de reduzir os custos de coordenação entre agentes distribuídos por um território marcado por forte dispersão geográfica. O funcionamento da entidade dependia de um fluxo contínuo de informações entre seus membros, permitindo que experiências locais fossem incorporadas ao repertório comum do movimento e ampliando a compreensão compartilhada acerca das desigualdades que estruturavam o setor audiovisual brasileiro.

Sob esse aspecto, o depoimento demonstra que a expansão da ABD resultou de um processo gradual de construção de vínculos de cooperação entre profissionais situados em diferentes regiões do país. A densidade dessas relações favoreceu a circulação de informações, a coordenação de demandas e a formação de quadros que posteriormente passaram a ocupar posições institucionais, reforçando a hipótese de que o movimento abedista funcionou como infraestrutura relacional capaz de sustentar formas de ação coletiva em um setor caracterizado por assimetrias persistentes na distribuição de recursos e oportunidades.

4.8 O Declínio do Movimento Abedista

Os depoimentos dos entrevistados que participaram da formulação e implementação das políticas audiovisuais no período analisado oferecem um material particularmente relevante para compreender as transformações ocorridas no movimento abedista a partir do momento em que parte significativa de seus quadros passou a ocupar posições no Estado. Ao mesmo tempo em que a presença desses agentes em instâncias decisórias serviu para a incorporação, no desenho das políticas públicas, de pautas historicamente defendidas pela entidade, esse deslocamento também produziu efeitos sobre as condições de funcionamento da própria rede de relações que havia sustentado a capacidade de mobilização do movimento ao longo da década de 1990.

Vale notar que os relatos a seguir permitem observar como os próprios protagonistas interpretam retrospectivamente a passagem da condição de articuladores de demandas coletivas para a de gestores responsáveis pela mediação entre interesses diversos no campo audiovisual. Esse deslocamento levou a uma reconfiguração das formas de atuação política anteriormente praticadas no âmbito da ABD, uma vez que a posição ocupada dentro do Estado passou a exigir a consideração de um conjunto mais amplo de constrangimentos institucionais, jurídicos e orçamentários. A alteração da posição ocupada pelos agentes tende a produzir modificações em suas margens de ação, redefinindo tanto os repertórios disponíveis quanto as expectativas projetadas sobre sua atuação.

Por outro lado, os depoimentos também demonstram que a incorporação de parte das agendas defendidas pelo movimento abedista ao conjunto das políticas públicas acabou por alterar os incentivos à participação coletiva no âmbito da entidade. A redução relativa das barreiras de acesso à produção audiovisual, associada à ampliação dos mecanismos de financiamento e à institucionalização de programas voltados à descentralização da produção, parece ter modificado a percepção de urgência que havia sustentado níveis elevados de engajamento ao longo do período de reorganização do setor.

A mudança nas condições de formulação das políticas públicas alterou o peso relativo dos diferentes segmentos do setor, dando origem a novas disputas em torno da definição de objetivos coletivos e das formas de representação da produção independente. Os depoimentos apresentados a seguir permitem observar como esses processos foram percebidos pelos próprios agentes envolvidos, oferecendo elementos para compreender tanto os alcances quanto os limites da institucionalização das pautas historicamente defendidas pelo movimento abedista.

É nesse contexto que se insere a sequência de depoimentos a seguir, que busca reunir avaliações retrospectivas acerca das transformações ocorridas no período, permitindo observar de que modo a passagem de parte de seus quadros pelo Estado afetou as formas de articulação coletiva anteriormente estruturadas no âmbito da ABD.

Você foi a primeira e única mulher presidente da BD Nacional.

Tentei emplacar a segunda, mas foi muito chato, porque ela era nordestina também, e aí o sul bateu pesado. O sul bateu mais do que Rio e São Paulo para a derrubada dessa menina. Então, ela não foi eleita, foi eleito exatamente um cara do Rio Grande do Sul. Porque assim, teve eu e agora vai vir a segunda (mulher) e nordestina? Então, foi uma política que não foi legal, sabe? Eu é que fui muito dura, E eu falei, então, quando eles tentaram derrubar assim, eu falei, então não vai ter eleição agora. A gente vai voltar atrás pra entender o que a gente errou. E aí vai ter eleição depois. Aí, quem vai pagar essa conta? Eu falei, eu pago, a eleição vai ser na Bahia. Aí eu consegui do Ministério, na época, 50 mil reais e trouxe as ABDs pra cá pra fazer a segunda eleição. Porque lá, em Zita, não aconteceu, lá na Kinoforum. Porque foi uma discussão muito grande e a forma como eles derrubaram ela não foi legal. Então, aí, eu fui pra cima, discuti bastante, e não teve eleição. Foi um caos!... Ai, meu Deus!...

Qual foi o cerne da discórdia nesse momento?

Eles alegaram que ela tinha um cargo no Ministério da Educação. Que nem era! Ela trabalhava em uma produtora dentro de uma Fundação que pertence ao Ministério da Educação. Então, não tem conflito nenhum. Todo mundo trabalhava em algum lugar. Tentaram amedrontar ela, disseram que iam denunciar o cargo dela. Então eu achei que isso não era política. E eu disse: “Não; então, aqui a gente não elege. Eu peço a minha prorrogação de prazo por mais seis meses, prometendo que vai ter eleição daqui a seis meses, e a gente vai agora estudar uma nova forma de se eleger o novo presidente da

ABD.” Daí a ABD desandou, porque eu acho que eles não aceitaram também não ter aquela eleição ali naquele ano. Eu lembro que até Zita falou comigo: “Você não devia fazer isso.” Eu falei: “Aqui é uma discussão de ABD e a gente vai discutir dentro do cerne da questão. Então, não foi legal a forma que foi conduzida e a gente vai dilatar o prazo.” Foi difícil, a gente brigou bastante. Depois que passou isso, um pessoal de São Paulo, do Paraná, do Rio Grande do Sul, de Santa Catarina, alguns vieram falar comigo e falaram que eu tinha razão, que achavam que eu estava correta, e que foi bacana ter prorrogado. É quando se elege o menino do Rio Grande do Sul, e daí eu não acompanhei mais a ABD porque eu fiz aquela parte de... desapegar, né? Meu marido falava assim: tem que desapegar, tem que desapegar. Porque com ex-presidente perto é chato, né? Sempre ali interferindo. Foi quando eu me afastei.

