

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
LINHA DE CINEMA E AUDIOVISUAL

JULIANA RIBEIRO PINTO BRAVO

HISTÓRICO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO:
UM OLHAR SOBRE A DIVERSIDADE ATRAVÉS DE SUJEITOS LGBTQIAP+
EM OBRAS SERIADAS

Juiz de Fora, MG
2025

JULIANA RIBEIRO PINTO BRAVO

**HISTÓRICO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO:
UM OLHAR SOBRE A DIVERSIDADE ATRAVÉS DE SUJEITOS LGBTQIAP+
EM OBRAS SERIADAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Cinema e Audiovisual. Área de concentração: Teoria e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientador: Professor Doutor Felipe de Castro Muanis

Juiz de Fora, MG
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pinto Bravo, Juliana Ribeiro.

Histórico das Políticas Públicas no Audiovisual Brasileiro: Um
Olhar Sobre a Diversidade Através de Personagens LGBTQIAP+ em
Obras Seriadas / Juliana Ribeiro Pinto Bravo. -- 2025.

284 f. : il.

Orientador: Felipe de Castro Muanis

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto
de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e
Linguagens, 2025.

1. Políticas Públicas. 2. Lei 12.485/11. 3. LGBTQIAP+. 4.
Audiovisual. 5. Diversidade. I. Muanis, Felipe de Castro, orient. II.
Título.

Juliana Ribeiro Pinto Bravo

“Histórico das Políticas Públicas no Audiovisual Brasileiro: Um Olhar Sobre a Diversidade Através de Sujeitos LGBTQIAP+ em Obras Seriadas”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de doutora em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 21 de fevereiro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.ª Dr.ª Alessandra Souza Melet Brum
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.ª Dr.ª Hadija Chalupe da Silva
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

Juiz de Fora, 22/01/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Felipe de Castro Muanis, Professor(a)**, em 21/02/2025, às 16:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Arthur Autran Franco de Sá Neto, Usuário Externo**, em 21/02/2025, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Souza Melett Brum, Professor(a)**, em 22/02/2025, às 12:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Hadija Chalupe da Silva, Usuário Externo**, em 26/02/2025, às 09:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Alberto Rocha Melo, Professor(a)**, em 15/03/2025, às 09:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2206580** e o código CRC **23FD9038**.

Dedico este trabalho ao melhor pai e amigo do mundo,
Paulo Cesar Monteiro Pinto Bravo.

AGRADECIMENTOS

Após tanto tempo de dedicação, resiliência, bloqueios criativos e muito prazer em desenvolver este trabalho, gostaria de agradecer às pessoas que foram fundamentais nesse processo ao longo de 5 anos. Primeiramente, à minha família que me apoiou inteiramente desde o primeiro dia da pesquisa. À minha mãe Ana Paula, minha irmã Thais Bravo e meu irmão Bruno Bravo por nunca me fazerem desistir da academia e acreditar que a educação é a base elementar para um país mais justo, inclusivo e igualitário.

À minha parceira Joana Cordeiro pela paciência ao longo desses anos, por respeitar minha temporalidade e períodos longos de escrita solitária. Você mais do que ninguém acompanhou de perto minhas angústias e conquistas acadêmicas e profissionais. Sem você, realmente, eu não teria conseguido. Você foi e é meu porto seguro. Obrigada por segurar as pontas nos momentos mais difíceis. Te amo!

Ao meu orientador querido, Felipe Muanis. Amigo, conselheiro, padrinho de casamento por toda força e troca respeitosa em mais de uma década juntos. Saber que tive (e tenho!) você me acompanhando nessa jornada de crescimento é muito acolhedor. Obrigada por toda observação minuciosa e por acreditar em mim.

Agradeço a todos os professores que compuseram a minha banca de qualificação e também de defesa da tese. À Mauricio Bragança que desde os tempos da UFF está ali acompanhando tudo, à Alessandra Brum por dividir o amor pelas políticas públicas e pela troca generosa em sala de aula e a todos os membros componentes da banca de defesa, Hadija Chalupe, Luís Alberto Rocha Melo e Arthur Autran. Muito obrigada pela generosidade. Agradeço também ao professor Christian Pelegrini a companhia nesta jornada!

À toda equipe do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Agradeço imensamente à Flaviana Polisseni todo suporte e carinho comigo. Mesmo estando longe, sabia que você me ajudaria em cada detalhe do caminho. Agradeço também a Lara Velloso pela paciência com as explicações burocráticas.

Ao melhor amigo de todos, Caio Neves, por perceber o momento certo de me provocar distrações em meio às dores e delícias da pesquisa. Ter você comigo, mais do que uma válvula de escape amorosa e de confiança, me fez observar os limites do meu corpo e do meu potencial. Obrigada por estar sempre comigo!

Ao meu amigo e melhor parceiro de viagens para Juiz de Fora, Adriano Chagas. Obrigada pela escuta e pela companhia nessa loucura que é o doutorado.

Agradeço também à Sandra Marques. Sempre precisa e com as perguntas mais exatas. Obrigada por toda semana me mostrar que a vida tem propósitos que, às vezes, não precisam de explicação. E que o lema é “manter a mente quieta, a espinha ereta e o coração tranquilo...”. Obrigada por tudo.

À Sergio Pedrosa, meu produtor e amigo amado, parceiro de tantos desafios e que enfrenta as batalhas do nosso setor audiovisual comigo. Ainda temos muita coisa pela frente, parceiro!

À todos os amigos e colegas da Panorâmica pela troca diária e convivência de afeto e carinho. Com certeza, com vocês a vida fica muito melhor!

“Devemos não somente nos defender, mas também nos afirmar, e nos afirmar não somente enquanto identidades, mas enquanto força criativa.” (MICHEL FOUCAULT, 1982)

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar o movimento das políticas públicas audiovisuais no Brasil, após a vigência de uma das mais importantes leis de estímulo à produção de obras audiovisuais independentes para TV, buscando compreender, a partir de um viés histórico-político-cultural, se é possível identificar uma maior abertura para celebração da diversidade por meio da criação de narrativas que contemplem personagens LGBTQIAP+ nos conteúdos produzidos. Para efeito de análise, a tese irá investigar quantitativamente se entre 2011 e 2017, período específico de maior efervescência da Lei 12.485/11, garantiu-se a visibilidade e protagonismo de sujeitos considerados dissidentes no audiovisual brasileiro.

Palavras-chave: políticas públicas; Lei 12.485/11; LGBTQIAP+; audiovisual; diversidade;

ABSTRACT

This work aims to analyze the movement of audiovisual public policies in Brazil following the implementation of one of the most important laws promoting the production of independent audiovisual works for television. It seeks to understand, from a historical-political-cultural perspective, whether it is possible to identify a greater openness to celebrating diversity through the creation of narratives that include LGBTQIAP+ characters in the produced content. For the purpose of analysis, the thesis will quantitatively investigate whether, between 2011 and 2017, a specific period of greater activity under Law 12.485/11, visibility and reflection on new protagonisms of subjects considered dissidents in Brazilian audiovisual were ensured.

Keywords: public policies; Law 12.485/11; LGBTQIAP+; audiovisual; diversity;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Participação do público nas salas de cinema	p. 88
Figura 2 - Valor Adicionado por setor em 2018 (R\$ bilhões correntes)	p. 90
Figura 3 – Criação da Embrafilme	p. 95
Figura 4 – Protesto contra extinção da Embrafilme	p. 105
Figura 5 - Entrevista de Sérgio Rouanet à Folha de São Paulo	p. 114
Figura 6 – Publicação no D.O.U. em 21/07/1993	p. 123
Figura 7 – Matéria sobre a Lei da Cabodifusão – 04/07/1982	p. 137
Figura 8 – Depoimentos de Tuna Espinheira e Marcio Curi	p. 176
Figura 9 – Matéria O Globo, 23 de novembro de 2004	p. 177
Figura 10 – Valores do FSA - Em Reais (R\$) - 2008 a 2019	p. 183
Figura 11 – Logo Canal We	p. 218
Figura 12 – Logo Canal Out.TV	p. 218
Figura 13 - Sistema SADIS	p. 221
Figura 14 - Desempenho em Salas de Cinema	p. 223
Figura 15 - Receitas em Janelas Secundárias	p. 224
Figura 16 - Despesas de P&A	p. 225
Figura 17 - Relação de Receitas TV	p. 226
Figura 18 - Resultados TV	p. 227
Figura 19 - Projetos Contratados FSA - Filtrados	p. 232
Figura 20 - Condecine e Valores FSA	p. 237
Figura 21 - A Revolta dos Malês	p. 240
Figura 22 - Alucinadas	p. 241
Figura 23 - Amor Veríssimo	p. 242

Figura 24 - Questão de Família	p. 243
Figura 25 - As Canalhas	p. 244
Figura 26 - Ernesto	p. 245
Figura 27 - Insônia	p. 247
Figura 28 - Meu Amigo Encosto	p. 248
Figura 29 - Terminadores	p. 249
Figura 30 - República do Peru	p. 250
Figura 31 - Seis na Ilha	p. 251
Figura 32 - Amor de 4	p. 252
Figura 33 - E Aí...Comeu?	p. 253
Figura 34 - Imagem Vinil - Zona Norte	p. 254
Figura 35 - Lúcia McCartney	p. 255
Figura 36 - Perrengue	p. 257
Figura 37 - Poltrona 27	p. 258
Figura 38 - Queimamufa	p. 259
Figura 39 - Questão de Família - 2 ^a Temporada	p. 259
Figura 40 - Questão de Família - 3 ^a Temporada	p. 260
Figura 41 - Ribanceira	p. 260
Figura 42 - Ringue	p. 261
Figura 43 - A Secretária do Presidente	p. 262
Figura 44 - Sem Volta	p. 263
Figura 45 - Stella Models	p. 264
Figura 46 - Toda Forma de Amor	p. 265
Figura 47 - Seção Queer SpcinePlay	p. 277
Figura 48 - Site TodesPlay	p. 277

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Quantidade de Projetos	p. 234
Gráfico 2 - Ano Contratação D.O.U.	p. 234
Gráfico 3 - Projetos / Investimentos	p. 236
Gráfico 4 - Formato das Obras	p. 238
Gráfico 5 – Publicação D.O.U.	p. 239
Gráfico 6 - Personagens LGBTQIAP+	p. 267

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	p. 14
2. DIVERSIDADE E DISSIDÊNCIAS	p. 36
2.1 Poder, Discursos e Práticas	p. 46
2.2 As Pedagogias e a Construção Social	p. 56
2.2.1 Proposições queer.....	p. 62
2.3 Sujeitos, Cidadania e Corpos Políticos	p. 70
2.3.1 O sujeito político dissidente.....	p. 77
3. POLÍTICAS PÚBLICAS AUDIOVISUAIS BRASILEIRAS	p. 85
3.1 Contextualização histórica	p. 94
3.2 Processos políticos, fiscais e regulamentação	p. 106
3.3 A Retomada: autoestima, paradigmas e avanços	p. 127
3.4 A TV por Assinatura no Brasil	p. 135
3.5 Diversidade no Audiovisual: conceito guarda-chuva	p. 143
4. ANCINE: REGULAÇÃO, FISCALIZAÇÃO E FOMENTO.....	p. 155
4.1 A criação da Agência	p. 163
4.1.1 O Caso Ancinav: tensões e disputas no setor audiovisual	p. 172
4.2 Instrumentos regulatórios e marcos legais	p. 179
4.3 Lei 12.485/2011 e os novos desafios para o audiovisual	p. 188
4.3.1 PL 29/2007 e PLC 116/2010	p. 195
4.3.2. A Lei do SeAc e as dinâmicas do PRODAV.....	p. 201
4.4 Representatividade, mapeamentos e ações afirmativas	p. 208
5. QUESTÕES METODOLÓGICAS E ANÁLISES	p. 219
5.1 Questões preliminares e ressalvas	p. 230
5.2 Obtenção e análise de dados	p. 233
5.2.1 Obras x Protagonismo Dissidente	p. 239
5.3 Os resultados mensurados	p. 263
CONCLUSÃO	p. 271
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 280

1. INTRODUÇÃO

A trajetória desta pesquisa se iniciou em 2010 ao longo de todo o meu percurso como estudante do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense, que me ofertou poucas discussões sobre políticas públicas nas disciplinas oferecidas. Diante disso, e de uma evidente aproximação para com as disciplinas relacionadas aos estudos de televisão, o interesse pelo campo acadêmico crescia na mesma proporção em que me aprofundava em diversos autores direcionados às teorias de gêneros e sexualidades como Judith Butler, Richard Miskolci, Guacira Lopes Louro, e também teóricos que discutiam e pensavam sobre a televisão como Dominique Wolton, Francesco Casetti, Roger Odin e John Fiske. Diante do desafio de apresentar um trabalho consistente na conclusão do bacharelado, imediatamente, o caminho escolhido foi iniciar uma investigação que pudesse contemplar esses dois campos teóricos: o audiovisual, sob o foco na televisão e a discussão de gêneros e sexualidades. À luz do trabalho de conclusão de curso, o objeto escolhido para análise foi episódios do *reality show Queer Eye For The Straight Guy*¹, em que buscava relacionar a existência de uma sociedade patriarcal masculinista e como a cultura LGBT poderia, em parte, contribuir para novas práticas e dinâmicas nas relações entre sujeitos heterossexuais.

Seguindo diretamente para o aprofundamento desse intercâmbio teórico, a jornada é ampliada na pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Em dois anos intensos de análise sobre as telenovelas no Brasil e almejando respostas para o crescimento de personagens LGBTs nas produções do *prime time* da TV Globo, propus a existência de um *armário televisivo* que, ancorado pelas lógicas e regras do mercado, atestaria validade a certos protagonistas dissidentes e permitiria, ou não, brechas para possíveis diálogos com a diversidade de sujeitos e corpos. Na ocasião, foi considerado um percurso de quase 20 anos entre as telenovelas estudadas, estas que serviram como objetos de estudo para propor debates sobre o próprio formato da telenovela no país, entraves das comunidades LGBT e queer, transformações políticas e sociais nacionais, bem como estudos de audiência e cultura de fãs.

Posteriormente, em um hiato de quase dois anos das atividades acadêmicas, pude me dedicar exclusivamente à prática audiovisual. Dessa forma, atuando como analista de projetos e, posteriormente, como produtora executiva e de desenvolvimento, cargo que

¹ Na época, o reality show era exibido no Brasil pelo canal FOX Life.

atualmente exerço no mercado audiovisual, tive contato com inúmeros avanços e transformações de leis, editais, instruções normativas, eventos de rodadas de negócios e mudanças significativas também da própria ANCINE. Com atuação na maior associação de produtores independentes do país, a Brasil Audiovisual Independente – BRAVI, ou participando efetivamente na produção independente, estar *in loco* na produção e compreender na prática os meandros e desafios do nosso setor, em especial acompanhando as atualizações das políticas públicas, conduziu-me a um entendimento sobre a máquina audiovisual que não tinha obtido em nenhum outro espaço ou campo formativo. Foi a partir de então, que direcionei os interesses e me especializei em regulação e políticas públicas audiovisuais. Da conjugação constante desses dois campos de prática e saber – mercado e academia –, quanto pelo claro interesse pelos estudos de gêneros e sexualidades, além da televisão brasileira, atravessados pelas lógicas das políticas públicas, nasceu a proposta do presente trabalho. Portanto, esta tese é uma pesquisa original derivada de anos de pesquisa, com origem na graduação, com continuidade no mestrado e investigação intensa por meio da quantificação de dados, informações compiladas e organizadas, aliada à prática de mercado.

Seja através de perspectivas históricas, seja na relação com estudos sobre a diversidade, por meio de discussões sobre gêneros e sexualidades, diante de uma bibliografia escassa e defasada na maioria das vezes, objetiva-se refletir e questionar a linha tênue entre o papel do Estado, investimentos públicos para a produção audiovisual e a visibilidade de sujeitos e corpos dissidentes nas obras nacionais, especialmente, obras destinadas para o segmento da TV paga. Diante da realidade contemporânea, não se pode ou deve colocar estes eixos tão independentes assim, ainda mais quando o Brasil se configura como uma sociedade ocidental latinoamericana miscigenada que, apesar de baseada nas lógicas neoliberais de lucros capitalistas, demanda ao Estado promover, segundo a Constituição Federal de 1988, o acesso à cultura nacional e suas diversas manifestações.

Assim sendo, a principal motivação deste trabalho se resume numa tentativa de provocar o atravessamento dos campos citados mesclando e atribuindo novos valores e significados a estes conteúdos e objetos de estudo, o que torna, metodologicamente, as duas áreas de pesquisas interdependentes uma da outra. De fato, é preciso urgência em considerar o audiovisual pelo viés das políticas públicas, principalmente, relacionando este audiovisual com questões contemporâneas como a diversidade. Logo, criar debates que chamam para si uma grande responsabilidade de contribuir para uma sociedade mais

igualitária e mais democrática, contra os preconceitos, conservadorismos e violências – sejam acadêmicas e institucionais, sejam do próprio mercado audiovisual.

Além disso, a demanda por elaborar a pesquisa em questão convém em um momento importante para o setor e o mercado audiovisual, pois a ANCINE e seu núcleo de estudos, o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, estão, de certa forma, comprometidos em divulgar dados² mais aprofundados sobre o panorama e a produção audiovisual brasileira. Contudo, chama atenção que, apesar da sofisticação do sistema de informações da agência, alguns itens ou campos de análises ainda não são prioritários, como por exemplo, analisar a representatividade LGBTQIAP+ nas obras audiovisuais nacionais ou a quantificação de profissionais declarados dissidentes³ no setor. Grande parte das informações divulgadas por estes órgãos são derivadas de observações dos mesmos sobre a atividade do setor, como dados econômicos, indicadores do parque exibidor, quantidade de canais de TV paga entre outros. Logo, investigar esse nicho carente de dados é fundamental para fortalecer a pesquisa na universidade pública revelando seu potencial de contribuição para a área, tanto no âmbito acadêmico quanto no do mercado e das políticas públicas.

Por fim, esta pesquisa é caracterizada por um olhar histórico sobre as políticas públicas, a fim de evidenciar como a diversidade ao longo das últimas décadas foi caracterizada mais como um objeto conceitual e de desejo do que uma realidade garantida na prática com ações concretas. Ou seja, gerar uma provocação sobre como a preocupação em defender a diversidade estava mais presente nos discursos do que em processos efetivos defendidos pelos principais órgãos do audiovisual brasileiro. Para além disso, a tese se propõe também a contribuir para minimizar o preconceito e a distância entre o mercado, e a universidade pública, entre a produção técnica e o conhecimento teórico. Ambos os campos são passíveis de extrair especificidades embasadas, aprofundadas – são universos complementares. Desmistificar referências estagnadas e trazer o frescor dos dados, dos números e como eles refletem comportamentos, estratégias sociais e comunicacionais também são caminhos necessários. E é a isso que a pesquisa que ora se apresenta almeja.

² Importante destacar que a ANCINE nos últimos anos divulgou trabalhos, derivados de dados coletados do próprio setor, sobre a presença de mulheres no audiovisual e também considerando para além do gênero, a etnia e raça dos profissionais brasileiros. Nos próximos capítulos tais dados serão discutidos.

³ Entende-se como dissidente o sujeito que não se conforma com as regras e normas heteronormativas que são impostas na sociedade ocidental patriarcal.

Vale ressaltar que nomes importantes da pesquisa audiovisual, tanto de teoria e políticas públicas, como, por exemplo, de gêneros e sexualidades, trouxeram importantes contribuições para novas propostas de diálogos e pensamentos entre diversidade e audiovisual brasileiro. Ainda que dinamizados em seus nichos e temas de pesquisas, pode-se citar nomes como Leandro Colling (UFBA), Regina Facchini (UNICAMP), Denilson Lopes (UFRJ), Ramayana Lira (UNISUL), Erly Vieira Jr (UFES), Lia Bahia (UFF), Marcelo Ikeda (UNESP) e Alessandra Meleiro (UFSCAR), nenhum destes pesquisadores, de fato, propuseram uma aproximação entre os campos da diversidade, sob a perspectiva dos gêneros e das sexualidades, e das políticas públicas audiovisuais. Ainda que tenham produzido fundamentais textos, artigos e outros trabalhos que são exemplos e referências para qualquer pesquisador ou interessado nos campos de pesquisa em questão, dificilmente romperam seus eixos de pesquisas, apesar da excelência e do mérito de suas proposições. Portanto, o que motivou essa pesquisa a iniciar o processo de diálogo entre a discussão de gêneros e sexualidades, considerando aqui a diversidade como ponto de referência para a análise, e as políticas públicas audiovisuais foi essa constatação, que é evidenciada quando se nota uma extrema dificuldade em encontrar referências bibliográficas que refletissem essas duas vertentes conjugadas. Destarte, a tese acrescenta, tanto na academia quanto no mercado audiovisual, um olhar original calcado no atravessamento entre perspectivas históricas do nosso país, das transformações no que tange novos protagonismos e visibilidades de afetos, sujeitos e corpos e a burocracia e trâmites do sistema audiovisual com vista na regulação, fiscalização e fomento do setor.

A criação de uma agência reguladora do audiovisual⁴ no Brasil – a ANCINE –, em 2001, possibilitou a retomada e ampliação do escopo de atuação federal nas ações e desenvolvimento do setor audiovisual no país e buscou uma mudança, ainda que lenta e gradual, nas urgentes demandas de diversidade no audiovisual. Em consonância com a reestruturação do mercado brasileiro de cinema e televisão no início deste século e a modernização dos bens culturais, um dos principais objetivos da ANCINE ainda é o desenvolvimento de uma política plural atuante nos diversos níveis e segmentos do setor,

⁴ Para fins desta pesquisa, entende-se audiovisual como uma forma ampla de realizar conteúdo, por meio de áudio e vídeo. Neste caso, engloba-se tanto o meio cinematográfico como o videofonográfico. Inicialmente, a ANCINE foi criada com o objetivo de regular o cinema no Brasil. No entanto, com o passar dos anos e com o engendramento das novas tecnologias, meios de comunicação e formas de consumo, a agência passou também a atender às necessidades do setor de televisão, *vídeo on demand*, games entre outros. Dessa forma, será utilizada a definição mais recente e com caráter generalista para este trabalho. Quando necessário e em situações específicas para contextualização do leitor, serão feitas ressalvas e distinção entre os diversos tipos de produção audiovisual.

além do fortalecimento da produção de conteúdo independente e democratização do acesso ao mesmo em todo território nacional.

Neste tempo, a agência promoveu inúmeros avanços para a garantia e estímulo da cadeia audiovisual nacional por meio de tentativas de desburocratização do processo de registros e implementação de sistemas digitais, programas de capacitação e educação, expansão do parque exibidor, entre outros. E, talvez, os seus mais importantes marcos regulatórios, até o presente momento, foram a criação da Lei 11.437/2006, que instituiu a existência do Fundo Setorial do Audiovisual, o maior fundo de incentivo financeiro para o desenvolvimento, produção e comercialização de obras audiovisuais brasileiras; e a Lei 12.485/2011 que regulamentou o mercado de TV por assinatura no país e, dentre suas medidas, instaurou a adoção de cotas de programação e canais, através da obrigatoriedade de exibição de conteúdos brasileiros independentes⁵. Logo, este seria um ambiente perfeito para a promoção e valorização da diversidade nos conteúdos a serem produzidos.

As consistentes políticas públicas destinadas ao financiamento de produções nacionais e a presença obrigatória (cotas) destes conteúdos em salas de cinema (desde 2001) juntas com o investimento em infraestrutura e tecnologia (através da banda larga e a digitalização da TV) e um crescimento da população, que atualmente supera os 20 milhões de habitantes, fizeram da indústria audiovisual brasileira um mercado crescente desde o ano de 2001. (CESNIK; JUCÁ; SALINAS, TOSCANO, 2017, p. 61)

Tais exemplos de ações revelam e indicam que o mercado audiovisual no Brasil, de um modo geral, tem implicado mudanças significativas nos hábitos de grandes agentes econômicos e figuras importantes das políticas públicas, incluindo também o esforço e o surgimento de novas empresas audiovisuais dotadas da capacidade de reagir aos estímulos e investimentos oferecidos pelo poder público. Dessa forma, pode-se afirmar que após as medidas mencionadas acima, o mercado brasileiro ficou aquecido e mais competitivo, emissoras de televisão criaram departamentos de aquisições para absorver a demanda, obras brasileiras ganharam visibilidade internacional e foram licenciadas para diversos outros países, além do crescimento significativo de empresas produtoras nacionais registradas na ANCINE.

⁵ Conteúdos realizados, exclusivamente, por produtoras audiovisuais brasileiras, devidamente registradas na ANCINE como empresa brasileira independente, ou seja, empresa não controladora, controlada ou coligada com programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviços de radiodifusão. Ver: www.planalto.gov.br/ccivil_03/Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm

No entanto, compreendendo o audiovisual no país como uma indústria em expansão e consolidação, sua história foi marcada por fases de ascensão e derrocadas, culminando na metade da década de 1990 em seu período de “retomada” da produção de obras audiovisuais cinematográficas – o que será desenvolvido ao longo desta pesquisa, em que o termo e seu período serão mais bem destrinchados. Ao se reerguer como atividade, ainda que sua produção nunca tivesse sido interrompida, o cinema neste período se apoiou nos mecanismos de incentivo fiscal e estatal e, sobretudo, numa política de patrocínio privado. Como consequência dessa lógica, uma fila de obras de custos elevados foi criada e, mesmo se tornando sucessos ou fracassos, tais obras implicaram numa inflação de produções que concentrava o mercado e reduzia a concorrência. Na verdade, esses filmes de alto orçamento eram realizados, em sua maioria, por empresas de grande porte e por nomes experientes do setor, o que atraía mais patrocinadores, protagonistas famosos, sucessos de bilheteria e não necessariamente reforçavam a diversidade como elemento essencial em suas narrativas. A ingerência do capital estrangeiro também foi catalisadora para essa dinâmica de crescimento, além de que as formas de incentivo beneficiaram também o fortalecimento das distribuidoras internacionais, visto que elas se favoreciam com este modelo de financiamento.

Entretanto, apesar das novas aparências geradas por essas mudanças, certo senso comum defende a presente situação como sendo algo positivo. Daí o período ser convencionalmente chamado de “retomada do cinema brasileiro”. Na realidade, trata-se de uma classificação excessivamente otimista, que remeteria ao que seria mais um ciclo histórico de produção cinematográfica audiovisual. (GATTI, 2007, p.126)

Este período foi caracterizado por sua importância social e é evidente que o impacto disso se espelha no sucesso de grandes filmes como *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1999), concorrentes ao Oscar em seus respectivos anos. Fato é que a atividade audiovisual no Brasil é carente do Estado e de suas redes de fomento. Ainda que o audiovisual brasileiro em si não seja, de fato, considerado uma indústria, seu contexto e desejo por crescimento sempre foi para almejar esta consolidação. E, no fim da década de 1990, não foi diferente, pois o audiovisual esteve, e ainda está nos dias atuais, atrelado à situação econômica do país. Nesta década, a economia se retraiu com a desvalorização do real e as grandes empresas investidoras de conteúdos nacionais “após um apoio mais ou menos indiscriminado ao cinema no início da Lei do Audiovisual, tornam-se exigentes e esquivas.” (NAGIB, 2002, p.18). Um

grande movimento foi realizado para que o audiovisual não entrasse em outra crise de produção num período curto de tempo e a criação da Agência Nacional de Cinema – ANCINE – em 2001, a partir da Medida Provisória 2.228-1, concentrou autonomia na agência reguladora para fomentar, regular e fiscalizar a atividade audiovisual no Brasil. Nesse meio tempo, diversos editais e linhas de financiamento foram criadas e lançadas, alavancando novamente o setor e promovendo novas políticas de investimento público e a promessa da diversidade nesse contexto não era vislumbrada como urgência, de fato, nas implementações promovidas na época. Porém, o ano de 2011 seria paradigmático, pois seria neste ano que uma das mais importantes leis de estímulo e fomento à produção independente seria promulgada.

A Lei 12.485/11, também conhecida como Lei do SeAC (Lei de Serviço de Acesso Condicionado) ou, simplesmente, Lei da TV Paga, estabeleceu inúmeros pontos para a ampliação da produção independente, dentre eles se destaca a obrigatoriedade semanal de pelo menos 3 horas e 30 minutos diários de conteúdo brasileiro nos canais de TV por assinatura. Cinquenta por cento deste tempo necessita obrigatoriamente ser produção independente – a saber, filmes, séries, documentários e animação – e veiculados em sua programação em horário nobre. Além disso, os canais teriam três anos para adaptarem sua programação até o limite de horas exigido. A intenção desta medida seria a garantia da ampliação e pluralidade do conteúdo audiovisual independente brasileiro e a eficiência de que a cultura nacional presente nas obras audiovisuais alcançaria todas as regiões do país. Em especial, sob o argumento de que a medida criaria oportunidades para que empresas produtoras fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo pudessem escoar suas produções e serem contempladas em editais audiovisuais, evidenciando a descentralização da produção e promovendo a diversidade regional através das obras. Medidas como os editais de arranjos regionais e ações de induções regionais, este último garantindo que uma parcela dos projetos selecionados nos editais fosse oriunda de empresas produtoras sediadas fora dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Outro ponto relevante da promulgação da lei foi que todos os pacotes oferecidos aos consumidores de TV por assinatura no país deveriam conter, a cada 3 canais, 1 canal de programadora independente⁶. Ou seja, isso garantiria maior investimento na produção independente,

⁶ De acordo com a definição da ANCINE, programadora independente é aquela que atende aos seguintes requisitos, cumulativamente: a) não ser controladora, controlada ou coligada a empacotadora ou distribuidora; b) não manter vínculo de exclusividade que a impeça de comercializar, para qualquer empacotadora, os direitos de exibição ou veiculação associados aos seus canais de programação.

fluxo contínuo no investimento das obras e oportunidades de licenciamento para canais que estivessem buscando, justamente, a diversidade nessas produções.

Há, ainda, um crescimento da demanda de mercado para a produção de conteúdos audiovisuais, em especial com a criação da Lei nº 12.485/2011, que estabelece cotas de obras brasileiras e independentes para a televisão por assinatura. Com a publicação da lei, o pagamento da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Audiovisual (CONDECINE) passou a ser devido também dos serviços de telecomunicações. O produto de arrecadação é destinado ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). (RIBEIRO, 2016, p.71)

É de se imaginar que após 2011 ocorreria um *boom* da produção independente, porém esta intensa produção só seria possível a partir de um entendimento real da necessidade de um marco regulatório, por meio do Estado, dos órgãos audiovisuais, dos produtores e do público. Assim, tornou-se vital a existência de um mercado mais inclusivo, apostando nos produtores independentes, e através da indução de ações de fomento não centralizadoras como, por exemplo, a criação das cotas regionais em linhas e editais de financiamento⁷. Durante um período de quase 5 anos em que o projeto de lei⁸ foi debatido, desenvolvido e elaborado, através de sua regulamentação novos modelos de negócios e dinâmicas de produção foram introduzidos na cadeia do mercado audiovisual. Vale ressaltar que o projeto de lei foi uma iniciativa parlamentar e que a ANCINE e a ANATEL⁹ são as agências responsáveis, ainda nos dias atuais, pela regulamentação de certas disposições na lei. Como uma das mais importantes consequências das políticas audiovisuais desempenhadas nesse período, o setor cresceu e a produção brasileira independente se tornou o objetivo principal de canais brasileiros ávidos por conteúdos originais. No entanto, novamente em nenhuma destas ações a diversidade se tornou elemento principal ou condição imposta por estas inúmeras propostas de fomento e indução.

No que diz respeito ao financiamento, o Fundo Setorial do Audiovisual – FSA – configurou-se como a principal ferramenta de incentivo e fomento à indústria audiovisual

⁷ Esta cota regional garante que em determinados editais geridos pela ANCINE, sejam direcionados 10% dos recursos a empresas sediadas nos estados de Minas Gerais, Espírito Santo e região sul, bem como 30% dos mesmos recursos a obras em que a empresa proponente possua sede nas regiões norte, nordeste e centro-oeste do país.

⁸ Ao longo do trabalho será realizado um aprofundamento sobre o surgimento da lei mencionada. Porém, vale ressaltar que durante 5 anos, a mesma seguiu diversos percursos e trâmites legais nas mais variadas instâncias governamentais, passando pela Câmara dos Deputados, Senado Federal e Congresso Nacional. Até, finalmente, ser promulgada pela Presidência da República em 2011.

⁹ Agência Nacional de Telecomunicações. Ver: www.anatel.gov.br

nacional. Criado em 2006, mas com seu regulamento geral em vigência desde o final de 2013, o FSA é regido por diversas regras e diretrizes que, de forma direta ou indireta, proporciona o acesso pelos agentes do mercado audiovisual a recursos destinados para o desenvolvimento, produção, distribuição, coprodução internacional, entre outras ações, de obras audiovisuais. O fundo é a principal fonte de recursos atualmente, desde para os pequenos até grandes produtores nas áreas de cinema e TV. A partir da implementação da Lei do SeAC, 30% dos recursos aportados pelo FSA são destinados às regiões do Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país. Não por menos, duas linhas de financiamento foram criadas: o PRODECINE e o PRODAV¹⁰. O PRODECINE se destina a fomentar as linhas de produção, distribuição, comercialização e exibição de obras audiovisuais brasileiras, realizadas para as salas de exibição. Já o PRODAV se direciona, além das categorias citadas anteriormente, também à linha de programação, desta vez para conteúdos focados no segmento de TV.

A partir desses novos objetos legais, percebe-se que a ANCINE estimula a concorrência, potencializa a produção nacional, cria formas de financiamento inovadoras, mas, em si, não interfere diretamente na temática dos conteúdos, tudo isso em consonância e parceria também como outros órgãos e instituições como o Ministério da Cultura, a Secretaria do Audiovisual, o Comitê Gestor do FSA e o Conselho Superior de Cinema. A agência se dedica ao fomento, cria os meios e mecanismos para aumentar a circulação e durabilidade das obras independentes brasileiras, porém não intercede ou não se compromete em garantir a diversidade diretamente nas obras, como por exemplo, provocando maior visibilidade de grupos marginalizados nos conteúdos, fato que acontecerá muito tempo depois com editais específicos para TV públicas linhas temáticas LGBTQIAP+ e pela criação das cotas para profissionais mulheres, negras, indígenas ou e/ou pessoas trans.

Em nenhum momento ao longo deste trabalho será defendida a ideia ou prática de dirigismo cultural diante das obrigações da ANCINE e de outros órgãos citados acima. Cabe, de fato, que estas instituições criem as melhores condições para a produção e circulação de obras dissidentes. Tornar estas obras objetos de consumo, apreciação e de formação de público é estar aliado na garantia de um audiovisual mais justo e diverso. Um audiovisual que promova o reconhecimento na tela de sujeitos que também estão à

¹⁰ Atenta-se que a partir da nova gestão e diretoria da ANCINE, após 2018, o FSA foi alterado e muitas das linhas de investimentos, como o PRODECINE e o PRODAV, foram canceladas ou fundidas, com novas regras de uso, critérios de investimento, retorno financeiro etc.

margem das políticas públicas do próprio setor. Assim como a Lei da TV Paga determina quais conteúdos não são passíveis de receberem investimentos, questiona-se, portanto, o poder das comissões julgadoras e dos players do mercado em definir os contemplados dos editais, pois historicamente conteúdos dissidentes não são selecionados para sua respectiva produção. No tocante a tomada de decisão por parte dos players, minimamente se entende a lógica capitalista dos lucros e a necessidade de não desapontar suas empresas investidoras que, em muitas ocasiões, são geridas por representantes conservadores. Porém, quando consideramos as comissões formadas por membros do setor e representantes de diversos órgãos audiovisuais, a dúvida sobre a não seleção ainda incomoda.

Posto isso, a potência que a Lei 12.485/2011 vislumbra com suas propostas aponta para uma ideia de um projeto de cultura nacional, de projeção dos costumes e crenças brasileiras, bem como de sua história contraditória. No entanto, não há uma preocupação concreta para com a questão da diversidade e, por que não, de cidadania. Sobretudo, não foca nos preconceitos e fobias de gêneros e sexualidades tão marcantes na sociedade brasileira e que se refletem nas ausências e invisibilidades nos conteúdos audiovisuais¹¹. É necessário problematizar e proporcionar efetivamente lugares de fala, novos discursos, privilegiar olhares periféricos e novos protagonismos. Portanto, torna-se urgente, subsidiar uma produção independente que possa fugir do senso comum das histórias audiovisuais, dos clichês e das apropriações culturais por empresas e profissionais privilegiados. Por que não criar a obrigatoriedade de cotas temáticas, em editais geridos pela ANCINE, para conteúdo que contenham narrativas e/ou personagens LGBTQIAP+¹²? Por que não criar comissões de diversidade permanentes que possam pôr em consulta e debater protagonismos, regras e critérios de elegibilidade para seleção nos editais? É evidente que todos esses aspectos devem ser criados e estar em constante diálogo com a sociedade civil, produtores, criativos, entidades LGBTQIAP+ e também o próprio público consumidor. Cabe destacar a urgência em trazer à tona as reivindicações justas e pertinentes para visibilidade de mulheres, pessoas negras, indígenas, pardas, amarelas.