A ABD, para mim, ela foi... Como é que eu posso dizer? Ela foi a régua e o compasso de muita gente, principalmente minha. De todo mundo que passou por lá, porque ela deu para a gente um conhecimento de Brasil que a escola não dá, porque a gente conhece um outro Brasil, e a cultura é algo muito forte. A ABD conseguiu resgatar essas memórias dos estados. Criou-se um pertencimento até hoje. Se você vai perguntando pelas ABDs, é com saudade que as pessoas falam. Não foi em frente porque ela não soube ser voraz. Eu era contra o CNPJ, totalmente; eu achava que não tinha que ter dinheiro dentro da ABD; que as pessoas fossem trabalhar lá só dois anos, que iam se doar, e depois: volta para a sua vida, meu irmão.

Isso que eu queria retomar. Você acha que essa disputa foi só por causa do holofote que tinha para quem era da presidência?

Sim, com certeza.

Ou tinha essa questão do CNPJ também de começar a querer usar a entidade para fazer outras coisas?

Eu acho que tinha duas coisas, porque todo mundo começou a falar que a gente tinha que fazer projeto, tinha que ter dinheiro, que tinha que ter alguém que soubesse administrar, aí você vira empresa. Mas eu acho que as entidades podiam ter essa associação de amigos que pudesse fazer isso, mas a entidade em si não, porque você vira uma outra coisa, você vira gestão, em gestão você tem que prestar conta, você não pode errar, você vai pra berlinda, você vai ser perseguido... E você perde o principal, que é a parte da militância. Eu fico triste quando eu vejo, hoje, o pau quebrando no Brasil e não tem ninguém nosso no Congresso Nacional.

Essa história do CNPJ foi levada adiante, quando assumiu a nova presidência ou acabou também morrendo?

Não, o CNPJ surgiu com Guigo, antes de mim. Aí quando veio comigo, já foi aquela guerra, né? Você não tá fazendo nenhum projeto, tem que fazer projeto!...

Mas também não fizeram projeto nenhum, né? Assumiram e não fizeram nada.

Porque não dá conta. Primeiro que não pode ser remunerado. Como é que você vai fazer, se você não pode ser remunerado? Aí você tem que contratar uma empresa de fora pra trabalhar. Gente, entidade não é empresa. Empresa é empresa, entidade é entidade. Ponto final. (MORAES, Solange Lima, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento permite observar como as disputas internas à ABD passaram a envolver dimensões que extrapolavam o conteúdo programático das pautas defendidas pela entidade. O episódio indica que, à medida que a associação ampliava seu reconhecimento no campo audiovisual, especialmente após a projeção pública de alguns de seus quadros no interior do Estado, a disputa pelas posições de direção passou a assumir maior relevância estratégica. A presidência da ABD Nacional deixava de representar apenas uma função de coordenação de esforços coletivos para se tornar também uma posição de grande visibilidade e articulação, capaz de produzir efeitos sobre trajetórias profissionais individuais, o que alterou a natureza dos incentivos à participação na organização ao introduzir tensões entre lógicas de militância e expectativas de reconhecimento no campo.

O relato também comprova a persistência de clivagens regionais e a percepção de assimetrias na distribuição de oportunidades de acesso às posições de maior visibilidade institucional. A resistência à eleição de uma segunda presidente mulher e nordestina indica que a ampliação territorial da rede abedista não resultou automaticamente na superação de hierarquias historicamente estruturadas no campo audiovisual brasileiro, no qual determinadas regiões concentram maior reconhecimento e influência. Nesse contexto, a tentativa de prorrogação do processo eleitoral pode ser interpretada como esforço de preservar a coesão da rede diante de um conflito que colocava em questão os critérios de legitimação das posições de liderança, demonstrando que a definição das regras de representação constitui também objeto de disputa nas organizações coletivas.

A controvérsia em torno da criação de um CNPJ para a entidade explícita, por sua vez, uma divergência quanto à própria natureza da ação coletiva que

havia caracterizado a trajetória da ABD. A resistência à formalização da entidade como agente executor de projetos reflete a preocupação de que a introdução de incentivos materiais pudesse alterar a economia moral que sustentava a disposição dos participantes para contribuir com tempo e recursos próprios em favor de objetivos coletivos. A defesa de uma entidade baseada predominantemente em engajamento voluntário indica a valorização de um modelo de coordenação sustentado por vínculos de confiança e reciprocidade, cuja estabilidade dependia da percepção de que a participação na rede não produziria vantagens materiais diretas para seus dirigentes.

Portanto, o depoimento sinaliza que a crise organizacional da ABD esteve associada não apenas a divergências programáticas, mas também a interpretações distintas sobre os mecanismos mais adequados para sustentar a cooperação entre agentes distribuídos territorialmente. A tensão entre a lógica da militância e a lógica da gestão de projetos evidencia a dificuldade de manter inalterados os fundamentos de uma ação coletiva originalmente estruturada em torno de incentivos predominantemente simbólicos em um contexto de crescente institucionalização das políticas públicas para o setor, reforçando a hipótese de que a força do movimento abedista esteve menos associada à sua capacidade de operar como organização formal permanente e mais à densidade das redes de relações que permitiram coordenar expectativas e produzir convergência em torno de objetivos compartilhados em um momento específico de reconfiguração do setor audiovisual brasileiro.

A gente estava vivendo um momento realmente à beira do abismo, da queda da ABD Nacional, em um encontro que aconteceu lá na Cinemateca de São Paulo, que tinha duas chapas; e aí, justamente, teve um confronto, um bate-boca que foi tão chato que chegou aos ouvidos, que incomodou, e acho que, a partir daí, acabou a parceria com a Zita Carvalhosa. Tinha um cara de baixíssimo calão, um cara que agia de forma muito degenerada nos bastidores, fazendo jogo sujo, ameaças, coisas da pior classe humana, de tão desagradável. A Solange teve até os primeiros problemas de saúde dela. Eu lembro que ela sofria muito da coluna, não sei se ela chegou a ser operada, mas ela passava períodos até de um pouco de afastamento.

Se a ABD não tinha poder e não tinha dinheiro, as pessoas estavam brigando pelo quê?

Poder tinha. Tinha porque tinha poder de diálogo, tinha poder de gestão e tinha alguns poderes de ação.

Mas a questão é justamente que a proposta era botar a mão na massa, através do CNPJ, para poder autogerir, poder autogestar projetos e se auto-remunerar. Você tinha, de um extremo, o pensamento do (Sérgio) Santeiro, que é a ABD como um estado de espírito; e, do outro lado, o pensamento de pessoas que queriam criar um CNPJ para você poder gestionar e articular coisas, que eu acho que era um debate muito justo, muito pertinente naquela contemporaneidade, mas muitas vezes visto com um grau errado.