¹¹ Segundo pesquisa recente realizada pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), baseada em dados fornecidos pelo Sistema Único de Saúde (SUS), a cada hora uma pessoa LGBTQIA+ é agredida no país. Ver:<https://www.cartacapital.com.br/diversidade/um-lgbt-e-agredido-no-brasil-a-cada-hora-revelam-dados-do-sus/>

¹² Deve-se ressaltar que para este trabalho se comprehende LGBTQIAP+ como lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, *queer*, intersexuais, assexuados, pansexuais entre outros.

Os imbróglilos que implicam na tão desejada expansão do setor audiovisual podem ser de inúmeras ordens e, não somente, relacionadas às políticas e mecanismos de financiamento. A partir dessa perspectiva, é possível encarar o audiovisual como uma importante janela para a diversidade, representatividade e empoderamento de sujeitos, corpos, gostos e afetos e a responsabilidade passível de quem produz esses conteúdos é a de garantir, *a priori*, as mais íntimas e urgentes necessidades de reconhecimento e pertencimento. O audiovisual é, e deve ser admitido, como um local de entretenimento, mas ao mesmo tempo de resistência e debates, que dinamiza os mais diversos processos e jogos de protagonismos e apagamentos, especialmente, de sujeitos abjetos¹³.

À época de sua elaboração, desejava-se que a Lei 12.485/2011 atendesse e cumprisse os regimes que fundamentavam a Constituição Federal de 1988, segundo o qual o artigo nº 221 ressalta em seu inciso IV o “respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família”¹⁴. Subentende-se que os supracitados valores morais e da família¹⁵ estejam de acordo com o patriarcalismo heteronormativo que rege as sociedades, inclusive a brasileira. Compreendendo a família como uma entidade sacralizada, o contexto sociopolítico conservador que zela por uma formação tradicional revela um entendimento radical do que seria sua constituição. A família, nesta perspectiva, seria um projeto ideológico do modelo patriarcal branco, cisgênero, heterossexual e monogâmico, no qual a diferença das identidades de gêneros e sexualidade de seus integrantes atestariam privilégios e submissões. As relações de gênero no interior da sociedade, por exemplo – e foco do diálogo maior com a diversidade nessa pesquisa –, estabelecem o conceito de família tradicional como um espaço social determinado por um conjunto de disciplinas aplicáveis, no qual cada pessoa tem um papel definido e obrigações a serem cumpridas. O conceito de núcleo ampara a família como uma modalidade utópica padrão, de normatização e violências que, pretensamente, este conceito age nas relações conjugais e sexuais dos indivíduos. Fato este que potencialmente invisibiliza a diversidade afetiva e de existências.

¹³ Corpos abjetos, segundo a teórica Judith Butler, são aqueles que não possuem nenhum sentido ou significado dentro das regras que regulam as dinâmicas sociais. São corpos marginalizados, ausentes de protagonismos e valor, que só ganham importância quando em posição de inferioridade. Ver: BUTLER, Judith. Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

¹⁴ Ver: https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_15.12.2016/art_221.asp

¹⁵ Ver: ALTHUSSER, L. Aparelhos Ideológicos do Estado: nota sobre aparelhos ideológicos do Estado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

Desde a década de 1960, reconhece-se a afirmação de uma nova política cultural que dá voz aos ditos marginalizados e oprimidos, como o movimento feminista, grupos estudantis, a comunidade negra e a própria comunidade LGBTQIAP+. Em especial, o último grupo é o foco da presente pesquisa, como recorte e ponto de contato para refletir sobre a diversidade e questionar a prática heteronormativa que instaura binarismos de gêneros e sexualidades, julgamentos de normalidade e narrativas patriarcais nos conteúdos audiovisuais brasileiros. Dessa forma, em termos de sigla, utilizar ao longo da presente tese LGBTQIAP+, acatando sua amplitude, surge da intenção primária de potencializar vozes e praticar reconhecimentos que possam ultrapassar a barreira de limitações das escritas acadêmicas, não a reduzindo à definição “simples” de comunidade LGBT, como será desenvolvido mais adiante. Esta tese, portanto, acompanha as transformações e diversidade impostas pela sociedade e também semeia ações afirmativas e de visibilidade quando se compromete a expor nomes, significados e diferenças entre cada grupo da comunidade LGBTQIAP+¹⁶. No entanto, em diversos momentos do trabalho, variações da sigla poderão ser mencionadas, pois estarão em conformidade com o contexto histórico em que eram referências, tais como: GLS, GLBT, LGBT entre outras.

No entanto, grande parte da lógica conservadora heteronormativa, se não esta própria lógica, é um efeito de instituições de poder que exercem suas forças tanto nas esferas sociais como também íntimas dos sujeitos, criando regras e práticas de punições, bem como o conceito de sujeitos dóceis, adestrados em âmbitos sexuais – neste caso, tendo como padrão sujeitos heterossexuais. Assim, os conceitos e práticas sobre as sexualidades e os gêneros devem estar atrelados a tais normas socialmente estabelecidas para serem codificadas, aprendidas e reproduzidas com o objetivo de não romper nenhum valor moral patriarcal. A partir da influência de Michel Foucault, para a pesquisadora Guacira Lopes Louro

A evidência da sexualidade na mídia, nas roupas, nos shopping-centers, nas músicas, nos programas de TV e em outras múltiplas situações experimentadas pelas crianças e adolescentes vem alimentando o que alguns chamam de “pânico moral”. No centro das preocupações estão os pequenos. Paradoxalmente, as crianças são ameaçadas por tudo isso e, ao mesmo tempo, consideradas, muito “sabidas” e, então, “perigosas”, pois passam a conhecer e a conhecer e a fazer, muito cedo, coisas demais. (LOURO, 2000, p.18)

¹⁶ Vale ressaltar que a escrita da sigla adotada para esta tese segue a forma mais trabalhada e difundida atualmente pelos pesquisadores e pela sociedade brasileira.

Esta postura calcada na moral e nos ditos “bons costumes” autorizaria discursos de ódio e violências em níveis diversos, sejam simbólicas, verbais ou físicas contra sujeitos que fogem à heteronormatividade, ou seja, que não se encaixam na conduta heterossexual ou que não cumprem os requisitos familiares e religiosos impregnados nos papéis sociais. É importante atentar que, considerando o que se conhece sobre o movimento LGBTQIAP+ no Brasil, sua história por direitos e reconhecimentos legais é fruto de décadas de luta marcadas por inúmeras mobilizações e atuações, bem como divergências e retaliações internas. E o desejo de se discutir sobre a diversidade, através de questões de gêneros e sexualidades, perpassa diretamente pelo entendimento do que, de fato, comprehende-se como cidadania. Considerar a diversidade sem esmiuçar a complexidade do conceito e da prática da cidadania em contexto brasileiro se torna praticamente impossível.

Sendo assim, a organização cultural contemporânea pode ter uma função política/educativa/social fundamental para a desmistificação do preconceito e fobias sexuais e de gêneros e, os conteúdos audiovisuais brasileiros podem ser um dos importantes meios para tal. Especificamente no Brasil, a produção audiovisual independente LGBTQIAP+ permeia questões que a situam, na maioria das vezes, ao circuito alternativo, feiras *mix*, programações especiais, cineclubes ou mostras. Já considerando os conteúdos independentes televisivos, os horários noturnos são considerados os mais *adequados* à sua exibição, com classificações indicativas iguais ou superiores a 16 anos, por exemplo¹⁷. Contudo, é um tipo de produção que possui um repertório simbólico ao potencializar as diferenças, as tensões internas entre comunidades diáspóricas, e reconfigura os preceitos de uma sociedade em diversos níveis de desigualdades regionais, educacionais e de privilégios.

Portanto, considerando o escopo de análise após a criação da Lei 12.485/2011, visto a crescente produção de obras brasileiras para o segmento de TV, parte-se da intenção de analisar se o Estado brasileiro subverte lógicas conservadoras e, caso positivo, como ele tem conseguido romper com ideais patriarcais através de ações conjuntas entre o Ministério da Cultura¹⁸, Secretaria do Audiovisual, Comitê Gestor do FSA, Conselho

¹⁷ No que diz respeito às obras audiovisuais produzidas para o segmento de televisão é importante salientar que são os próprios canais e suas respectivas programadoras que determinam a classificação indicação dos conteúdos a serem exibidos. Ou seja, no segmento de televisão esta é uma ação autodeclaratória que deve estar condizente com os critérios estabelecidos pelo Ministérios da Justiça, órgão competente para atribuição da classificação indicativa no país.

¹⁸ No início de 2019, o ex-presidente da república Jair Bolsonaro assinou decreto extinguindo o Ministério da Cultura. Durante o bolsonarismo, tanto a Secretaria do Audiovisual como a ANCINE integraram pastas

Superior de Cinema e ANCINE no audiovisual nacional, através de ações em prol da diversidade nas políticas públicas e constituição de editais de fomento que contemplem, neste caso, demandas inclusivas LGBTQIAP+. Além disso, evidenciar se a diversidade tem sido promovida e se essas ações têm se refletido nas políticas da ANCINE para que possibilitem a proliferação de narrativas e/ou personagens LGBTQIAP+ no audiovisual brasileiro, em especial, na TV por assinatura. Partindo desta premissa, a pergunta que move a pesquisa nesta presente tese é: com base em uma discussão aprofundada e minuciosa sobre o histórico das políticas públicas audiovisuais no Brasil seria possível afirmar que, após a criação da Lei 12.485/2011, mencionada anteriormente, houve um aumento da presença e visibilidade de personagens LGBTQIAP+ nos conteúdos brasileiros incentivados por recursos do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, geridos pela ANCINE, e exibidos nas emissoras de TVs paga entre o período de 2011 e 2017? A hipótese a ser discutida nos capítulos mais adiante defende a perspectiva de que o ambiente de forte crescimento da TV fechada brasileira não proporcionou, de fato, uma maior quantidade de sujeitos e corpos dissidentes no *prime time* dos canais existentes. Logo, as políticas públicas relacionadas ao audiovisual não compreenderam a diversidade como fator determinante para a manutenção do mercado nem a almejaram como uma prerrogativa fundamental que acompanhava as transformações sociopolíticas e econômicas pungentes naquele período.

Destarte, eis uma questão importante: por que analisar, especificamente, este recorte de 6 anos de crescimento? Talvez, a resposta esteja na própria pergunta formulada. Nesse ínterim, a ANCINE foi gerida pelo seu, então, presidente geral, Manoel Rangel¹⁹. Atuante no setor desde o fim da década de 1990, Rangel implementou em parceria com o governo federal, Ministério da Cultura e SAv, sob a alcunha da ANCINE, mecanismos de fomento possíveis e reais para o crescimento do mercado audiovisual brasileiro. Não à toa, a criação do mencionado FSA e a promulgação da Lei 12.485/2011 foram realizadas durante o curso de seus mandatos. Diante disso, um panorama fértil para a indústria audiovisual no país foi construído e é possível identificar os efeitos positivos e negativos consequentes das implementações de novas políticas audiovisuais na gestão de Rangel – que encerrou seu mandato em 2017. O intervalo destes 6 anos a ser estudado reforça que

relacionadas ao Ministério do Turismo. A partir de 2023, o atual presidente do país, Luiz Inácio Lula da Silva criou o Ministério da Cultura, uma das ações principais do organograma do governo. Atualmente, o ministério é comandado pela cantora, compositora e produtora cultural, Margareth Menezes.

¹⁹ Sua gestão teve duração de 11 anos, registrada no período de dois mandatos entre 2006 e 2017.

foi um período efervescente para a produção independente, de crescimento exponencial de obras brasileiras para o segmento de TV paga e de retorno significativo de receitas para o Fundo Setorial do Audiovisual, em relação a anos e gestões anteriores. Além disso, foi durante a passagem de Manoel Rangel pela diretoria da ANCINE que o conceito e a busca pela promoção da diversidade, ainda que timidamente, apareceu nos primeiros discursos e apresentações públicas da agência.

Acredita-se também que esta lacuna de anos entre a vigência da Lei do SeAc e a troca de presidente da agência no início de 2018 encerra um ciclo de crescimento e avanços. As consequências de tal fato pode ser mais bem elaboradas em trabalhos futuros. Com isso, põe em xeque novos desafios e realidade sobre a função da ANCINE e de outros órgãos e instituições do audiovisual brasileiro e o direito básico de promover a diversidade no mercado, suas bases de investimentos, regulação e fiscalização do setor, além das próprias mudanças de consumo alavancadas pelo VOD, novos modelos de negócios e modernização tecnológica.

Vale destacar que entre os anos de 2011 e 2017, o Brasil foi governado pela ex-presidente Dilma Rousseff (filiada ao Partido dos Trabalhadores). Após sofrer um processo de *impeachment*, em agosto de 2016, seu vice-presidente, Michel Temer (filiado então ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro – hoje MDB), assumiu o cargo até o final do ano de 2018. Ou seja, coincidência ou não, consonante ou não, é perceptível que o estado de crescimento do setor e do mercado de produção audiovisual brasileiro está diretamente imbricado com a estabilidade democrática da política nacional. Dados da própria ANCINE apontam que em 2017 foi identificada uma considerável queda do número de assinantes da TV paga no Brasil; redução de público nas salas de cinema do país, em relação ao ano de 2016, assim como a consequente redução de renda dos títulos nacionais. Esse impacto gerou uma queda de 6,9% da participação de público e diminuição de cerca de R\$ 122 milhões na renda de filmes brasileiros²⁰.

Posto isso, o que se quer comprovar com esta pesquisa é que, a despeito do crescimento ainda que incipiente das políticas afirmativas, e maior disposição da ANCINE para com a diversidade, não houve uma política pública audiovisual brasileira sólida nesse quesito, a fim de que se pudesse vislumbrar a continuidade dessas ações positivas e inclusivas. Tal fato, deflagra inconsistências na produção, distribuição e exibição de filmes com temáticas sobre diversidade e pluralidade de gêneros e

²⁰ Ver: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2017.pdf

sexualidades que implicam em uma mudança de postura da política do Estado com relação à inclusão de grupos historicamente marginalizados. E que, de fato, não colabora com a diminuição do agravamento de comportamentos e discursos homofóbicos, nem garante na prática o direito à cidadania e inúmeras formas de existências. Concomitantemente e, apesar de tudo isso, o *boom* da produção independente pós-2011 foi essencial para novos protagonismos nas telas. O que será efetivamente analisado e comprovado nos capítulos que serão discorridos pelo trabalho.

Questionamentos secundários também derivam dessa tentativa de responder a grande motivação desta pesquisa, tais como: qual o impacto desta lei nos processos discursivos de ampliação da dissidência na TV por assinatura? Que conteúdos são passíveis de investimentos, desenvolvimento e, posteriormente, comercialização e exibição? Como a questão da diversidade é trabalhada dentro do setor audiovisual? Que corpos e sujeitos importam para o audiovisual brasileiro contemporâneo, mais especificamente, para as emissoras de TV por assinatura no país?

Dessa forma, este trabalho será dividido em 5 capítulos, sendo este primeiro de caráter introdutório, que de forma integrada irão propor uma reflexão sobre as múltiplas formas de existências, corpos e sujeitos atravessados por perspectivas históricas e contemporâneas sobre a diversidade, tendo como instrumentos os gêneros, sexualidades e dissidências. A proposta de discussão para estes capítulos visa intentar análises sobre a história das políticas públicas audiovisuais brasileiras em contexto recente; evidenciar a importância da figura da ANCINE para o desenvolvimento do setor, bem como suas operações e atividades, mais diretamente, para o segmento de TV por assinatura. Por fim, mapear e constatar, através de dados esmiuçados e estatísticas das produções audiovisuais brasileiras independentes, se quantitativamente, houve um aumento de obras com personagens LGBTQIAP+ no mercado audiovisual televisivo nacional entre os anos de 2011 e 2017. Portanto, investigar se isso representou efetivamente um aumento da visibilidade deste grupo na produção audiovisual brasileira. Com isso, a pesquisa busca, essencialmente, também ponderar e propor perspectivas futuras para o audiovisual no país em meio a questões atuais do setor e as fragilidades sociopolítico e econômicas do Brasil diante dos muitos retrocessos concretizados em um período recente da história do país, considerando noções e discussões sobre diversidade, cidadania e políticas públicas.

A busca por um audiovisual brasileiro que cause o estranhamento e celebre as diferenças parte do pressuposto de expor narrativas transgressoras, em termos de histórias e personagens. Os amores e os afetos afrontam a lógica melodramática clássica – dos

amores românticos heterossexuais – e se distanciam de um produto que privilegia as esferas sociais heteronormativas, onde protagonistas dissidentes assumem seus lugares de fala, sendo, portanto, expostos e visíveis.

Nesse contexto, o segundo capítulo surge como uma proposta de reflexão sobre a ideia, o conceito e a prática da diversidade e como ela pode ser aplicada e trabalhada no campo do audiovisual brasileiro. Um olhar sobre a perspectiva da cidadania será fundamental para a discussão deste capítulo, especialmente, quando considerada a sociedade brasileira contemporânea e as noções de cidadania passiva e ativa. Diante do estreitamente das esferas públicas e privadas, o sentido atribuído ao exercício da liberdade e igualdade se torna, por vezes, mais etéreo do que mundanamente praticado. E, é através do que se garante por vias legais, como na Constituição Federal de 1988, por exemplo, e no que é executado no ambiente social que a cidadania se ramifica como elemento de direito e prática de existência. Logo, diante da discussão sobre a cidadania que será possível promover uma análise original da diversidade pela perspectiva dos gêneros e sexualidades no audiovisual brasileiro. Para exemplificar esse debate sobre diversidade, tendo como cenário o campo da cidadania, alguns teóricos se fazem de extrema importância como sociólogo britânico Thomas Marshall (1967) e os estudos da professora doutora, Maria Victoria Benevides (1994), sobre a cidadania e direitos democráticos.

Além disso, este capítulo também consiste em uma revisão crítica ao modelo patriarcal de sociedade, no caso a ocidental, que institui normas e condutas aos sujeitos – e como estes devem obedecer e cumprir exigências sociais – do contrário, sofrem apagamentos e punições severas. Sendo assim, os trabalhos da pesquisadora e professora gaúcha Guacira Lopes Louro (2000; 2001; 2011) são leituras urgentes quando chama atenção para um tipo de poder que nasce na época moderna e que atua nas mais calculadas dinâmicas de controle da população, da saúde ou de interesse nacional. Para ela, sob clara influência de Michel Foucault (1988), a sexualidade e as identidades de gênero não devem ser consideradas como algo natural. Outro teórico notório na discussão de gêneros e sexualidades, o escritor e filósofo Paul Beatriz Preciado (2011; 2014), evidencia a concretização de um “império sexual” e como este império está diretamente relacionado ao capital e práticas de governabilidade sobre os sujeitos e corpos. Contudo, esse movimento político-capitalista implica, não por menos, numa forma de dominação e violações da vida privada – que exigem a heteronormatividade como uma instância autêntica e verdadeira de atividade. Já Judith Butler (2003; 2004; 2011), talvez o nome mais emblemático para os estudos feministas, de sexualidades e *queer*, afirma que não

basta identificar e pôr em evidência as congruências do poder e suas dinâmicas de inteligibilidade, mas sim identificar onde se localiza seu ponto de ruptura, suas descontinuidades e os locais nos quais ele falha. Com base nessas áreas frágeis do poder, em nenhum momento a sociedade deixou de se transformar – pelo contrário, surgiram novos sujeitos, corpos, modos de relacionamentos, afetos, desejos, ou seja, a instabilidade dos gêneros e das sexualidades cada vez mais se torna fluida. Como este fato se relaciona com a área cultural, especialmente, o audiovisual brasileiro contemporâneo? A proposta original da necessidade de um sujeito político dissidente também integra este capítulo. A existência desse sujeito pode ser uma importante alternativa para garantir voz e protagonismo à sujeitos e corpos dissidentes transformando, principalmente, discursos autorizados sobre si como objeto para novas políticas efetivas de diversidade. Alguns autores como Hannah Arendt (2000;2002) e Monique Wittig (1978) serão fundamentais para amalgamar pensamentos filosóficos e questões de gêneros e sexualidades atravessadas por debates políticos.

Destarte, o terceiro capítulo se relaciona ao debate sobre políticas públicas audiovisuais e os efeitos e dinâmicas destas no cinema e, principalmente, no mercado de TV do país. O objetivo deste capítulo será, inicialmente, resgatar a instituição e aplicação de mecanismos de incentivo fiscal, como a Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93) e a Lei Rouanet (Lei 8.313/91), bem como o cenário sociopolítico e econômico de um mercado devastado após o desastre do governo de Fernando Collor (à época filiado ao Partido Reconstrução Nacional). Neste contexto, o período da chamada Retomada das atividades cinematográficas do Brasil é fértil para identificar as consequências e o panorama do setor à época. Como aconteceu a reestruturação da produção? Quem liderava este processo? O que era produzido e financiado? Que obras se destacaram e que sujeitos eram protagonizados? Como se efetivou o apagamento de sujeitos e corpos LGBTQIAP+ neste período? Ainda que muitos pesquisadores e estudiosos tenham se debruçado sobre a história do cinema nacional nestes anos sem, necessariamente aprofundar estudos sobre apagamentos e exclusões, como Fernão Ramos (1987), Ismail Xavier (2006) e Paulo Emilio Salles Gomes (1980), a proposta deste capítulo concentra em identificar a relação da esfera governamental federal, artifícios de fomento, escoamento da produção e dinâmicas de exclusão existentes em um momento de reestruturação do setor cinematográfico.

Pode-se identificar uma exclusão simbólica no qual a prioridade era garantir investimentos, produzir um cinema comercial que garantisse retorno econômico e não a

evocação do prisma da diversidade nas narrativas? Seria este um movimento de “a exclusão da exclusão”²¹? Identifica-se este movimento atualmente? Os pesquisadores André Piero Gatti (1996; 2007) e Artur Autran (2004; 2017) são autores essenciais para a elaboração de reflexões sobre o Estado, as dinâmicas das produções audiovisuais e a constituição da indústria cinematográfica do país no período da Retomada. Outra referência importante para discussão neste capítulo é Lúcia Nagib (2002) e seu olhar crítico sobre o panorama da década de 1990 e as implicações no cinema brasileiro – que revelam, e muito, os processos históricos e políticos desenvolvidos até então. Encerrando a rede conceitual da discussão proposta nesse capítulo, a pesquisadora Hadija Chalupe (2010) traz à tona os imbróglios do cinema nacional como um negócio, as estratégias do setor e as lógicas da cadeia produtiva audiovisual adotadas após a Retomada. Vale ressaltar a importância desses pesquisadores para a amplificação dos estudos sobre políticas públicas audiovisuais e o esforço de cada um em tornar um tema tão burocrático e denso mais acessível e difundido.

Por mais que estes já tenham produzidos diversas publicações sobre o tema, foi necessário realizar uma revisão histórica deveras aprofundada e minuciosa sobre leis, regulamentações e instruções normativas. Essa inclinação tem o objetivo de analisar o cerne, a origem do funcionamento das políticas audiovisuais e como elas, legalmente em documentos oficiais, reforçam apagamentos e exclusões. Esse movimento é o diferencial desta pesquisa, em relação aos trabalhos dos autores supracitados.

Após este panorama sobre políticas públicas audiovisuais, o quarto capítulo se destina a abordar os pilares e entraves para a criação de um órgão regulador que pudesse ser capaz de abalizar as carências e necessidades da produção independente audiovisual brasileira. Nesse ímpeto, busca-se investigar as ações que possibilitaram e culminaram na existência da ANCINE, suas bases constitucionais e legais de funcionamento, bem como suas transformações até 2017. De certo, o Estado transfere parte de suas atribuições às agências a fim de que estas se tornem empresas públicas, em parte autônomas, de regulação e fiscalização, mas em nenhum momento retira do Estado a obrigatoriedade de investimento e manutenção de mecanismos que garantam a continuidade de uma atividade ou indústria, por exemplo. Assim, a ANCINE nasce, como uma autarquia, e sua finalidade visa, entre muitas outras atribuições, preencher um vazio alimentado por anos

²¹ Questiona-se aqui se o mercado audiovisual brasileiro, encarado como uma atividade marginalizada pelo Estado, reproduz lógicas de exclusão quando considera investimentos prioritários para obras que invisibilizam corpos e sujeitos LGBTQIAP+.

quando assume seu caráter regulador, fiscalizador e provedor de fomento, ainda que durante sua primeira década de existência a pauta da diversidade e representatividade LGBTQIAP+ não fosse considerada uma urgência. No entanto, ao longo dos anos, como ocorreram as formas de financiamento e quais medidas foram realizadas para expansão do setor no país? Que mecanismos de incentivo possibilitaram o início da descentralização da atividade para fora do eixo Rio-São Paulo e como estes foram aplicados para o crescimento do número de obras a serem exibidas na TV por assinatura? Como a questão da diversidade foi considerada neste período?

Para alavancar e instigar o debate sobre a agência, o pesquisador Marcelo Ikeda (2012; 2015) traz consigo uma análise sobre os alicerces fundacionais da ANCINE, suas principais características e comparações com órgãos de países diversos. Ikeda, em seus trabalhos, não só fornece informações essenciais sobre as políticas de organização da agência como também traça um panorama de suas principais atividades ao longo de sua existência. Outra voz renomada por suas importantes contribuições nos estudos de cinema, através de temas como regulação e fomento audiovisual, é Anita Simis (2010; 2016) que questiona não só o papel do Estado, mas a capacidade de centralização da ANCINE em gerir e administrar diversos fins. Ou seja, Simis provoca e analisa alguns atos regulatórios essenciais para a manutenção do setor e amplia o escopo de atuação do órgão com um viés crítico, importante para identificar fragilidades e potencialidades. Esse movimento da autora permite uma análise profunda do cenário da diversidade e da invisibilidade dissidente autorizada pelo Estado e evidente nas inúmeras promulgações da ANCINE. Não por menos, uma referência direta do mercado também possibilita reconhecer a importância jurídica das ações da ANCINE e seus fundamentos legais, suas regras, regulamentos gerais entre outros. O CESNIK, QUINTINO & SALINAS é uma das maiores empresas de advocacia direcionada para o setor audiovisual. Um grupo atuante e parceiro de entidades, associações e empresas do setor que produz inúmeras publicações sobre o momento e os impactos das ações adotadas pela ANCINE. Livros como *Doing Entertainment Business In Brazil* (2018) e *Current Financing Mechanisms for Audiovisual Content in Latin America* (2019) elaborados pela empresa abordam os meandros dos aspectos legais e regulatórios da atividade audiovisual no país.

Posteriormente a toda esta discussão teórica, a tese se expande para obtenção de dados e informações do setor. A partir de números advindos de fontes como o próprio OCA, informes de associações como a Brasil Audiovisual Independente – BRAVI, o Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual – SICAV, SPCINE e a Associação

Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais – APRO e da própria ANCINE, busca-se de maneira quantitativa investigar se, de fato, após a implementação da Lei 12.485/11 houve um crescimento de obras independentes, com destinação inicial para a TV por assinatura, que garantissem a presença e visibilidade LGBTQIAP+ em suas narrativas, por meio de protagonistas dissidentes. Dessa forma, o objetivo do quinto capítulo consiste em mapear, categorizar obras e evidenciar a existência de um panorama heteronormativo patriarcal na indústria audiovisual brasileira através de suas produções. Alguns critérios e filtros serão definidos, a fim de serem parâmetros para coleta de dados, como ano, formato, gênero e fonte de financiamento da obra, entre outros, pois a quantidade de obras realizadas no período analisado é muito superior à capacidade de tempo e publicação da presente tese. A partir daí, um universo de 28 obras seriadas ficcionais, financiadas através de recursos do FSA entre os anos de 2011 e 2017, serão objetos de estudo para se mensurar a quantidade de personagens protagonistas publicamente dissidentes na TV paga brasileira. Ao fim deste capítulo, serão também realizadas breves reflexões sobre o que está por vir no mercado audiovisual, após as inúmeras ações recentes de cerceamento e paralisação do audiovisual setor brasileiro impostas pelas gestões recentes da ANCINE e do governo federal.

Em relação à aplicação desses filtros para proporcionar um ambiente viável de investigação, um deles é importante de ser esclarecido. No que diz respeito ao estado brasileiro de origem das empresas foram privilegiadas produtoras do Rio de Janeiro. A escolha do Rio de Janeiro ocorreu pelo fato de, ainda naquele período a produção estar centralizada basicamente no eixo Rio-São Paulo, visto que as induções aconteceram anos após a promulgação da lei e tiveram seu tempo de consolidação e efetividade. Outro fator é que indicadores do setor apontam que as obras consumidas por espectadores e telespectadores eram majoritariamente de domínio de empresas cariocas, como demonstram dados fornecidos pelo OCA. Esta é uma realidade que perdura, inclusive, atualmente. De acordo com uma declaração de Leonardo Edde, presidente da Riofilme em exercício, no evento LatAm Content Meeting 2025, “Em 2024, 90% da bilheteria do cinema brasileiro foi de filmes cariocas. Nas salas de cinema, o market share de filmes brasileiros foi de 16% aqui no Rio de Janeiro – a média do Brasil foi de 10%”²². Tal escolha não representa o reforço de uma opressão cultural que de forma rasa e irresponsável é imposta na sociedade brasileira, como se a cultura e costumes do sudeste

²² Ver: <https://telaviva.com.br/11/03/2025/latam-content-meeting-comeca-com-mais-de-20-paises-representados/>

do país representasse o Brasil como um todo. No entanto, o próprio dado mencionado evidencia a concentração da atividade e a necessidade urgente de mudança desta prática e de pensamento. Além disso, deve-se ressaltar que a escolha por selecionar o Rio de Janeiro como filtro para a pesquisa não apaga, não desmerece e nem nega as produções oriundas dos outros estados.

O mesmo aconteceria se a presente tese direcionasse o foco para obras produzidas para o segmento de salas de cinema. De certo, e muito provavelmente, as evidências e os próprios resultados seriam outros. Até mesmo mudando a quantidade de obras com protagonistas dissidentes e possíveis alterações nos cenários e realidades de representações e representatividade. No entanto, estamos privilegiando uma lei que se destinou desde o primeiro momento em impulsionar o mercado de televisão no país. É de extrema importância, quem sabe até na continuação de um desdobramento desta tese a necessidade de produzir um trabalho acadêmico que investigue toda a proposição aqui exposta só destinada à obras direcionadas para as salas de cinema ou até mesmo que faça um estudo comparativo entre os segmentos de televisão e de cinema. Por ora, devido ao tempo e a delimitação do escopo de trabalho, iremos nos concentrar em analisar o segmento televisivo.

Destarte, a conclusão surge para reunir os dados e informações obtidas e responder à questão central que permeia todo o presente trabalho: se após a promulgação da Lei 12.485/11 houve maior protagonismo e visibilidade de sujeitos e corpos dissidentes LGBTQIAP+ em obras brasileiras exibidas nos canais de TV paga no país entre os anos de 2011 e 2017. Por ora, a conclusão se torna também uma etapa de apontamentos para o futuro, especialmente no debate envolvendo a regulamentação do *streaming*, e como o mercado *on demand* pode ser um ambiente possivelmente favorável para a diversidade de sujeito e corpos nas telas.

É preciso assumir, portanto, que este é um trabalho sobre políticas públicas audiovisuais, tomando como ponto de partida a preocupação com a demanda da diversidade nas representações de sujeitos no audiovisual brasileiro. Por meio do conceito de cidadania, e tendo como dispositivos os gêneros e as sexualidades, é possível criar e desenvolver uma correlação sobre temas que são abordados muitas das vezes de forma independentes. A aplicabilidade para o ambiente do audiovisual brasileiro contemporâneo é uma das evidências originais dessa proposta. A presente tese se apresenta como uma tentativa de simbiose entre o pensamento e a prática audiovisual, e que os diversos deslizamentos dissidentes sejam vistos como necessários e agregadores, não campos

distintos de análises e proposições. Posto isso, que as discussões deste trabalho também sejam leves, apesar das inúmeras informações que, em certos momentos, são e serão demasiadamente burocráticas e legalistas. Assim, reforça-se a intenção de que as análises aqui apresentadas também sejam frutos de experiências pessoais e coletivas e que, fazendo jus à epígrafe referenciada pela citação de Michel Foucault, a presente tese também possa ser vista como uma forma de afirmação, existência e possibilidade criativa.

2. DIVERSIDADE E DISSIDÊNCIAS

As discussões sobre gêneros e sexualidades obtiveram expressividade política e social, em especial, a partir da década de 1960. Na América Latina, estas discussões foram aliadas aos movimentos como os estudantis, os antirracistas, o do proletariado e das feministas em um contexto permeado por conflitos de diversas ordens. Assim, grupos que consideravam a liberdade sexual um importante fator para alcance da democracia, dos direitos, das existências e das possibilidades de afetos, iniciaram processos de mobilização frente às sociedades conservadoras patriarcais. Cabe ressaltar que, neste período, países como o Brasil e a Argentina viviam tempos históricos marcados por regimes ditatoriais que, dentre suas ações políticas, perseguiam e torturavam indivíduos que lutavam por uma sociedade mais justa e igualitária, logo, contrários ao governo militar.

No entanto, sujeitos considerados desviantes ou invertidos²³, como os homossexuais, tornaram-se párias para este tipo de governo no Brasil. Episódios de violência e repressão para com grupos dissidentes sexuais foram frequentes. Ironicamente, aconteceria nesta mesma década uma primeira mobilização local e, posteriormente nacional, que ampliaria os debates sobre gêneros e sexualidades em âmbito brasileiro. Pesquisadores e estudiosos como Regina Facchini (2000) desenvolveram trabalhos importantes para recontar a história do movimento LGBT no país. Ao apontar um marco temporal iniciado no fim da década de 1970, Facchini (2000) expõe uma predominância dos gays masculinos na liderança das pautas e propostas a favor do, então, Movimento Homossexual Brasileiro²⁴. Nesta época, ainda não se

²³ Termos, comumente, utilizados naquele período para designar pessoas homossexuais. Ou seja, sujeitos que se relacionavam com outros do mesmo sexo.

²⁴ Para a pesquisadora Regina Facchini (2000), o Movimento Homossexual Brasileiro teve sua consolidação na década de 1970 e, basicamente, era composto por associações, grupos, coletivos que defendiam direitos, igualdade, liberdade e cidadania para sujeitos considerados homossexuais. Seu núcleo principal estava

considerava a existência de uma comunidade LGBT, visto que a representação dos grupos dissidentes era exercida, majoritariamente, por homens gays. Isso demonstra que o início da mobilização dissidente no país ocorreu de forma centralizada e contemplava apenas uma parcela do que seria a tal “sopa de letrinhas”, proposta pela pesquisadora (FACCHINI, 2000), quando a comunidade LGBT se expande nas décadas seguintes.

Ao longo dos anos foi possível enxergar neste percurso de solidificação do movimento LGBT no país características fundamentais e marcas que atravessam décadas. Em especial, a relação direta entre a comunidade dissidente e o campo das comunicações e das artes. Não à toa, logo ao fim da década de 1970, mais precisamente em 1978, surge no Rio de Janeiro o periódico *Lampião da Esquina* consolidando o que viria a ser a primeira publicação desenvolvida por homossexuais e dedicada a eles próprios. A intenção de se criar um periódico surgiu da necessidade de garantir a circulação de conteúdos relacionados ao universo do Movimento Homossexual Brasileiro. A publicação se tornou um local de discussão, desmistificação da comunidade gay, exaltação de novos afetos como também ressaltou a importância e contribuição cultural dos homossexuais no Brasil. Desse modo, uma rede se formou para difundir a escrita sobre pautas e questões dissidentes e, em pouco tempo, influenciou o aparecimento de novas revistas, jornais e materiais impressos sobre homossexuais em outros estados brasileiros.

Em um período no qual o autoritarismo e a censura segregavam comportamentos e a liberdade de expressão, paralelamente às publicações impressas, grupos e coletivos se formavam para repensar não só a trajetória de sujeitos marginalizados como visavam a implementação de debates e propostas positivas para suas existências. O grupo *Somos de Afirmação Homossexual*²⁵ de São Paulo pode ser visto como pioneiro nesse processo e, talvez, considerado um dos primeiros a refletir os dissidentes sexuais e de gêneros como sujeitos e corpos políticos²⁶. Seria, portanto, nesse âmbito que as primeiras reuniões do *Somos* estariam atreladas à exposição de experiências particulares de seus integrantes e a busca por transformá-las em luta por igualdade e aceitação na sociedade. Os discursos

centralizado nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo e ao longo das décadas posteriores uma frente ampla foi se desenvolvendo.

²⁵O Grupo Somos de Afirmação Homossexual foi um coletivo paulista criado em 1978 e tinha como objetivos principais promover encontros, debates e ações artísticas que pudessem garantir a reflexão e discussão sobre experiências, vivências e consciências sobre a sexualidade homossexual.

²⁶Entende-se aqui sujeitos políticos como aqueles capazes de propor novas formas de existências, reflexões sobre diferenças e transformar essas pautas em ações e práticas também nas esferas públicas e governamentais. Sendo assim, sujeitos políticos são líderes que exprimem valores a serem difundidos e buscam o bem-estar e dignidade de grupos aos quais se propõem representar e/ou dar voz.

que se depreenderam destes encontros podem evidenciar, de certo modo, a consolidação de um pensamento ativista dos homossexuais.

Nesse contexto, em 1980 nasce o *Grupo Gay da Bahia*, forte expoente na implementação de ações nacionais em favor da minoria. O grupo, que ainda está em atividade atualmente, foi essencial naquele período não só para conduzir as discussões sobre a homossexualidade para além das grandes capitais como Rio de Janeiro e São Paulo, como também institucionalizar o debate dissidente. Esse movimento iria culminar no surgimento de outros grupos dedicados, por exemplo, somente às integrantes lésbicas. Tal fato foi um importante catalisador para novas produções artísticas como o jornal *Chana com Chana* – um periódico ativista lésbico elaborado em 1981 e que teve sua circulação interrompida em 1987²⁷.

A década de 1980, como apontam Richard Miskolci e Larissa Pelúcio (2009), foi marcada por inúmeros contrastes sociopolíticos e econômicos no Brasil e também pela disseminação do HIV/AIDS. Diante de uma epidemia que estigmatizou sujeitos homossexuais como os principais vetores de disseminação da doença, os grupos dissidentes se esvaziaram necessitando de uma reorganização estrutural das lideranças, dos coletivos e das propostas. Além de um evidente esforço para promover diálogo com as esferas governamentais e garantir espaços para um debate público e amplo diante das violências sofridas pela população dissidente, os próprios integrantes dos grupos iniciaram um processo de pulverização das reivindicações. Desse modo, lésbicas, travestis, transexuais e bissexuais passaram a contestar a predominância das pautas e dos discursos em favor, *a priori*, dos gays masculinos. Este rompimento, em meio ao cenário devastador das mortes ocasionadas pelo HIV/AIDS reforçam uma cisão considerável das prioridades e a tamanha complexidade de questões referentes à diversidade no interior de uma comunidade que almeja celebrar as diferenças.

Apesar do abrandamento da ditadura militar e de seu fim em meados da década, ainda que não tenha sido um período efetivamente democrático, as formulações das novas demandas foram direcionadas para o Estado exigindo esforços e ações emergenciais, especialmente, no que se refere à questão de saúde pública. Nesse sentido, foi primordial alterar o foco da luta para amenizar discursos preconceituosos sobre a “peste gay”, inclusive, disseminados pela própria mídia televisiva, impressa e radiofônica. Vale

²⁷O *Chana com Chana* foi criado por um coletivo de mulheres lésbicas e dedicado para mulheres declaradas homossexuais. O GALF, Grupo de Ação Lésbico-Feminista, posteriormente também lançaria uma outra publicação dedicada ao público lésbico intitulada *Um Outro Olhar* em 1988.

mencionar que representantes dos principais grupos dissidentes do Brasil enviaram cartas e declarações aos principais jornais do país, bem como organizaram entrevistas e pronunciamentos para evidenciar o posicionamento dos grupos dissidentes – uma forma de recuperar e ressaltar, então, a imagem positiva dos homossexuais em ocasião do HIV/AIDS. Tal fato reforça e aponta a existência de pensamentos e práticas heteronormativas que conduzem juízos de valores e atestados de normalidade frente aos sujeitos e corpos na sociedade.

Desde o início da década de 1980, com a emergência da epidemia de aids, assistimos a mudanças sociais profundas que configuraram novos comportamentos em uma clara ênfase epidemiológica na saúde pública e nos discursos sobre a sexualidade. A epidemia permitiu o reforço da norma heterossexual que servira como modelo para patologizar as sexualidades dissidentes desde fins do século XIX. Assim, nas últimas três décadas, o dispositivo da aids revelou-se eficiente na conformação dos antigos prazeres perversos em formas moldadas por padrões heterossexuais.

(PELÚCIO; MISKOLCI, 2009, p.127)

Esta *patologização* diante dos afetos e dos prazeres não-heteronormativos culminam em dinâmicas de poder que estão engendradas em inúmeros espaços e instituições sociais, políticas e educacionais como a escola, a igreja, a família, os hospitais entre outros. Assim, grande parte do estigma sobre o HIV/AIDS para com sujeitos dissidentes reforça violências e apagamentos autorizados por aqueles que julgam deter esse poder: se existe uma doença disseminada por gays e a homossexualidade é uma “condição”, logo, toda prática de extermínio deve ser considerada. Este tipo de lógica predomina no pensamento e nos discursos de quem, somente, enxerga nos valores tradicionais, patriarcais e conservadores moralidades que afetam o bem-estar da população e daqueles que não se conformam ou se identificam com a heterossexualidade. Antes de tudo, quem detém este poder desconsidera qualquer tipo ou possibilidade de liberdade de expressão, afeto, cidadania ou novas formas de existências.

A luta que vai ser exercida durante a década de 1980 perpassa pela sobrevivência e dignidade e que, na década posterior, viria acompanhada pela pauta da diversidade, transformando o que anteriormente era o Movimento Homossexual Brasil, passando pelo movimento GLS e, posteriormente, em comunidade LGBT. Agora, lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e travestis estavam sob a consonância de objetivos comuns, apesar das divergências e conflitos existentes entre estes mesmos sujeitos no interior da comunidade. A diversidade era o caminho para uma sociedade mais justa e igualitária. E essa conformidade tinha que ser legítima dentro do próprio movimento. Como fruto de

apelo popular e pressões de diversas ordens, a força da comunidade LGBT alcançaria uma vitória de caráter internacional: em 1990 a Organização Mundial da Saúde retira a homossexualidade da lista de doenças mentais registrada pela instituição. Particularmente, entende-se este como um feito essencial para as propostas que viriam a ser exigidas na nova década.

A década de 1990 seria atravessada pela reivindicação da militância através das políticas públicas e retomada de uma mobilização nacional. Uma aproximação inicial e direta com partidos políticos, sindicatos e organizações não-governamentais fez eclodir diversos projetos em apoio à comunidade LGBT, desde a conscientização até o combate ao preconceito. Não por menos, grupos comunitários, associações e instituições específicas LGBTs surgiram em grande parte do país como forma de reduzir e dar suporte a sujeitos dissidentes. Redes de apoio para obtenção de trabalhos formais, ações de capacitação e formação escolar, assistência e apoio psicológico e de saúde formaram as raízes dos grupos dissidentes e apoiadores na época. É nesse contexto que em 1995 é fundada a Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis – ABGLT. A associação surge com o objetivo de ampliar a discussão de gêneros e sexualidades dissidentes promovendo ações e eventos para sensibilizar parlamentares e a população em relação aos projetos de lei apresentados naquela época ao governo. Estes projetos visavam a criminalização da homofobia e clamavam por direitos civis básicos, nos quais os LGBTs não poderiam acessar por intolerância jurídica e legislativa das próprias instituições federais, municipais e estaduais.

Por meio do destaque que a ABGLT vinha adquirindo em âmbito nacional e sendo uma referência na América Latina, um outro elemento se tornou um marco na celebração da diversidade e das diferenças a partir de 1997: as Paradas de Orgulho LGBT. Inicialmente denominada como Parada Gay, os atos se espalharam por todo país como forma de promover festividade e reflexão sobre as inúmeras formas de existências e afetos. No Brasil, a Parada de São Paulo mobiliza, até os dias atuais, milhões de pessoas que se dirigem até à Avenida Paulista, trecho mais movimentado da cidade, para festejar e conscientizar o público, a população e as autoridades sobre a realidade de pessoas e grupos dissidentes sexuais e de gêneros. Considerando que o Brasil é um dos países que mais mata LGBTs no mundo e o que mais assassina transgêneros, segundo a Associação Nacional de Travestis e Transexuais – ANTRA, as Paradas de Orgulho LGBT se consolidam ao mesmo tempo como protesto, mas também como diversão. Outro exemplo de festa da diversidade dos gêneros e sexualidades é o Miss Brasil Gay que acontece

anualmente em Minas Gerais, especificamente na cidade de Juiz de Fora, e que já faz parte do calendário de ações importantes do movimento e da luta pela valorização das dissidências. Referência no país, o Miss Gay foi criado em 1976 e consiste em uma competição para escolha do “mais belo transformista do país”, segundo própria definição na página oficial²⁸ do evento.

A partir dos anos 2000, a pauta da comunidade LGBT estaria mais assertivamente na luta pelos direitos civis legalizados e reconhecidos. A união homoafetiva, direito a pensão em caso de morte do(a) companheiro(a), inserção de casais homossexuais nos cadastros oficiais para fins de direitos parentais, redesignação do sexo por pessoas transexuais seriam algumas das demandas principais. As conquistas foram se consolidando aos poucos, em especial, durante os dois primeiros governos democráticos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003 – 2010), atualmente presidente do país em seu terceiro mandato, e Dilma Rousseff (2011 – 2016), ambos filiados ao Partido dos Trabalhadores – PT. O alinhamento das propostas dissidentes para com os organismos do governo se materializa em importantes programas estatais como a criação do Programa Brasil Sem Homofobia, originado em 2004 sob a gerência do Ministério da Saúde, e do Plano Nacional de Promoção da Cidadania e Direitos Humanos de LGBT, elaborado pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República em 2009. Em 2013, o Sistema Único de Saúde – SUS passou a oferecer gratuitamente terapia hormonal e cirurgia de redesignação de sexo para pessoas trans e travestis e, em 2015, a travesti Sammy Larrat assumiu o cargo de coordenadora-geral de Promoção dos Direitos LGBT da Secretaria Especial dos Direitos Humanos.

Recentemente, a comunidade LGBT se expandiu em termos de propostas, lutas e reivindicações por meio de uma ampliação das formas de se identificar e pertencer no interior da sociedade. Reconhecendo estas novas formas de existências, ainda que de maneira por vezes não-harmônica, a sigla do movimento contemplaria estas possibilidades modernas de afetos e identidades sendo, comumente, referida como LGBTQIAP+. É nesse momento que pessoas que se identificam como *queer*, intersexual, asexual, panssexual e outras categorias implicadas pelo símbolo “+” passam a ser consideradas e também priorizadas na comunidade. O surgimento, a complexidade e variedade dessas categorias fez com que a prestigiada organização, a Aliança Nacional

²⁸ Ver: <https://www.missbrasilgay.com.br/a-historia>

LGBTI+, desenvolvesse um manual²⁹ para instruir os meios de comunicação, bem como os órgãos sociais, políticos e educacionais, sobre como interpelarem e se referirem às pessoas LGBTQIAP+. É preciso reforçar que a presente pesquisa se utilizará da sigla LGBTQIAP+ na maior parte das discussões proferidas, como uma referência contemporânea ao grupo dissidente sexual e de gêneros no Brasil³⁰.

Destarte, o que se evidencia com este breve e condensado percurso da luta LGBTQIAP+ no Brasil é como, historicamente, questões de gêneros e sexualidades são marginalizadas e apagadas das discussões políticas e sociais. Ou seja, são questões que apontam para uma regulação dos corpos e submissão dos sujeitos, e demonstram os atravessamentos e o alcance de certas instâncias de poder na sociedade – gerando invisibilidade, repressões, disputas e punições. Claramente, as forças que garantem essas relações de poder e submissão autorizam discursos e práticas que denunciam o que Michel Foucault (1988) denomina como “efeitos e processos de poder”. Estes efeitos e processos caracterizam discursos e ações de controle sobre sujeitos e saberes produzindo indivíduos dóceis, adestrados e submetidos ao que se pode caracterizar como normatização da sexualidade. Sendo assim, a sexualidade é um dispositivo histórico do poder, pois promove políticas de contenção e existências baseadas nas dicotomias dos gêneros masculino e feminino, na determinação biológica do sexo e na presunção de uma heterossexualidade hegemônica. A normalidade e os aspectos naturais advindos desta lógica rechaçariam qualquer potência ou existência que não heterossexual e/ou binária e potencializariam uma norma, bem como consequências de sua normatividade. Neste âmbito, toda uma cultura produziria códigos, signos e símbolos de inteligibilidade e zonas de privilégios diante da obediência dos sujeitos e da conformidade de seus corpos. Pode-se afirmar, então, a existência de uma cultura heteronormativa, no qual seus modos de vida e afetos estão diretamente atrelados ao pensamento compulsório da heterossexualidade e da heteronormatividade como um modelo, um padrão. Seria a partir do pensamento e da prática heteronormativa que grande parte das performances, das representações e das identidades se solidificaria ao longo dos anos.

²⁹ Ver: <https://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2018/05/manual-comunicacao-LGBTI.pdf>
Acesso em: 12/09/2021.

³⁰ Em outros países com culturas e tradições diferentes, a sigla pode atingir uma abrangência maior do que a popularmente usada no Brasil. Um exemplo disso é o Canadá que de forma recorrente se vale de uma denominação mais completa como LGBTQQICAAFP2K+, caracterizada por pessoas que se identificam como Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Questionando, Intersexuais, Curioso, Assexuais, Aliados, Pansexuais, Polissexuais, Familiares, 2-espíritos e Kink.

Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que fazem a heterossexualidade não apenas parecer coerente – ou seja, organizada como sexualidade - mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisória e o seu privilégio pode adotar várias formas (por vezes contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre os aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como uma realização ideal ou moral. Não consiste tanto em normas que possam ser resumidas em um corpus de doutrina como em uma sensação de correção que se cria com manifestações contraditórias - muitas vezes inconscientes, mas imanentes em práticas e instituições.³¹ (BERLANT; WARNER; 2002, p.230)

Diante dessa heteronormatividade que é encarada como natural e, predominantemente, normal, uma pedagogia deve ser instaurada para a reproduzibilidade de modos de vidas e afetos, a fim de que os sujeitos adestrados por esta norma reproduzam ao mesmo tempo conformidades e também denunciem perversões. Há, portanto, uma ideia central de formar e capacitar sujeitos por meio de regras heteronormativas e isto compreende dinâmicas sobre o saber, formas de ensinamentos e avaliações sobre esses aprendizados. A pesquisadora Guacira Lopes Louro (2000) afirma que tudo isso possui um objetivo bastante claro: produzir verdades e coerências nas esferas sociais a partir de pedagogias da sexualidade. Estas pedagogias serviriam como um plano educativo de diversos poderes. Assim, um amplo e difundido sistema de códigos é implantado, no qual os sujeitos devem aprendê-lo e reproduzi-lo socialmente. Contudo, o corpo, encarado como elemento a ser lapidado, será o objeto essencial para a visibilidade destas práticas, tanto aquelas que se ajustam à heteronormatividade quanto àquelas que as subvertem. Se o corpo é uma tela a ser formada, ele ganha sentido quanto exposto socialmente, principalmente, a partir das leituras que são realizadas diante dele. E sua leitura é fruto de experiências, ensinamentos e, obviamente, regras. Pode-se dizer, portanto, que o corpo, as identidades de gêneros e as sexualidades são construídos e produzidos socialmente. E é por meio da cultura que elas definirão quais destes serão aceitos e quais serão marginalizados. Ou seja, a ordem é produzir sujeitos iguais que correspondam às expectativas da heteronormatividade, justamente, a fim de vislumbrar aqueles que não se identificam ou praticam tais regras para, aí sim, puni-los e violentá-los. No entanto, por

³¹Traducción Libre. “Por heteronormatividad encendemos aquellas instituciones, estructuras de comprensión y orientaciones prácticas que hacen no sólo que la heterosexualidad parezca coerente —es decir, organizada como sexualidad — sino cambien que sea privilegiada. Su coherencia es siempre provisional y su privilegio puede adoptar varias formas (que a veces son contradictorias): pasa desapercibida como lenguaje básico sobre aspectos sociales y personales; se la percibe como un estado natural; también se proyecta como un logro ideal o moral. No consiste tanto en normas que podrían resumirse en un corpus doctrina como en una sensación de corrección que se crea con manifestaciones contradictorias —a menudo inconscientes, pero inmanentes en las prácticas y en las instituciones.”

vezes dissimuladas, por vezes escancaradas, as violências são oriundas de inúmeras ordens. Nos subcapítulos adiante, a questão das pedagogias da sexualidade será melhor aprofundada.

Todavia, se para o pensamento *foucaultiano* (1988), “onde há poder, há resistência”, justamente, nestes espaços sociais que praticam tais violências é que zonas de resistência também serão criadas. A teórica e filósofa Judith Butler (2006), em sua análise sobre os estudos de Foucault em relação à sexualidade, afirma que não basta identificar e pôr em evidência as congruências do poder e suas dinâmicas de inteligibilidade, mas sim identificar onde se localiza seu ponto de ruptura, suas descontinuidades e os locais nos quais esse poder falha. Com base nessas áreas frágeis do poder, em nenhum momento a sociedade deixou de se transformar, pelo contrário, surgiram novos sujeitos, corpos, modos de relacionamentos, afetos, desejos, ou seja, a instabilidade dos gêneros e das sexualidades cada vez mais se torna um fato.

Logo, as sexualidades, os gêneros e os afetos não podem ser dinamizados como artifícios estáveis, fixos e longevos, pois assim como as próprias sociedades estes estão em constantes transformações. A suposta rigidez dessas instâncias irá provocar, especialmente a partir da década de 1990, uma revisão do olhar sobre as questões de gêneros e sexualidades nos estudos teóricos sobre esse campo. Se para Paul Beatriz Preciado, “o sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade” (2011, p.12), e ressaltando que sujeitos³² são cambiantes em seus tempos históricos, que novas propostas dissidentes surgem perante à heterossexualidade compulsória e à heteronormatividade? Que políticas de visibilidade são desenvolvidas e como as políticas das diferenças impõem seus modos de existências?

Inicialmente, sujeitos e corpos abjetos, aqui considerados dissidentes, pleiteavam dar voz às reivindicações contra-dominantes, como os coletivos dissidentes brasileiros mencionados anteriormente das décadas de 1970 e 1980. No entanto, repensar protagonismos foi vital para grupos historicamente marginalizados poderem falar de si. Ou seja, serem narradores de suas próprias vivências e dilemas. Corromper e romper com as intensas políticas de governabilidade seria um plano de libertação para indivíduos improvisados, carentes de autonomia e desimpedidos de sujeição. Esses sujeitos são ao mesmo tempo uma formação discursiva, uma prática e um efeito de novas políticas representacionais. *Reimaginar-se, recompor-se e se reescrever na História* implode novas

³² Assim como sua identidade, seu gênero e sexualidade são instáveis.

possibilidades de existências, mas também pode abrir caminhos para outras propostas do “eu” como também do “nós”. Fazer-se durar, à luz dessa nova política dissidente, pode ser compreendido como uma necessidade de revelar particularidades, intimidades e subjetividades emancipadas do poder – aceitando todo tipo de estranheza que pode vir carregada de potências durante esse processo que, muitas vezes, é doloroso. E, por fim, construir, sob inéditos discursos de si mesmo, novas categorias de afirmação. Narrar seu próprio texto, seja ficcional, seja banal³³, sugere uma autoconstrução que deve ser experimentada em sua complexidade, mas não delimitada em suas possibilidades dialéticas. Explorar afirmações que não se totalizam em si mesmas desafia e desloca linguagens, imagens e significados e implica um modelo substancialmente desorganizado, e não menos válido, “das regras que governam sexo/gênero/desejo” (BUTLER, 2003, p.46).

Esses deslizamentos provocam também, em especial no campo das artes, uma ampla e necessária revisão das visibilidades, das narrativas que naturalizam e imobilizam a diversidade das formas de ser e estar e que, não por menos, desconsideram sujeitos e públicos. Compreender o audiovisual como uma manifestação artística capaz de proporcionar debates importantes sobre existências dissidentes e a regulação de seus protagonismos, reconstituir e repensar o audiovisual por meio de formas alternativas de representações é estar em consonância com as fraturas sociais, dos gêneros e das sexualidades evidentes, em especial, atualmente. E, principalmente, reforçar que praticar e garantir representações subversivas dissidentes não é politicamente impossível, mas sim inevitável e urgente. Trata-se de noções de vida, de identificação e de pertencimentos.

Dessa forma, este segundo capítulo propõe uma reflexão sobre o poder, os discursos, a dissidência e as políticas de existências que os debates e as pautas LGBTQIAP+ contemporâneas proporcionam. O objetivo desta discussão é explorar teoricamente como as dissidências de gêneros e sexualidades garantem novos olhares, ações subversivas e estruturam operações simbólicas e concretas na sociedade. Ou seja, como estes sujeitos contestam o poder, as práticas e dinâmicas de inteligibilidade que as estruturas sociopolíticas e as pessoas heterossexuais e/ou heteronormativas desempenham e como estes mesmos sujeitos propõem novas formas de existir, novas matrizes de afetos; criam novas trincheiras de resistências e se assumem, particular e publicamente, como sujeitos e corpos políticos. Quem são os protagonistas dos novos

³³ O termo banal é entendido aqui como uma forma de compreender a realidade, o cotidiano.

tempos? Proporcionar este debate será fundamental para considerar e criticar construtivamente o audiovisual brasileiro contemporâneo e as novas mídias ao longo de toda esta pesquisa.

2.1 Poder, Discursos e Práticas

Para efeito desta pesquisa serão discutidos alguns conceitos e definições importantes para os debates acerca dos gêneros e das sexualidades. Neste caso, considerando o poder como um conjunto de forças relacionais e, praticamente, interdependentes, os estudos de Michel Foucault serão essenciais para se considerar o poder como um terreno de disputas e apagamentos. Conduzindo a reflexão para a sociedade ocidental contemporânea, essa suposta relação de hierarquia e também reciprocidade entre quem detém o poder e quem a obedece estipula níveis muito simbólicos sobre pactos firmados de alteridade e humanidade entre os sujeitos.

No livro *História da Sexualidade I – A Vontade de Saber* (1988), Foucault argumenta sobre a produção do “prazer-saber” como artifício para investigar possíveis verdades sobre o sexo e a sexualidade. Nesse sentido, tanto o sexo como a sexualidade atestariam conhecimentos fundamentais sobre uma possível história da sexualidade e, por que não, uma teoria do desejo. Vale ressaltar que em nenhum momento Michel Foucault implica discussões sobre identidade de gêneros, mas sim sobre sexualidade. A partir desta lógica, o campo da sexualidade irá ser compreendido como um saber que, claramente, o teórico consegue identificar seus efeitos na sociedade. Seja através de ensinamentos, da reproduzibilidade normativa, das punições, ou seja, nas marcas, nas virtudes e nas submissões de uma “sexualidade dominante”, estabelece-se uma verdade. Uma verdade heterossexual sobre as relações humanas e sobre os afetos e, consequentemente, *patologizações* e crimes. Em outras palavras, o poder está para além da repressão sobre as pulsões sexuais, está justamente na manifestação de múltiplas sexualidades que produzidas, classificadas, distribuídas e hierarquizadas definem moralmente os privilégios ou a marginalização de certos sujeitos na sociedade. E serão nestes locais repletos de discursos, significados, normalidade e anormalidades que as disputas e os apagamentos se concretizam.

E, conforme a natureza da instituição considerada, ou melhor, conforme a natureza de sua operação, as visibilidades de um lado e os enunciados do outro

atingirão esse ou aquele limiar, que os tornará políticos, econômicos, estéticos... (DELEUZE, 2005, p.85)

Nesse âmbito das esferas de poder, a sexualidade seria uma consequência das diversas formas de governabilidade do desejo e dos prazeres deste sujeito. Se existe uma ordem para regular estrategicamente o corpo e as demandas dele vinculada ao conhecimento e às práticas sexuais, em contextos estratégicos e complexos dentro da sociedade, corpos adestrados atenderiam às expectativas de se produzir sujeitos dóceis. Escorado sob a alcunha das instituições que operam esse poder, como mencionado anteriormente, a igreja, a escola, a família, o Estado entre outros, revelam dinâmicas conscientes e inconscientes sobre o controle da vida e do homem³⁴. A ideia de repressão nesse contexto, especialmente a partir do século XVIII, denunciaria que as inúmeras competências do poder estavam vinculadas a um projeto por parte da burguesia – mais diretamente ligado ao capitalismo. O liberalismo moderno proporcionou um falso sentimento de liberdade individual, pois condicionou a garantia da vivência dessa individualidade para as mais profundas submissões, *disciplinarizações*, normalizações e outros modos de controle da população. Assim, é importante perceber que o poder, em sua totalidade, não assume um caráter exclusivamente destrutivo ou negativo. Por outro lado, ele concede o exercício da liberdade e do privado, sob vantagens e ilusões de intimidade, para que suas concessões autorizem o domínio de sua força e, para que tais dispositivos da sexualidade, sob a égide das instituições de poder, realizem o gerenciamento e intervenções sociais e pessoais sobre a ordem cotidiana e o âmbito particular do indivíduo.

Quando questiona “na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se?” (FOUCAULT, 1988, p.11), o filósofo aponta para uma estratégia pungente da nova ordem capitalista e sua inscrição sobre os limites e transgressões do sexo: falar sobre ele também garante discursos jurídicos-políticos em relação às pulsões e conduzem ao entendimento da vida e do sexo como uma tecnologia. Assim, a partir do saber, do conhecimento, por assim dizer, surgiram os métodos de punição.

É necessário, portanto, fazer uma diferenciação do termo, pois se pode compreender a vigência de três tipos de tecnologias: a tecnologia de si, a tecnologia do

³⁴ O termo aqui é utilizado para se referir a um único indivíduo, à pessoa, à sujeito universal.

sexo e a tecnologia do poder. O primeiro caso se relaciona com a capacidade do indivíduo de estabelecer formas de se *autoadministrar*, estipulando para si um percurso de vida criterioso, repleto de cuidados e atividades que o conduzem à promoção do seu próprio bem-estar e, assim, seguir seu curso natural de nascer, viver e morrer. Evidente, que esse cuidado de si³⁵ está atrelado, intrinsecamente, ao modo como conduz sua vida e a dimensão social e política com que suas ações particulares são dinamizadas para si e também para a esfera do coletivo e do Outro. Já a tecnologia do sexo atestaria o corpo como uma máquina, como o espaço a ser administrado, no qual seria através dele que se desenvolveriam habilidades, processos, saberes e operações reguladoras; ou seja, as técnicas e as práticas do poder. Por fim, a tecnologia do poder se constrói, principalmente, a partir dos últimos estudos de Foucault, no qual ele iria se concentrar no conceito de biopolítica. A biopolítica é uma tecnologia de regulação da população, um juízo de poder que permite criar as condições necessárias para que sujeitos apenas sejam produtos e objetos de violências. Esta força institui práticas de extermínio autorizadas, como as guerras e o descaso de autoridades com sujeitos vulneráveis.

No entanto, esse poder que é operado socialmente ao mesmo tempo em que garante pequenos níveis de aceitabilidade sobre sujeitos, corpos desviantes e suas ações, também executam métodos jurídicos para com as existências. Assim, uma forma legisladora anuncia a pré-existência de uma lei com inúmeras regras acopladas a ela e institui o que se pode denominar como ciclos de interdições. Este ciclo é, de fato, a enunciação de uma lei que proíbe, pune, suprime e anula desejos e experiências. É interessante perceber que esse mundo contemporâneo que imprime métodos de governabilidade sobre a população, neste caso o biopoder, concentra-se em um plano sociopolítico e econômico de contenção e isto é de extrema importância quando se pensa sobre a invisibilidade de sujeitos e corpos dissidentes na sociedade ocidental. Evidencia-se que esta tecnologia do poder age sobre grupos, mas também incide sobre o indivíduo, cerceando direitos, afetos, e qualquer tipo de suporte ou assistência que o Estado deveria prover. De certo modo, estes são sujeitos que o Estado não nota, mas que são fundamentais para estabilidade e durabilidade das relações desiguais do poder.

³⁵ Termo cunhado por Michel Foucault para caracterizar as relações do sujeito consigo mesmo considerando este próprio sujeito para além de um corpo, mas um instrumento de saber, conhecimento, redenção e purificação. O termo também é alusivo ao livro de mesmo nome publicado pelo autor. Ver: FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I – A Vontade de Saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

A importância política do sexo se deve à maneira de sustentar o regime moderno do “bio-poder”, que Foucault define, distinguindo-o do antigo regime de “poder sobre a vida e a morte”, como uma “tecnologia política da vida”. O bio-poder se refere aos procedimentos políticos modernos de regular a vida humana por meio de técnicas periciais (estatística, demografia, eugenia, esterilização, etc.) – técnicas que possibilitam uma aliança estratégica entre o conhecimento especializado e o poder institucionalizado na gestão que realiza o Estado da vida. O sexo contribui para essa tecnologia, especificamente, conectando o corpo à nação, vinculando “os procedimentos de poder que caracterizaram as disciplinas” da sexualidade (a anatompolítica do corpo humano) a uma série de ...controles regulatórios: uma biopolítica da população”.³⁶ (HALPERIN, 2000, p.64)

Em um livro dedicado às análises e propostas de Michel Foucault, o teórico americano David Halperin (2000) ressalta que os discursos relativos e o conhecimento sobre o sexo perpassam, de certa maneira, por um conhecimento também sobre o sujeito e sua formação em diferentes tempos e contextos históricos, estruturas e culturas. Ou seja, ao se pensar sobre o potencial do sexo e das sexualidades como categorias essenciais de controle e produção de forças, o sujeito e o conceito da vida humana contribuem para a legitimidade do Estado e o descaso dele para com subalternos, marginalizados e dissidentes. Desse modo, uma disciplina sobre o sujeito é, enfim, dinamizada, no qual se investiga as origens das subjetividades e, sob o viés institucionalizado, garante ao Estado a criação de uma ideia de sujeito, de um sujeito construído, performatizado e que revela verdades generalizantes. No entanto, ainda que certa idealização de sujeito estivesse vinculada ao direito à vida e às suas singularidades, percebe-se que a precariedade é um estado que determina privilégios, inclusive, sobre as sexualidades. A precariedade dos gêneros e das sexualidades implica em corpos normativos e afetos coerentes diante da heterossexualidade compulsória e aponta para zonas de apagamentos de sujeitos dissidentes.

Após um longo período promovendo discussões assertivas sobre os gêneros e as sexualidades, principalmente, considerando a ideia de que elas são derivadas de processos de construção social, a teórica e filósofa Judith Butler (2004) direcionou uma nova pesquisa baseada em sujeitos que perdem suas vidas diante de massacres bélicos,

³⁶ Traducción Libre. “La importancia política del sexo se debe a la manera en que sostiene el régimen moderno del “bio-poder”, que Foucault define, distinguiéndolo del régimen antiguo de “poder sobre la vida y la muerte”, como una “tecnología política de la vida”. El bio-poder se refiere a los procedimientos políticos modernos de regular la vida humana por medio de técnicas periciales (estadísticas, demografía, eugenesia, esterilización etc.) – técnicas que hacen posible una alianza estratégica entre el conocimiento especializado y el poder institucionalizado en la gestión que realiza el Estado de la vida. El sexo contribuye a esta tecnología, específicamente, conectando el cuerpo a la nación, vinculando “los procedimientos de poder que caracterizaban a las disciplinas” de la sexualidad (la “anatompolítica del cuerpo humano”) con una serie de ...controles reguladores: una biopolítica de la población”.

terroristas ou em outros casos e tipos de violência. A teórica comprehende que estas vidas perdidas que não são contabilizadas, não são atribuídas às suas histórias e se perdem em um número alarmante são, na verdade, vidas precárias. Para Butler, vidas precárias são aquelas que refletem não só suas próprias condições humanas como expõem o rápido esquecimento de suas existências, por serem vazias de significados ao olhar de quem proporciona o massacre, ou seja, são os excluídos. Apesar da autora basear seus pensamentos, especialmente, após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, o conceito de vidas precárias permeia a incapacidade de permitir o luto diante dessas vidas que são encaradas como “irrelevantes”, são vidas banais e não passíveis de luto. Estas vidas precárias perdidas expõem uma estranha indiferença diante da vida e da morte de sujeitos outros que são ameaçados e destituídos de qualquer direito moral ou cívico de lutarem pela própria vida diante da brutalidade da violência que, naquela altura, é justificada por um bem maior: a seguridade de nações que detém o poder.

Ainda que pautada sobre eventos relacionados às guerras, Judith Butler afirma que a condição humana é vulnerável por si só. No entanto, ela é potencializada quando a violência se torna um método recorrente de práticas de vida. De fato, toda essa concepção de Butler sobre a vulnerabilidade da vida e também da morte, ressalta uma grave tensão entre as relações do Eu e do Outro e certas suposições de autoridade moral. Antes mesmo de adentrar em toda essa discussão sobre precariedade, a filósofa reflete algumas questões sobre os endereçamentos de discursos proferidos pelo Eu ao Outro e também os discursos que o Outro dirige para o Eu. Nessa complexa dinâmica, é revelado que quando o Eu é demandado pelo Outro ou implicado em um certo discurso ou prática, uma zona de conforto moral é desestabilizada, pois este tipo de direcionamento não é calculado, não é planejado e habita ambientes desconhecidos e pouco explorados, ou seja, “não percebemos a questão do ser implicado, a demanda que nos vem de algum lugar, muitas vezes um lugar sem nome, pela qual nossas obrigações são articuladas e são impostas a nós.” (BUTLER, 2011, p. 15). Este vínculo acontece porque se enxerga o Outro como uma potência destituída de direitos, como sujeitos despossuídos de retórica, refugiados de suas terras e também desvinculados de suas existências, memórias e de quem gostariam de ser. Nesse sentido, o poder é efetivamente simbólico quando reforça sutilmente outras forças desiguais nas práticas, nos corpos e nas interpelações.

Aproximando em parte estas proposições de Judith Butler sobre a precariedade da vida, pode-se então, antes de tudo, questionar qual é a própria finalidade da vida em si. Em *O Mal-Estar na Civilização* (2011), Freud estabelece algumas questões para tentar

explicar o valor, a intenção e os objetivos da vida no mundo, partindo dos sentimentos dos sujeitos. Estes sentimentos perpassam, na maioria das vezes, pelas formulações de felicidade, dor e medo, sendo todos eles atravessados pelo ideal de prazer intenso. Basicamente, Freud afirma que o homem antes de ser livre deseja ser feliz e isso desatina dois tipos de experiências: viver intensamente os melhores momentos da vida e rechaçar a ausência de desprazer. E quando tudo conflui para este tipo de cenário, desemboca-se num pleno sentimento de bem-estar. O que não se sabe, de imediato, é que o curso da vida também é marcado por instabilidades e este bem-estar é concebido pela constituição humana que necessita dos contrastes da vida. Desse modo, Freud conclui que desse estado de sofrimento, o homem se priva da felicidade absoluta, mas vive em plena moderação da felicidade. E é esta moderação que se concretiza o princípio da realidade, das situações do cotidiano, das agruras do mundo externo e das relações com os outros sujeitos sociais e não, partindo do princípio de que “evitar o sofrer impele para segundo plano a de conquistar o prazer” (FREUD; 2011, p.25). Colocar o prazer na frente da cautela pode trazer danos psicológicos, mas também sociais, visto que, por muitas das vezes, o prazer está atrelado ao poder. Este poder que visa a felicidade a todo custo racionaliza e legitima apagamentos.

Quando Freud determina que “todo sofrimento é apenas sensação” (2011) ele apresenta alguns exemplos de táticas para evitar tal sensação. Para este trabalho, a que mais chama atenção, é a do isolamento. A quietude pode ser uma das soluções para o ser humano que deseja repelir a dor e o medo que condicionam a vida e o mundo externo. O distanciamento como estratégia de sobrevivência é o que está disponível na natureza para preservar a felicidade e torná-la imaculada. No entanto, quando se considera a ideia de isolamento também se considera a noção de separatismo, de segregação quando se preserva a felicidade a todo custo. E, na prática, o indivíduo não isola a si próprio, mas exerce o exílio para com o Outro. Isola-se o Outro, silencia-se o Outro, apaga-se o Outro. A consequência disso é, justamente, o que Butler determina como o surgimento das vidas precárias. O interessante de fazer esta aproximação entre Judith Butler e Freud é que considerando um percurso de negação do sofrimento em razão da felicidade e, principalmente, quando este sofrimento está em outras realidades, nas zonas de vidas precárias, como manter a alteridade entre o Eu e o Outro e como encontrar felicidade nessas relações? A idealização humana nessa rede de disputa escancara a dificuldade dos sujeitos em lidar com a concepção de um Outro que não se ajusta ou atende a certas expectativas, tornando esse Outro um sujeito impossível e negado. Este Outro não é um

sujeito possível, mas um sujeito abortado e com a única função de ser cerceado e dizimado para garantia de um prazer inalcançável.