É quase transformar a ABD Nacional em uma empresa, é isso?

É. Só que uma empresa com uma lógica mista, porque você tem um recurso público. Era como criar uma mini-SAv. Eles não chamavam de criar uma empresa, era tipo virar uma ONG, alguma coisa assim. (GULARTE, Dario, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Dario Gularte descreve com particular clareza a natureza da inflexão institucional que atravessava a ABD naquele momento. A controvérsia em torno da criação de um CNPJ não se limitava a uma questão administrativa, mas colocava em disputa diferentes concepções acerca do papel da entidade no campo audiovisual. De um lado, a formulação atribuída a Sérgio Santeiro, segundo a qual a ABD constituiria um “estado de espírito”, remete a uma forma de ação coletiva baseada predominantemente em vínculos de pertencimento e em disposições compartilhadas, nas quais o engajamento dos participantes se sustenta por incentivos simbólicos e por expectativas de reciprocidade difusa; de outro lado, a proposta de transformar a entidade em agente gestor de projetos implicava a introdução de incentivos materiais seletivos, capazes de alterar os mecanismos de cooperação que haviam estruturado a rede até então.

Essa disputa pode ser interpretada como uma tentativa de redefinir o papel da ABD no campo audiovisual e de reorientar os recursos acumulados ao longo de sua trajetória. O capital simbólico associado à capacidade de formulação programática e de articulação política passava a poder se traduzir em posições de liderança organizacional e, potencialmente, em oportunidades profissionais, deslocando os critérios de legitimação das posições dirigentes.

A hipótese de transformação da entidade em uma espécie de “mini-SAv”, conforme mencionado no depoimento, traz a percepção de que a estrutura relacional construída pelo movimento poderia ser mobilizada para a gestão direta de recursos públicos, alterando o princípio de distinção que havia sustentado sua legitimidade enquanto instância de representação coletiva. Sendo assim, a intensificação dos conflitos internos pode ser compreendida como expressão de uma disputa pelos rumos da organização e pelo peso relativo associado às posições que ela ocupa no campo audiovisual.

Por outro lado, a referência às tensões ocorridas no encontro da Cinemateca indica que a densidade das relações interpessoais que havia possibilitado a emergência da ação coletiva no período anterior não era suficiente, por si só, para garantir a estabilidade da cooperação em um contexto de redefinição dos incentivos institucionais. A deterioração do ambiente de confiança necessário à coordenação entre os diferentes segmentos da rede indica que a introdução de novas expectativas quanto ao papel da entidade produziu um deslocamento nas formas de interação entre seus membros, confirmando a interpretação de que a força do movimento abedista esteve historicamente associada à sua capacidade de operar como rede de relações relativamente horizontalizada, na qual a autoridade derivava mais do reconhecimento mútuo entre seus participantes do que da gestão direta de recursos. A tensão entre essas duas lógicas organizacionais ajuda a compreender por que o debate em torno da formalização institucional da entidade se converteu em um dos pontos de inflexão mais sensíveis de sua trajetória.

Eu acredito que é um estado de espírito, que não tinha como ter a formalidade de um sindicato, por exemplo. É uma associação, uma associação de livre participação. E, a meu ver, não precisa ser tão formalizada assim. Ela pode existir à medida em que os realizadores se interessem em manter. A associação não tem nenhuma determinação obrigatória. Você não tem outras formalidades. (SANTEIRO, Sérgio, entrevista concedida ao autor, 2025)

A formulação de Sérgio Santeiro, frequentemente evocada pelos participantes do movimento, sintetiza de maneira particularmente expressiva o

princípio organizador que orientou a constituição da ABD em seu período de maior vitalidade. Ao definir a entidade como um “estado de espírito”, Santeiro enfatiza uma concepção de associação fundada na adesão voluntária e na identificação simbólica entre seus participantes, em contraste com modelos organizacionais baseados em obrigações formais ou em incentivos materiais diretos, o que indica a predominância de uma lógica de coordenação sustentada por vínculos de confiança e reciprocidade. Por outro lado, a recusa explícita de um modelo institucional mais formalizado indica a preocupação de preservar as condições que haviam permitido a emergência de níveis relativamente elevados de cooperação em um contexto marcado pela escassez de recursos e pela dispersão territorial dos agentes envolvidos.

A formulação de Santeiro vem delimitar uma posição específica da ABD, diferenciando-a de outras formas de representação institucional, como sindicatos ou associações empresariais, cuja legitimidade se apoia em lógicas de representação formal de interesses econômicos. A ABD, nesse enquadramento, afirmava sua especificidade como espaço de articulação simbólica e programática, no qual o principal recurso era o conjunto de relações construídas por meio da participação em redes de colaboração.

A recorrência dessa formulação nos depoimentos indica que a concepção da ABD como instância de coordenação fundada em vínculos de pertencimento compartilhados constituiu um elemento central da identidade do movimento. A tensão observada, nos anos posteriores, entre essa lógica organizacional e propostas de maior formalização institucional indica que a redefinição dos mecanismos de coordenação coletiva abarcava também uma disputa sobre a própria natureza da entidade, donde pode-se concluir que a força do movimento abedista esteve associada, sobretudo, à densidade das relações sociais que permitiram articular agentes dispersos territorialmente em torno de objetivos comuns, mais do que à consolidação de uma estrutura organizacional permanente dotada de recursos próprios.

AABD foi se esfacelando. Os últimos anos da ABD foram bem... bem conflituosos. Vou te falar meio de fora, tá? Quando saiu a Solange, entrou o Jaime Lerner (RS), foi até um mandato legal.

Mas começou a haver desavenças internas na ABD, brigas mesmo, de facções, até de má fé. E aí destruíram a ABD. Foi quando acabou. Teve ainda mandato, mas não funcionou mais.

Agora, essa briga era por quê?... Não tinha dinheiro. Não tinha exatamente poder...

Mas tinha a sensação de poder. Porque era uma briga de poder. Era uma briga de poder.

Era pelo holofote? Pelo palco?

Acho que sim. É isso que estou te falando, eu já não estava tão presente.

Você acha que, com a primeira leva de pessoas da ABD que foram para o poder, para o governo, ela começou a ser vista como uma plataforma de ascensão para profissional, de ascensão de carreira, alguma coisa desse tipo?

No começo, sim. Depois, já não. Mas ela começou a ser vista assim, sim. Mais externamente. Começaram a ver a ABD assim. Não é que a ABD se visse assim. Mas no CBC, a gente sentia muito isso. A gente sentia. As pessoas até falavam às vezes com a gente. Tinha essa sensação.

E teve alguns estados que buscaram uma briga, que era uma coisa muito legalista, muito... Começaram a mudar as regras de como que era a composição de diretoria, de um jeito muito estranho. Criaram normas... Para montar uma chapa, você tinha que ter um representante de cada região. Só que o que acontecia? Do jeito que eles fizeram, o Sul, por exemplo, podia simplesmente não endossar uma chapa. Podia dizer: não vamos ter ninguém da região nessa chapa. E aí inviabilizava a chapa. Então ficava chapa única. E aí aconteceu isso, não com o Sul, com outra região.

E como é que o Rio e São Paulo foram ficando nessa ABD nova?

O Rio para um lado e o São Paulo para o outro. O Rio, nessa época, estava muito desarticulado. Muito desarticulado. O Rio não participava muito. São Paulo era muito forte.

Você acha que o objeto de luta das ABDs, que era o curta de ficção, o documentário e a animação, acabou...

Mudou, né? Mudou. A realidade mudou. Por isso que as ABDs acabaram. A ABD nacional se esfacelou e as ABDs estaduais, algumas ainda funcionam, mais nas pontas. Mas aquela coisa da militância da ABD não existe mais. Uma outra coisa que contribuiu um pouco também para isso, pode parecer que não, foi o digital. Porque, ao mesmo tempo que você começou a ter muito mais facilidade de produzir e começou a produzir em muito mais quantidade, aquela luta começou a perder um pouco o sentido. E começou a entrar muita gente também no mercado sem ter conexão, sem necessidade de conexão nenhuma. (PÁDUA, Guigo, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Guigo Pádua introduz um elemento importante para a compreensão do processo de enfraquecimento organizacional da ABD ao indicar que a intensificação dos conflitos internos ocorreu em um contexto no qual a entidade já havia conquistado elevado reconhecimento no campo audiovisual. Ainda que a associação não dispusesse de recursos financeiros expressivos nem de poder formal institucionalizado, sua capacidade de interlocução com o Estado e com diferentes segmentos do setor conferia às posições de direção um valor estratégico específico. A disputa observada não se organizava necessariamente em torno de recursos econômicos diretos, mas da possibilidade de transformar relações e prestígio em posições de visibilidade e influência. A percepção externa de que a ABD poderia constituir uma plataforma de projeção profissional indica que a trajetória de alguns de seus quadros na estrutura do Estado produziu efeitos sobre a estrutura de expectativas associadas à participação na entidade, ainda que, conforme sugere o depoimento, tal interpretação não correspondesse necessariamente à autocompreensão predominante entre seus membros.

Já a alteração das regras de composição das chapas e da distribuição de representação regional indica uma tentativa de redefinir os mecanismos de equilíbrio interno da organização diante de uma configuração territorial mais complexa. A introdução de critérios formais de representação regional pode ser interpretada como esforço de preservar a legitimidade da entidade em um contexto de ampliação do número de seções estaduais, mas também produziu efeitos não previstos sobre sua capacidade de coordenação. A dificuldade de formação de chapas competitivas confirma que as novas regras produziram incentivos estratégicos que favoreceram comportamentos de bloqueio, fragilizando a dinâmica cooperativa anteriormente observada.

Outro elemento destacado no depoimento diz respeito ao impacto das transformações tecnológicas associadas à digitalização da produção audiovisual. A redução dos custos de realização e a ampliação do número de agentes capazes de produzir conteúdo alterou as condições que haviam originalmente sustentado a mobilização coletiva em torno da defesa do curta-metragem, do documentário e da animação. A ampliação das possibilidades de

acesso aos meios de produção parece ter reduzido a percepção de dependência de estruturas coletivas para viabilização da atividade profissional, enfraquecendo os incentivos à participação em associações de caráter representativo. Ou seja, a rede abedista deixa de ocupar posição central como instância de articulação necessária para a entrada no setor, passando a coexistir com trajetórias cada vez mais individualizadas. A força do movimento abedista, portanto, estava associada a um contexto histórico específico de escassez de oportunidades e de necessidade de coordenação coletiva, cuja transformação acabou por transformar as condições de sua própria reprodução organizacional.

O relato de Guigo Pádua permite inferir que o processo de fragmentação da ABD não decorreu exclusivamente de disputas internas, mas de uma reconfiguração mais ampla das condições de funcionamento do setor audiovisual brasileiro. A ampliação das políticas públicas e a difusão das tecnologias digitais reduziram o grau de interdependência entre os agentes, interferindo nos fundamentos que haviam sustentado a densidade da rede de relações construída ao longo das décadas anteriores. Nesse sentido, o enfraquecimento da entidade pode ser compreendido menos como resultado de uma crise isolada e mais como expressão de uma mudança estrutural nas formas de organização da produção audiovisual, na qual a ação coletiva deixa de ocupar a mesma posição estratégica que havia desempenhado no período de reorganização do setor.

Tinha a ABD do Rio, tinha a ABD de São Paulo, tinha ABDs em vários estados, e existia o Conselho Nacional da ABD, que, na verdade, a ABD nacional só existia quando esse conselho se reunia. Aí, já por 89, a gente organizou a ABD Nacional. A gente criou a ABD Nacional, que tinha uma lógica muito específica. A gente dividiu em cinco áreas, cinco regiões. O Rio era uma; São Paulo, outra; a outra o Sul; outra, Centro e Norte; e outra, o Nordeste. Alguns anos depois, o pessoal começou a questionar por que as regiões têm votos diferentes e tal, e terminaram criando um outro sistema em que todos os estados tinham o mesmo voto. E o que acontece? Quando você cria um sistema de poder que não tem a ver diretamente com a balança do poder real, ele deixa de existir, deixa de ter importância na verdade. Quando, na ABD, o Espírito Santo passou a ter o mesmo direito a voto do Rio de Janeiro, o Pará passou a ter o mesmo direito a voto do Rio de Janeiro, é como criar um Senado sem Câmara. É uma representação falsa, uma representação que tem a ver apenas com a distribuição geográfica, não tem a ver com a

quantidade de pessoas envolvidas. Não é uma questão de população, mas de qual parcela da população está realmente aplicada em produzir cinema. E aí, se você cria um sistema de poder que não corresponde ao poder real, ele perde a importância. O que aconteceu foi isso, a ABD perdeu a importância. (ASSIS BRASIL, Giba, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Giba Assis Brasil introduz um elemento institucional particularmente relevante para compreender o enfraquecimento progressivo da capacidade de coordenação da ABD: a alteração dos critérios de representação interna da entidade. A mudança do modelo original, baseado em uma ponderação regional que buscava refletir a distribuição efetiva da atividade cinematográfica no país, para um sistema de equivalência formal entre todas as seções estaduais, sinaliza uma tentativa de adaptar a estrutura decisória da associação a um cenário de maior capilaridade territorial. No entanto, ao dissociar o peso relativo do voto da densidade efetiva da atividade audiovisual em cada estado, tal reconfiguração pode ter produzido um desalinhamento entre o peso real dos diferentes segmentos do setor e os mecanismos formais de deliberação da entidade. Quando as regras institucionais deixam de corresponder às relações efetivas de força que estruturam um setor, tende a ocorrer um enfraquecimento da confiança na eficácia dessas regras, o que compromete sua capacidade de orientar expectativas e estratégias dos agentes.