O que se apreende dessa discussão é que as marginalizações e o apagamento são frutos de um poder que é praticado sob justificativas falidas e impossíveis, como a garantia de felicidade de uma nação e o completo bem-estar social. Conduzindo estes debates para o campo dos gêneros e das sexualidades, pouca diferença há e pode-se perceber o desenvolvimento de um modelo, de um padrão. E este é um padrão que o indivíduo não pratica para si. Esse indivíduo não se isola e se silencia diante do medo e do desconhecido. Esse indivíduo inverte o sentido das formas de se garantir felicidade isolando e exterminando um “suposto” inimigo, uma “suposta” ameaça, como os sujeitos e os corpos LGBTQIAP+.

Determina-se, então, a existência de uma lógica, ou como Michel Foucault denominaria como um dispositivo de poder, caracterizado como heteronormatividade. Esta heteronormatividade instaura na sociedade um modelo de heterossexualidade hegemônica que reprime o diferente e tudo aquilo que não segue o curso do que seria o dominante e o dito normal. A heteronormatividade, nesse sentido, atesta verdades sobre os gêneros e as sexualidades e consente, não só no nível dos discursos, mas também das ações, disputas béticas sexuais, criando sujeitos dissidentes oprimidos, excluídos e precários. Assim, a verdade universal das sexualidades e dos gêneros estaria nos sujeitos e nos corpos dóceis e conformados. Sujeitos e corpos adestrados pela heteronormatividade, pelo afeto dicotômico do homem e da mulher, pela cisgeneridade, pela família tradicional, pelo amor romântico, pela biologia e pela religiosidade. Todos esses elementos são dinamizados socialmente e também introjetados nas sociedades em forma de conhecimento, de pedagogias, de escolarização, de aprendizados e produção de sentidos e significados. Reproduzidos e reafirmados ao longo dos anos, por diversas gerações, através dos gestos, das interpelações, dos binarismos e do pensamento heterossexual que predomina as diversas áreas do corpo social. Este pensamento heterossexual vai determinar uma filosofia restritiva sobre a individualidade, a coletividade e os prazeres.

A escritora, poetisa e teórica feminista francesa Monique Wittig é uma grande referência para os estudos de gêneros e sexualidades, para as pesquisas e pensamentos lésbicos e fonte imprescindível para as proposições que formularam as bases da teoria queer. Em seus trabalhos, Wittig alude sobre problemas e perspectivas para um tipo de feminismo que atravessava questões de classe, pautas proletárias, o papel das lésbicas

nesse contexto e reivindica uma produção artística literária sobre o lugar e o papel da mulher na sociedade ocidental. Ainda que suas experiências tivessem sido marcadas pela cultura francesa, as propostas de Monique Wittig se expandiram quando a autora inicia seus escritos em inglês. Ao questionar sobre o verdadeiro significado de ser mulher na sociedade, Wittig trabalha a concepção das lésbicas como “não mulheres” para superar a personificação da mulher apenas como o ser subalterno nas redes de poder masculinistas que dinamizam a sociedade patriarcal. O que a autora, na verdade, ilustra é que no interior dessas relações de poder heterocentradas, ser uma mulher lésbica é afrontar todo tipo de estabilidade tanto afetiva e moral quanto política das relações. Para ela, ser lésbica vai além do sistema de afetos entre duas mulheres; ser lésbica é tanto uma vivência, quanto um regime e/ou corporificação política da resistência frente ao pensamento e a matriz heterossexual instaurada e firmada sob diversos pactos nas sociedades ocidentais. No livro *The Straight Mind and Other Essays* (1992), Monique Wittig problematiza a linguagem e os discursos como vias para práticas de opressão. Os discursos da heterossexualidade seriam formas diretas para o controle e sujeição de indivíduos e corpos marginalizados que não enxergam possibilidades ou modos de interlocução e retórica nesse universo dominado pelo “pensamento hetero”.

Este conjunto de mitos heterossexuais é um sistema de signos que usa figuras de retórica, e por isso pode ser estudado politicamente de dentro da ciência da nossa opressão; “pois-sabemos-que-foi-escravidão” é a dinâmica que introduz o diacronismo da história no discurso pré-estabelecido das essências eternas. Esta tarefa deveria ser de algum modo uma semiologia política, embora, com este “sofrimento que sofremos”, trabalhemos também ao nível da linguagem/manifesto, da linguagem/ação, tudo o que transforma, tudo o que faz história. (WITTIG, 1978, p.15)

Dentre os mitos que Monique Wittig resgata está a universalização, não só dos discursos, mas de conceitos e leis que serão replicadas nas sociedades como forma de instrumentalizar a heterossexualidade como um pensamento e uma prática dominante. Este movimento, como a autora sugere, produzirá dinâmicas de dominação, mas também a demarcação das diferenças entre sujeitos, afetos, sexos e sexualidades como dogmas políticos e filosóficos (WITTIG, 1978). E mais do que nunca, o pensamento hétero só se sustenta quando todo esse arcabouço de mitos e interferências públicas e privadas atravessam e reforçam outros campos como o econômico, o político, o linguístico e o simbólico também. Se for possível considerar o campo das artes como espaço também de produção de sentido e significados, narrativas e representações audiovisuais seja no

cinema ou na TV, ao longo de décadas, foram delineadas pelas estruturas edificantes do pensamento e dos mitos heterossexuais, por exemplo, na construção do amor romântico, na ideia do herói e da mocinha, na objetificação dos corpos femininos e na invisibilidade de sujeitos LGBTQIAP+ nos conteúdos. Dessa forma, a sociedade heteronormativa necessita, claramente, de uma diferenciação hierárquica entre sujeitos para delimitar espaços e fronteiras; privilégios e normalizações; violências e abjeções; visibilidades e invisibilidades.

Uma outra discussão importante no âmbito da construção e idealização de uma sociedade heterossexual patriarcal são as contribuições da teórica feminista Teresa de Lauretis. Influenciada por Michel Foucault e Louis Althusser e inspiração para muitas pesquisadoras contemporâneas, como a teórica Guacira Lopes Louros e a própria Judith Butler, Teresa de Lauretis foi a grande responsável pela popularização do conceito de “tecnologias de gênero” (1987). Considerando a existência de um sistema de dominação social e afetivo heterossexual que impõe uma posição para cada sujeito nas esferas sociais, a força que advém dessa categoria de poder heteronormativa produz também tecnologias sociais que influenciam pensamentos, métodos e práticas que dialogam com as tecnologias das sexualidades e dos gêneros. Nesse contexto, Teresa de Lauretis afirma que as problemáticas acerca dos gêneros não deveriam se restringir apenas sobre a diferenciação entre homem e mulher, masculino e feminino, mas igualmente, na percepção de uma ideologia que constrói identidades e estereótipos. Para a autora, quando um sujeito se reconhece nessa ideologia e a exerce, enquanto possibilidade de existência, reconhecimento e legitimidade, ele se torna um sujeito insubstituível e autorizado a construir e produzir instâncias sobre os gêneros e, consequentemente, sobre as sexualidades.

Destarte, Teresa de Lauretis no livro *Technologies of Gender* (1987) formula quatro propostas sobre o conceito e a noção de gênero. A primeira delas é que o gênero é uma representação. A segunda proposta é que esta representação é uma construção social derivada do pensamento heterossexual articulada no interior das sociedades. A terceira é que esta representação construída é reforçada constantemente na maior parte das dinâmicas sociais, intelectuais, midiáticas, comunicacionais, escolares e individuais. Por fim, a autora aponta que o gênero pode ser definido como um trauma, um efeito do excesso de verdades e mitos de uma ideologia que precisa se sustentar moralmente. Sendo assim, o gênero representa não somente símbolos, signos e proporciona significados como também se estabelece como um produto de relações, institui lugares e caracteriza

grupos. Ao mesmo tempo, se o gênero é uma categoria construída ele também é culturalmente praticado e aprendido, estando intrinsecamente ligado com projetos políticos, econômicos e sociais que envolvem governos e lideranças. Nesse sentido, a concepção de gênero também se articula com os diversos modos de vidas, privilegiados ou precários, e com a construção de uma nação – ou a ideia dela, ainda que permeada de contradições e diversas incompatibilidades, ou seja, de diferenças.

No entanto, mesmo o sujeito que será também um subproduto desse aparato de construção social se restringirá, em grande parte dos casos, a performatizar os atributos sociais pré-estabelecidos pelas lógicas dicotômicas dos gêneros, ou seja, representar a si mesmo como um objeto constituído de definições assertivas dentro das categorias de homem e mulher, masculino e feminino e, principalmente, heterossexual e cisgênero. Talvez, o mais interessante desse pensamento de Teresa de Lauretis é que a teórica consegue relacionar sua proposta com outros campos de estudos, como o próprio audiovisual. Em uma crítica direta à representação de mulheres no que determina como “o aparelho cinematográfico”, de Lauretis reforça a existência de um público que carece de protagonismos e novas representações. Independente do gênero e do formato da obra audiovisual, o olhar e o prazer visual necessita ser articulado com pautas contemporâneas, conduzindo para as telas sujeitos e corpos precários, abjetos e dissidentes.

A teoria do aparelho cinematográfico se preocupa mais do que Foucault em responder a ambas as partes de meu questionamento inicial: não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige. Para a segunda parte da questão, a ideia crucial é o conceito de plateia, que a teoria feminista estabeleceu como um conceito marcado pelo gênero; o que equivale dizer que as maneiras pelas quais cada pessoa é interpelada pelo filme, as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme específico, estão íntima e intencionalmente sendo explicitamente relacionadas ao gênero do espectador. Tanto nos estudos críticos quanto nas práticas feministas de cinema, a exploração da plateia feminina vem nos proporcionando uma análise mais sutilmente articulada do modo pelo qual as mulheres apreciam filmes e formas cada vez mais sofisticadas de interpelação na cinematografia. (LAURETIS, 1987, p.222)

Ainda que estivesse amparada pelo ideal de representação feminina nas narrativas cinematográficas, pode-se afirmar, a partir das propostas de Teresa de Lauretis que, assim como o pensamento sobre os gêneros e as sexualidades vem se modificando, questionando e provocando ao longo das últimas décadas, uma demanda real exige novas formas de construção de si nas telas. Principalmente, no que diz respeito aos sujeitos e corpos marginalizados, como os LGBTQIAP+ – conduzindo a compreensão de que o

audiovisual também pode ser encarado como um dispositivo de poder. Tal exigência, não só por visibilidades, mas por protagonismo, rompe e cria uma cisão nas estruturas clássicas e estéticas de se criar uma obra audiovisual.

O que se deve atentar é que os modos de falar sobre si e sobre o Outro dependem, mais do que nunca, de uma atualização; dependem de novos contratos e pactos serem firmados, compreendendo que a construção social dos sujeitos, dos corpos, dos gêneros e das sexualidades podem ser, antes de tudo, categorias fluidas e exigir novos aprendizados. Desse modo, no subtópico a seguir será possível compreender como as pedagogias sobre os gêneros e as sexualidades foram pilares essenciais para a manutenção da heteronormatividade na sociedade e como, atualmente, deslizamentos teóricos, práticos e simbólicos desestabilizam estruturas antes encaradas como fixas e estáveis das relações entre os sujeitos, dos afetos e das representações.

2.2 As Pedagogias e a Construção Social

Considerando Foucault como um precursor para os estudos das sexualidades, seus escritos possibilitam analisar a sexualidade como um artifício que possui claras dimensões sociais e políticas. E dessa forma, todo um arcabouço de investigações passou a ser feito sob o viés das experiências dos sujeitos. A questão é que estas experiências se modificaram com o passar do tempo, muitas das vezes, atreladas às próprias transformações das sociedades. Tais transformações implicaram em uma mudança do próprio pensamento sobre a sexualidade como também na prática e na vivência dela. Novas teorias, novos conceitos, perspectivas e modos de fruir a sexualidade ganharam espaços nos cotidianos produzindo, assim, novas políticas de identidades de gêneros e sexualidades. Consequentemente, essas políticas, aqui consideradas como dissidentes, instituíram rearranjos afetivos, emocionais, parentais, performances sociais e até outros tipos de prazeres. Um grande desafio para esses modos dissidentes, talvez, seja romper com a idealização da sexualidade e também dos gêneros como elementos imutáveis, estáveis e definitivos – pensamento este dominado por discursos conservadores, heteronormativos e patriarcais. Este tipo de lógica se baseia na concepção biológica do

sexo, no qual todo sujeito deve ser coerente com o tipo de sexo atribuído ao nascer, logo, sua identidade de gênero, supostamente, deveria corresponder a este atributo³⁷.

Este entendimento a partir do natural orientou durante várias décadas teorias e discussões sobre os sujeitos e seus respectivos afetos. Os argumentos se baseavam em ideias sobre essência, sobre o que seria intrínseco ao sujeito e diretamente ligado à sua personalidade e desejo. No entanto, uma importante virada do pensamento aconteceu quando os estudos dos gêneros e das sexualidades se desvincularam do que se entendia como os Estudos Culturais, criando outras correntes teóricas a fim de investigar os gêneros e as sexualidades como componentes que eram construídos socialmente. Mais adiante será possível perceber como a Teoria Queer será um produto da ramificação desse novo pensamento. Dessa forma, ao abandonar o estado biológico do sujeito, teóricos como Judith Butler (2003) e Jack Halberstam (1998) defenderam a tese de que, na verdade, ao se formular proposições para e sobre os gêneros e as sexualidades é preciso considerar, antes de tudo, que estes só ganham sentido quando promovidos socialmente. Ou seja, eles apontam para o caminho de que os sujeitos e os seus corpos são codificados no interior das esferas sociais com o objetivo de instituir vestígios culturais que devem ser aprendidos e apreendidos por toda a população, a fim de que esta reproduza seus códigos e delimitar claramente as fronteiras do que é aceitável ou não. Assim, a concepção de homem/mulher, masculino/feminino só existe e é validada quando inscrita nas relações e nas dinâmicas sociais que, na maioria das vezes, constitui-se de forma hierárquica. No entanto, quando se percebe que a produção de sujeitos e corpos coerentes permite que se identifique com mais facilidade quem não se adequa às normas, autoriza-se assim práticas de violências.

Porém, quando se considera que os gêneros e as sexualidades são construídos socialmente, deve-se atentar que estes elementos estão circunscritos dentro de uma ampla estrutura cultural marcadamente composta por inúmeras fontes de diversidade: línguas, religiões, tradições, mitos, costumes entre outros aspectos. E, novamente, será nesse processo relacional e de diferenças que os códigos, os valores, os sentidos e os significados irão definir as identidades sociais e também as identidades de gêneros e as sexualidades. Portanto, não é possível formular ou prever coerência sobre os gêneros e as sexualidades porque eles estão, diretamente, vinculados a outras questões importantes tais

³⁷ Neste sentido, um sujeito que ao nascer foi identificado como menino, pois possuía como genitália o pênis, ele deveria performatizar socialmente o que se entendia como masculinidade e manter qualquer tipo de relacionamento afetivo como mulheres, ou seja, o gênero e corpo biológico oposto.

como a raça, as origens, as crenças e que variam conforme as bases educacionais, econômicas e políticas das regiões e dos países dos sujeitos. Quando tudo isso é levado em consideração se desconstrói todo e qualquer tipo de vínculo com discursos que determinam soberania, pureza, hierarquias, regras, padrões e expectativas morais sobre comportamentos e afetos.

No Brasil, uma referência para esse tipo de corrente teórica será a pesquisadora Guacira Lopes Louro. Em seus estudos sobre o que denomina como “pedagogias da sexualidade”, Louro (2000) afirma que toda essa imposição cultural e política sobre os sujeitos e os corpos perpassa por vários estigmas diante da estética, do cuidado e da vitalidade dos indivíduos. Dessa forma, regula-se corpos e se propõe treinamentos para os comportamentos, gestos, performances e atuações com o desejo de que as pessoas possam se expressar socialmente, como também de que elas se reconheçam umas nas outras dentro de uma comunidade. Este pacto produz linguagens e leituras e institui categorias generalizadas e naturais diante da produção de sujeitos e corpos. Para Lopes Louro, é possível afirmar a existência de processos de “escolarização dos corpos”, no qual será a partir dessa escolarização que serão atestados o grau e a veracidade do que pode ser lido, compreendido e reproduzido como masculino e feminino nas sociedades. Desse modo, estas pedagogias, basicamente, consistem no adestramento de atos performativos que caracterizam sujeitos e seu desempenho social. Em outras palavras, as pedagogias da sexualidade são produtos de um plano de poder que reitera forças heteronormativas e que devem ser, a todo custo, reafirmadas nas relações entre os sujeitos e impressas em seus corpos.

No livro *O Corpo Educado. Pedagogias da Sexualidade* (2000), a pesquisadora afirma que o grande interesse dos dispositivos históricos de poder, conforme Foucault elabora, é colocar em prática as diversas tecnologias de governo sobre os sujeitos e seus corpos com o intuito de não só regular comportamentos e afetos, mas criar um sistema educacional que gere efeitos sociais, políticos e econômicos, ou seja, que garanta a ordem heteronormativa tanto nos ensinamentos quanto nas ações: um padrão social, intelectual e também cognitivo. Para Guacira Lopes Louro, a escola tem uma participação salutar para estas competências.

O investimento mais profundo, contudo, o investimento de base da escolarização se dirigia para o que era substantivo: para a formação de homens e mulheres “de verdade”. Em que consistia isso? Existiam (e, sem dúvida, existem) algumas referências e critérios para discernir e decidir o quanto cada menino ou menina, cada adolescente e jovem estava se aproximando ou se

afastando da "norma" desejada. Por isso, possivelmente, as marcas permanentes que atribuímos às escolas não se refletem nos conteúdos programáticos que elas possam nos ter apresentado mas sim se referem a situações do dia-a-dia, a experiências comuns ou extraordinárias que vivemos no seu interior, com colegas, com professoras e professores. As marcas que nos fazem lembrar, ainda hoje, dessas instituições têm a ver com as formas como construímos nossas identidades sociais, especialmente nossa identidade de gênero e sexual. (LOURO, 2000, p.14)

O que se apreende do pensamento articulado por Guacira Lopes Louro é a nítida aversão que os planos educacionais estabelecidos por governos e replicados nas escolas, especialmente, em países ocidentais, possuem em relação a qualquer proposta de discussão ou debates sobre aptidões e possíveis interesses das crianças e adolescentes. Portanto, nesse tipo de processo se estabelece a verticalização dos ensinamentos e da disciplinarização escolar como fio condutor para a obediência – criação de sujeitos e corpos escolarizados e ausentes de qualquer significado fora de padrões pré-estabelecidos. Exemplos mais evidentes dessas pedagogias impostas pelas escolas são as "atividades de menino e atividades de meninas". Não é incomum a divisão de exercícios físicos, brincadeiras ou esportes vinculados aos ideais de gêneros heteronormativos, onde meninos podem praticar o futebol e meninas devem praticar a ginástica artística, por exemplo. O interesse de alunos(as) por atividades que não condizem com este padrão causa estranhamento e expõe a fragilidade de sua masculinidade ou feminilidade. De certo, as correções, as punições se transformam no confisco da liberdade de gêneros e das vivências das sexualidades. Quem não se conforma vive no silêncio, convive com a dissimulação, a segregação e o isolamento. E é através dessas dinâmicas que a escola pode ser considerada como um dispositivo histórico de poder que pratica e autoriza, por exemplo, a homofobia³⁸ e reprime subversões.

Em 2019 foi possível presenciar algumas manifestações que defendiam pedagogias dinamizadas por valores tradicionais e de cunho religiosos no Brasil. Deve-se ressaltar que estas manifestações foram executadas pelo próprio presidente da república em exercício na época, Jair Messias Bolsonaro e pela ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, Damares Alves. Na ocasião do discurso de sua posse ministerial, criada pelo governo da época, a ministra que é advogada e pastora evangélica, afirmou que apesar de o Estado ser laico, ela era "terrivelmente cristã". Entre outras frases

³⁸ É preciso ressaltar que, atualmente, no Brasil existem diversos tipos de escolas e modelos educacionais que já praticam outras formas e planos de ensino baseados na liberdade dos alunos(as) respeitando a individualidade, os gostos e os afetos de cada um.

com o mesmo teor proferidas pela ministra, Damares ressaltou que a partir da vigência do que entendemos como *bolsonarismo*³⁹, o Brasil viveria uma nova era marcada pela valorização da “identidade biológica” das crianças e que a discussões sobre gêneros e sexualidades deveria ficar restrita no âmbito da academia e não das escolas, visto que esta discussão afetaria as crianças em fase de desenvolvimento⁴⁰.

Já em outubro de 2021, o Secretário Especial de Cultura, Mário Frias, autorizou a publicação de uma portaria no Diário Oficial da União proibindo a utilização da linguagem neutra/não-binária⁴¹ em projetos que buscavam financiamento e aportes através da Lei Rouanet, lei de incentivo à cultura. Para o secretário, “Não há cultura sem comunicação. O que se convencionou chamar de linguagem neutra, na verdade, não é linguagem, é mera destruição ideológica da nossa língua” (FRIAS, 2021)⁴². De acordo com especialistas jurídicos, a própria portaria não teria validade constitucional para determinar ou proibir este tipo de utilização, visto que este efeito prático não condiz com sua legitimidade constitucional. Logo, portarias federais devem ser utilizadas para fins de cumprimento de prazos e formulários.

É por meio deste tipo de consciência e deste protecionismo moral sobre a família e a garantia de valores tradicionais que as pedagogias exercem seu poder de forma autorizada e regulada. Muitas das vezes os próprios sujeitos dissidentes não possuem a dimensão do potencial dos afetos e do domínio de seus próprios corpos, pois estão restritos ao segredo e à dissimulação. Nesse sentido, um dos elementos importantes de ser extraído desse tipo de violência tão incorporada nos processos educacionais do país é a normalização da repressão como ato constitutivo e fundante de quem não se identifica. O silêncio e a prática da submissão, confiscam qualquer possibilidade de transgressão dessas categorias produzindo, por exemplo, o *closet* como o ambiente ideal para a coerência dos processos pedagógicos.

A teórica norte-americana em estudos de gêneros e teoria queer, Eve Sedgwick, em seu icônico texto *Epistemology of the Closet* (1993) afirma que o “armário” é um

³⁹ Termo popularmente utilizado para se referir ao conjunto de ações e medidas conservadoras, nazi-fascistas propostas pelo ex-presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro.

⁴⁰ Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damares.shtml>. Acesso em 24/11/2021.

⁴¹ Esta linguagem busca descaracterizar a interpelação dos sujeitos através do binarismo masculino e/ou feminino. Dessa forma, utiliza-se letras como “x” ou “e” em pronomes pessoais ou adjetivos para mencionar pessoas que não se identificam com o binarismo da identidade de gêneros.

⁴² Ver: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/especialistas-criticam-proibicao-de-linguagem-neutra-em-projetos-da-lei-rouanet/>. Acesso em 24/11/2021.

espaço possivelmente seguro para a existência dissidente e para a implicação da aceitação perante outros sujeitos. Mais do que um “drama gay”, o “estar no armário” se configura como um hábito, como uma estratégia ou como um procedimento de resguardo, mas que também foi ensinado e aprendido para fins de autossobrevivência e regulação da vida social. Este é um outro tipo de procedimento/espaço para além do que a escola dinamiza, pois o armário e a saída dele, bem como retornar a ele, demonstra um claro equívoco sobre autonomia, sobre privacidade e as performances sociais. De acordo com a teórica

Entre essas posições figuram, como já indiquei, os pares segredo/revelação e privado/público. Ao lado desses pares epistemologicamente carregados, e às vezes através deles, condensados nas figuras do “armário” e do “assumir-se”, essa crise específica de definição marcou por sua vez outros pares tão básicos para a organização cultural moderna, como masculino/feminino, maioria/minoria, inocência/iniciação, natural/artificial [...] Tão espalhada tem sido a mancha dispersa da crise do homo/ heterossexual que discutir quaisquer desses índices em qualquer contexto, sem uma análise anti-homofóbica, acabaria, talvez, por perpetuar compulsões implícitas em cada um deles sem o saber. (SEDGWICK, 1993, p.29)

Nesse esquema marcadamente dicotômico, Eve Sedgwick elabora que o desempenho dentro e fora do armário perpassa pelo drama da “autoidentificação”, em uma relação direta com discussões de outros pensadores como Proust. Para ela, quando estes pares se concebem a identidade do sujeito sofre marcas duradouras que se ajustam às vias públicas e privadas de sua experiência. A identidade desse sujeito que se articula no armário é frágil e dependente de inúmeras aprovações. Desse modo, o armário, além de ser um simulacro de recomposição e do espetáculo da opressão também é encarado como uma zona de diversas formas de violência: do controle dos impulsos, da vergonha, do silenciamento, do disfarce, da sensação de falta proteção e da idealização. O armário, portanto, é fruto das relações de poder, da eficiência da linguagem e dos aprendizados, e da tênue autoridade das instituições. Portanto, escancarar o armário seria uma nova prática de vivenciar a liberdade da sexualidade e enxergar a potência da fluidez dos gêneros.

Em entrevista para a revista *Body Politic*, Michel Foucault (1982) aponta que a sexualidade faz parte de uma liberdade que deve ser experimentada no mundo e, portanto, que os seres humanos carecem e podem criar as oportunidades de compreender desejos e novas formas de relacionamentos pelas vias da liberação sexual. Para o filósofo, a sexualidade instaura uma energia criativa capaz de estimular vivências e afetos que decorrem pelos desejos de explorar sempre uma nova criação, uma nova possibilidade.

Em uma crítica direta à vivência gay e, mais diretamente ao movimento homossexual daquele período, Foucault destaca a importância de “tornar-se gay” e não se contentar apenas com atribuições exigidas pela identidade homossexual nos espaços sociais e nos privados. Em uma clara alusão à Simone de Beauvoir⁴³, exigir e criar, o que ele conceitua como um “modo de vida gay”, traz à tona diversas necessidades e potenciais culturais que a escolha sexual permite ao sujeito. Em outras palavras, o que Foucault quer desmistificar é a falsa noção de estabilidade dos afetos reivindicando a existência de uma nova vida cultural para os indivíduos, novas dinâmicas de vidas, configurações familiares, outros desejos e por que não, fazer disso tudo um campo eficiente artístico, ético e também político. A instabilidade, o exótico, o estranho e tudo que envolve novas fronteiras para os gêneros e as sexualidades assume um lugar pujante na luta e disputa pela diversidade: a abjeção como um elemento inteligível e habitável.

2.2.1 Proposições queer

Quando é possível considerar novas zonas e a *desterritorialização* de identidades e sexualidades fixas pelos sistemas jurídicos que regulam o poder, coloca-se à prova a própria noção e concepção de sujeito, seja como discurso, seja como prática. Desse modo, a lógica do controle social sobre sujeitos e seus corpos atingiu uma discussão importante dentro dos estudos sobre política e representação, principalmente, quando a margem se torna um ambiente de protagonismo e de vidas que importam. Nesse sentido, ao confrontar estas estruturas que engendram noções e significados biológicos e naturalizantes, por exemplo, percebe-se que a constituição de um sujeito marginalizado se estabelece por inúmeros processos de exclusão e apagamentos daqueles que não se conformam com as regras do poder e das atribuições e expectativas relacionadas às suas condutas na sociedade. Por outro lado, reivindicar espaços e desmistificar coerências sobre aquilo que se comprehende como a matriz heterossexual (BUTLER, 2003), fundamenta-se como uma necessidade básica de descaracterizar sujeitos, identidades e corpos dissidentes como frutos consequentes da opressão. Analiticamente e politicamente se expressando, estes seres abjetos puderam enxergar e se manifestar através da cultura. De forma uníssona, a celebração das diferenças e as dinâmicas de resistência são marcas

⁴³ A filósofa e escritora no livro “O Segundo Sexo” (1949) proferiu uma das frases mais icônicas de suas obras: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Sua discussão promovia claramente uma distinção entre sexo e gênero e a construção da concepção e do papel feminino e da mulher na sociedade ocidental.

interessantes que a cultura e o ativismo queer fortificou nas últimas décadas. O que se comprehende aqui são novas versões e novas práticas de experiências e de si mesmo, ou seja, novos modos de ser e viver.

Diante desta força subversiva que contesta as operações do poder na configuração das relações, dos gêneros e interferência nas sexualidades, a teoria aliada à prática problematiza um arcabouço de pilares que sustentam a hierarquia reguladora dos gêneros – principalmente, o masculino – e a introjetada heterossexualidade compulsória. Se existe uma lei cuja sua premissa fundamental é a categorização dos sujeitos nas mais intrínsecas estruturas que regem uma sociedade, evidenciar que a constituição das identidades se torna um equívoco quando consideradas generalizante reforça uma crítica direta sobre o papel dos indivíduos e as mais diversas zonas de existências e experiências. Mais do que isso, esta crítica amplia reivindicações de lugares e novas representações nos espaços sociais, culturais e midiáticos. Nos capítulos seguintes o audiovisual brasileiro contemporâneo será explorado como um campo permeado de possibilidades e novos protagonismos, principalmente, quando considerada a produção independente nacional após o ano de 2011.

Desse modo o conceito de deslocamento é urgente para entender a proposta queer ao desordenar atributos que governam o corpo, o sexo, o gênero e os prazeres. Pode-se considerar esse deslocamento queer como uma nova prática do Eu. Se coletivamente se espera um resultado positivo e coerente fruto dos desempenhos sociais que proporcionam a inteligibilidade do sujeito, mais do que nunca o queer desliza o olhar das atribuições externas direcionadas para si, rebelando-se ao promover a *auto-significação*. Ou seja, quando Eve Segdwick (1994) provoca e afirma que o termo queer só pode ser utilizado na primeira pessoa, do singular ou do plural, a teórica reforça a ideia de que a autodescrição e a autoidentificação são uma afronta às designações alheias sobre os sujeitos, sendo na verdade, a construção de si mesmo ou de um grupo por estes próprios sujeitos a maior potência que pode existir, para além de qualquer atribuição de sentido advinda de observações de outrem. Assim, a cultura queer se desloca para a multiplicidade referencial e por isso não nega nem se opõe ao diferente. Apenas garante a amplitude de pontos-de-vista no que tange identidades, gêneros e sexualidades, sendo sua força implicada nas mais diversas formas relacionais e não *oposicionais*. Evidenciando o valor da infinidade da autonomização, a revolução queer se inicia pela incorporação de um insulto, transformando-o numa efetiva política de autoafirmação. Se

enquanto o xingamento⁴⁴ é proferido com a intenção de ofender ou marginalizar, aceitar o próprio xingamento é a mais interessante forma de esvaziamento dos significados negativos atrelados ao queer. Desse modo, o que vem à tona é a aceitação do insulto como mecanismo de transgressão e desmobilização da sua própria condição abjeta, ou seja, uma potência tanto discursiva, linguística e prática. Esta noção desestruturativa será uma marca da corrente teórica queer e um aspecto que a aproxima do pós-estruturalismo, enquanto recusa dos absolutismos. Portanto, no presente trabalho o conceito de queer será trabalhado sobre a perspectiva de trânsito, de entrelugar.

A identidade queer ao desnaturalizar o corpo e a fixidez das performances sociais reafirma a lógica de que a constituição dos sujeitos é baseada na ausência de essência e que o lugar da indeterminação dos gêneros e de suas convicções sexuais caracterizam a tão reverenciada ambiguidade dos sujeitos. O teórico e pesquisador dos estudos queer Alexander Doty (1993) define queer como um espaço flexível para a produção e recepção cultural não-heterossexual. Assim, o universo queer valoriza e descreve impulsos e intenções de sujeitos como travestis, transexuais, bissexuais e todos aqueles que perturbam a ordem, a coerência dos afetos. Queer pode ser compreendido como um incômodo, no melhor sentido do termo, como também uma nova ferramenta de produção de discursos dissidentes.

Enraizados na sociedade ocidental, o pensamento e os processos que se baseiam em hierarquias e subordinação estipulam a ideia de que há sujeitos hegemônicos e outros ilegítimos, definidos como anormais. É nesse contexto de oposição que se constrói os efetivos conhecimentos sobre si e sobre o Outro, ou seja, sobre as diferenças. Antes de tudo, é preciso evidenciar que a cultura e o ativismo queer vão muito além de subversões dos gêneros, das sexualidades e das identidades. A teoria queer perpassa também por noções de raça, etnia, classe, entre outros aspectos, e a ideia principal, portanto, é a de positivar, a de (re)valorizar violências, insultos, supressões e transformá-los numa força capaz de ressignificar, linguisticamente e corporalmente, elementos que criam condições de inferioridades e abjeções. Adquirir poder e ser eminentes nas suas particularidades no interior de um ambiente coletivo sem amarras, sem fronteiras, sem demarcações ou verdades universais possui o objetivo de desconstruir qualquer relação natural, rígida ou estável dos afetos.

⁴⁴ A tradução de queer para o português pode ser definida como “bicha”, “veado”, “sapatão” entre outros termos pejorativos.

A teoria queer nasce com a premissa de afrontar padrões e lógicas heterossexistas dominantes, principalmente, ao provocar e complexificar categorias que ao longo de décadas são parâmetros para a regulação das esferas sociais. A teoria se consolida no fim da década de 1980, a partir de inúmeros pensadores estadunidenses, em um cenário marcado pelo distanciamento de diversas fundamentações sociológicas a fim de repensar e proporcionar novas investigações sobre o campo das representações, dos gêneros e das sexualidades. Considerando as normas sociais inerentes da sociedade e a tradição como berço para reprodução dos binarismos, a mais intensa crítica queer ressalta que as identidades dos sujeitos são especialmente frágeis, sensíveis, cambiantes, fluidas e que os gêneros são atributos construídos por inúmeros processos da cultura e da política heterossexual. Nesse sentido, uma das grandes contribuições do pensamento queer é o de resistir e insurgir às lógicas que regem inúmeras regras sobre os sujeitos e suas condutas. Lógicas, práticas e consequentes violências estas que são pré-estabelecidas e reafirmadas cotidianamente. Os estudos queer surgem para questionar estas práticas hegemônicas que impõem conformidade de condutas, performances e as mais adequadas relações entre os sujeitos, corpos e seus prazeres. Conceitualmente, a teoria queer se faz enquanto uma luta política também no próprio universo teórico-acadêmico e traz à tona inúmeras reivindicações de culturas populares.

Este sujeito marginal, periférico, ignobil, determinado por sua desobediência identitária e sexual materializa um corpo político capaz de confrontar diversas formas de poder ao renunciar as vias mais óbvias da identificação. Um sujeito ambíguo que defende a dificuldade das definições fáceis sobre o que é o próprio sujeito. Essa liberdade da autodescrição define sua potente estranheza de reivindicar e valorizar a posição subalterna de sua existência e uma evidente indisposição sobre as expectativas do que comumente se comprehende sobre o que é homem, mulher, heterossexualidade e homossexualidade. Queer, portanto, é a personificação máxima da inconstância e avesso ao grande ideal de normalização.

A resistência à normalização é um dos eixos mais poderosos da teoria e prática queer. [...] uma parte importante do movimento gay-lésbico da década de 1980 acabou se tornando uma espécie de grupo de pressão liberal exigindo entrada na ordem social heterocentrada, para adquirir com seus privilégios, seus direitos e sua normalidade (essa atitude continua a ser encontrada hoje em alguns grupos gays tanto na Europa como nos Estados Unidos). Esta política de respeitabilidade e ordem prospera através da assunção de valores tradicionais (família, parceiro, amor, procriação, casamento, fidelidade, estabilidade, decência, propriedade) e através da rejeição pública de outras

sexualidades marginais, para ganhar o direito de entrada no clube exclusivo da normalidade como homossexuais decentes.⁴⁵ (SÁEZ, 2004, p.133)

Ao explicitar esta resistência ao normal, o teórico Javier Sáez aponta que ao invés de buscar o ideal de normalização, as políticas queer se valem da grande potência disruptiva das sexualidades marginais para provocar e questionar a ordem social e política dominante na sociedade. Dessa forma, contesta-se um sistema que defende a normalidade como padrão e verdade universal em detrimento da luta pela liberdade, pela defesa do desvio como algo intrínseco dos seres humanos – estes que podem transitar e experimentar diversos tipos de afetos e sexualidades em seu percurso de vida. Tal potencial subversivo engloba uma característica fundamental das políticas queer enquanto estilo de vida e ativismo que é a defesa da afirmação de identidades, principalmente, no que pode ser denominado como discursos e pautas hiperidentitárias. Neste caso, a teoria queer considera celebrar as identidades abjetas, não-convencionais até mesmo frente ao que é defendido e privilegiado pela comunidade LGBTQIAP+. O que se resguarda nesta defesa é uma produção constante de múltiplas identidades, múltiplas sexualidades sempre em uma oposição direta ao assimilacionismo. Os argumentos que norteiam este pensamento estão inclinados à não conformação da regulação das identidades, principalmente, quando esta regulação é entendida como um princípio que trabalha as noções da sexualidade como um componente fabricado. A corrente teórica queer defende que tanto sexualidade como identidade não podem ser lidas ou determinadas por um movimento reducionista de opções vigentes que, na maioria das vezes, é dinamizada por categorizações. Partindo desse princípio hiperidentitário, não se pode esquecer que a base para as proposições queer estão solidificadas fortemente nos estudos pós-estruturalistas, tendo como referência Jacques Derrida e seu método desestrututivo como a base para os processos de crítica social e elaboração de discursos sobre as sexualidades. E que muito também vão deslocar as noções de classe, identidade, identificação e de sujeito.