Ademais, a ampliação do número de unidades com poder de voto tende a elevar o grau de heterogeneidade de interesses representados, aumentando a complexidade da coordenação coletiva. A equivalência formal entre unidades com capacidades organizativas muito distintas pode ter induzido a geração de incentivos estratégicos orientados menos pela formulação de posições programáticas comuns e mais pela disputa por posições institucionais, dificultando a formação de consensos capazes de sustentar a atuação da entidade como instância de representação coletiva.

Sendo assim, a analogia proposta pelo entrevistado, ao comparar o novo modelo decisório a um “Senado sem Câmara”, indica a percepção de que a legitimidade da representação depende, em alguma medida, de sua correspondência com a estrutura efetiva do setor que pretende representar. A

tentativa de promover maior equilíbrio federativo dentro da associação pode ter produzido, paradoxalmente, um efeito de diluição de sua capacidade de formulação programática, na medida em que enfraqueceu a relação entre experiência acumulada e capacidade de influência nas decisões coletivas, o que corrobora a percepção de que a força do movimento abedista estava associada à capacidade de articular agentes distribuídos territorialmente sem perder de vista as assimetrias estruturais que caracterizam o campo audiovisual brasileiro. Quando os mecanismos de coordenação deixam de refletir, ainda que imperfeitamente, o peso relativo dos diferentes agentes envolvidos na produção audiovisual, tende a ocorrer uma redução da eficácia da ação coletiva, levando a entidade a uma posição menos central no campo.

De alguma maneira, a força que a ABD tinha no nosso tempo, a força de combate, ela foi se arrefecendo nas gerações que foram seguindo?

Sim, sim, de maneira perceptível. O que eu sentia é que, nas trocas de comando da ABD, a ABD foi perdendo a capacidade de: um, de ter visão geral; dois, de fazer formulações amplas para o cinema brasileiro e ela foi se transformando numa associação mais parecida com todas as outras associações, que cuidava do interesse de suas diretorias. Perdeu-se o ímpeto de formulação, perdeu-se o ímpeto de elaboração de políticas amplas, perdeu-se a visão geral.

Mas será que isso tem a ver também com o fato de estar sendo atendido, numa certa medida?

Sim, com certeza.

A gente não tinha nada, né?

Com certeza. Na política pública foi sendo capaz de atender todo mundo, um: as pessoas começaram a se dar conta de que elas não precisavam estar militando para viabilizar as coisas, porque as coisas estavam sendo viabilizadas pelo governo; dois: que o governo passou a estar na liderança da transformação. O período que vai de 2004 a 2017 é um período em que a liderança da transformação do setor, da inovação no setor, do desenvolvimento do setor, foi dos gestores públicos, não foi das associações. Nada do que foi construído, foi construído porque as associações pensaram, pautaram, foram lá, foram aqui, foram acolá. As associações apoiaram, trabalharam, deram sustentação, foram parceiros, foram grandes aliados. Mas a liderança do processo de construção foi dos gestores. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025)

O depoimento de Manoel Rangel oferece um elemento interpretativo decisivo para compreender a reconfiguração do papel desempenhado pela ABD ao longo dos anos 2000. Ao afirmar que a liderança do processo de transformação do setor passou a ser exercida pelos gestores públicos, o entrevistado indica uma alteração significativa na posição relativa ocupada pelas associações no campo audiovisual brasileiro. Observa-se um deslocamento do polo de formulação legítima das políticas, que passa progressivamente da esfera associativa para a esfera estatal, acompanhando a consolidação de um conjunto de instrumentos institucionais capazes de estruturar de forma mais estável as condições de produção e difusão de conteúdos audiovisuais. A incorporação, pelo Estado, de pautas historicamente defendidas pelo movimento abedista modificou o papel das associações na formulação de políticas para o setor, alterando sua posição no audiovisual brasileiro.

A percepção de que parte significativa das demandas históricas da produção independente havia sido atendida pelas políticas públicas é a chave para a compreensão da redução do ímpeto de mobilização coletiva observado nas gerações posteriores. A ação coletiva tende a se intensificar em contextos nos quais os benefícios buscados dependem diretamente da capacidade de coordenação entre os participantes; quando esses benefícios passam a ser providos por arranjos institucionais relativamente estáveis, a disposição para assumir os custos associados à militância tende a diminuir. A observação de que “a gente não tinha nada” no período anterior indica a centralidade da escassez como fator mobilizador da cooperação entre os agentes, sugerindo que a ampliação dos mecanismos de financiamento e regulação alterou a percepção de necessidade de articulação coletiva como condição de sobrevivência profissional no setor.

Nesse sentido, o depoimento reforça a hipótese central desta dissertação ao indicar que a relevância histórica do movimento abedista esteve associada à sua capacidade de atuar como instância de formulação programática em um contexto no qual as condições institucionais do setor ainda se encontravam em processo de consolidação. Uma vez institucionalizadas parte significativa das diretrizes defendidas pelo movimento, a centralidade da ação coletiva como mecanismo de indução de políticas públicas tende a se reduzir, deslocando o

protagonismo para a burocracia estatal. Esse processo não redonda na irrelevância das associações, mas indica uma mudança na natureza de sua atuação, que passa a se orientar mais pela interlocução com políticas já existentes do que pela formulação de agendas estruturantes para o setor. Dessa forma, o enfraquecimento da capacidade de formulação ampla mencionado pelo entrevistado pode ser interpretado menos como sinal de fracasso organizacional e mais como evidência do grau de institucionalização alcançado por parte significativa das pautas que haviam originalmente mobilizado a ação coletiva da ABD.

Tomados em conjunto, os depoimentos analisados ao longo desta seção sugerem que o enfraquecimento organizacional da ABD não pode ser interpretado simplesmente como resultado de conflitos internos ou de escolhas equivocadas de seus dirigentes, mas deve ser compreendido como parte de um processo mais amplo de reconfiguração do setor audiovisual brasileiro ao longo dos anos 2000. A incorporação, pelo Estado, de parte significativa das pautas historicamente formuladas pelo movimento abedista alterou as condições estruturais que haviam sustentado níveis elevados de engajamento coletivo no período anterior. À medida que se consolidaram instrumentos institucionais de financiamento, regulação e indução da produção, reduziu-se a percepção de dependência direta da ação coletiva como condição de viabilização da atividade profissional, modificando o equilíbrio entre cooperação e competição.

Os depoimentos indicam que o deslocamento de parte dos quadros da ABD para posições no aparato do Estado produziu efeitos sobre o equilíbrio de forças no setor audiovisual, alterando as expectativas associadas à participação na entidade. O reconhecimento associado à capacidade de formulação programática do movimento passou a poder se traduzir em posições institucionais com maior capacidade de intervenção sobre as condições de funcionamento do setor, o que levou a uma reconfiguração das relações entre associações e Estado, deslocando progressivamente o centro de formulação das políticas para a administração pública. A alteração das regras de representação interna da entidade, as disputas em torno de sua formalização institucional e as tensões relativas à definição de suas finalidades indicam que a própria

identidade da ABD passou a constituir objeto de disputa à medida que se modificavam as condições que haviam originalmente sustentado sua coesão.

Por outro lado, os relatos também demonstram que a capacidade de articulação construída pelo movimento esteve profundamente associada à densidade das redes de relações estabelecidas entre seus participantes ao longo do período analisado. A circulação de informações, a formação de vínculos de confiança e a construção de repertórios compartilhados de ação coletiva permitiram coordenar agentes distribuídos territorialmente em um contexto caracterizado por forte assimetria na distribuição de recursos e oportunidades. Nesse sentido, a relevância histórica da ABD parece residir menos em sua permanência como organização formal e mais em sua capacidade de constituir uma infraestrutura relacional que possibilitou a emergência de agendas coletivas em um momento decisivo de reorganização do setor audiovisual brasileiro.

O movimento abedista desempenhou papel significativo como instância de articulação entre diferentes segmentos da produção independente, participando da formulação de diretrizes que viriam a ser incorporadas ao desenho das políticas públicas implementadas a partir dos anos 2000. O deslocamento posterior do protagonismo para o Estado não elimina a importância dessa experiência, mas indica a transformação das condições sob as quais a ação coletiva havia se tornado possível. É a partir dessa perspectiva que é possível avaliar, nas considerações finais, em que medida a atuação do movimento abedista contribuiu para o processo de reconfiguração do setor audiovisual no Brasil, bem como os limites e ambivalências associados à institucionalização de parte significativa de suas pautas históricas.

A ABD tem essa relevância, ela é uma escola de cinema, é uma escola de política cinematográfica, e é um lugar de compromisso radical com o cinema brasileiro e com a autonomia da produção independente na produção de filmes brasileiros. E nesse processo de nacionalização da produção, acho que a ABD ajudou a forjar a cultura que respaldou isso. Para um abedista era muito natural a ideia de que havia polos pulsantes e vitais em todo o país. Nós nos conhecíamos, do movimento de curta-metragem e do documentário, como produtores de obras audiovisuais de extrema relevância em todo o país. Nenhum de nós nunca encampou a ideia de cinema paulista, cinema

gaúcho, cinema pernambucano, cinema baiano, cinema carioca, porque simplesmente a gente não acredita nisso, ou eu não acredito nisso, para falar por mim, não posso falar pelos outros. Eu acredito em cinema brasileiro. E no cinema brasileiro tem a pluralidade de olhares e a pluralidade de sotaques que compõem o Brasil. (RANGEL, Manoel, entrevista concedida ao autor, 2025)

Chamo muito a atenção nesse sentido, porque acho que o resultado foi consequência de muita coisa do que a gente discutia em todas as nossas reuniões, e foi um resultado que contemplou o Brasil inteiro e contemplou realizadores que nunca nem fizeram parte desse movimento. Eu vejo hoje realizadores se beneficiando dos editais, do fundo setorial, enfim, e essas pessoas não fazem ideia de tudo que se discutiu, de tudo que se trabalhou, de todas as articulações que foram feitas para que as coisas acontecessem. (FREITAS, Emanuel, entrevista concedida ao autor, 2025)

A leitura conjunta dos depoimentos indica que o enfraquecimento organizacional da ABD não pode ser compreendido como simples resultado de conflitos internos ou de decisões pontuais de seus dirigentes, mas como parte de uma transformação mais ampla nas condições de articulação coletiva no setor audiovisual brasileiro. A institucionalização de parte significativa das pautas historicamente defendidas pelo movimento alterou os incentivos que haviam sustentado níveis elevados de engajamento associativo ao longo da década de 1990, ao mesmo tempo em que a ampliação das políticas públicas e a difusão das tecnologias digitais modificaram as formas de inserção profissional no setor. A ação coletiva que havia sido fundamental para a construção de diagnósticos compartilhados e para a coordenação de estratégias em um contexto de escassez relativa de recursos torna-se menos central à medida que o próprio ambiente institucional passa a oferecer condições mais estáveis de produção.

Nesse processo, a ABD deixa de ocupar a posição de principal instância de formulação programática para a produção independente, mas permanece como referência simbólica de um momento em que redes de sociabilidade profissional foram capazes de produzir convergência em torno de objetivos comuns e influenciar a configuração institucional do setor audiovisual brasileiro. A recorrência, nos depoimentos, da ideia de que a entidade funcionou como espaço de aprendizado político e de reconhecimento mútuo sugere que sua

importância histórica esteve associada menos à sua permanência organizacional e mais à sua capacidade de constituir uma infraestrutura relacional que favoreceu a circulação de interpretações sobre o setor e a formação de quadros que posteriormente atuaram no interior do Estado.

É a partir dessa perspectiva que se torna possível compreender o ocaso da ABD não apenas como o enfraquecimento de uma entidade específica, mas como parte de um processo mais amplo de reorganização do setor audiovisual brasileiro, no qual determinadas formas de ação coletiva perdem centralidade à medida que suas pautas são incorporadas ao desenho institucional das políticas públicas. A análise desenvolvida ao longo deste capítulo permite, assim, preparar o terreno para a avaliação, nas considerações finais, do papel desempenhado pelo movimento abedista na reorganização do setor audiovisual brasileiro e dos limites históricos associados à institucionalização de parte significativa de suas formulações programáticas.