⁴⁵ Traducción Libre. “La resistencia a la normalización es uno de los ejes más poderosos de la teoría y la práctica queer. [...] una parte importante del movimiento gay-lesbiano de los años ochenta terminó convirtiéndose en una especie de grupo de presión liberal que demandaba la entrada en el orden social heterocentrado, para adquirir con sus privilegios, sus derechos y su normalidad (esta actitud sigue dándose hoy día en algunos colectivos gays tanto en Europa como en Estados Unidos). Esta política de respetabilidad y orden prospera por medio de la asunción de valores tradicionales (familia, pareja, amor, procreación, matrimonio, fidelidad, estabilidad, decencia, propiedad) y por el rechazo público de otras sexualidades marginales, para ganar el derecho de entrada en el club exclusivo de la normalidad como homosexuales decentes.”

A teórica e pesquisadora Guacira Lopes Louro (2001), ao analisar o impacto de Jacques Derrida na efetiva produção teórica dos queer, ressalta que a ideia de desconstrução atravessa mais o significado de “perturbar” e “subverter” do que “destruir” ou “destroçar”. Desse modo, ao privilegiar a desconstrução como um mecanismo de análise e outras propostas, os pensadores queer contestam inúmeras formas de idealização de sujeitos a partir da premissa da fragmentação. Ou seja, considerando a edificação dos binarismos dos sujeitos masculino/feminino e/ou homossexual/heterossexual, por exemplo, desconstruir essas categorias significaria abalar as estruturas da fixidez dos gêneros e das sexualidades. Esses procedimentos desestruturativos atestariam uma crítica à sociedade ocidental culturalmente marcada e definida pela impossibilidade de experiências diversas e pela simples relação de oposição e hierarquia dos sujeitos nas dinâmicas sociais. A urgência de uma política pós-identitária repensaria esses binarismos de forma a analisar e propor discursos sobre regimes de poder e saber diante das instituições sociais, dos relacionamentos e da constituição de si e do Outro no cotidiano. Para Lopes Louro “trata-se, portanto, de uma mudança no foco e nas estratégias de análise; trata-se de uma outra perspectiva epistemológica que está voltada, como diz Seidman, para a cultura...” (2001, p.549).

Esta evidência pós-identitária, portanto, revela uma relação de confronto com os regimes e agências que delimitam a visibilidade e invisibilidade sobre os sujeitos e corpos. Sendo assim, tanto os gêneros, as sexualidades e as identidades só poderiam ser lidos e interpretados socialmente como um produto, uma consequência de discursos e práticas. No entanto, seria muito superficial afirmar que, ao não assumir aspectos binários, o queer estaria denunciando quem se conforma nas zonas dicotônicas. Na verdade, as políticas queer resguardam o direito de criar espaços legítimos para os dissidentes, entendendo esses espaços como ambientes que elevam a diversidade a inúmeras potências, sem regulação, controle, vigilância ou punição para as diferenças e as inconstâncias do sujeito. O objetivo, a priori, é denunciar apagamentos e os silenciamentos, principalmente, nos abismos existentes e compreendidos entre e pelo binário “hetero-homo”. De fato, desconstruir também as identidades monolíticas constantemente reforçadas pelos grupos LGBTs, especialmente os gays e lésbicas, reforçam a necessidade de repensar novas possibilidades e tensões sobre os gêneros e as sexualidades. Como já mencionado anteriormente, vale ressaltar que as reivindicações queer também se aproximam do pensamento diaspórico, em especial, por proporcionar atravessamentos com pensadores e conceitos pós-colonialistas. Ao compreender

prioridades e críticas que questionam as estruturas do nacionalismo, que afrontam as vazias ideias de supremacia branca e que expõem as mais complexas nuances dos excluídos sociais, culturas, políticos e econômicos não assistidos pelos governos e nações, muitas das vezes as perspectivas queer assumem divergências claras da comunidade LGBT+, em destaque, quando a teoria e o ativismo queer não se restringem apenas em comunidades locais ao defender o livre exercício das experiências e dos trânsitos culturais. Tal fato, caracteriza o sujeito queer como hiperidentitário e também como pós-identitário.

Para este trabalho não cabe aprofundar especificamente os conflitos teóricos, discursos e práticos entre a comunidade LGBT+ e ativismo queer. Mas alguns aspectos devem ser considerados. O primeiro deles é a demarcação pelos queer de que sexualidade e gênero são elementos diferentes ao defenderem a noção de que o gênero não definiria, necessariamente, uma prática sexual exercida pelo sujeito. Ou seja, se em um relacionamento o sujeito se identifica como ativo, tal fato não caracterizaria a obrigação dele em performar uma identidade masculina. Um outro aspecto relacionado a este seria se, caso um indivíduo se identifique com o gênero masculino, nenhum aspecto poderia atestar como causalidade estrita que ele teria que ter uma relação exclusivamente com mulheres. Dessa forma, não se poderia condicionar o gênero à heterossexualidade. Recorrendo novamente à Judith Butler (2006), ela aponta que pessoas trans poderiam romper com este pensamento de causalidade sobre os gêneros e as sexualidades e que o pensamento queer, por meio de suas colocações, apontaria para as dissonâncias ao evidenciar inúmeras possibilidades de afetos.

Outra divergência interessante é uma certa crítica queer a institucionalização do movimento LGBT, no qual implicações diretas nas sexualidades e performances dos sujeitos estariam atreladas a possíveis marcos legais e ações reivindicadas por grupos LGBTs à órgãos federais. Considerar uma ampliação das pautas sobre gêneros, sexualidades e identidades, para muitos militantes LGBTs poderiam afetar diretamente a conquista civil de urgências tais como o matrimônio, adoção, alteração de nome social ou direitos baseados em identidades de gênero. Em muitos casos, a crítica queer recai nas instituições de poder disciplinadoras que induzem normas e regras aos sujeitos, às famílias e sua reprodução, em bases heteronormativas legalizadas constitucionalmente.

Para compreender melhor sobre esses tipos de impasses e conflitos entre a comunidade LGBT e os pensamentos queer, o pesquisador e teórico brasileiro Leandro Colling se torna fundamental. Em seu livro intitulado *Que os Outros Sejam o Normal*,

Tensões entre Movimento LGBT e Ativismo queer (2015), Colling reforça que estas diferenças entre os dois grupos e suas consequentes correntes teóricas reforçam a urgência de repensar a construção e os caminhos dos movimentos sociais ocidentais e, mais do que isso, popularizar o que Judith Butler (*apud* Colling, 2015) cunhou como “nova política de gênero”. Segundo o teórico brasileiro, Butler fraturaria velhas concepções sobre políticas de gêneros e identidades ao privilegiar, em uma revisão de seus próprios estudos, a incorporação das questões trans, da intersexualidade e das complexas definições – cambiantes – sobre as experiências, os gêneros e as sexualidades. Essas novas vertentes de análise e luta poderiam estar alinhadas aos mais diversos objetivos das pautas feministas e queer, demonstrando a força e a renovação das causas sociais. E, antes de tudo, poderiam muito bem se aproximar do Estado para garantir conquistas. No entanto, para Leandro Colling e sob influência de Guattari⁴⁶, a relação das dissidências de gêneros e sexualidades e os governos deveriam ir além do encantamento das duas partes. Ou seja, os movimentos não deveriam se iludir com as oportunidades ofertadas pelo Estado e nem se resumir a pastas minúsculas dentro de ministérios ou secretarias. Caso contrário, nesse tipo de acomodação, qualquer movimento poderia ser diminuído e propostas seriam esvaziadas. Em contraposição, o Estado não deveria usar os movimentos com o único e exclusivo fim eleitoral.

o ativismo *queer* prioriza as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois ativistas entendem que os preconceitos nascem na cultura e que a estratégia de sensibilização via manifestações culturais é mais produtiva, mas desde que elas confrontem as normas de gêneros e sexualidades que já estão instituídas.

(COLLING, 2015, p.239)

Diante desse panorama do pensamento teórico e ativista queer muitas das estratégias adotadas por seus indivíduos estão relacionadas às reappropriações culturais e produções que buscam sensibilizar através de diversas manifestações artísticas, como as artes plásticas, a música e o cinema. Neste último caso, podemos perceber um aumento expressivo de festivais de cinema queer ao redor do mundo, dentre eles o *Queer Lisboa*, *Inside Out, Melbourne Queer Film Festival* entre outros. A nível nacional, cineastas como Karim Aïnouz e Hilton Lacerda, com suas respectivas obras brasileiras de ficção como *Madame Satã* (2002), *Praia do Futuro* (2014) e *Tatuagem* (2013) obtiveram inúmeras

⁴⁶ Félix Guattari (1930-1992) foi um filósofo, semiólogo e psicanalista francês responsável por inúmeros estudos e teorias sobre a subjetividade e os movimentos sociais.

participações em festivais e premiações pelos seus filmes, todos com personagens dissidentes. Vale mencionar que em 2017, o longa-metragem ficcional *Corpo Elétrico*, do diretor mineiro Marcelo Caetano, foi distribuído por uma das maiores empresas de distribuição do país, a Vitrine Filmes, sendo selecionado para as principais categorias dos festivais de Rotterdam e Guadalajara.

Em relação à TV paga brasileira, pode-se destacar a série ficcional *Todxs Nós* da HBO Brasil, lançada em 2020 e sob direção de Vera Egito e Daniel Ribeiro. Ao explorar temas como não-binariade, racismo e assédio a série foi reconhecida pela crítica. Como forma de mostrar seu compromisso social e com as novas formas de experiência, a HBO Brasil lançou em paralelo à série uma cartilha intitulada de *Guia Todxs Nós de Linguagem Inclusiva*, no qual se comprometia a auxiliar os espectadores a compreender e utilizar os termos relativos às novas categorias de sexualidades e identidades. O guia recebeu inúmeros prêmios pela iniciativa inclusiva como o Prêmio Aberje e o CSR & Diversity Awards, da PR News.

Por fim, é interessante perceber que existe um evidente desejo de discutir, pensar e propor novas políticas de dissidências sexuais e de gêneros, desde que considerados diversos aspectos que envolvam a cultura, as tradições de um determinado lugar e múltiplas experiências e vivências dos indivíduos. É nessa valorização de inúmeros atributos que um sujeito político “estranho”, “exótico” que almeja a diversidade se comprehende na sociedade. E, a partir daí, quem sabe seja urgente a produção de um audiovisual dissidente brasileiro constante e longevo para resguardar a luta pela diversidade nas telas. Mas como se tornar um sujeito político dissidente capaz de mobilizar a cultura e as políticas audiovisuais no Brasil?

2.3 Sujeitos, Cidadania e Corpos Políticos

Se como mencionado anteriormente, para Foucault existe resistência dentro das esferas de poder, pode-se afirmar, portanto, que o compartilhamento da precariedade entre os excluídos e indesejados conduz a uma força especial. Uma força discursiva, interpelativa, dialética, moral, afetiva e política. Como transformar a coerção de uma sociedade totalitária ao re-simbolizar questões ética e morais? Como superar, através de experiências particulares, um vazio moral e exigir um novo acontecimento político através dos gêneros e das sexualidades? Talvez, a grande dúvida seja: como ser resistente frente à incapacidade da produção de alteridades? Nesse sentido, quando se considera um

percurso de vida marcado pelo apego às tradições, diante das intempéries de um mundo transtornado por desigualdades, contestar verdades pode ser a mais agressiva forma de fincar existências e propor novas maneiras de pensar e agir diante de si e do Outro.

Em uma de suas obras mais relevantes, a filósofa alemã Hannah Arendt, no livro *A Condição Humana* (2000), aponta elementos essenciais para se compreender o cerne de um possível compromisso político-social na sociedade moderna. Essa alienação estaria condicionada a certas imposições aplicadas pelo próprio sujeito nas mais diferentes áreas de sua vida. No entanto, para a autora será o trabalho uma das fontes mais expressivas para se criar a tal condição humana, no qual em sua visão a ideia de uma natureza humana, a partir da força do trabalho e de suas relações de produção, daria lugar a um sujeito que teria mais atributos por aquilo que ele mesmo produz do que, de fato, carregaria seu intenso valor sobre aquilo que ele é. Essa dinâmica afetaria diretamente as relações desse sujeito e sua performance nas esferas privadas e públicas. Desse modo, Arendt propõe uma profunda reflexão sobre o processo civilizatório das sociedades modernas e, obviamente, as consequências dessas imposições nas expectativas que o sujeito não mais projeta para si, mas sim para o Outro. À luz deste trabalho, essa condição humana relacional será a base para a manufatura de violências das mais variadas ordens.

Ao observar esse desmantelamento das práticas sociais, Hannah Arendt percebe que na sociedade moderna os valores e as ações individuais se sobressaem às coletivas e a vida pública se confunde com a vida privada. Analisando algumas obras da filósofa alemã e o que define como “o enigma de Hannah”⁴⁷, a professora e pesquisadora Susana de Castro (2018) ressalta que será nesse contexto que a esfera pública vai ser moldada para corresponder aos desejos da esfera privada, criando assim um cidadão mais preocupado com suas ambições e intensificando na figura do Estado um aliado para tal condição subjetiva. Não à toa que será nesse momento que, segundo Susana, a subjetividade será objeto de estudo e, em consonância, inúmeras formas de intimidade, “relacionamento do indivíduo consigo mesmo e individualidade passam a ser evidenciadas, também ocorre a valorização de uma esfera nova da vida ativa, a saber a esfera da objetualidade” (CASTRO, 2018).

Nessa configuração moderna de simbiose entre o público e o privado, as transformações da sociedade se alicerçam na rigidez da base familiar, em que o chefe de família, o patriarca, por exemplo, seria também o governante, o chefe de Estado. Quando

⁴⁷ Ver: <https://revistacult.uol.com.br/home/enigma-de-hannah-arendt/> . Acesso em 06/02/2022.

o cidadão ou o sujeito político se torna público, ele projeta e pratica suas tradições para o social e esse social borra qualquer possibilidade de pluralidade, criando um mundo que iguala ou separa os sujeitos. A grande contradição do público, neste caso, é sua capacidade de se fazer visto, ouvido e pulverizado entre os indivíduos criando uma equivocada sensação de se viver uma realidade plural, quando na verdade, ela é constituição de idealizações pessoais transportadas para o público, o social. Para Hannah Arendt “o mundo acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite uma perspectiva” (2000, p.68). Pensar a questão do sujeito nesse embate e nas possibilidades de fratura desse movimento do privado para o público, como percebido bastante egoísta, torna-se fundamental. Portanto, que uma moral convencional se estabeleceria e determinaria um universo de aparências fraudado pela ilusória noção de bem-estar comum, quando na verdade, o sujeito estaria condicionado aos seus próprios interesses – criando políticas para valorização e enriquecimento de si. Logo, esse sujeito moderno poderia ser compreendido como um sujeito político: um sujeito político de e para si, no qual a imagem que ele externaliza de si para o mundo é o que molda sua personalidade, seu eixo de formação, identificação e reconhecimento.

Diante da simbiose entre esse sujeito político, onde se estabeleceria os limites da liberdade? Sob esta perspectiva do sujeito político só seria possível o equilíbrio da liberdade e igualdade política no interior de uma democracia. E a política só faria sentido se houvesse um espaço de pluralidade entre os homens, pois esta mesma política não se inicia nos homens, mas acontece entre eles. Ainda sob o pensamento *arendtiano*, se o sentido da política é a liberdade, tanto o poder como a liberdade seriam peças fundamentais para novos rumos da humanidade. Em seus grandes estudos sobre o totalitarismo, Hannah Arendt afirma que tais regimes autoritários conduziram ao desaparecimento da espontaneidade humana (2002) e que mesmo assim, depois do enfraquecimento do fascismo como um elemento de um tempo histórico específico, há um certo receio de que a diversificação da violência continue autorizando a supressão da condição humana, da liberdade do sujeito e da política – como os projetos políticos liberais, por exemplo. O conceito de cidadania, desse modo, poderia aludir a inúmeras questões sobre os sujeitos políticos e a necessidade da espontaneidade humana, principalmente, quando correlacionada a elementos discutidos por Arendt como liberdade e pluralidade.

Ao considerar a perspectiva de que o homem é um ser político, aceita-se a importância de que o cidadão deva compreender sobre política e as estratégias que

envolvem suas dinâmicas, seus imperativos, suas verdades e as consequências que desembocam em inúmeras regulações do Estado. A etimologia da palavra cidadania vem do latim *civitas*, no qual significa cidade e/ou os direitos atribuídos a um cidadão. Na Roma Antiga, o termo cidadania designava a condição política de uma pessoa, bem como os direitos que esta pessoa detinha ou poderia exercer. A participação do cidadão em ações e decisões que envolvam as práticas sociais e políticas da sociedade garante não só sua ação efetiva como um sujeito político atuante e decisivo para a manutenção de sua existência e condição plural, como também reflete a possibilidade de um organismo público marcado pelo – desejável – diálogo entre Estado e sujeito. A partir daí, uma concepção de direitos humanos, por exemplo, poderia ser um princípio básico para a formulação de ações cidadãs, para a criação de espaços em que o sujeito seja livre e possa agir em razão da diversidade, matéria substancial que organiza a sociedade.

O fato de a política e a liberdade serem ligadas e de a tirania ser a pior de todas as formas de Estado — ser na prática antipolítica — estende-se como uma diretriz através do pensar e agir da Humanidade até os tempos mais recentes. Apenas as formas de Estado totalitárias e as ideologias correspondentes — não o marxismo que proclamava o reino da liberdade e compreendia a ditadura do proletariado, no sentido romano, como uma instituição temporária da revolução — ousaram cortar essa linha, mas o verdadeiro novo e assustador desse empreendimento não é a negação da liberdade ou a afirmação que a liberdade não é boa nem necessária para o homem, e sim a concepção segundo a qual a liberdade dos homens precisa ser sacrificada para o desenvolvimento histórico, cujo processo só pode ser impedido pelo homem quando este age e se move em liberdade. Essa concepção é comum a todos os movimentos políticos e ideológicos específicos. (ARENDT, 2002, p.19)

No entanto, quando se consolida a lógica do poder diante do imperialismo capitalista, no qual a produção e a detenção de bens podem determinar força política e implicar em brechas para a dominação, a questão da supressão da liberdade ou do seu sacrifício, como Hannah Arendt aponta, torna-se um entrave diante da divisão do mundo entre quem possui e quem não possui, ou apenas, produz. É nesse processo que a sociedade moderna está inserida, na medida em que as coisas obtêm seu valor a partir da garantia de multiplicação e do seu potencial para ser um meio de se garantir outras novas coisas. Desse modo, os bens não unem os sujeitos políticos nem proporcionam práticas de cidadania, pois extinguem um mundo de igualdades e de direitos quando este próprio se torna dividido pelas ambições e pelo enriquecimento. Quando o espaço público não suporta mais a virtude da diferença e se torna o espaço da valorização mais dos bens do

que das ações, uma alienação é fundamental nessa dinâmica pois, claramente, delimita a ingerência dos homens nas decisões sociais e políticas da sociedade.

Assim, o conceito de cidadania pode ser entendido como essencialmente político e um fator determinante para exclusões e apagamentos de diversas ordens. De fato, em uma sociedade ocidental como a brasileira e com a discussão do conceito de cidadania permeando inúmeros discursos, inclusive, servindo de base para posicionamentos de grupos da esquerda, cabe aqui melhor considerar o que, portanto, comprehende-se e se exerce como cidadania. Em um primeiro momento, num lugar mais comum do discurso democrático, a cidadania estaria atrelada ao mascaramento da garantia de direitos, um artifício que permite atribuir a aparência de democracia aos espaços e as ações dos sujeitos no interior da sociedade. No entanto, também é importante observar a cidadania como elemento fundamental para uma construção política e social de projetos de nação, por exemplo.

No que diz respeito à dissimulação democrática, tanto os grupos políticos de esquerda como os de direita possuem visões específicas sobre o que a cidadania carrega em si. Em relação aos grupos de esquerda, por muitas vezes, o pensamento crítico sobre a cidadania resvala na ideia de que ela discrimina sujeitos que não pertencem às classes sociais elevadas. Sendo assim, cria-se um abismo de privilégios que esbarra nas sensações e conclusão de um falso pertencimento inclusivo nas esferas sociais. Por outro lado, os grupos da direita política reservam o seu olhar sobre a cidadania a partir do entendimento de que ela é um artifício ameaçador quando deixa de ser manejada como fundamental para o aperfeiçoamento da hierarquia entre cidadão ditos superiores e aqueles considerados inferiores. Logo, legitimam a desigualdade, pois a cidadania estaria garantida, ainda que minimamente, no âmbito da jurisprudência.

A socióloga e pesquisadora Maria Victoria Benevides ao longo de sua trajetória acadêmica formulou e debateu, no interior das ciências políticas, inúmeras reflexões e conceitos sobre democracia e direitos humanos. Parte desse trabalho se tornou uma referência quando ela esmiuçou e definiu o que se poderia entender como cidadania ativa e cidadania passiva. De acordo com sua elaboração, a cidadania ativa é aquela em que permite que o sujeito participe e se envolva em todos os assuntos da comunidade em que vive. O cidadão, neste caso, é portador de direitos e deveres, mas, sobretudo, é um criador de direitos, ampliando assim espaços de participação política. Já a cidadania passiva é aquela que permite a existência de um cidadão neutro, individualista, que só se manifesta quando algo o atinge diretamente ou atente contra os seus direitos. É o preferido e

articulado pelos governos, porque na cidadania passiva os sujeitos não reclamam ou contestam, não participam da vida pública. Logo, entregam para o Estado a autonomia de dirimir as regras de existências, permissões e submissões que envolvem os mais básicos direitos sociais e políticos.

(...) a cidadania se define pelos princípios da democracia, significando necessariamente conquista e consolidação social e política. A cidadania exige instituições, mediações e comportamentos próprios, constituindo-se na criação de espaços sociais de lutas (movimentos sociais, sindicais e populares) e na definição de instituições permanentes para a expressão política, como partidos, legislação e órgãos do poder público. Distingue-se, portanto, a cidadania passiva - aquela que é outorgada pelo Estado, com a ideia moral do favor e da tutela - da cidadania ativa, aquela que institui o cidadão como portador de direitos e deveres, mas essencialmente criador de direitos para abrir novos espaços de participação política. (BENEVIDES, 1994, p.15-16)

Diante disso, as noções de cidadania e tudo que envolve sua longevidade e preservação estão calcadas no aperfeiçoamento dos direitos políticos do cidadão pela implementação de mecanismos de democracia direta, como referendos, plebiscitos e iniciativas populares, acolhidos na Constituição Federal do Brasil, por exemplo. Além disso, a educação política do povo, como elemento é indispensável, tornando-se causa e consequência - da democracia e da cidadania. Para o renomado sociólogo britânico Thomas Marshall em sua clássica publicação *Cidadania, Classe Social e Status* (1967), na evolução histórica da luta por direitos civis em contexto inglês existiu um conflito constante entre o princípio da igualdade e as desigualdades inerentes ao capitalismo e à sociedade de classes. O avanço do capitalismo liberal perpassou por diversas fases, dentre elas tendo como protagonista, a luta e entraves sobre direitos civis, direitos políticos e direitos sociais permitindo com o avanço da ausência de letramento e criação de seus próprios direitos um ambiente permissivo a ideia de que os direitos são encarados como concessões. Certamente, esse pensamento é um fascínio e um dos pilares para a existência de governos fascistas.

Posto isso, e aplicando essa discussão em contexto brasileiro, é coerente afirmar que a sociedade brasileira em sua história recente não alcançou ainda a consolidação de um projeto, um conceito e um exercício de cidadania efetivamente ativa e democrática. É possível perceber que a cidadania se tornou um componente mais institucionalizado e sua evolução conservadora não permitiu avanços concretos que pudessem reduzir as disparidades dos privilégios e do acesso às condições básicas de vida e sua expectativa. Seguindo as propostas de Marshall supracitadas, o princípio da igualdade está garantido

perante a lei, mas se desequilibra quando abala as estruturas das dinâmicas que fundamentam as sociedades moralizadas em classes.

É interessante perceber que a cidadania é um termo e um objetivo desejado desde a infância do sujeito. No texto *História e Direitos Sexuais no Brasil: O Movimento LGBT e a Discussão sobre Cidadania*, o pesquisador Ronaldo Canabarro (2013) afirma que os projetos pedagógicos articulados pelas instituições de ensino recorrem à formação cidadã como um propósito para seus métodos e práticas de ensino. Ou seja, na base educacional das escolas brasileiras, por exemplo, a filosofia sobre a criação de sujeitos cidadãos reforça um compromisso na transmissão de certos valores e conceitos sobre o que é viver e estar em comunidade. E, desde cedo, como citado em subcapítulos anteriores, a escola como um dispositivo histórico de poder marcadamente determina o que deve ser considerado o "bom" e o "bem" nessa dinâmica. De certo, o surgimento do que hoje eventualmente se denomina como "cidadão de bem" é atrelado a um projeto de cidadania perverso, excludente e perturbado pelas concepções heteronormativas, capitalistas, racistas e pelos abismos políticos e sociais que demarcam as sociedades. Sendo assim, pode-se considerar que esta é uma cidadania, por que não passiva? Uma cidadania vista como um projeto político com evidentes intenções de desvirtuar a condição e a espontaneidade humana, como defende Hannah Arendt, pois quando se almeja uma cidadania participativa para efetivar o sujeito político dentro dos espaços públicos e privados, algo fica descompassado: as questões das diferenças e, consequentemente, das submissões e das violências pela não conformação.

Ao mesmo tempo é instigante notar, como explicita Canabarro (2013), que a palavra cidadania parece ter se institucionalizado nas últimas décadas no Brasil. Segundo o autor, em inúmeros documentos oficiais e conferências desenvolvidas pelo próprio governo federal a palavra cidadania se torna um termo recorrente como no texto formulado para a *Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais – Direitos Humanos e Políticas Públicas* em que cidadania aparece em 38 recorrências; em 2009 no *Plano Nacional da Cidadania e dos Direitos Humanos LGBT*, no qual a palavra aparecia em ao menos 41 páginas; ou nos documentos referentes ao *VI Seminário pela Cidadania LGBT* de 2010, em que se identificou a presença do termo/conceito cidadania mencionada em 96 ocasiões. Além disso, vale ressaltar os diversos documentos e conferências da UNESCO, principalmente, após 2001 – quando inúmeros acordos e compromissos foram firmados entre nações – em que se discorreram reflexões e objetivos para a garantia da "dignidade humana". Um dos questionamentos

de Canabarro em seu texto perpassa pela intenção e pelo compromisso das esferas governamentais com a cidadania, até onde se entende o termo e os limites práticos de sua consolidação, tanto em benefícios para os cidadãos como na garantia de direitos humanos e expectativa de vida. Até onde se pode enxergar uma aceitação formal do conceito cidadania e até onde ela pode ser posta em prática?

Toda esta presente discussão sobre sujeito político e cidadania perpassa pelo que se pode almejar de um sujeito dotado de direitos e com permissões para ser livre, agir e pensar. Ou seja, um sujeito político capaz de praticar a cidadania e também preencher as lacunas existentes em diversos campos sociais, políticos e econômicos quando ele mesmo pode e deve também criar suas próprias leis e direitos. Talvez, quando Hannah Arendt (2002) afirma que “O sentido da política é a liberdade”, ela queira criar um espaço para as revoluções, as resistências, para os estranhos, para a liberdade e para a diversidade. E é nesse projeto político que se enxerga uma potência, da multiplicidade de vozes, afetos, gêneros, sexualidades, etnias e prazeres: a urgência de um sujeito político dissidente que habite o público e o privado e possa, no auge da sua diferença, experienciar e dar ênfase a uma ação coletiva que não crie uma interpretação banal do indivíduo, mas celebre seus vazios e suas inconstâncias. Como ser político dissidente num terreno marcado pelas forças obscuras do neofascismo brasileiro? Quem sabe, a concepção queer de se apropriar e privilegiar manifestações através da arte seja um caminho para tal.

2.3.1 O sujeito político dissidente

Considerando as diversas manifestações artísticas como formas de resistência e compreendendo o sujeito como o meio ativo para a contestação e subversão dos sistemas conservadores do poder, julga-se necessário atentar para uma estrutura intensamente solidificada na sociedade ocidental como um todo: a predominância do pensamento heteronormativo. Este pensamento irá moldar práticas, comportamentos e privilégios e, ao mesmo tempo que define o que se torna aceitável, cria um suposto terreno apolítico para os significados e sentidos atribuídos aos sujeitos e corpos LGBTQIAP+, principalmente, a partir de suposições e verdades homogeneizantes. As interpretações totalizantes dinamizadas pelo pensamento hétero impedem, até certo ponto, o surgimento de discursos próprios da diversidade, pois sua força e capacidade de domínio são tão eficientes que desqualificam discursos dissidentes relegando a margem como campo

invisível de oposição. Desse modo, o pensamento heteronormativo oprime e faz crer a impossibilidade da existência dissidente.

A supressão de fenômenos subjetivos parte de uma aplicabilidade universal dos acontecimentos, de leituras rápidas e imediatas sobre o Outro, não permitindo a complexidade das relações humanas e dos próprios sujeitos, além de, obviamente, negar qualquer eventual instabilidade de si e dos afetos. Pode-se citar como exemplo que integra este tipo de mecanismo do pensamento hetero o próprio conceito de estereótipo. Partindo do princípio de que o estereótipo é uma estratégia discursiva que materializa e reconhece um sujeito, neste caso o Outro, sua ocorrência repetida, estilizada e sugerida provoca o sujeito dissidente como uma paisagem, uma tela em branco à serviço da ficção dos signos, dos atributos mais fáceis de serem projetados. O que se pode afirmar é que o pensamento heteronormativo institui e atribui código de leitura, quase como colonial, sobre o Outro, não à toa Guacira Lopes Louro (2000, p.9) afirma que “treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente”. É justamente nessa ausência de autonomia, nesse vazio de importância que o sujeito dissidente se torna alvo fácil de uma retórica corporal: consolida-se como um corpo útil e apto às violências físicas e simbólicas impostas pelas fragilidades e inseguranças do pensamento hetero.

Ainda esmiuçando o estereótipo como artifício de opressão, é interessante pensar a sua função como um *short cut*, ou seja, como um atalho. Tal utilidade foi introduzida por Walter Lippmann (1956) e, posteriormente, repensada por Richard Dyer em algumas de suas obras. O atalho serve como um instrumento reducionista e de tradução, ou seja, sob o movimento do reconhecimento, da categorização e da nominação, a potência da sua dinâmica está na sua capacidade de ser fácil, ágil e inteligível. Logo, os atalhos são importantes vias para as construções sociais e sua função é primordial para a manutenção da heteronormatividade. O teórico Richard Dyer em seu texto *The Role of Stereotypes* (1999), ao analisar a definição de estereótipo estabelecida por Lippmann, revela que esses atalhos “são uma forma de representação muito simples, impressionante e facilmente comprehensível, mas não menos capaz de condensar uma grande quantidade de informações complexas e uma série de conotações.” (DYER, *apud* MARRIS; THORNHAM, 1999, p.2). Se os estereótipos como atalhos são capazes de abarcar e condensar comportamentos e sujeitos por meio de definições superficiais, portanto, eles são frutos de projeções sobre culturas, costumes, tradições e valores morais. E essas projeções são convertidas, relacionando diretamente aqui os atalhos com o audiovisual,

em materializações, projeções ou *corporeificações* de sujeitos e corpos desviantes em representações únicas nos conteúdos: gays afeminados, lésbicas masculinizadas, travestis e trans como cabeleireiras entre outros.

No entanto, não se deve esquecer que essa função dos estereótipos como atalhos também perpassa, e muito, pela linguagem. E a linguagem pode ser encarada como um aparato para a constituição do sujeito político e também uma ferramenta para a opressão respaldada pelo pensamento heteronormativo. Mas afinal, o que é este pensamento heteronormativo e como ele se articula no interior da sociedade? Para esta discussão é essencial revisitar os estudos de Monique Wittig, uma das precursoras dos estudos de gêneros e sexualidades que considera, em especial, a homossexualidade para além da sexualidade. Wittig aponta a dissidência sexual também como um posicionamento político, ou um regime político, frente ao mundo patriarcal e heteronormativo. Em 1978 na *Modern Language Association Convention*, Monique Wittig leu pela primeira vez aquele que viria a ser, talvez, o seu texto mais clássico e renomado entre pesquisadores de gêneros e sexualidades. Intitulado de *O Pensamento Hetero*⁴⁸, e dedicado especialmente às americanas lésbicas, Monique Wittig reflete, dentre muitas questões, sobre o poder da linguagem e da comunicação numa sociedade marcadamente estruturada pelo pensamento heterossexual. O que ela quer dizer é que existe um contrato firmado, mas não consentido, entre o opressor e o dissidente, no qual os discursos dos dissidentes “sublinham o significado político da impossibilidade” (WITTIG, 1978, p.2).

Se for possível adentrar um pouco nesta discussão sobre a impossibilidade do significado político desses discursos, basicamente, sua validação seria realizada, somente, quando estivesse relacionada a algum processo de regeneração, como por exemplo, no acompanhamento com psicanalistas e/ou psiquiatras. O que, na prática, atestaria graus patológicos, implicando em normalidades ou anormalidades e em curas. Tal impossibilidade também conduziria a um esvaziamento político dos próprios discursos dissidentes.

Estes discursos falam sobre nós e alegam dizer a verdade num campo apolítico, como se qualquer coisa que significa algo pudesse escapar ao político neste momento da história, e como se, no tocante a nós, pudessem existir signos politicamente insignificantes. Estes discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles. Tudo quanto os põe em questão é imediatamente posto à parte como elementar [...]. É aquele que diz: não tens o direito de falar porque o teu falar

⁴⁸ Título original: *The Straight Mind*. Posteriormente, o texto viria a integrar uma coletânea de textos da autora intitulada como *The Straight Mind and Other Essays* (1992).

não é científico e não é teórico, estás a um nível errado de análise, estás a confundir discurso e realidade, o teu discurso é ingênuo, comprehedes mal esta ou aquela ciência. (WITTIG, 1978, p.2-3)

Interessante pensar que ao apontar a confusão entre discurso e realidade, Wittig revela como a dissidência desestrutura e abala as certezas mais fundamentais sobre os gêneros e as sexualidades. O que se considera, então, como um fato ou algo imutável surge do medo do desejo, da vergonha sobre uma suposta imoralidade, e, principalmente, da perda de privilégios políticos, sociais e econômicos. Ou seja, uma sociedade fundamentada sobre o pensamento hetero só pode funcionar desde que dinamizada sobre a oposição, sobre as marcas das diferenças. Portanto, somente criando narrativas próprias, discursos sobre si e políticas de sobrevivência e resistência que a dissidência, quem sabe, poderá atuar nos mais diversos espaços e níveis sociais e culturais. Sendo assim, conclui-se, a partir dessa leitura sobre Monique Wittig que a emancipação do sujeito ou o libertar-se das condições e imposições do pensamento hetero, talvez, seja o primeiro passo para a constituição de um sujeito político dissidente.

Neste processo de libertação também se enxerga o desejo de tornar vidas habitáveis e inteligíveis. A partir dos discursos e de relações de abjeções, sujeitos e corpos dissidentes, por meio da politização de suas identidades, questionam as fronteiras e as dimensões das coerências que fundamentam possíveis diagnósticos sobre os gêneros. Não por menos, a heteronormatividade presente nos ambientes e na produção dos saberes compactua com a proposição de verdades universais sobre sujeitos, corpos e identidades criando, assim, fundamentos como patologização ou *psiquiatrização* de gêneros (BENTO; PELÚCIO; 2012).

A questão se torna mais crítica quando o próprio Estado endossa diretrizes teóricos-políticas como princípios de proteção ao indivíduo impondo e/ou obrigando tratamentos ou necessidades especiais a ele – negando o direito mais básico do indivíduo de ser livre. A criação do que se pode denominar como “políticas de contenção” por parte dos governos instaura terrenos de disputas filosóficas e práticas garantindo ao Estado uma interferência sobre as subjetividades. Ou seja, deve-se ressaltar a importância de políticas que atendam e reconheçam sujeitos e corpos dissidentes e o Estado deve preparar as condições necessárias para a consolidação desse pertencimento social. Fato é que esse pertencimento também tem de ser político; também tem que formular ações concretas que não só reivindicam as dissidências, mas as valorize como força motriz para a construção de espaços democráticos e de direitos na sociedade. Retomando o próprio movimento

queer que se apropriou de ofensas ao fagocitar injúrias e fortaleceu a bandeira das diferenças, assumir a necessidade política da dissidência e ocupar ambientes que definem o que é permitido e aceito faz com que o trabalho comece pela base: a conscientização política sobre a dissidência.

Desse modo, reconhecer-se como um sujeito capaz de questionar as ações do Estado e valorizar sua própria marginalização é uma necessidade fundamental para personificar o discurso e a teoria dissidente em ações concretas. Não enxergar o Estado como um inimigo, apesar de tudo, mas entender que ele é parte de um processo dinâmico muito maior e que autoriza violências, permite um olhar mais profundo sobre as lacunas que este mesmo Estado fortifica. É preciso, então, preencher essas lacunas, ocupar esses espaços, habitar essas zonas ausentes, ser um cidadão ativo dotado da capacidade de lutar e criar direitos, a fim de legitimar suas próprias vivências e experiências. E, à luz de toda essa discussão proposta, é justamente nesses locais de ausência que a política dissidente se desenvolve – especialmente, como uma política de resistência. Onde o Estado não está, onde o Estado não vai serão os locais de efervescência de experiências abjetas. Nesse contexto, a política é criada por sobreviventes, por aqueles que experienciam *in loco* a invisibilidade. Entende-se política dissidente, portanto, como um regime, um sistema, uma organização de luta por existências, por reconhecimento e por proteção que garanta a vida e não a barbárie, não a precariedade.

Após a apropriação legal dessas zonas carentes de direitos, o sujeito que desenvolve e pratica essas políticas de dissidência precisa dar vazão para além desses *bunkers* de abjeções. Emancipar-se dessas lacunas, mas não esquecendo origens e vivências, é uma forma de transgredir os limites de fronteiras simbólicas e tangíveis indo ao encontro da “civilização”. Expor realidades, denunciar o absurdo, propor o debate, garantir a discussão, promover diálogos e criar pontes de cooperação com aliados. Ao mesmo tempo em que se é porta-voz de forças e fragilidades, sem também elemento de escuta para a transformação local e global.

E para que tudo isso aconteça é preciso materializar um sujeito, um corpo, uma voz, um símbolo da reivindicação. No presente trabalho, denomina-se este símbolo como um sujeito político dissidente, ou seja, o indivíduo consciente de sua luta, habitante de territórios repletos de (sobre)vivências e com potencial para mudar contextos. Um sujeito político é aquele que é exemplo, que possui lugar de fala, que aborda sobre si e também se posiciona para uma comunidade. Que habita um tempo histórico, mas vislumbra o futuro como possibilidade. Um sujeito político dissidente é o indivíduo LGBTQIAP+ que

supera os dispositivos históricos de poder e que garante o futuro – cada sujeito à sua maneira – dos que celebram a diferença, por meio de direitos. Este sujeito político dissidente visa, na verdade, enfrentar o Estado e fazer com que este coloque em prática aquilo que tanto se vangloria de estar na Constituição Federal, mas que somente diz respeito de forma integral e elementar, de práxis, ao homem, branco, heterossexual e classe social elevada. Nesse contexto, trata-se aqui de questionar a fragilidade do Estado e certa indisposição em garantir, aos dissidentes e marginais: o direito de ir e vir; a igualdade perante jurisprudências; garantia da liberdade de expressão e da vida privada; o direito à informação e, por que não, o direito às liberdades políticas.

No entanto, é preciso fazer uma ressalva importante para a efetividade dessas estratégias e sobre a existência desse sujeito político dissidente: em muitos casos, resistir é um processo que consiste em curar feridas e, lutar por uma sociedade mais justa, pode ser, na maioria das vezes, desesperançoso. Ressignificar a políticas sobre os sujeitos, corpos e propor uma nova política dissidente perpassa, antes de tudo, pela criação de subjetividades que muitas vezes foram impostas ao fracasso, mas que nunca deixaram de ser iminentes. Tornar esses sujeitos políticos dissidentes viáveis, visíveis e permanentes exige uma comunhão de esforços a fim de que personifiquem uma força coletiva; a fim de que celebrem descontinuidades, cisões, diferenças e rompam com velhos contratos sociais e políticos pré-estabelecidos na sociedade. Os sujeitos políticos dissidentes são aqueles que transtornam as causas e os efeitos de pactos heterocentrados e da “hetero-pretensão” de se viver e morrer em constantes silenciamentos e comunhão com a ordem. A questão é que a ordem, para esses sujeitos, implica justamente na desordem e em novos dispositivos e relações humanas. É necessário afirmar que esses sujeitos políticos dissidentes não são indivíduos universais, mas sim a possibilidade para o surgimento de milhares deles dentro de seus espaços ou microcosmos existentes. E as reivindicações que eles projetam ou demandam – ainda que locais ou provinciais – quando colocadas em grande escala pode se tornar uma potência descontrolada frente ao conservadorismo.

Assim, esses sujeitos políticos dissidentes são em si mesmos o meio para uma polifonia de vozes, até então, abafadas. Para a socióloga e pesquisadora Berenice Bento (2017, p. 306), “Somos impelidos a fazer política. Não existe verdade sem convencimento”. Amparada por conceituações teóricas e análises da também pesquisadora Tânia Navarro, Berenice Bento se encanta com a oportunidade de se ter um mundo mediado por uma nova “estética da existência” (2017, p.328). Tal qual essa

estética se articula, os sujeitos políticos dissidentes podem ser não mais abjetos, mas sim objetos de si. Sobre as implicações de Navarro, Berenice Bento afirma

A autora articula seu desejo com uma discussão teórica que nos fala de deslocamento, nomadismo, inconformismo. A estética da existência leva a autora a pensar sobre a produção crítica de si, sujeito político e histórico, quebrando os grilhões do natural, da sexualidade compulsória e das novas servidões que se anunciam ao criar nossos corpos. A radicalidade do seu texto está em relacionar sexualidade à posse, à traição, à honra, à autoestima, à emoção, valores que se confundem em torno de corpos definidos pelo poder de nomeação, pela performatividade dos comportamentos codificados pelo social, pelas condições de imaginação que esculpem modelos. (BENTO, 2017, p.328)

Partindo do princípio de que esses deslocamentos, assim como atravessamentos, são essenciais para a formação do sujeito político dissidente, tanto para a consolidação do seu arcabouço de experiência, como para a formulação de práticas/discursos, a realidade e a imaginação tendem a ser campos estratégicos para a importante reflexão sobre si. Estes são terrenos férteis e simbólicos que, quando considerados em conjunto, ampliam percepções, autocuidado, reconhecimentos e pertencimentos. Mas, antes de tudo, anunciam a autonomia para a construção de si mesmo e como o sujeito político dissidente deve enxergar a si próprio e a transparecer para o mundo. Mais do que espaços de ampliação, novas perspectivas são criadas quando a realidade e a imaginação apenas permitem o indivíduo a ser: estar conectado consigo e não abrir mão das interferências do acaso, do destino e dos afetos. Entende-se, portanto, que um sujeito político dissidente é aquele que cria uma política dos afetos para si e para o Outro, no qual por meio do debate, da inclusão, da retórica respeitosa garantem sobrevidas aos excluídos.

Fazer política, neste sentido, é livrar os abjetos das obviedades do poder, das determinações naturalistas, dos binarismos, das opressões interpelativas, da ausência de direitos e de lugar de fala. Muito possivelmente, os sujeitos políticos dissidentes têm como certa obrigação propor novos protagonismo e não mais aprisionar narrativas que habitam e se estruturam à margem. Dessa forma, fogem da tarefa de burocratas da vida, onde apenas não seguem mais o fluxo da jornada que lhes cabem conduzidas pelas moralidades e pelo senso comum e se distinguem por serem alternativas de existências. O compartilhamento de dramas, violências e superações; colocar em evidência e espalhar tais conquistas é um propósito dos sujeitos políticos dissidentes. Evidentemente, que a proposta da necessidade de se ter sujeitos políticos dissidentes não está coligada à produção de um messias das abjeções ou um profeta dos gêneros e das sexualidades.

A concepção de sujeito político dissidente, ora desenvolvida por esta pesquisa, tem como inspiração o *Manifesto Contrassexual. Práticas Subversivas de Identidade Sexual* (2014), escrito pelo teórico, filósofo e autor transgênero Paul B. Preciado. Se em seus mais famosos trabalhos Preciado elucidou sobre as multidões queer, agora o autor nos oferece uma profunda e complexa reflexão sobre artifícios heteronormativos que dinamizam a sociedade e alguns princípios que formam o que ele anunciou como “manifesto contrassexual”. Ou seja, propostas para uma reconfiguração da sociedade pelo viés da diversidade, da não-conformação e da liberdade. Logo no início do livro, Paul B. lista algumas ideias fundamentais que vão nortear todo o seu pensamento e alguns, diante da discussão proposta neste trabalho, são de extrema relevância, especialmente os artigos 12 e 13. O primeiro deles aponta para a necessidade de uma renovação da pedagogia educacional sobre os gêneros e sexualidade, a partir da contrassexualidade, ao instruir novos campos de conhecimento sobre o “prazer-saber”, por meio da reformulação da história da humanidade. Já o artigo 13 expõe a produção do saber-prazer contrassexual como arte e disciplina, como válvula transformadora para a criação de modos de ser, viver e estar.

Os dois artigos, de fato, rompem com um entrave fundamental que é a produção de discurso/teoria/conceitos sobre e para a diversidade. E, mais do que isso, não apenas renega a bases fundantes da sociedade calcada na opressão como também apresenta soluções e propostas de “harmonia” para um mundo dissidente. Para Paul B. Preciado “No âmbito da sociedade contrassexual, os corpos falantes se chamarão “pós-corpos” ou wittigs” (2014, p.43). A concepção de corpos falantes é bastante interessante do ponto-de-vista de que sujeitos políticos dissidentes são corpos falantes que propõem mudanças, não somente indivíduos que pensam e falam, mas que se expõem publicamente e politicamente. Tais corpos não somente falam como traduzem e ensinam sobre os outros corpos e almejam, com suas falas, ressoar em políticas não mais de contenção, mas de direitos. Dessa forma, sujeitos políticos dissidentes são mais do que “corpos falantes”, mas sim são pós-corpos: agentes de transformações.

Logo, um pacto comunicacional se faz presente e um elemento para tal êxito dessas políticas é a manifestação artística como mecanismo de ressonância. Não à toa, é preciso evidenciar que o sujeito político dissidente não precisa ser, necessariamente, um vereador, deputado, senador, mas um sujeito apto a congregar a luta em ações capazes de mobilizar de forma generalista a sociedade. Pensadores, historiadores, sociólogos, professores, artistas, músicos e também cineastas. Considerando o audiovisual brasileiro,

a partir de todo este pensamento surge uma necessidade real de ter, como exemplos de sujeitos políticos dissidentes, a presença desses indivíduos na formulação de políticas públicas audiovisuais. E aqui, não se restringe somente a ocupar cargos decisivos na ANCINE, visto que esta é uma entidade reguladora do audiovisual vinculada ao governo federal, mas também nas associações cinematográficas, nos sindicatos, nos comitês regionais e estaduais ligados à cultura e como nas empresas produtoras independentes.

Portanto, este capítulo serve como um importante arcabouço para o embasamento teórico sobre as discussões de questões LGBTQIAP+, em que se deve ter atenção sobre conceitos tais como sujeito, políticas, diferenças e dissidências. A partir desses elementos, pode-se considerar certa aplicabilidade destes à história do audiovisual brasileiro e, especialmente, como essa história está diretamente ligada às estruturas sociais e políticas que moldam a sociedade do país. Logo, todo o “trauma” heteronormativo que depende de dispositivos históricos do poder para se afirmar no interior da sociedade será a base para todo, ou grande parte, do percurso sociopolítico e econômico e consolidação do audiovisual no país, ou pelo menos, como será possível ver a seguir, para as lógicas que irão dirimir sua existência através de políticas públicas audiovisuais.

3. POLÍTICAS PÚBLICAS AUDIOVISUAIS BRASILEIRAS

Se for possível voltar um pouco à história do audiovisual brasileiro, deve-se lembrar que a atividade cinematográfica produzida no início do século XX teve como uma característica fundamental a necessidade do próprio setor de exibição em proporcionar conteúdos nacionais para o seu público. Até aquele momento, tais empresas comercializavam filmes estrangeiros e a ideia de produzir seus próprios conteúdos visava não só um retorno financeiro, mas também certa fidelização dos espectadores em suas salas de cinema. A conhecida “Bela Época do Cinema Brasileiro”⁴⁹ acompanhou não só as novidades e a efervescência tecnológica e criativa do audiovisual como também foi fruto do desenvolvimento das grandes metrópoles brasileiras. No Rio de Janeiro, a formação de um circuito exibidor foi conquistada, dentre muitos fatores, a partir da industrialização da energia elétrica no estado.

⁴⁹ Termo cunhado por Vicente de Paula Araújo. Ver: Gomes, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

No entanto, uma certa precariedade e ausência de habilidades por parte do corpo técnico daquele período refletia uma marca de subdesenvolvimento frente aos grandes mercados como o americano e o europeu. Um subdesenvolvimento de quem se adaptava às novidades tecnológicas e criava condições mínimas para o funcionamento da atividade cinematográfica no país. É evidente que, apesar desse amadorismo nas diversas etapas da atividade, o sucesso foi obtido pela novidade do entretenimento e pelos temas do momento. Esses conteúdos faziam frente ao que era importado e instaurou um pensamento fundamental para o audiovisual neste período: a continuidade do cinema, ou seja, a obtenção de um cinema duradouro.

Essa florescência de um cinema subdesenvolvido necessariamente artesanal coincidiu com a definitiva transformação, nas metrópoles, do invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando os mercados. [...] O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematuridade e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento. Arrastando-se na procura da subsistência, tornou-se um marginal, um pária...

(GOMES, 1980, p.89)

Contradicoriatamente, as fragilidades que o Brasil possui, ainda nos dias atuais, como nação, serão cruciais para o surgimento de formas de superação e transformação do audiovisual no país. Assim como aponta Paulo Emílio Salles Gomes (1980), esse caráter de subdesenvolvimento, pelo menos na leitura priorizada para elaboração deste trabalho, em nada tem a ver com aspectos artísticos, narrativos, estéticos e linguísticos, mas sim na pulsão político-econômica que a atividade audiovisual poderia impor à sociedade brasileira naquela época. Este evento não seria exclusivo dos primeiros anos do cinema brasileiro e pode ser percebido em outros momentos como nas décadas de 1930 e 1940, bem como no pós-1970. Grandes estúdios, *starsystem*, identidade nacional, entidades e órgãos audiovisuais, entre outros, foram elementos centrais para o vislumbre de uma arte recorrente. Contudo, o processo histórico nacional complexo, evidenciado por sua forte desigualdade e instabilidade monetária, frente aos mercados estrangeiros, foi um determinante fator de impacto para a elaboração do que poderia ser denominada como uma indústria audiovisual.

A questão central para este início de capítulo perpassa pela ideia chave de que essas tais marcas de subdesenvolvimento estão atreladas diretamente aos aspectos econômicos e sociais de um país. E este aspecto será a base de uma discussão acerca da tão almejada indústria audiovisual brasileira. Debates oportunos, puxando o fio da

memória da história do cinema nacional, foram propostos por diversos pesquisadores como André Piero Gatti (2007), Tunico Amâncio (2007), Arthur Autran (2004) e Randal Johnson (1993) entre outros, e a discussão sobre os aspectos industriais do setor cinematográfico brasileiro recai, na maioria das vezes, em memórias e fatos de instabilidade política, concorrência internacional, desvalorização financeira, ou seja, naquilo que para este trabalho convém chamar de economia do audiovisual⁵⁰. Extrapolando o vaidoso prestígio do cinema e englobando outros meios, formatos e suportes audiovisuais, talvez, a grande virada do setor audiovisual brasileiro seja internalizar a possibilidade deste audiovisual deixar de ser considerado, somente, uma atividade, e tornar-se uma indústria. Ou seja, abandonar as evidências históricas que intercalam a superação entre ciclos comerciais férteis e outros devastadores como, por exemplo, o do mercado cinematográfico – logo, não mais escorar argumentos e reflexões sobre a atividade e estes ciclos. Superar mentalmente, e na prática, esses elementos, pode ser um bom começo para a efetiva indústria audiovisual.

Uma crítica relativamente comum nas reflexões sobre a incapacidade de se ter uma indústria audiovisual no país, pelo menos até o presente momento, está em certo distanciamento do público brasileiro com o conteúdo produzido por empresas independentes brasileiras. O que continua sendo um olhar raso sobre recepção e consumo, mas que, de fato, garante a possibilidade de ponderar, antes de tudo, sobre as bases de sustentação de toda a lógica do audiovisual, desde a produção até a comercialização de uma obra. Em quais condições estão calcadas o setor audiovisual no Brasil? Quais garantias e medidas possibilitam sua existência ainda que em meio às adversidades?

Trazendo a discussão para um contexto mais recente, segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, gerido por superintendências da ANCINE, a participação do público brasileiro em filmes nacionais se mostra numa crescente, desde a criação da agência em 2001, e praticamente estável nos últimos anos. Considerando os anos de 2015 a 2019⁵¹, vide a figura 1, esse número

⁵⁰ O termo economia do audiovisual tem sido debatido, em contexto recente, por pesquisadores como Alessandra Meleiro (2007;2009) e Marcelo Ikeda (2012;2015) para designar estudos e análises sobre o mercado audiovisual e o impacto econômico que a atividade agrega para o país. Comumente, em grande parte dos trabalhos dos pesquisadores mencionados, estabelece-se uma relação direta entre aspectos sociais, políticos, legislativos e culturais do Brasil para com o desenvolvimento do mercado audiovisual nacional.

⁵¹ O recorte temporal ora apresentado deve-se ao fato de explicitar certa estabilidade do setor que se manteve praticamente a mesma durante este período. Além disso, foi um período de considerável investimento econômico no audiovisual, em especial nos segmentos de cinema e TV, com linhas de financiamentos, concursos e editais gerenciados pela ANCINE.

praticamente se manteve na faixa de 13,5%⁵². Não cabe aqui fazer comparação com o público dos filmes estrangeiros, pois isto ressaltaria os velhos argumentos da aversão à filmes nacionais. A proposta é olhar para dentro e identificar os pilares que, mesmo em meio a golpes políticos, recessões e centralizações de mercado, o setor audiovisual ainda se mantém de pé.

Bilheteria

Indicador	2015	2016	2017	2018	2019
Público	173.022.827	184.327.360	181.226.407	163.454.506	176.433.168
Público filmes brasileiros	22.500.563	30.413.839	17.358.513	24.239.873	24.077.751
Público filmes estrangeiros	150.522.264	153.913.521	163.867.894	139.214.633	152.355.417
Participação de público dos filmes brasileiros	13,00%	16,50%	9,58%	14,83%	13,70%

Figura 1 – Participação do público nas salas de cinema⁵³

Entre os anos citados acima, a ANCINE seguiu um plano de metas, no qual estabeleceu sobre o setor diversas ações para seu crescimento. No próximo capítulo tais medidas serão melhor abordadas, mas o que se pode concluir é que o cenário para implantação dessas medidas só pode se concretizar a partir de uma visão sistêmica e integrada e posta em prática desde que direcionada para a base de qualquer setor através de: regulação, fiscalização e fomento. Torna-se evidente que sem os meios e as vias autorizadas pelo Estado brasileiro nada disso seria exequível. É preciso ter maturidade para perceber que o real problema não é o suposto distanciamento do público frente ao conteúdo brasileiro, mas sim a ausência de estratégias políticas destinadas ao seu desenvolvimento que impulsionem estímulos para o público brasileiro ir às salas de cinema. Vale ressaltar que é importante a existência dessas políticas, ainda que elas estejam fundamentadas em terrenos tortuosos e vulneráveis. Logo, como pensar em economia e indústria audiovisual sem considerar o papel do Estado nessa dinâmica? Como não considerar a importância das leis, das regras e diretrizes direcionadas ao audiovisual?

Considerando as políticas públicas adotadas para o desenvolvimento do audiovisual brasileiro, estas são e estão baseadas nas demandas e necessidades do setor a

⁵² Média calculada pela autora sobre os valores apresentados na figura 1.

⁵³ Fonte: <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro> . Acesso em 10/01/2021.

fim de sua estabilidade e regularidade. Dessa forma, grandes órgãos que foram direcionados à produção e distribuição audiovisual brasileira em sua trajetória, por vezes, estiveram atrelados e dependentes do governo, seja ele federal, estadual ou municipal, para executar a regulação e incentivo ao audiovisual do país. Pode-se citar o Instituto Nacional de Cinema (INC / 1966 a 1975), a Empresa Brasileira de Cinema (EMBRAFILME / 1969 a 1990), o Conselho Nacional do Cinema (CONCINE / 1976 a 1990), a Secretaria do Audiovisual (SAV / 1994 - atual) e a ANCINE (2001 – atual) como exemplos evidentes de entidades que visavam/visam promover políticas públicas de fomento e estímulo à indústria audiovisual.

Contudo, projetou-se na figura do Estado a capacidade onipotente de ajustar as fragilidades e imperfeições da atividade cinematográfica brasileira, assim como do próprio Estado defender e proteger o conteúdo brasileiro da concorrência estrangeira, em especial *hollywoodiana*, dentro do mercado audiovisual nacional. Desse modo, o caráter institucional da promoção de políticas públicas consistentes que valorizem o conteúdo nacional se baseia claramente em um governo que possa mapear demandas e oferecer condições econômicas, tecnológicas e culturais para expansão do setor. Redefinir áreas de atuação, criar um planejamento estratégico que valorize a produção independente e, não por menos, formular uma gestão dinâmica e receptiva, são pilares fundamentais para a garantia de vida longa diante de outras indústrias.

Nesse sentido, é possível considerar o Brasil como um caso particular de completa dependência ao Estado para funcionamento da indústria cinematográfica, como mencionado anteriormente, visto os impasses e conflitos identificados nesse cenário. A ampliação do mercado interno pela relação de oferta e demanda de serviços e conteúdos audiovisuais; a concentração da produção e distribuição de obras focadas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo; e a expansão do parque exibidor são desafios explícitos de uma desarticulação do setor pelas ausências de órgãos capazes de ajustar avanços e necessidades básicas, bem como do desalinhamento do Estado sobre a importância cultural e econômica da atividade audiovisual para o país, como geradora de emprego, renda e divisas. Atualmente, o audiovisual brasileiro⁵⁴ é responsável por cerca de 1,67% no PIB nacional, sendo superior às indústrias farmacêutica e a automobilística, gerando mais de 300 mil empregos diretos e indiretos e movimentando mais de R\$ 3,3 bilhões em impostos e tributos no país. Especificamente em 2019, por seis anos seguidos, a taxa de

⁵⁴ Neste caso, considera-se aqui cinema, televisão, *vídeo on demand*, *games* entre outros.

crescimento do setor atinge o patamar de 7% ao ano.⁵⁵ Na tabela abaixo será possível visualizar a projeção do setor audiovisual em comparação com outras indústrias, em estudo realizado pela própria ANCINE, desta vez relacionado ao ano de 2018.

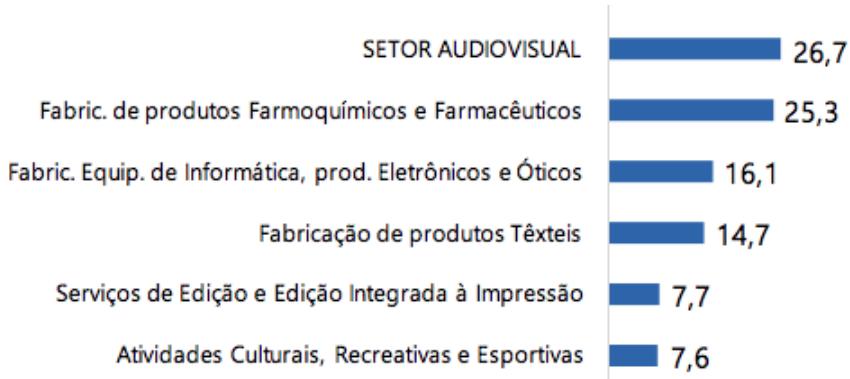


Figura 2 - Valor Adicionado por setor em 2018 (R\$ bilhões correntes)⁵⁶

Como será visto ao longo deste trabalho, um dos pontos relevantes das lógicas particulares de funcionamento da indústria é seu potencial de se retroalimentar e se autopromover. Obviamente, estas lógicas só poderiam ser possíveis frutos de um trabalho intenso e estruturado de políticas públicas claras e eficazes. Mas que condições possibilitam este exponencial crescimento? De certo que, a despeito de uma mudança de rumos a partir do golpe político ocorrido em 2016, pelo menos nos últimos 10 anos, o Brasil criou ferramentas institucionais e públicas para seu desenvolvimento direcionando investimentos econômicos ao setor cultural, expandindo o acesso aos conteúdos nacionais e exportando obras para o mercado internacional. Essa visão integrada de funcionamento se deve, especialmente, a novas ofertas de produções (séries, filmes, programas de televisão entre outros), como também uma consequente competitividade de empresas produtoras independentes brasileiras e normas e diretrizes de regulação para o setor. Em resumo, este exponencial crescimento só poderia ter acontecido diante de políticas públicas de fomento, regulação e fiscalização por parte dos órgãos audiovisuais.

Outro grande passo para se obter uma indústria audiovisual forte e competitiva é encontrar o equilíbrio na combinação de ações públicas e privadas. Não somente reorganizar os instrumentos do Estado e sua participação efetiva no crescimento e

⁵⁵ Ver: Informativos SICAV em www.sicavrj.org.br

Ver também: www.meioemensagem.com.br

⁵⁶ Ver: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/valor_adicionado_2018.pdf. Acesso: 04/08/2021.

desenvolvimento do mercado audiovisual, mas sim promover o relacionamento com empresários, bancos e investidores – demonstrando o lado atrativo da atividade audiovisual, seja no mercado cinematográfico, de televisão ou *on demand*⁵⁷. Para isso, é necessário um panorama favorável ao investimento privado, segurança jurídica e participação de novos agentes na indústria.

Mesmo assim, pode-se afirmar que no mundo das ideias sobre a industrialização do cinema brasileiro às possíveis qualidades artísticas, técnicas ou sociais da produção são atribuídas as possibilidades de êxito ou fracasso nas empreitadas empresariais, e tudo variando conforme o gosto do ideólogo. Tal concepção é tão forte que deixa num claro segundo plano a preocupação com a configuração do mercado, das possibilidades deste mercado amortizar investimentos ou de gerar lucratividade que estimule os investidores a continuar na atividade. (AUTRAN, 2004, p.24)

O pensamento de se ter uma indústria longeva e autossustentável perpassa também pelo imbróglio e o estigma de uma bilheteria de sucesso ou fracasso. Assim como Arthur Autran (2004) explicita, a preocupação pungente não é como manter investidores e retroalimentar o mercado, a longo prazo, mas sim o *status* momentâneo e a repercussão imediata do quanto a obra rendeu em seus primeiros finais de semanas no circuito exibidor. Essa lógica de retorno instantâneo pode ser considerada um fator determinante de risco para empresas que aportam recursos em obras audiovisuais, por exemplo (e que, em grande maioria, são empresas que exercem outras atividades que não a cinematográfica). Neste pensamento a questão principal se consolida em: “qual a possibilidade de retorno financeiro imediato e visibilidade positiva para minha marca?”. Repensar as dinâmicas de oferta, demanda e, principalmente, desburocratização da atividade e do fomento, é um norte fundamental para uma política direcionada ao “pensamento industrial cinematográfico brasileiro”⁵⁸.

Encarar o audiovisual como negócio também é um regime importante nesse arcabouço industrial. Repensar práticas comerciais, transações, estratégias de *business* e consumo reforçam a necessidade do audiovisual integralizar processos. Etapas como desenvolvimento, produção, distribuição, comercialização precisam e devem demandar

⁵⁷ Serviços oferecidos por demanda, no qual se oferecem inúmeros modelos de negócios e modos de consumo de conteúdo audiovisual de acordo com a necessidade do espectador. Comumente, são plataformas online, no qual o consumidor possui um cadastro para acessar o catálogo de obras disponíveis para visualização. Pode-se mencionar como empresas de VOD, Netflix, Amazon Prime, Globoplay, Disney+ entre outras.

⁵⁸ Referência ao título da tese de doutorado de Arthur Autran intitulada “O pensamento industrial cinematográfico brasileiro. UNICAMP, Campinas, SP : [s.n.], 2004.

esforços e ações interdependentes. Certamente, devem ser pensadas em conjunto. Assim, os modelos de negócios que tanto estruturam a criação de projetos audiovisuais, nos quais se consideram indagações de “como criar, produzir, viabilizar e licenciar?”, servem de exemplos para essa conceitualização e proposta de uma base industrial para o audiovisual brasileiro. Ou seja, refletir sobre quais mecanismos e requisitos são necessários para a realização de um produto. Ora, estes não seriam conceitos intrínsecos aos setores industriais: matéria-prima, manufatura e vendas?

A indústria tem se comportado de maneira tão tímida e frágil para enfrentar os seus verdadeiros problemas de infraestrutura e organização internas. A simples manufatura de filmes não é o único e suficiente alicerce para se construir um verdadeiro projeto industrial: para a sobrevivência da atividade, necessariamente, deve-se integrar a produção e a circulação da mercadoria cinematográfica com a finalidade de se formar um sistema que absorva tal conjunto de obras audiovisuais. (GATTI, 2009, p.128)

Indagando sobre uma razoável situação do mercado cinematográfico em meio à globalização, Gatti (2009) restaura a força do audiovisual, materializado em seu texto sob a ótica do cinema, como um serviço e um bem de consumo no interior da lógica capitalista que movimenta a indústria cultural tão enérgica e diversa. Amalgamar eixos tão fundamentais é uma via concreta para as vigas de sustentação e durabilidade da indústria audiovisual. Resta, por meio de órgãos competentes, lapidar sugestões, considerar viabilidades, além de enxergar as eficácia de suas aplicabilidades. Tudo isto de forma transparente e dialogando com as camadas do setor.

Posto isso, retomando às perspectivas que orientam as políticas públicas audiovisuais, visto a presença de órgãos regulares para dirimir diretrizes, estas são de extrema importância e nelas se encontram dois eixos prioritários: as políticas regulatórias e as políticas de investimento/financiamento. No caso do primeiro eixo, trata-se da instituição efetiva de contribuições legais que possam orientar a funcionalidade das operações e criar parâmetros oficiais de normas e cumprimentos por parte dos agentes do setor, além de equacionar as assimetrias de uma indústria em expansão via objetos regulatórios. Já o segundo eixo condiciona-se a criar condições que articulem o potencial econômico do setor – e sua contribuição à economia do país –, promulgação de indutores financeiros e a construção de um ambiente competitivo, dinâmico e plural, a fim de oferecer serviços de qualidade a preço justo aos consumidores finais (público/espectador).

Por outro lado, o impacto e a relevância cultural do audiovisual, como consequência dessas políticas, estão em conformidade com discursos e defesas pela cultura brasileira. Isto é, o acesso à informação e às obras brasileiras é condição necessária para o reflexo de sua própria memória e história enquanto nação. Dessa forma, a circulação dos bens culturais diante de uma pluralidade de conteúdos audiovisuais é também fator primordial para a consolidação de uma indústria avançada e moderna. Vale lembrar que a própria *Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural*, proposta em 2001 pela UNESCO, coloca em evidência a autonomia dos Estados para criação e aplicação de políticas culturais, através de apoios legais ou marcos regulatórios sempre em observância às obrigações internacionais. Ou seja, essa especificação da UNESCO dá brecha aos países para desenvolverem políticas culturais passíveis de regulamentação a fim de proporcionar a livre expressão, especialmente de culturas marginalizadas, em um ambiente dominado pelo âmbito comercial, bem como colocar em evidência as potências das diferenças socioculturais em seus contextos nacionais.

Estaria aqui, uma concreta relação entre cultura, audiovisual e dissidências sexuais e de gêneros? Ou melhor, seria este um possível pensamento de conexão entre a garantia da visibilidade de grupos marginalizados sexualmente com a proposta de uma atividade cultural, como a indústria audiovisual, plural e diversificada?

Não por menos, este trabalho privilegia um contexto recente do setor audiovisual brasileiro. Partindo da extinção da Embrafilme, uma das maiores empresas estatais de fomento e distribuição cinematográfica que já existiu na América Latina, será possível discutir um ciclo importante do contexto audiovisual no que tangem questões de aproximações do cinema para com o Estado, fomento e também sobre o fim traumático da empresa em 1990. Esses elementos são essenciais como ponto de partida para uma análise da história contemporânea do audiovisual permeada por fatores externos do setor como a intensa crise econômica agravada pela inflação, bem como todas as condições que envolviam o processo de redemocratização da sociedade brasileira durante a década de 1980. Além disso, fatores internos contribuíram para este período por meio de imbróglios no interior da própria Embrafilme, tanto conflitos de representação e gerenciais, como também operacionais. Tais marcas e características serão vistas, mais adiante, como referência para exemplos contemporâneos e que estão presentes na condução de políticas públicas adotadas pela ANCINE.

No entanto, revisitar, ainda que brevemente, a memória dos últimos anos da Embrafilme será fundamental para compreender toda uma dinâmica que foi criada, a

partir dos anos de 1990, através da reconstrução do próprio setor pela implementação de leis de incentivos fiscais, abertura do mercado a empresas estrangeiras e apoios à distribuição de obras. Entende-se que o chamado período da Retomada criou uma base forte, em termos industriais, e que molda ainda muito das lógicas de financiamento e fomento de conteúdos audiovisuais atualmente. Portanto, o subcapítulo a seguir visa debater como à época de um “desamparo institucional” (CHALUPE, 2010, p.05), importantes mecanismos de financiamento e ações regulatórias, impostos no final da década de 1980 e início dos anos de 1990, foram fundamentais para a garantia da Retomada, além de ter possibilitado a configuração de um novo patamar da indústria audiovisual brasileira desembocando na criação da ANCINE em 2001 e ações direcionadas para o desenvolvimento da produção independente, em especial, para o segmento de TV no Brasil.

3.1 Contextualização histórica

A Empresa Brasileira de Filmes S/A – Embrafilme foi criada em 12 de setembro de 1969, com o intuito de evidenciar mais uma forma de controle do Estado militar sobre a produção cultural brasileira. O aparelhamento do governo ditatorial com a esfera audiovisual não só servia como meio para propaganda do nacionalismo vigente como também colocava em prática suas estratégias de controle sobre diversos conteúdos. A agência era uma empresa estatal de economia mista⁵⁹ e que centralizou a atividade audiovisual do país, no qual visava o fomento e o incentivo à produção e distribuição de obras nacionais tanto internamente como no exterior. Sua atuação, ao longo dos anos, foi dinamizada pela relação com outros órgãos audiovisuais, como o Instituto Nacional de Cinema (INC).

⁵⁹ Empresas que possuem em sua composição societária e financeira origens privadas e públicas.

Govêrno cria a EMBRAFILME

Da Sucursal de Brasília

O governo criou ontem a Empresa Brasileira de Filmes S.A., com personalidade jurídica de direito privado, vinculada ao Ministério de Educação e Cultura e tendo por objetivo distribuir filmes no exterior e realizar mostras e apresentações em festivais. Ela será regida por estatuto próprio e pelas disposições da lei de sociedade por ações. Seu trabalho será de cooperação com o Instituto Nacional do Cinema, podendo exercer atividades comerciais ou industriais. Dispõe o decreto ontem assinado pelos ministros militares que a EMBRAFILME será dirigida por uma diretoria de três-membros e terá inicialmente um capital de NCs\$ 6 milhões, dividido em seis mil ações ordinárias nominativas. Setenta por cento das ações serão subscritas pela União.

Figura 3 – Criação da Embrafilme⁶⁰

Ainda que a agência estivesse atrelada aos objetivos de poder do Estado militar que se espalhavam para além das esferas culturais sua composição, inicialmente, ficou associada a ingerência de cargos administrativos assumidos por figuras representativas como, por exemplo, da aeronáutica⁶¹. No entanto, ao mesmo tempo em que foi inflada pelo nepotismo militar, a participação civil e de grandes nomes da classe audiovisual nas práticas e ações da Embrafilme tiveram uma importância intensa ao longo de sua existência. Nomes como Roberto Farias e Carlos Augusto Calil, que atuaram como diretores da Embrafilme entre os anos de 1975-1978 e 1985-1986, respectivamente, representavam as convicções dos profissionais do setor.

Durante mais de 20 anos, a Embrafilme alcançou ápices inigualáveis a outros períodos históricos da indústria audiovisual. Na década de 1970, a empresa atingiu expressivamente a marca de 35% de ocupação no mercado interno cinematográfico e uma participação de público nos filmes nacionais que superava as obras estrangeiras em quase

⁶⁰ Fonte: https://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/wp-content/uploads/sites/75/2014/09/121_93.jpg . Acesso em: 20/01/2021.

⁶¹ Ver: AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos da Embrafilme. In: ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.