5. CONCLUSÃO

A presente dissertação teve como objetivo geral analisar o papel desempenhado pelo movimento abedista na reorganização do setor audiovisual brasileiro, examinando de que modo suas formas de articulação coletiva contribuíram para a formulação de políticas públicas e para a formação de quadros que passaram a atuar na estrutura do Estado ao longo dos anos 2000. A análise desenvolvida indica que a contribuição do movimento não pode ser compreendida apenas a partir de seus resultados institucionais mais visíveis, mas sobretudo a partir dos processos de articulação coletiva que possibilitaram a construção de agendas, a formação de redes de sociabilidade profissional e a circulação de agentes entre espaços associativos e posições institucionais.

No que se refere ao primeiro objetivo específico, que consistia em examinar a trajetória da Associação Brasileira de Documentaristas como espaço de articulação coletiva no setor audiovisual brasileiro, o estudo demonstrou que a entidade funcionou como instância de encontro entre realizadores distribuídos por diferentes regiões do país em um contexto marcado por forte assimetria na distribuição de recursos e oportunidades de produção. A realização de encontros, congressos e festivais contribuiu para a constituição de um espaço de sociabilidade profissional no qual experiências regionais diversas puderam ser compartilhadas, favorecendo a construção de interpretações comuns sobre os limites estruturais da produção independente no Brasil.

Em relação ao segundo objetivo específico, voltado à identificação dos processos de sociabilidade profissional e formação de redes associativas, a pesquisa evidenciou que a densidade das relações estabelecidas entre os participantes do movimento favoreceu a circulação de informações, a consolidação de vínculos de confiança e a elaboração de diagnósticos compartilhados sobre o setor audiovisual. A ABD operou como infraestrutura relacional capaz de articular agentes territorialmente dispersos em torno de pautas comuns, contribuindo para a formulação de propostas que posteriormente orientaram o desenho de políticas públicas estruturantes.

O terceiro objetivo específico consistiu em analisar a emergência de lideranças oriundas do movimento abedista e os processos de circulação desses agentes entre espaços associativos e posições institucionais no Estado. Os resultados indicam que a entidade desempenhou papel relevante como espaço de formação de quadros que posteriormente passaram a ocupar posições estratégicas na administração pública federal, particularmente na Secretaria do Audiovisual e em outras instâncias responsáveis pela formulação de políticas para o setor. A presença de continuidades entre discussões desenvolvidas no âmbito associativo e programas implementados ao longo dos anos 2000 sugere que repertórios de ação coletiva elaborados no interior da rede abedista foram incorporados ao desenho institucional de políticas voltadas à ampliação das condições de produção independente. Ao favorecer a ampliação da participação de realizadores situados fora dos centros historicamente dominantes da produção cinematográfica brasileira, esse processo contribuiu também para alterar, ainda que de forma desigual, as condições territoriais de acesso a oportunidades de realização, circulação de obras e inserção profissional no audiovisual.

No que diz respeito ao quarto objetivo específico, relativo à análise das transformações nas formas de articulação coletiva após a incorporação de parte desses agentes ao Estado, a investigação indica que a institucionalização de determinadas pautas historicamente defendidas pelo movimento alterou as condições que haviam sustentado níveis elevados de mobilização associativa no período anterior. A ampliação dos mecanismos de financiamento, a consolidação de marcos regulatórios e a diversificação das trajetórias profissionais contribuíram para modificar os incentivos à participação associativa, deslocando parcialmente o polo de formulação programática para o interior das instâncias estatais. Nesse contexto, o enfraquecimento organizacional da ABD não deve ser interpretado exclusivamente como resultado de fatores internos à entidade, mas também como efeito de transformações mais amplas nas condições de coordenação coletiva no setor audiovisual.

A hipótese inicialmente formulada, segundo a qual a contribuição do movimento abedista teria se dado menos por meio da atuação formal da entidade enquanto organização representativa e mais por meio da circulação de quadros

e diagnósticos entre diferentes posições institucionais, encontra respaldo no material empírico analisado. As entrevistas indicam que a rede associativa funcionou como espaço de aprendizado político, legitimação simbólica e formação de repertórios de ação coletiva que favoreceram a emergência de trajetórias capazes de transitar entre a mobilização profissional e a atuação no Estado.

A análise realizada demonstra que a ABD operou como um espaço social estratégico no interior do campo audiovisual brasileiro, articulando agentes situados em diferentes posições regionais e profissionais. Nesse sentido, as contribuições de Pierre Bourdieu (1983;1989) possibilitam compreender que a atuação da entidade não se restringiu à defesa corporativa de interesses imediatos, mas envolveu disputas simbólicas pela definição legítima do audiovisual brasileiro, pela ampliação do reconhecimento da produção independente e pela redistribuição das condições de acesso aos recursos materiais e institucionais do setor. A ABD constituiu-se, assim, como espaço de acumulação de capital social, político e simbólico, permitindo que determinados agentes consolidassem trajetórias de legitimidade capazes de favorecer sua posterior inserção em posições estratégicas no interior do Estado.

Ao mesmo tempo, os resultados da pesquisa indicam que a força do movimento abedista esteve diretamente associada à capacidade de produzir formas de coordenação coletiva relativamente estáveis em um setor historicamente marcado pela fragmentação territorial e pela concentração regional da produção audiovisual. Nesse aspecto, a perspectiva de Charles Tilly (1978; 2006) contribui para compreender a ABD como parte de um processo mais amplo de mobilização coletiva, no qual repertórios de ação foram construídos e compartilhados ao longo do tempo por meio de encontros, festivais, congressos e articulações políticas. A entidade favoreceu a constituição de identidades coletivas e de pautas comuns entre realizadores dispersos territorialmente, permitindo que demandas do setor fossem transformadas em agendas públicas institucionalmente reconhecidas.

A pesquisa evidencia ainda que os vínculos estabelecidos entre os participantes do movimento desempenharam papel central na circulação de informações, oportunidades e formas de cooperação. Nesse sentido, a

contribuição de Mark Granovetter (1973; 1985) mostra-se particularmente relevante para interpretar a importância das redes de sociabilidade profissional na reorganização do setor audiovisual. As conexões desenvolvidas no interior da ABD permitiram articular agentes provenientes de diferentes contextos regionais e institucionais, favorecendo a difusão de informações estratégicas, a formação de vínculos de confiança e a construção de consensos programáticos. Os chamados “laços fracos”, ao conectarem grupos territorialmente dispersos, ampliaram as possibilidades de circulação de repertórios políticos e profissionais, contribuindo para que experiências locais fossem incorporadas a projetos nacionais de reorganização do setor.