30 mil espectadores a mais. Um claro exemplo desse êxito foi a distribuição pela Embrafilme do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), direção de Bruno Barreto, que estabeleceu um recorde de bilheteria levando mais de 10 milhões de espectadores às salas de cinema. Em um tempo no qual o preço médio do ingresso não chegava nem a US\$ 1, os filmes brasileiros estimulavam o encontro com o público registrando, em 1978, um total de 61 milhões de espectadores e, na década subsequente lançando a média de 80 longas-metragens por ano⁶². Cabe destacar que os recursos disponíveis pela Embrafilme para investimentos no setor eram compostos, basicamente, de taxação sobre os lucros de empresas distribuidoras estrangeiras no país. Em um modelo de participação e investimento que seria reformulado ao longo dos anos, a Embrafilme deixou de ser vista quase como um banco, ao fornecer empréstimos, atuando como coprodutora e distribuindo as obras. Para Tunico Amancio (2007)

A Embrafilme concedeu os primeiros financiamentos, concebidos à moda de empréstimos bancários e que consideravam como sua clientela empresas e produtores, a quem de fato a empresa financiava. [...] Os julgamentos qualitativos ou ideológicos sobre os projetos apresentados eram minimizados, ao mesmo tempo em que se enfatizava o aspecto comercial dos filmes. A liberação dos primeiros financiamentos atenuou as críticas constantes à empresa... (AMANCIO, 2007, p.175)

A suposta “vista grossa” sobre as características morais ou ideológicas das obras se sobreponha a um êxtase de retorno financeiro derivado das grandiosas vendas de bilheteria. Nesse sentido, talvez, a dinâmica industrial discutida anteriormente foi catalisadora para a expansão do audiovisual. Outro ponto interessante das ações e medidas da Embrafilme à época, por parte da direção da agência, foi a intenção visionária de amalgamar outros segmentos como a TV. Em matéria publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* (página 12 – 10.01.1979), Roberto Farias afirma que em consonância com a popularização da TV no país e sua aclamação vindo da telenovelas e dos “enlatados” estrangeiros exibidos, a Embrafilme decidiu abrir o financiamento da empresa para outros formatos audiovisuais, sendo eles passíveis de serem exibidos na TV. Dessa forma, os conteúdos seriados, assim como já faziam emissoras da época como a TV Globo, que possibilitavam significativas audiências e engajamento de anunciantes, foram vislumbradas pela Embrafilme.

⁶²Ver: <http://www.filmeb.com.br/database2/html/historico01.php>
<http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/> . Acessos realizados em 20/01/2021.

No entanto, a continuidade dessas produções tanto dependeria da aceitação por parte do público quanto de estreitas negociações entre a estatal e as emissoras de TV, ou seja, demandaria também uma relação mercadológica entre diversos agentes do setor audiovisual. Fato é que, apesar de terem concluído alguns seriados⁶³, esse movimento da Embrafilme de adentrar em outros meios fracassou diante do poder das grandes produções das emissoras privadas, mas foi um relevante empreendimento da compreensão do audiovisual para além do mercado cinematográfico já naquele período.

Em uma análise sobre materiais e pesquisas que contextualizam a época da Embrafilme, a pesquisadora Hadija Chalupe (2010) identifica três fases importantes da existência da agência que compreendem os anos de 1969-1974, 1974-1978 e 1978-1990 – sendo este último período o foco deste tópico. Para o audiovisual, a considerada *década perdida* refletia uma aproximação interessante entre as obras produzidas pela Boca do Lixo⁶⁴, através das pornochanchadas e seu erotismo latente, caracterizando uma produção comercial com bons resultados nos primeiros anos. Ao mesmo tempo, o reflexo de uma conturbada década marcada pelo enfraquecimento da ditadura e o frescor da democracia que culminou na abertura política, os anos 1980 compreenderam uma intensa crise econômica agravada pela alta inflacionária e a acentuação das desigualdades sociais. O reflexo de um país com esperança aguçada pelas eleições diretas, depois de 25 anos de regime antidemocrático, não se assemelhava às intensas crises administrativas e financeiras que a Embrafilme enfrentava. Esta última fase da Embrafilme é caracterizada por Arthur Autran (2004) como o

Período no qual o Estado assume para si a questão da industrialização, com o apoio progressivo de amplos setores da corporação cinematográfica que se confrontam na busca de predomínio junto ao aparelho estatal. No final desta época, entretanto, há certa desconfiança neste tipo de intervenção devido à ausência de investimentos e de política para o setor. (AUTRAN, 2004, p.7)

De certa forma, esta centralização do Estado como o agente único no direcionamento das ações do setor audiovisual foi um dos elementos fundamentais para

⁶³ De acordo com a edição de 31 de agosto de 1978 do Jornal do Brasil, os pilotos dos seriados finalizados eram das seguintes obras: *O Coronel e o Lobisomem*, baseado no romance de José Cândido de Carvalho e dirigido por Alcino Diniz; *Madre Joana Angélica*, de Walter Lima Júnior; *Vida, Vida*, de Domingos de Oliveira; *O Homem de Aluguel*, de Jece Valadão; *Alice*, de João Batista de Andrade, e *Tio Benicio*, de Stil.

⁶⁴ A Boca do Lixo foi um importante polo cinematográfico localizado na região do centro da cidade de São Paulo e que alcançou seu auge de funcionamento do fim da década de 1960 até meados da década de 1980. A atividade e a produção derivada do polo consistiam e refletiam a marginalização, a experimentação e o caráter autoral das obras. Gêneros como filmes de ação, policial, comédia e as famosas pornochanchadas compuseram a produção da época.

a fragilidade que assolou a empresa nesta década, visto que a crise militar com o esvaziamento da ditadura respingou na organização operacional da Embrafilme. Em especial, a intervenção governamental, não só no desenvolvimento de dinâmicas de investimentos, mas também no controle gerencial da diretoria da empresa, estabeleceu conflitos entre produtores, realizadores, empresários e políticos da época – sem contar nas próprias divergências de práticas e ideias entre grandes referências do mercado cinematográfico, como Gustavo Dahl e Roberto Farias. O pesquisador, professor e ex-diretor da Embrafilme, Carlos Calil, em palestra no Educine, realizada em 2002, evidenciou que a disputa entre os dois profissionais para assumir o cargo de diretor geral da Embrafilme desembocou no desmantelamento de quase toda a estrutura da empresa e, em especial, intensificou o descontentamento das autoridades militares com a postura e apoios à certas obras. Este episódio, resumido aqui brevemente, acabou rechaçando o setor, que ficou dividido entre o grupo de Farias e o de Dahl.

Quando chega o Ministro Viriato Portela, assumindo no governo Figueiredo, ele se deparou com o fato de ter uma classe dividida, portanto ele procurou o chamado térios, tese clássica em teoria política, o térios foi chamado do Itamaraty para administrar a Embrafilme. O Celso Amorim achou que o melhor que tinha a fazer era chamar os dois e dar, a cada um deles, um projeto para que eles tivessem os ânimos acalmados durante um certo tempo.

(CALIL, 2002)

A significativa consequência por oferecer um projeto para cada cineasta impactou a relação para com o Estado quando os milhares tiveram acesso ao conteúdo de *Pra Frente Brasil*, filme de Roberto Farias, no qual o diretor faz duras críticas à ditadura, à tortura e se posiciona contra o regime militar. Tal mal-estar provocado nas esferas militares desencadeou no pedido de demissão de Celso Amorim do cargo de direção da Embrafilme (1979-1982). E os anos subsequentes registrariam os estragos desse impasse. Décadas depois, em entrevista⁶⁵, Amorim destacou a forte ingerência militar no funcionamento da Embrafilme, ressaltando que, apesar de prezar a liberdade de expressão, este motivo foi o que causou sua demissão. Assim, fica evidente que o mercado audiovisual é, para além de qualquer metáfora, um negócio político-econômico-cultural de alto risco – ainda nos dias atuais. Este forte alinhamento político foi estratégico para o audiovisual neste período, mas também gerou inúmeras fraturas irrecuperáveis.

⁶⁵Ver:<http://antigo.itamaraty.gov.br/pt-BR/discursos-artigos-e-entrevistas-categoria/7713-entrevista-do-ministro-das-relacoes-exteriores-embaixador-celso-amorim-a-revista-carta-capital-pelos-resultados>.
Acesso realizado em: 15/02/2021.

Além dos entraves de âmbito político, foram vários outros os motivos pela desestruturação da Embrafilme, ou seja, a instabilidade se instaurou em diversos níveis. Um possível projeto de expansão e modernização da área de distribuição foi interrompido por falta de visão das equipes responsáveis e por críticas ao predomínio do filme estrangeiro no mercado. Outro ponto crucial foi o amadorismo calcado na confiança cega, caracterizadas nas relações com cineastas pela liberação de investimentos a grandes projetos, como a cooperativa liderada por Nelson Pereira dos Santos que solicitou suporte financeiro a Embrafilme e exigiu autonomia operacional – fato que fracassou por falta de gestão e a empresa perdeu recursos importantes.

Além desses graves empecilhos, uma postura “concentracionista, de pequenos grupos e grandes investimentos...” (AMANCIO, 2007) se tornou corriqueira nas disputas dos recursos oferecidos pela Embrafilme e levou ao colapso qualquer possibilidade de fortalecimento da produção independente. Vale ressaltar que houve episódios de privilégios via repasses indiretos a cineastas, como aponta Calil (2005), citando o caso envolvendo o cineasta Eduardo Coutinho⁶⁶. Àquela altura, a Embrafilme ainda estava muito marcada pelo episódio envolvendo o filme *Pra Frente Brasil* (1982), de Roberto Farias, logo, os órgãos de segurança estavam atentos a tudo o que se lançava e produzia pela empresa. Assim, algumas obras acabaram não tendo contratos firmados, e os repasses econômicos viraram operações paralelas. No caso da obra de Coutinho, sabe-se que a estratégia para justificar a saída dos recursos foi comprar direitos autorais da obra de Vladimir Carvalho, onde o autor repassaria ao cineasta os valores para a produção de seu filme. Por fim, e não menos importante, a redução da capacidade de investimento do Estado pela crise do petróleo, proporcionaram a escassez de fontes de financiamento, o que gerou o congelamento de investimentos enfraquecendo a produção. Assim, menos filmes foram apoiados e menos obras foram distribuídas para as salas de exibição.

Em meados da década de 1980, a figura do Ministério da Cultura seria crucial para a derrocada da Embrafilme e do setor audiovisual no país anos mais tarde. As discussões sobre questões culturais se acirraram com o movimento das *Diretas Já* que, priorizando o discurso de abertura política e atenção à democracia e direito ao voto, também demandava a incorporação do acesso à cultura pela população. Conflitos políticos entre os próprios grupos de esquerda sobre a existência de um ministério embrionário, sem elaboração e planos de ações concretas, voltado aos interesses culturais foram pautas de

⁶⁶ Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2202200501.htm>. Acesso realizado em:15/02/2021.

eventos, congressos, declarações polêmicas sobre liberdade de expressão e burocratização do sistema e até mesmo a retirada de apoio para tal criação, como fica evidente na postura do Partido dos Trabalhadores que rejeitou a criação do MinC. Não cabe aqui adentrar minuciosamente nesses percalços, mas salientar que o campo da cultura, atrelado à esfera governamental, sempre foi um campo de disputas⁶⁷. Nos capítulos seguintes será possível constatar que este impasse ainda permanece atualmente.

Em 1985, com uma inflação atingindo picos superiores a 400% ao ano e com a posse do primeiro presidente civil desde o início do regime militar em 1964, José Sarney é empossado no dia 15 de março de 1985. Na mesma data da posse, o Ministério da Cultura é sancionado por meio do Decreto n. 91.144, publicado no Diário Oficial da União. No texto oficial do Decreto, dois eixos são destacados como prioritários, sendo divididos em: I – letras, artes, folclore e outras formas de expressão da cultura nacional; II – patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural. Tais áreas de atuação não são destrinchadas no documento apontando uma visão generalizada sobre as manifestações artísticas e culturais. Em meio a incipiente de tal promulgação, o Decreto ainda transferiu diversos órgãos para ficarem ligados sob a alcunha do MinC e também relacionou a nova composição. Vale destacar que a Embrafilme e o CONCINE – Conselho Nacional de Cinema foram alguns dos órgãos vinculados. O CONCINE, criado em 1976, era o órgão responsável por desenvolver políticas efetivas para estimular e regular o setor. Tinha como metas principais normatizar e fiscalizar a atividade cinematográfica e, dentre várias de suas medidas, regulava o controle de bilheterias e seus dados, criava mecanismos antipirataria derivados da ampliação do acesso ao videocassete, além de estimular parcerias para produções.

O Ministério da Cultura foi criado em meio a completa ausência de estrutura administrativa e financeira e o reflexo disso foi que o seu principal gestor, José Aparecido de Oliveira, deixou o cargo menos de seis meses como titular da pasta. Claramente, a mecânica embrionária na qual foi decretada a criação do MinC refletia, em certa parte, uma pressa para sanar demandas de instituições e nomes relevantes do setor, bem como total ausência de perspectiva sobre o valor da cultura para o país diante da redemocratização. Ainda que visando a cultura como um instrumento aparelhado ao

⁶⁷ Outro exemplo que evidencia tais disputas foi desvalorização da pauta sobre liberdade sexual durante o período da ditadura no Brasil. O movimento da esquerda intelectual e que demandava a abertura política não vislumbrava a luta por igualdade e liberdade, defendida pelos grupos homossexuais à época, pois para eles esta não era uma pauta tão prioritária quanto o fim da ditadura no país e a luta de classes.

Estado, sua importância frente a outras indústrias, estava fadada à marginalização e ao limbo das prioridades. Nesse panorama assombroso da história, o audiovisual só teve a perder.

De fato, a Embrafilme, entre outras instituições culturais, era a contrapartida do Estado autoritário à emergência de um mercado de bens culturais desabrochado nos anos 70-80, exprimia a face de um Estado que reprimia, mas também promovia a produção cultural, ainda que com a censura, o que muitas vezes resultou numa cultura despolitizada. (SIMIS, 2016, p.108)

Diante da saída do então ministro, o presidente José Sarney nomeou Aluísio Pimenta, diretor da Fundação João Pinheiro⁶⁸, para assumir o cargo no ministério. Ao mesmo tempo em que iniciou com uma postura mais branda e propondo diálogo com o setor cultural, algumas declarações do ministro na época soaram como autoritárias e populistas, conduzindo a certa desconfiança da classe artística, em um primeiro momento. A despeito de diversas críticas com relação a seus discursos, ora intensamente nacionalistas, Pimenta mantinha uma boa aprovação de seu mandato e cumpria com as promessas de uma gestão transparente. Tal fato pode ser percebido quando atribuiu funções a cineastas no Conselho Nacional do Direito Autoral (CNDA), entidade que promovia políticas para o setor cultural.

Ainda em 1985, momento no qual a Embrafilme enfrentava grande instabilidade financeira, representantes da empresa foram até o presidente solicitar medidas urgentes de proteção e estímulo ao audiovisual. A fim de ter um diagnóstico da real situação do setor no país, Sarney instaurou uma comissão para averiguar a vulnerabilidade e possíveis ações para continuidade da atividade cinematográfica. A presidência desta comissão ficaria sob responsabilidade de Carlos Calil, diretor da Embrafilme. Após meses trabalhando em equipe para apresentar um relatório com o panorama do audiovisual, foi desenvolvido um documento, dividido em duas partes, a ser entregue ao ministro da cultura. De um lado reunia dados da Embrafilme que apontavam um panorama agonizante que, muito breve, seria desmantelado e de outro um conjunto de estratégias e soluções para reverter o cenário caótico e preocupante. À luz da verdade é que este documento nunca chegou a ser entregue a Aluísio Pimenta. Como aponta Calil (1996)

⁶⁸ Instituição ligada ao governo do estado de Minas Gerais e que presta serviços e suporte técnico para elaboração de pesquisas, políticas públicas e estatísticas.

Quando concluímos, o ministro Pimenta havia sido substituído pelo professor Celso Furtado que não tinha qualquer compromisso com aquele esforço político e simplesmente o ignorou. Hoje desconfio que o presidente Sarney, que poderia ter resgatado o documento – pelo menos em parte, já que fora o seu patrono – ao fazer igualmente vista grossa, definiu a sorte da Embrafilme. (CALIL, 1996, p.13)

A frustração perceptível na fala de Calil deve-se ao fato de que Aluísio Pimenta não conseguiu reverter uma intensa oposição à sua permanência no MinC. Contrário às inúmeras propostas incabíveis naquele momento e pressionado diante da encruzilhada entre o apoio incondicional de representantes do setor e a insatisfação dos rumos governamentais em relação à cultura, Aluísio Pimenta antecipou qualquer possibilidade de dúvida e demitiu-se do cargo. Assim, em fevereiro de 1986, com um ínfimo recurso derivado do orçamento federal, Celso Furtado assumiu o Ministério da Cultura. A passagem assertiva e, por vezes ingênuas, de Furtado pelo ministério deixaria marcas profundas no setor audiovisual.

O ano de 1986 seria, então, paradigmático e definiria, de vez, as regras e o futuro da Embrafilme. Através de um pensamento desenvolvimentista e considerando a intensa presença dos filmes estrangeiros no país, alguns cineastas brasileiros como Roberto Farias, demonstraram preocupação na ocupação massiva de obras internacionais nos cinemas do país e exigiam, ao menos, alguma forma de combate a predominância estrangeira. Percebendo tal conjuntura, e alinhado com as demandas do setor audiovisual, Furtado apresenta novas propostas de políticas culturais para o país. Logo de imediato, altera a composição básica do ministério através do Decreto 92.489/86. Para ele, o Estado tinha que promover o reencontro do Brasil com seu próprio elo criativo impulsionando e criando condições suficientes para pôr em voga esse potencial – aliado com toda uma indústria de bens de consumo solidificada e competitiva. Furtado queria resgatar a ideia da cultura como elemento autoral, artesanal, sublime às tradições e costumes brasileiros. Não à toa, era um crítico do estímulo ao consumo desenfreado sem criar condições suficientes para a produção de manifestações artísticas.

Por meio desta visão, apoiar os pequenos e médios empreendedores seria um passo fundamental para o crescimento da indústria cultural brasileira, visto que este grupo era um elo importante em diversos aspectos, como também o econômico, e carente de suporte governamental. Para tal, é decidido criar um programa de incentivo à cultura por meio de mecanismo fiscal, a nomeada Lei Sarney (Lei 7.505/86) – que, posteriormente, se desdobraria na conhecida Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91). No próximo tópico estas leis

serão desmembradas com maior atenção, mas cabe destacar que a alternativa de patrocínio e investimento via renúncia fiscal seria o terreno essencial para a década seguinte e o que, ainda atualmente, embasa os planos de financiamento de obras audiovisuais. Neste sentido, “em uma sociedade democrática, as funções do Estado no campo da cultura são de natureza supletiva” (FURTADO, 1986)⁶⁹.

Em tempo, a Embrafilme conseguiu se recuperar financeiramente, através de certas exigências de retorno em suas operações financeiras e na modalidade de complementação de orçamento, e suas produções geraram bons resultados de bilheteria, além de expressivas participações em festivais internacionais de cinema. O problema é que se retomava à tradicional e clara dependência da atividade audiovisual para com o Estado e qualquer atrito político ou econômico abalaria e fragilizaria a estrutura do setor. Em caso bastante conhecido, pode-se citar o atrito entre o diretor Carlos Calil e o ministro Celso Furtado. Para Calil, desde sua posse como ministro, Celso teria objetivos claros com relação ao futuro da Embrafilme, principalmente, por invejar e não aceitar sua autonomia frente ao MinC. O estopim da discórdia entre os dois era o plano do governo em transformar a Embrafilme em uma fundação, com o fim de descentralizar e dividir algumas das obrigações legais da empresa.

Como se sabe, depois de uma fase de grande sucesso a Embrafilme desacelera. Ao final de 1986, após um ruidoso embate entre o ministro Celso Furtado e Carlos Augusto Calil, então presidente da Embrafilme, o Ministério é reestruturado e assentado numa política mais centralizadora com a aprovação de um projeto de lei que cria três fundações: a Pró-Leitura, a Funacem e a Fundação do Cinema Brasileiro, desmembradas da Pró-Memória, da Funarte e da Embrafilme, respectivamente. A maior mudança refere-se à Empresa Brasileira de Cinema, que é desmembrada em duas: Embrafilme-Distribuidora de Filmes e a Fundação do Cinema Brasileiro. Assim, reestruturar a Embrafilme significou separar os setores comercial-industrial do cultural-técnico. O setor comercial-industrial passa a ser a distribuidora, a Embra Distribuidora, e o cultural-técnico Fundação do Cinema Brasileiro. (SIMIS, 2016, p.108)

De certo que a ideia prejudicou muito todos os eixos da cadeia audiovisual, a partir da subdivisão da empresa. Tanto a distribuidora quanto a fundação se enfraqueceram e esvaziaram-se de obrigações que já não comportavam e/ou que não eram de suas competências. Assim, a inadimplência aumentou, houve debandada e transferência de funcionários, bem como por inúmeras vezes, a Embrafilme foi acusada pela imprensa e

⁶⁹Ver:<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/07/precursor-da-lei-rouanet-celso-furtado-enxergou-a-cultura-como-pilar-do-desenvolvimento.shtml> . Acesso realizado em: 16/02/2021.

outros setores como incapaz de operar suas funções. O fluxo financeiro minguou, a produção estagnou até que a agonia foi encerrada no governo de Fernando Collor de Mello.

O conjunto de fatores sociopolítico e econômicos, ora apresentado, foi bastante frutífero para pôr um fim na era Embrafilme. Em 1989, pela primeira vez em quase 30 anos, a população brasileira poderia exercer seu direito a voto e escolher o novo presidente da república após o governo de José Sarney. Os ânimos estavam à flor da pele, pautados pela esperança de dias melhores e novas perspectivas para o país bem como, politicamente, o cerco de disputa gerava grande apreensão e expectativas. Realizada em dois turnos, a disputa eleitoral ficou a cargo de dois representantes: Fernando Collor de Mello (filiado à época ao PRN – Partido da Reconstrução Nacional) e Luiz Inácio Lula da Silva (filiado à época ao PT – Partido dos Trabalhadores). Enquanto Lula possuía histórico sindical e estava atrelado às forças e reivindicações da classe operária trabalhista, Collor vinha de família tradicional e vinculada à partidos políticos conservadores, no qual defendia os grandes banqueiros, latifundiários, empresários e, não por menos, a privatização de órgãos estatais e o neoliberalismo. O cenário era de extrema polarização nacional.

Contudo, o início da década de 1990 evidenciou inúmeras instabilidades governamentais que afetaram e acentuaram, diretamente, os desniveis socioeconômicos e culturais no Brasil. Em 16 de março de 1990, dia seguinte à posse como presidente da república, Fernando Collor de Mello anunciou uma série de medidas provisórias e decretos detalhados, em especial os de impacto financeiro, caracterizados no conhecido Plano Collor. A intenção para o governo era conter as inconstâncias inflacionárias e, segundo justificativa do próprio presidente, “resolver a questão do excesso de moeda na economia”⁷⁰. O impacto catastrófico que todas as ações federais geraram no país, fora o polêmico confisco bancário⁷¹, proporcionou uma reação em cadeia em todas as esferas do país e deslegitimou qualquer nível de aprovação que o presidente tinha angariado até aquele momento. No campo das privatizações, o audiovisual se tornou mais um exemplo da crise política governamental.

⁷⁰ Ver: <https://exame.com/economia/ha-30-anos-brasileiro-recebido-anuncio-de-confisco-da-poupanca/>. Acesso realizado em: 16/02/2021.

⁷¹ Medida adotada e executada pela equipe econômica do, então, presidente, Fernando Collor que visava reordenar a situação fiscal do país. A operação consistia em diversas manobras para conter o déficit monetário, entre elas o bloqueio das cadernetas de poupança, congelamento de preços e salários e taxação sobre operações financeiras.



Figura 4 – Protesto contra extinção da Embrafilme.⁷²

A Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990, em sua publicação original, dispunha do direito a extinção e dissolução de entidades públicas. No documento, ao todo, 22 entidades foram limadas da administração federal, sendo autarquias, fundações, e empresas de economia mista. Tanto a Fundação do Cinema Brasileiro – FCB como a Embrafilme – Distribuidora de Filmes S/A, estavam nesse pacote de privatizações sob o pretexto de redução dos gastos públicos. O setor e o mercado audiovisual já fragilizados pelas sequenciais crises políticas e econômicas, além do desmantelamento da própria Embrafilme, viram-se num ambiente sem horizonte. Diversos profissionais migraram de profissão e a produção cinematográfica se tornou quase um evento.

À vista desses fatos e de outros que não cabem minuciar neste trabalho, a pressão popular e os escândalos de corrupção e desvio de verba pública envolvendo Collor e sua família, bem como agentes do próprio governo, culminaram em uma Comissão Parlamentar de Inquérito – CPI, a fim de investigar tais acusações. A conclusão de diversos inquéritos conduzidos pelo Congresso Nacional evidenciou esquemas e ligações diretas de tais práticas e conduziu à aprovação, em 29 de setembro de 1992, da abertura do processo de *impeachment* do presidente da república, Fernando Collor de Mello.

Em um cenário devastador, em muitos sentidos, o audiovisual estava fadado ao limbo de qualquer prioridade governamental. Neste sucinto percurso histórico, torna-se

⁷² Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/> . Acesso: 16/02/2021.

evidente como a atividade audiovisual era e por que ainda é vulnerável, diretamente dependente do Estado e de seu momento econômico, tendo sido atravessado por fases de ascensão e derrocada. Esse acúmulo de instabilidade, vai desembocar, na metade da década de 1990, em um período de retomada da produção de obras audiovisuais.

Ao se reerguer como atividade, ainda que sua produção nunca tivesse sido interrompida, de fato, a produção e distribuição audiovisual vai se apoiar nos mecanismos de incentivo fiscal, sobretudo numa política de patrocínio e investimento privado. Como consequência dessa lógica, uma fila de obras de custos elevados foi criada, tornando-se sucessos ou fracassos, mas implicando numa inflação de produção que concentrava o mercado e reduzia a concorrência. Assim, antes de adentrar neste período da Retomada é fundamental analisar as implicações que uma série de políticas públicas produziram no mercado audiovisual.

3.2 Processos políticos, fiscais e regulamentação

As transformações do setor cultural brasileiro podem ser vistas ao longo das décadas, principalmente, de meados dos anos de 1980 até os dias atuais. As práticas e dinâmicas evoluíram, adaptaram-se às circunstâncias sociopolítico econômicas do país e se dinamizaram com a chegada das novas tecnologias e formas de consumo. Nesse sentido, tomando o audiovisual como norte da discussão, muito será debatido sobre a real função do Estado ao estimular o desenvolvimento do audiovisual nacional: financiador? Fomentador? Regulador? É nesse campo de perspectivas que as políticas públicas são catalisadoras para a compreensão da forma como a cultura, através do audiovisual, está inserida em projetos de governo após o fim da ditadura militar e como o setor vai renascer diante da fragilidade de pilares que compõem sua estrutura de funcionamento e garantem sua longevidade.

De acordo com a Constituição Federal de 1988, no art. 174, a visão sobre o papel do Estado permeia a sua capacidade de ser agente normativo e regulador da atividade econômica, nos quais exercerá, “na forma da lei, as funções de fiscalização, incentivo e planejamento, sendo este determinante para o setor público e indicativo para o setor privado”⁷³. Logo, cabe ao Estado uma participação moderada, reproduzindo a lógica neoliberal do *estado mínimo*, também sobre a cultura. Seja por meio de descontos e

⁷³ Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm

abatimentos, créditos fiscais ou ações mistas, esses incentivos fiscais além de estímulos financeiros sobre impostos devidos ao Estado se tornam caminhos viáveis ou instrumentos indutores (CESNIK, 2019) para a produção e promoção de projetos culturais brasileiros.

O Brasil é considerado um dos países com a maior carga tributária do mundo. Dessa forma, o incentivo fiscal é um meio legal e interessante a fim de amenizar os débitos desses impostos para com o governo brasileiro. Dito isso, uma solução seria a utilização desse mecanismo visando o abatimento no Imposto de Renda para aqueles optantes pelo lucro real anual ou semestral que tenham renda tributável. Ou seja, aqueles que possuem impostos a pagar num determinado ano podem se beneficiar da renúncia ou abatimento fiscal sobre o montante a ser pago num determinado período, via leis de incentivo à cultura.

Assim, o mecanismo de incentivo fiscal, além de uma prática de mercado para produção cultural, foi um conceito que propôs desmistificar a impossibilidade da parceria público-privada, numa esfera federal, quando o próprio Estado vai criar condições legais para o engajamento de empresas privadas no setor cultural e tornar o mercado audiovisual passível de investimento e rentabilidade. Contudo, além de uma política de capital, onde a obra audiovisual é o produto final, as leis de incentivo à cultura trarão benefícios imensuráveis à circulação de bens culturais, assim como uma nova ordem das práticas econômicas governamentais para o mercado audiovisual.

Em relação ao audiovisual, tanto pessoas jurídicas como pessoas físicas podem ser beneficiadas com o abatimento parcial ou total de impostos a serem pagos por estes contribuintes ao governo federal, desde que sejam aportados recursos para produção, distribuição ou exibição de conteúdos audiovisuais. Sendo assim, três figuras são importantes para esse processo: o Estado, a proponente e o contribuinte. Retomando a ideia do Estado, além de sua função de promotor da lógica de benefício fiscal, este atende também a demanda de acompanhar a aprovação, execução, produção e lançamento da obra audiovisual, garantindo o manejo e a boa-fé da utilização de recursos públicos para o produto. Já a proponente é aquela responsável pela elaboração e desenvolvimento de projetos audiovisuais, ou seja, a encarregada de criar os aspectos artísticos, estéticos e executivos da obra. A proponente será a produtora do conteúdo audiovisual e também caberá a ela responder legal e juridicamente todos os trâmites referentes aos órgãos responsáveis, inclusive, será àquela a cumprir com as exigências da prestação de contas do projeto. No caso do contribuinte, este será visto como o financiador do projeto, ou

seja, aquele que transferirá tributos devidos ao Estado para custear a produção de obras audiovisuais. Logo, ele será favorecido, de acordo com cada lei, com os benefícios fiscais regulamentados.

Assim, a lógica do mecanismo fiscal, através das leis de incentivo, demarca também algumas formas para toda essa cadeia de investimento: aquilo que seria entendido como investimento, patrocínio ou coprodução. Entende-se como investimento o movimento pelo qual o contribuinte aporta recursos financeiros em uma obra audiovisual utilizando o benefício fiscal. Neste caso, ele passa a ser um investidor do projeto podendo ter, dependendo da negociação, uma porcentagem nos lucros obtidos com o lançamento da obra. Em relação ao patrocínio, este fundamento se baseia naqueles aos quais o contribuinte performatiza apenas o seu papel de mecenas, transferindo recursos financeiros ao proponente da obra, mediante contrato de patrocínio. Neste caso, muitos dos acordos de patrocínio visando o bem-estar da parceria, estipulam estratégias e alternativas de contrapartidas ao patrocinador, podendo ser atreladas à visibilidade de marca ou logotipo nos créditos iniciais e finais da obra, ações promocionais, campanhas de marketing entre outros. Não por menos, a composição como coprodução garante ao contribuinte ter participação sobre os direitos da obra. Logo, o financiador se torna também parte fundamental da produção da obra audiovisual. Desse modo, não somente está condicionada a sua participação nos lucros derivados da exploração comercial do conteúdo, mas também uma participação societária no projeto, o que na prática jurídica do audiovisual se chama “participação sobre os direitos patrimoniais da obra”. Nesse sentido, o direito patrimonial garante aos seus detentores a possibilidade de usar, fruir, dispor e explorar a produção de acordo com os trâmites estipulados em contrato firmado entre as partes⁷⁴.

Portanto, antes de esmiuçar de fato, os imbróglios e vislumbres do período da Retomada, é plausível salientar os principais mecanismos federais criados a partir do fim da década de 1980 para que o setor audiovisual, ainda que a passos muito lentos, permanecesse vivo na década seguinte. Para efeito de análise, o marco da discussão será sobre a extinta Lei nº 7.505/86 (Lei Sarney), em seguida, serão abordadas questões centrais da Lei nº 8.313/91 (Lei Rouanet) e da Lei nº 8.685/93 (Lei do Audiovisual).

⁷⁴ Faz-se essencial ressaltar que determinadas leis de incentivo fiscal, ao longo dos anos, vão ser de extrema importância para o audiovisual e sua modernização física e tecnológica. Ou seja, para além de investimento ou patrocínio somente em obras, poderão ser financiados também a construção e/ou modernização de complexos cinematográficos, salas específicas e compra e importação de equipamentos.

Importante salientar, que nem todas as leis a serem mencionadas aqui proporcionam a criação de obras para o segmento de TV. Dessa forma, tanto a Lei do Cabo, importante para a implementação e regulação da TV por assinatura no país, quanto a Lei 12.485/11, a ser futuramente explorada neste trabalho, serão fundamentais para alterar lógicas e visões mercadológicas de incentivo a obras televisivas – foco da presente pesquisa. A seguir, será possível analisar como a prática das leis de benefício fiscal possibilitaram a sustentação do audiovisual em um ciclo completamente contraditório da produção audiovisual brasileira que aconteceria na década de 1990.

A proposta de uma lei que garantisse o financiamento de projetos culturais por meio de doações, patrocínios e investimentos foi considerada muito antes de sua aprovação pelo governo federal. Já em 1972, por iniciativa do, então, senador, José Sarney, um projeto de lei apresentado no Congresso Nacional consistia na utilização de valores devidos do Imposto de Renda destinados ao fomento cultural do país. À luz daquela ideia, colocá-la em prática exigia um conjunto de esforços para além do bem-estar e do progresso nacional em meio ao regime ditatorial. A proposta ficou suspensa até ser sancionada 14 anos depois pelo próprio Sarney ao assumir a presidência da república, após a morte do presidente eleito Tancredo Neves.

Retomando ao ano de 1986, e não esquecendo as fragilidades em que se encontrava a pasta da cultura no governo vigente, a instabilidade que assolava as relações no interior do Ministério da Cultura se refletiam no equilíbrio em dinamizar o fomento cultural em meio à escassez de recursos públicos e ausência de manejo para os diversos programas criados pelo MinC. Para equalizar tamanha vulnerabilidade do paternalismo do Estado na subsistência do campo cultural, a Lei 7.505/86, conhecida como a Lei Sarney, surgiu para complementar o pífio orçamento do Ministério se tornando a primeira lei de incentivo fiscal do país.

A base legal que sustentava a nova lei era bastante simples: permitir que contribuintes fiscais pudessem abater valores de sua renda bruta desde que aplicadas em projetos culturais. Dessa forma, permitia-se que parte da quantia devida pudesse ser descontada do imposto de renda. Esse mecanismo que hoje comumente se denomina como *fomento indireto* permitiu o engendramento do setor privado no modelo de negócios de projetos culturais. Até aquele momento, o mecanismo de incentivo fiscal era quase que exclusivo para outros tipos de indústria como o agronegócio, o têxtil e o eletrônico. Desse modo, a Lei Sarney surge como uma alternativa para a continuidade do campo cultural

em um projeto amplo que envolvia, principalmente, instituições culturais e econômicas, como o próprio Ministério da Cultura e a Secretaria da Fazenda.

Em solenidade proferida no Congresso Nacional para fins de aprovação da lei, um mês antes de sua promulgação, o presidente José Sarney ressaltou a importância da autonomia criativa do Brasil e do novo patamar que a cultura passaria a configurar com os benefícios propostos oriundos da prática de incentivo fiscal. É interessante notar que, ao mesmo tempo em que profetizava suas ambições de um país diverso em suas manifestações artísticas com a valorização dos produtores culturais carentes de suporte, Sarney ressaltava a importância da elite na intelectualidade, ao citar países considerados de primeiro mundo. É possível também identificar na fala do ex-presidente uma possível postura de que o mercado cultural se ajustaria por si próprio, no qual o Estado apenas seria o regulador e apararia arestas visíveis que impedissem o avanço de ações culturais. A ideia de um sentimento de liberdade que era entendido naquele momento, também poderia caracterizar uma postura do governo federal em se eximir de responsabilidades e da concepção de controle da dinâmica do mercado. Ao mesmo tempo em que se vislumbrava um crescimento do setor cultural, fornecer os meios sem um tipo de respaldo concreto em nada ajudaria seu crescimento, como poderá ser visto adiante. Como consta em tal discurso

Cada grande momento cultural tem por trás uma acumulação econômica ou uma grande motivação social. O que nós queremos agora é que os financiadores desse novo surgimento sejam a própria sociedade, do indivíduo comum à grande empresa. Não mais o Governo, paternalmente, sozinho. [...]. Devo dizer que o projeto-de-lei não somente destina recursos; possibilita um grande volume de recursos para a cultura, mas muda, sobretudo, uma filosofia. A sociedade industrial gera valores materiais, não gera valores espirituais. (SARNEY, 1986)

Qual era a motivação social naquele momento em um discurso, evidentemente, pautado por concepções de liberdade e diversidade que, por ora, conflitavam? A filosofia mencionada por Sarney era, meramente, com base em artifícios econômicos. A diversidade, no seu sentido geral, não era tratada como objetivo, mas sim como uma consequência das oportunidades que viriam pelas mãos do mercado. De certo, como bem garante o histórico político-pessoal de José Sarney⁷⁵ muito pouco esse discurso aludiria a qualquer ideia de diversidade num sentido amplo. Claramente, ela estava presente nesta

⁷⁵ Vale destacar que José Sarney, em sua trajetória política, sempre possuiu forte relação com oligarquias do nordeste do país, concentradas em grupos coronelistas, populistas e famílias tradicionais conservadoras.

fala como, de fato, uma pluralidade de materiais e manifestações artísticas e não, como mensagens mais profundas sobre o que deve ser o espectro da diversidade – muito menos sobre gêneros e sexualidades.