As trajetórias analisadas indicam que parte significativa das políticas públicas estruturantes implementadas nos anos 2000 esteve associada à presença de agentes oriundos do movimento abedista em posições institucionais estratégicas. Esse processo evidencia que mudanças institucionais não decorrem exclusivamente de decisões estatais autônomas, mas podem emergir da capacidade de determinados grupos sociais de produzir diagnósticos compartilhados, acumular legitimidade política e ocupar espaços de formulação no interior das estruturas governamentais.

Do ponto de vista do desenvolvimento regional, a pesquisa demonstra que a reorganização do audiovisual brasileiro não pode ser compreendida apenas como fenômeno econômico ou setorial, mas também como processo relacionado à distribuição territorial de oportunidades culturais, profissionais e institucionais. A ampliação das possibilidades de produção independente em diferentes regiões do país esteve vinculada à atuação de redes coletivas capazes de construir canais de interlocução com o Estado e disputar políticas de descentralização dos recursos audiovisuais. Ainda que de forma desigual e limitada pelas persistentes assimetrias estruturais do setor, o movimento abedista contribuiu para ampliar a visibilidade de realizadores situados fora dos centros historicamente hegemônicos da produção cinematográfica nacional.

A pesquisa permite compreender a reorganização do setor audiovisual brasileiro como processo que envolve não apenas a criação de instrumentos de financiamento e regulação, mas também a atuação de redes de profissionais que contribuíram para formular interpretações sobre o funcionamento do setor,

construir consensos programáticos e formar quadros posteriormente incorporados à administração pública. A dissertação estudo indica que dinâmicas de coordenação coletiva podem influenciar a distribuição territorial de oportunidades de participação no sistema audiovisual, na medida em que favorecem a circulação de agentes, a difusão de repertórios de ação coletiva e a ampliação das capacidades de interlocução institucional em diferentes contextos do país. A experiência abedista demonstra que processos de mudança institucional podem resultar da ação coletiva quando redes de sociabilidade se convertem em capacidade de formulação, legitimação e intervenção no Estado.

REFERÊNCIAS

AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-estado**. Alceu, v.8 - n.15, p. 173 a 184, jul/dez 2007. http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf (06/04/26)

ARRUDA, Talita do Amaral. **Curta-metragem brasileiro: especificidades, circuito exibidor e circuito distribuidor**. UFRJ. 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **Em 1973 curta era sinônimo de documentário**. In: CAETANO, Maria do Rosário, (org.). **ABD 30 anos: mais que uma entidade, um estado de espírito**. Instituto Cinema em Transe. São Paulo. 2003. p. 37-38.

BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. **Políticas do audiovisual**. 2012. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7665/1/Políticas_artigo6.pdf. (26/09/24)

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário (org.). **ABD 30 anos: mais que uma entidade, um estado de espírito**. Instituto Cinema em Transe. São Paulo. 2003.

CALDEIRA, Oswaldo; SANZ, Sérgio; CALDAS, Manfredo. **Contribuição à história do curta metragem brasileiro**. Oswaldo Caldeira. Rio de Janeiro. 2003.

FRANCISCHELLI, Francisco. **Regulação e fomento para a produção audiovisual brasileira e independente: uma análise da política do Fundo Setorial do Audiovisual**. USP, 2021.

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-24082021-212752/publico/GiovanniFrancischelliCorrigida.pdf> (06/04/26)

GRANOVETTER, Mark. **The strength of weak ties**. American Journal of Sociology, v.78 – n.6, 1360-1380, 1973.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GRANOVETTER, Mark. **Economic action and social structure: the problem of embeddedness**. American Journal of Sociology, v. 91, n. 3, p. 481–510, 1985.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo. Centauro. 2004.

IKEDA, Marcelo Gil. **O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de 90**. UFF. 2011.

<https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/17399/Mestrado%20Marcelo%20Ikeda.pdf?sequence=1> (06/04/26)

KINGDON, John W. **Agendas, alternatives and public policies**. Pearson, Essex, 2014.

LUSTOSA, Dirceu. **Tributo a Leopoldo Nunes**. Curta-metragem. 2020

<https://www.facebook.com/share/v/1CisQVfDEo/> (06/04/26)

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOREIRA, Fayga Rocha. **Políticas culturais e comunicação no Brasil: o Doc TV como estudo de caso sobre os desafios para promover diálogos interculturais**. UFBA.

2014. <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/17850/2/Tese%20%28cap%C3%ADtulos%29%20Fayga%20Moreira.pdf> (31/7/24)

MOREIRA, Fayga; BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. **A Secretaria do Audiovisual: políticas de cultura, políticas de comunicação**. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Governo Lula. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 133-158

<http://www.vienecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/24615.pdf> (06/04/26)

NETO, Simplício. **O Brasil em Curta-Metragem**. Cine Cachoeira: Revista de Cinema da UFRB, Dossiê, n. 3, 2012.

NUNES, Leopoldo. **A reconstrução da ABD Nacional**. In: CAETANO, Maria do Rosário, (org.). **ABD 30 anos: mais que uma entidade, um estado de espírito**. Instituto Cinema em Transe. São Paulo. 2003. p. 135-137.

OLSON, Mancur. **The Logic of Collective Action: Public Goods and the Theory of Groups**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

POLLAK, Michael. **Memória, olvido, silencio**. Ediciones Al Margen. La Plata. 2006.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. Art Editora. São Paulo. 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. Editora Senac. São Paulo. 2004.

SIMIS, Anita. **Concine 1976 a 1990**. Políticas Culturais em Revista, 1(1), p. 36-55, 2008. www.politicasculturaisemrevista.ufba.br
<https://audiovisualbaiano.com.br/midiateca/wp-content/uploads/2021/06/Concine-1976-a-1990.pdf> (06/04/26)

SOUSA, Ana Paula. **Dos conflitos ao pacto: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI**. Unicamp. 2018.
<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1062573> (06/04/26)

STURM, André. **Um olhar sobre a ABD no período 1985/1995**. In: CAETANO, Maria do Rosário, (org.). **ABD 30 anos: mais que uma entidade, um estado de espírito**. Instituto Cinema em Transe. São Paulo. 2003. p. 109-110.

TARROW, Sidney. **O poder em movimento : movimentos sociais e confronto político**. Vozes. Petrópolis. 2009.

TILLY, Charles. **Los movimientos sociales, 1768-2008**. Crítica. Barcelona. 2010.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