Na mesma solenidade, o ministro da cultura à época, Celso Furtado, também registrou sua satisfação ao colocar os agentes do mercado como os principais protagonistas das práticas de financiamento à atividade cultural. Num dado momento, ressaltava o patrocínio como um elo importante para abalizar possíveis riscos derivados das produções culturais e, novamente, isentava-se o Estado de assumir tal risco. Desse modo, mais de uma vez, citou a noção de identidade cultural brasileira como justificativa para o que viria a ser a lei. Curioso notar que se evocava, em linhas gerais, a ideia de preservação, memória e defesa do patrimônio nacional que se tinha naquele período. Consideravelmente, uma identidade forjada do Brasil que é popularmente conhecida e que em nenhum momento problematizava seu predomínio hegemônico branco, heterossexual, elitista, cristão e colonialista. Em relação a este projeto de identidade forjada

Bell Hooks (1992), filósofa e ativista, postulou que, além das assimetrias entre homens e mulheres, o cinema também fomentou a noção de superioridade racial dos brancos, ao estabelecê-los como norma, o que representou formas específicas de violência simbólica contra a feminilidade e a masculinidade da população negra. (CANDIDO et al, 2021, p.2)

Em linhas gerais, quando é de fato sancionada em 2 de julho de 1986, as disposições da lei trazem concessões e benefícios nunca destinados ao setor. Em relação às pessoas físicas era considerado um limite de 10% da renda bruta, no qual se poderia abater de 50% a 100% do valor seja em doações, patrocínios ou investimento. No caso de pessoas jurídicas era passível de deduzir valor sujeito à alíquota cabível do imposto devido também na faixa de 50% a 100% de acordo com o tipo de operação. Dentre as atividades que poderiam ser beneficiadas pelo mecanismo consistiam em aquelas de âmbito de promoção de eventos, restauração, produtos como livros, discos, filmes entre outros, espetáculos, monumentos e destinação de recursos para fundos específicos da cultura.

Apesar do otimismo com que se encarava a sustentabilidade do mercado cultural no Brasil, sua lógica de funcionamento foi executada de forma bastante controversa e sofreu muitos questionamentos de agentes do setor. Como consequência da lei, a burocratização da cultura se intensificou e tal fato pode ser evidenciado pela criação de

diversas secretarias e órgãos a quem as proponentes de projetos deviam responder. Não à toa, a infinidade de regras e obrigações gerou um colapso do funcionalismo público que mal conseguia dirimir a quantidade de projetos e suas demandas.

Uma das críticas mais direcionadas à Lei Sarney era a inexistência de fiscalização e regulação sobre quem podia solicitar apoio e todo o processo que envolvia a inscrição dos projetos. Não havia uma triagem/análise técnica do projeto por especialistas, bastava somente o cadastramento como “entidade cultural” para estar apto a captação de recursos via a lei. Isto caracterizou uma porta de entrada para uma série de irregularidades de diversas naturezas.

[...] a lei teria favorecido muito abuso; como, entre outras razões, pelo fato de que qualquer nota fiscal emitida por uma entidade cadastrada poderia ser usada por seu destinatário para abatimento fiscal, independentemente de se referir ou não a despesa efetiva com projeto cultural. O número de cadastrados no Ministério da Cultura foi de 7.200, o que deve ter significado cerca de dez mil pessoas físicas ligadas à produção de cultura, em todo o país. Outra crítica insistente era de que a lei não distingua, entre as iniciativas culturais, aquelas que de fato precisavam de incentivo, podendo assim ser usada inclusive para grandes espetáculos de caráter nitidamente comercial. (DURAND; GOUVEIA; BERMAN,1997, p.40)

Assim, como se contrapunha a um discurso inicial de proteção dos pequenos empresários e criadores culturais, a lei virou um ambiente para qualquer pessoa ou instituição que desejasse desenvolver manifestações artísticas. A concorrência desleal entre os criadores locais e empresas multinacionais não foi encarada como um obstáculo e a simples finalidade de uma empresa de grande porte com fins comerciais no produto se distanciava dos objetivos de tornar a cultura acessível e um bem público. Logo, todo tipo de arte era criado: desde espetáculos artísticos, teatrais, shows, exposições até brindes de final de ano que empresas ofereciam a seus parceiros e colaboradores.

A máquina pública, como bem explicitada pelo fenômeno da Lei Sarney, dava sinais de clara ineficácia do Estado em dirimir, solitariamente, as bases do setor cultural. Permitir o acesso da iniciativa privada no organismo da produção artística gerou um impacto dilacerante nas bases fundantes de regulação da cultura no país, quando se passou, de fato, a questionar qual era o papel central do Estado nesse sistema. Ou seja, a cultura não era pensada como um projeto, mas sim, como uma finalidade sem amarras nem critérios claros e definidos. O desejo pelo resultado era

mais importante do que o processo e as bases legais que possibilitavam sua existência neste caso e em muitos outros exemplos que podem ser vistos até os dias atuais⁷⁶.

Não por menos, fundamentada em inúmeras críticas, a consequência foi a extinção da Lei Sarney em 1990 pelo governo Collor. Como mencionado anteriormente, a extinção de diversos órgãos e mecanismos públicos, como o Ministério da Cultura, era um projeto político do Estado no início daquele ano. Posto isso, o impacto e a importância inaugurada pela Lei Sarney são inegáveis para o setor cultural, especialmente, por meio de sua atualização e desdobramento na, então, conhecida e polêmica Lei Rouanet.

Nos imbróglios que permearam os atos do governo de Fernando Collor, é bastante simbólica e representativa uma lei que pudesse, minimamente, dar continuidade a proposta, até então, amparada nas regras da Lei Sarney. À época de um desmonte dos aparelhos e órgãos estatais bem como de suas mais essenciais atribuições, e em meio às divergências entre o setor cultural e o presidente eleito, a dúvida sobre a existência de políticas de financiamento à cultura permeou as discussões acaloradas da classe artística do país, assim como também de economistas, cientistas políticos, entre outros. Ainda que a imaturidade e ausência de regulações efetivas que nortearam todo o projeto e vigência da Lei Sarney tivessem caracterizado um plano de ação utópico de isolar a cultura como um campo/mercado capaz de criar suas próprias regras, enquanto se escorava nas dependências federais, fraturou-se a concepção da cultura como um elemento intrínseco de uma política pública maior – e até de um plano nacional visando o progresso. Pode-se perceber isso nas declarações proferidas por Sérgio Paulo Rouanet, em 26 de abril de 1991, ao caderno Ilustrada do jornal Folha de São Paulo⁷⁷, então, secretário especial de cultura no governo Collor de Mello e responsável pela criação e elaboração da lei de incentivo fiscal que levaria seu nome e entraria em vigência alguns meses depois.

⁷⁶ Pode-se aludir tal concepção aos diversos movimentos contra a Lei Rouanet, por exemplo, na qual ela é amplamente criticada por grupos conservadores da sociedade brasileira com argumentos de mal uso do dinheiro público e ineficácia do funcionalismo estatal para consolidação e fiscalização da lei.

⁷⁷ Ver: <https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/files/2016/12/rouanet.png> . Acesso realizado em 12/03/2021.



Figura 5 - Entrevista de Sérgio Rouanet à Folha de São Paulo⁷⁸

A partir do ensejo de implementar o que considerava como uma “política cultural moderna”, Rouanet explicitou na entrevista que o que atrapalhava o setor cultural era a criação de pensamentos que estimulavam dicotomias como cultura universal x cultura nacional e Estado x mercado. Para o secretário, esta era uma visão pré-moderna que beirava o irracionalismo e não fazia avançar o campo cultural. Dentre as muitas distorções provocadas por estas ideias, de acordo com ele, concentravam-se de um lado os discursos de que o Estado deveria sustentar as produções culturais e de outro que o mercado definia suas próprias regras e dinâmicas. Assim, como fagocitar as melhores condições nesta polarização de pensamentos? Novamente, o mecanismo de incentivo fiscal, em sua versão reformulada, torna-se fundamental para suprir demandas e necessidades⁷⁹.

Portanto, em 23 de dezembro de 1991, promulga-se a Lei 8.313/1991, conhecida como Lei Rouanet. A sua criação também implicou na criação de outro elemento que integraria a lei: o PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura que foi implementado através da lei com o objetivo de impulsionar a criação e circulação de bens culturais além de promover o acesso à cultura brasileira, diversidade regional entre outros⁸⁰. O Programa estabeleceu alguns mecanismos específicos para estimular este

⁷⁸ Ver: <https://acervo.folha.com.br/>. Acesso em 14/03/2021.

⁷⁹ Vale lembrar que o município de São Paulo foi o primeiro do país a regulamentar uma lei direcionada ao incentivo fiscal em sua região, através da intitulada Lei Mendonça (Lei 10.923/90), pela prefeita Municipal à época, Luiza Erundina.

⁸⁰ Definição contida no antigo site do PRONAC.

Ver: <http://antigo.cultura.gov.br/web/guest/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac->. Acesso realizado em 14/03/2021.

apoio ao setor cultural, dentre eles os Ficart – Fundos de Investimentos Cultural e Artístico; o FNC – Fundo Nacional da Cultura e o Incentivo Fiscal.

Em relação aos Ficart, estes consistiriam basicamente em uma junção de recursos destinados à projetos culturais com apelo comercial, nos quais o investidor teria participação nos resultados financeiros da obra. Inicialmente, a intenção em estabelecer os Ficart era sanar demandas de infraestrutura do setor como modernização de equipamentos e de salas de espetáculos. Até o presente momento, os Ficart nunca foram implementados. Já o FNC surge para disponibilizar recursos direcionados aos interesses regionais, ou seja, a diminuir a disparidade de acesso a investimentos de produções e/ou artistas que não encontram amparo no mercado cultural e que estão fora dos grandes centros urbanos e de regiões majoritariamente produtoras. A seleção dos projetos ocorre por meio de editais e, segundo o próprio site do governo federal nos dias atuais, reforça que parte do orçamento destinado do fundo é foco de “constantes contingenciamentos – quando a destinação de recursos para determinado Fundo ou setor é adiada ou deixa de acontecer por conta da insuficiência de receita ou da destinação da mesma para outra área estratégica”⁸¹. O incentivo fiscal, comumente chamado de renúncia fiscal ou mecenato, talvez, seja a forma mais conhecida para apoiar criações artísticas e culturais no âmbito da Lei Rouanet. Qualquer pessoa física que declare Imposto de Renda ou empresa privada com base no lucro real pode investir em projetos culturais valendo-se do benefício fiscal. Para pessoas físicas esse abatimento pode chegar hoje a 6% do imposto devido e para pessoas jurídicas até 4%.

Uma das formas de se investir no audiovisual por meio da Rouanet, é via artigos 18 e 25/26. O artigo 18 permite, através de patrocínio ou doação, apoiar as modalidades de obras audiovisuais independentes de curta e média-metragem, não importando o gênero, festivais nacionais ou internacionais, manutenção de acervo e arquivo audiovisuais e também preservação e difusão de obras. Esses investimentos podem ser abatidos em 100% dos investimentos respeitando os limites entre pessoas físicas e jurídicas. Os artigos 25 e 26 também são alternativas para produtores brasileiros que podem criar projetos de telefilme, minisséries, obras seriadas, e programas para TV de cunho educativo e cultural. Em se tratando destes artigos

Os financiadores – empresas brasileiras tributadas pela rentabilidade real – podem deduzir 30% (em caso de patrocínio) ou 40% (em caso de doação) do

⁸¹ Ver: <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/o-que-e/> . Acesso realizado em 14/03/2021.

valor do imposto de renda devido até o limite de 4% a pagar. Ademais, a empresa pode deduzir o valor como gasto operativo, o que gera um benefício de 64% para patrocínios e 73% para doações. Os indivíduos também podem deduzir entre 60% (em caso de patrocínio) e 80% (em caso de doação) até o limite de 6% do imposto devido. (CESNIK; JUCÁ; 2014, p.57)

As bases que fundamentaram a Lei Rouanet moldaram a natureza do aperfeiçoamento e ajustes das deficiências do incentivo fiscal nas práticas de financiamento a produtos culturais. Através de benefícios fiscais como dedução ou abatimento de impostos, a Rouanet sofreu ao longo dos anos uma série de atualizações que comporiam as novas diretrizes e pautas dos investimentos. A base legislativa demonstra que desde 1994 até 2018 foram realizadas cerca de 12 alterações na lei que vão desde nova redação, passando por vedações e incorporação como, por exemplo, da música gospel reconhecida pela lei como manifestação cultural.

Talvez a Lei Rouanet seja, de fato, a primeira legislação na qual se pode analisar mais a fundo a ausência de uma perspectiva de garantia de investimento pelos dissidentes, seja ele produtor e/ou público, não pela total omissão como no passado, mas por sua incompletude. No texto que compõe o seu decreto, a palavra “diversidade” aparece somente uma única vez e está atrelada ao conceito de diversidade cultural brasileira. Alguns detalhes do texto oficial chamam bastante atenção no que tange a uma noção sobre a ideia da multiplicidade das manifestações artísticas, seja de quem as produzem quanto de quem as consome. Logo no início da redação oficial⁸², no artigo 1º, em que se estipula a finalidade e aplicação dos recursos, fica evidente o ceticismo da ideia sobre cultura, quando grande parte dos objetivos está relacionado ao pluralismo, defesa da memória, garantia de acesso à cultura e do patrimônio material e imaterial brasileiro.

Um dos incisos polêmicos da lei mencionada, à luz desta pesquisa, é o de número V do artigo 1º, no qual afirma-se “salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira”⁸³. De imediato, questiona-se a que sujeitos e corpos são possibilitados o direito dessa salvaguarda e quais modos de fazer e viver estão incluídos nesse contexto. Seriam àqueles modos de criar dominantes realizados, em sua maioria, por criadores e produtores brancos, cis-heteronormativos, pertencentes às classes A/B e originários das regiões sudeste e sul do país ou àqueles que difundem sua própria forma de vivência às margens de qualquer produto ou formas de

⁸² Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm

⁸³ Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm

criar e que, minimamente, sobrevivem sob redes de afetos?

Mulheres e negros conformam os dois grupos sociais mais numerosos no Brasil; as primeiras representam 52% da população do país, enquanto os últimos (somatório de autodeclarados pretos ou pardos) são 54,5% (Campos, França e Feres Júnior, 2018).¹ A despeito de integrarem parcela majoritária da sociedade, ambas as coletividades tendem a ser mais atingidas por desigualdades e a habitar com menor regularidade espaços de prestígio. No que toca à diversidade no audiovisual, pesquisas do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) revelam a dominação de homens brancos nas funções de direção, roteiro e atuação. Isso não se reproduz para todo o gênero masculino: homens pretos e pardos estão atrás das mulheres brancas. (CANDIDO et al, 2021, p.2)

Ou seja, quantos projetos ou empresas dissidentes que tenham suas ações atreladas à diversidade de gêneros e sexualidades LGBTQIAP+ conseguem se beneficiar das disposições da Lei Rouanet diante da realidade sociopolítica e econômica do país? A quão expressiva é a quantidade de empresas de cunho privado que possui histórico de apoio cultural nesse nicho de obras e público e que usufrui da lei? Se acontece, é de modo recorrente apoiando a luta LGBTQIAP+ ou é visando, apenas, a renúncia fiscal e/ou *pink money*⁸⁴? Difícil responder a tais questionamentos, porém é importante lembrar que como contrapartida aos investimentos nesses projetos culturais existe a visibilidade de marca e opções de marketing como estratégias. Dessa forma, mais questões são levantadas: quantas marcas gostariam de estar relacionadas com pautas dissidentes? Quantas marcas gostariam de incorporar ideias dissidentes em suas missões e valores institucionais e, por que não, colocá-las em prática? Contudo, para responder a tais perguntas é preciso saber quem gerencia/comanda estas empresas e, talvez, fazer uma genealogia da sociedade brasileira e do empreendedorismo nacional, o que não é o foco deste trabalho – mas não seria complexo imaginar seus possíveis resultados.

Outro ponto interessante tem relação com as disposições sobre o Fundo Nacional da Cultura – FNC. Através do artigo 4º, inciso V, relata-se como finalidade do fundo privilegiar projetos culturais que atendam “aos interesses da coletividade, aí considerados os níveis qualitativos e quantitativos de atendimentos às demandas culturais existentes...”⁸⁵. Uma ideia qualitativa sobre algo implica numa subjetividade sobre o que

⁸⁴ Pink Money é a denominação para o movimento em que certas marcas, empresas e/ou instituições realizam apoio em ações, produtos e/ou atividades LGBTQIAP+ visando apenas o retorno financeiro e lucrativo, visto que, o público-alvo que consome tais conteúdos são, comercialmente, bastante atrativos e engajados.

⁸⁵ Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm

seria, *a priori*, algo de/com qualidade. Ou seja, é possível que a lei sugira, sob certa interpretação, quais projetos teriam qualidade suficiente para serem aprovados. Logo, o que seria “qualidade” para o governo federal e para a comissão de seleção dos editais oferecidos pelo FNC? Será que projetos com viés LGBTQIAP+ integrariam o grupo dos que detém qualidade para obter investimento e, consequentemente, seria fruto de circulação pela sociedade brasileira? Novamente, é possível perceber que o campo cultural está amalgamado com o projeto político de quem está no poder, salvo exceções. E, nesse sentido, a cultura fica à mercê de certos valores ligados a determinados projetos políticos sociais de grupos e partidos que distorcem, evidentemente, suas potencialidades em relação ao que a própria lei promulga. Não por menos, o texto oficial da lei, claramente, proporciona uma leitura sugestiva sobre os projetos culturais que poderão ser apoiados a nível de diversidade de gêneros e sexualidades.

Em 2010 foi criado, num diálogo entre sociedade civil e Ministério da Cultura, um projeto de lei que consistia numa proposta de atualização da Lei Rouanet. Enviado pelo MinC ao Congresso Nacional naquele ano, o denominado PL 6.722/10 ensejava instituir o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – Procultura, o qual serviria como um novo marco regulatório nas políticas públicas para desenvolvimento e fomento à cultura no país. A ideia inicial era complementar o que a Lei Rouanet já oferecia, bem como reformular alguns aspectos que foram poucos explorados por esta lei. Na sua crítica mais intensa à Rouanet, o Procultura servia para questionar o privilégio da utilização do incentivo fiscal, visto que os recursos ficaram concentrados regionalmente. Assim, apontava-se que dentre os princípios da Rouanet fora esquecida a necessidade de fundos específicos e novas condições para aportes financeiros, formas compensatórias atrativas aos investidores entre tantas outras críticas. O PL tramitou por mais de 6 anos aguardando aprovação e teve, algumas vezes, sua proposta atualizada, onde foram incorporados ajustes para se ter mais clareza das reais intenções do Programa.

Em 2016, o PL tinha passado pelo Congresso Nacional e sido aprovado pela Câmara dos Deputados, onde o último estágio era de apreciação no Senado. A nova redação de março de 2016 do Procultura é fundamental para demonstrar os avanços sobre a discussão de gêneros e sexualidades no interior das políticas públicas nacionais. E, a fruto deste trabalho, é essencial perceber o quanto importante e representativo é ter um texto que contemple a diversidade no seu sentido mais assertivo à realidade das demandas e pautas LGBTQIAP+ no campo cultural. No artigo 2º foram apresentados os objetivos fundamentais do projeto lei, dentre eles estavam os incisos VI e XIV. O primeiro

dinamizava “valorizar a expressão cultural dos diferentes indivíduos, grupos e comunidades”, no qual pela primeira vez, em âmbito federal, se constituía uma ideia heterogênea dos cidadãos e das comunidades à que pertenciam. E o segundo, talvez, o mais significativo, ressaltava o desejo em “apoiar as atividades culturais que busquem erradicar todas as formas de discriminação e preconceito, inclusive por meio de ações afirmativas”⁸⁶. Assim, combatia-se, por meio do incentivo às diferentes formas de manifestações artísticas e a ingerência de discursos e projetos com pautas dissidentes, fobias relativas às mais diversas origens, seja de etnia, religião, identidade de gênero e orientações sexuais. Este é um texto pioneiro de um projeto de lei que nunca foi aprovado e que, por isso, caracteriza valores e moralidades que sedimentam a sociedade e os organismos que sustentam o governo federal numa estrutura complexamente heteronormativa compulsória. Atualmente, o PL encontra-se na CCJ - Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania, onde aguarda por audiência pública desde 2019.

Desse modo, a Lei Rouanet remodelou e impulsionou, ao longo de sua vigência, o estímulo a produções culturais aproximando o setor privado do investimento e tornando-o como o principal investidor dos projetos. Nesse sentido, configura-se um panorama legislativo e fiscal benéfico destinado ao setor e a atividade cultural com base em disposições legais e jurídicas, ancoradas pelas concessões federais. No caso do mercado audiovisual, as discussões acerca da Rouanet beiravam a incapacidade da lei de sustentar sozinha uma produção cinematográfica o que, de fato, diante de todas as críticas de produtores e cineastas, ela deveria ser uma opção, mas concomitantemente, uma lei específica para o audiovisual deveria ser desenvolvida. Não somente pelos limites de dedução e lucro real das empresas, que poderiam ser de diversos portes, mas também pela amplitude que a lei garantia à cultura no seu sentido amplo. Assim, o mercado cinematográfico demonstrava parâmetros de insuficiências que caracterizavam sua posição como uma aspirante a indústria, onde bases específicas, exclusivas e direcionadas para seu funcionamento deveriam ser consideradas. Segundo a pesquisadora Melina Marson,

[...] a média de produção cinematográfica brasileira na década de 1980 era de oitenta filmes por ano, em 1990 foram lançados apenas sete filmes, em 1991 dez filmes e em 1992 apenas três longas-metragens nacionais chegaram às salas de exibição. (MARSON, 2009, p.44)

⁸⁶Ver:<http://antigo.cultura.gov.br/documents/10883/1337477/Procultura++Versa%CC%83o+2016-05-11+%28com+nota+de+rodape%CC%81%29.pdf/820a7df2-f453-4e78-a9e3-3f0e65883cd8>. Acesso em 14/03/2021.

Tais números apresentados por Marson evidenciavam que, mesmo após o vigor da Lei Rouanet e das possibilidades e condições para investimento no audiovisual, a estagnação da produção de obras era uma realidade. Enquanto o setor minguava e a escassez de filmes ditava o ritmo e abalava a estrutura de um mercado em potencial, uma política audiovisual foi sendo germinada a fim de, concretamente, propor soluções para o crescimento do setor. O discurso geral era de que criar uma lei específica que abarcasse todos os elos da cadeia audiovisual passando pelo desenvolvimento, produção, distribuição, comercialização e, não considerando somente os grandes parceiros de entretenimento nacionais, como também possibilidades de investimento de capital estrangeiro, fazia-se urgente. A base do que seria a lógica de circulação de capital e investimento estava diretamente relacionada à prática do incentivo fiscal – como nas leis federais citadas nas páginas anteriores. Porém, com esta nova política, o investimento seria concentrado em produtos e obras ligadas ao audiovisual. O audiovisual demonstrava toda sua força e resistência frente ao desmonte que sofrera nos anos anteriores e, desse movimento, iriam surgir os discursos fundantes para a promulgação, em 1993, da chamada Lei do Audiovisual.

Anterior à criação da Lei do Audiovisual, não se pode deixar de mencionar que, em 1992, foi criada a Empresa Distribuidora de Filmes S.A. – a RioFilme – por iniciativa da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. A empresa assumiria um papel fundamental na promoção do audiovisual e na sua revitalização que culminaria no impulso para a força do período da Retomada. Com seus esforços destinados à distribuição de filmes nacionais e apoio a diversas produções, a RioFilme além de distribuir também apoiava festivais, mostras e eventos ligados ao setor. Não por menos, passou um forte elo de indução à cineastas estreantes e valorização da produção independente, reforçando a importância do curta-metragem. Segundo dados da própria empresa, entre 1995 e 2008, foram produzidos 91 curtas com verba do Edital para Filmes de Curta-Metragem⁸⁷. Vinculada à prefeitura do Rio de Janeiro, suas gestões sempre estiveram atreladas às políticas implementadas pelos governos vigentes. Mas é interessante notar que o auge da empresa, em 2012, curiosamente no primeiro ano da vigência da Lei 12.485/11, a ser discutida no próximo capítulo, não isentou a RioFilme de sofrer os impactos do sucateamento que a cultura sofreria nos anos seguintes. De acordo com o Fincon⁸⁸, sistema de informações

⁸⁷ Ver: <http://www.rio.rj.gov.br/web/riofilme/exibeconteudo?article-id=92099>

⁸⁸ Ver: <http://www.rio.rj.gov.br/web/cgm/fincon>

da prefeitura do Rio de Janeiro, os recursos da distribuidora se tornariam cada vez mais escassos, atingindo o máximo orçamentário de R\$69,9 milhões em 2012 e minguando para R\$3,4 milhões em 2018. Dentre as suas atividades de distribuição, codistribuição, coprodução e outros tipos de investimentos, até o ano de 2018 mais de 510 obras obtiveram apoio da RioFilme.

Em novembro de 1992, a prefeitura de São Paulo, sob o comando de Luiza Erundina, cria o Programa de Incentivo ao Cinema – PIC. O projeto teria como base apoiar e fomentar o audiovisual no estado a partir de suporte financeiro via copatrocínio para a produção de obras ou recursos destinados à comercialização, distribuição e/ou exibição de longas-metragens brasileiros. A verba era oriunda de diversas fontes como de parte do orçamento do município, doações de pessoas físicas e pessoas jurídicas, operações de créditos e rendimento de aplicações. O PIC estava pautado em um sistema de concurso público para inscrição de projetos e caberia ao Conselho de Orientação estipular normas e critérios para seleção dos projetos. A lógica do apoio tinha como base o empréstimo de recursos, no qual o auxílio financeiro “será feito por adiantamento a ser reembolsado, com valores corrigidos, a partir das rendas provenientes quando da exibição no mercado cinematográfico”⁸⁹.

Ainda em novembro do mesmo ano, o governo federal, através da Lei nº 8.490, reorganizou as bases da presidência da república bem como de seus ministérios e suas atribuições. Nesse movimento foram criadas a Comissão de Cinema e a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, sob a chancela do ministro da cultura, Antonio Houaiss. A SDAV, como era conhecida e que se transformaria na Secretaria do Audiovisual – SAV, autorizava a destinação de recursos financeiros para a produção cinematográfica, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Em três edições do Prêmio, nos quais os saldos derivados da Embrafilme deveriam ser aplicados em produção audiovisual, mais de 50 obras de longas-metragens receberam investimentos.

Em meados do ano de 1993, depois de algumas especulações sobre deixar o Ministério da Cultura para se dedicar a função de embaixador do Brasil na Unesco, Antonio Houaiss, em inúmeras declarações contidas em jornais da época, afirmou que a cultura, em especial, o audiovisual, não sofreria mais cortes e que políticas estavam sendo desenvolvidas para a retomada de sua estabilidade. Não à toa, um *frisson* foi criado em

⁸⁹ Extraído do texto original da lei mencionada.

Ver: <http://documentacao.camara.sp.gov.br/iah/fulltext/leis/L11291.pdf>

torno da votação e aprovação da Lei do Audiovisual na Câmara dos Deputados em Brasília, a fim de tornar vigente a lei que criaria mecanismos de fomento ao audiovisual. Caso fosse aprovada, a lei seria encaminhada para o Senado também para aprovação.

Em paralelo a essa tramitação, outro ponto central da discussão sobre a atividade à época estava relacionado à liberação de um crédito especial para o setor, em especial para a produção cinematográfica, que ainda não tinha sido definido pelo governo. A ordem pela liberação do crédito tinha vindo do então presidente Itamar Franco que ficara com receio que a verba oriunda da extinta Embrafilme ficasse cada vez mais escassa devido à inflação e burocracias diárias. Estimava-se criar um plano emergencial para aprovar esse crédito com urgência e suplementar com recursos extras o que havia sido perdido até aquele momento. O crédito foi aprovado no início de julho de 1993 e a ideia era criar um edital convocando produtores e diretores a inscreverem projetos para serem contemplados com a verba disponível, estimada em US\$ 14 milhões, segundo o jornal *O Globo*⁹⁰. Àquela altura um otimismo reticente pairava o setor com a também aprovação no Senado Federal da Lei do Audiovisual que visava não só a criação de incentivos fiscais para a produção nacional como a inserção das distribuidoras integrando o papel de parceiras das obras. Essa conjuntura ainda refletia a necessidade do Estado para impulsionar, mas também abalizava ações para uma considerável independência da atividade audiovisual. É preciso ressaltar que naquele ano o orçamento do Ministério da Cultura atingia cerca de 0,03% do total da União com a promessa de aumento a partir do ano seguinte.

Os exemplos de leis de incentivos fiscais mencionados até aqui evidenciam sua extrema importância para o setor audiovisual, como também escancara a necessidade de medidas e estímulos complementares para o seu desenvolvimento. Como foi possível analisar, os recursos incentivados podem ser aplicados em diversas etapas da atividade como produção, comercialização e exibição. No entanto, o impasse de que os recursos da Lei Rouanet não seriam suficientes para criação de obras audiovisuais acendeu o desejo para a criação de uma lei específica para o audiovisual e pudesse dialogar com outros mecanismos. A Lei 8.685/93, conhecida como Lei do Audiovisual, surgiu para não só resguardar e promover a longevidade do setor, bem como se tornou uma medida vital para a não-paralisação das atividades em meio à crise que assolava o país.

⁹⁰ Ver: www.acervo.oglobo.globo.com . Acesso em 26/03/2021.

DIÁRIO OFICIAL		SEÇÃO I	10107
medidas : permita se que o		LEI Nº 8.685, DE 20 DE JULHO DE 1993	
cota dos entes no		Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências.	
esta Lei tistro da		O P R E S I D E N T E D A R E P Ú B L I C A	
Garantia valor do a Lei nº		Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte	
III deste		Lei:	
rão, em 5.		Art. 1º Até o exercício fiscal de 2003, inclusive, os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias referentes a investimentos feitos na produção de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente, conforme definido no art. 2º, incisos II e III, e no art. 3º, incisos I e II, da Lei nº 8.401, de 8 de janeiro de 1992, mediante a aquisição de quotas representativas de direitos de comercialização sobre as referidas obras, desde que estes investimentos sejam realizados no mercado de capitais, em ativos previstos em lei e autorizados pela Comissão de Valores Mobiliários, e os projetos de produção tenham sido previamente aprovados pelo Ministério da Cultura.	
opular - 3, de 17		§ 1º A responsabilidade dos adquirentes é limitada à integralização das quotas subscritas.	
ador é a		§ 2º A dedução prevista neste artigo está limitada a três por cento do imposto devido pelas pessoas físicas e a um por cento do imposto devido pelas pessoas jurídicas.	
contábil		§ 3º Os valores aplicados nos investimentos de que trata o artigo anterior serão: a) deduzidos do imposto devido no mês a que se referirem os investimentos, para as pessoas jurídicas que apuram o lucro mensal; b) deduzidos do imposto devido na declaração de ajuste para: 1. as pessoas jurídicas que, tendo optado pelo recolhimento do imposto por estimativa, apuram o lucro real anual; 2. as pessoas físicas.	
da data cipação		§ 4º A pessoa jurídica tributada com base no lucro real poderá, também, abater o total dos investimentos efetuados na forma deste artigo como despesa operacional.	
cionais rsos do 1 plena r serão ração razo de		§ 5º Os projetos específicos da área audiovisual, cinematográfica de exibição, distribuição e infra-estrutura técnica apresentados por empresa brasileira de capital nacional, poderão ser credenciados pelos Ministérios da Fazenda e da Cultura para fruição dos incentivos fiscais de que trata o caput deste artigo.	
roceder ites aos popular		Art. 2º O art. 13 do Decreto-Lei nº 1.089, de 2 de março de 1970, alterado pelo art. 1º do Decreto-Lei nº 1.741, de 27 de dezembro de 1979, passa a vigorar com a seguinte redação: "Art. 13. As importâncias pagas, credenciadas, empregadas, remetidas ou entregues aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, como rendimentos decorrentes da exploração de obras audiovisuais estrangeiras em todo o território nacional, ou por sua aquisição ou importação a preço fixo, ficam sujeitas ao imposto de 25% na fonte."	
sta Lei 212 da		Art. 3º Os contribuintes do imposto de renda incidente nos termos do art. 13 do Decreto-Lei nº 1.089, de 1970, alterado pelo art 2º desta Lei, poderão beneficiar-se de abatimento de setenta por cento do imposto devido, desde que invistam na co-produção de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente, em projetos previamente aprovados pelo Ministério da Cultura.	

Figura 6 – Publicação no D.O.U. em 21/07/1993⁹¹

Em 20 de julho de 1993 a Lei do Audiovisual foi promulgada e em 8 de novembro, através do Decreto nº 974, obteve sua regulamentação. No início de sua vigência, a lei previa indutores básicos para o incentivo condicionados às categorias de investimentos, coproduções e reserva de mercado para as obras nacionais. No caso dos investimentos, estes deveriam ser aplicados a produções independentes brasileiras por meio de cotas de comercialização o que garantiria o abatimento do imposto devido, limitado na vigência inicial da lei em 1% para pessoas jurídicas e 3% para pessoas físicas. Em relação às coproduções, havia a permissividade de abatimento de 70% do Imposto de Renda na fonte de até 25% de empresas que pagam imposto devido a remessas dos resultados para suas matrizes internacionais. Este movimento condicionaria a uma participação patrimonial sobre a obra, garantindo assim a coprodução. Basicamente, garantia-se o abatimento sobre o imposto incidente nos rendimentos positivos da exploração de obras audiovisuais

⁹¹ Ver: <https://www.in.gov.br/servicos/diario-oficial-da-uniao>. Acesso em 14/03/2021.

estrangeiras no país, nos quais eram revertidos para a produção nacional. Por fim, a reserva de mercado garantiria o conhecido recurso da cota de tela, seja em empresas de vídeo doméstico disponibilizando produção brasileiras em seus catálogos seja com reserva de dias de exibição no circuito comercial de salas para obras brasileiras.

O texto base que foi aprovado e publicado era bastante conciso e se referia mais diretamente ao funcionamento e condições da lei do que deixar às claras seus reais objetivos perante a criação de conteúdos audiovisuais ou qualquer compromisso com a diversidade dos e nos mesmos – ao contrário das redações da Lei Sarney e da Lei Rouanet analisadas anteriormente. Contudo, o artigo 4º, em seu segundo parágrafo, evidencia alguns requisitos para aprovação dos projetos em conjunto com o Ministério da Cultura e o Banco do Brasil. Dentre eles ficam estipulados a “viabilidade técnica e artística” e a “viabilidade comercial” como critérios. Ao esmiuçar estes dois itens, em especial, pelo conhecimento e experiência que se tem hoje, o desejo despendido nesses itens era passível de demarcar quais obras eram consideradas a ponto de garantir tais recursos e sua viabilidade de produção. Em outras palavras, seria possível na década de 1990, que obras com temáticas e/ou personagens LGBTQIAP+ fossem passíveis de investimento ou patrocínio e preencher tais requisitos, visto que a própria lei exigia uma contrapartida de 40% de recursos próprios ou de terceiros correspondente ao orçamento global?

O sistema formado pela Lei do Audiovisual e pela Lei Rouanet, ao mesmo tempo que abriu portas, revelou-se também de tendências conservadoras. Boa parte da decisão sobre quais filmes estariam aptos a receber financiamentos transferiu-se para os departamentos de marketing das empresas e, como consequência lógica, os projetos de filmes – de forma até subentendida – passaram a se constituir de maneira a não ferir a imagem das marcas que se associaram a ele. (BUTCHER *apud* BAHIA, 2012, p.64)

Em 2020, a Lei do Audiovisual sofreu a sua décima primeira alteração, no qual garantiu a prorrogação do prazo para uso dos benefícios fiscais referentes aos artigos 1º e 1ºA e também à permanência dos incentivos relativos ao Recine – Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica, criado para garantir a ampliação e modernização do parque exibidor no Brasil, principalmente, nas regiões norte, nordeste e zonas interioranas. A seguir será possível analisar o funcionamento atual dos principais artigos e alguns dados do setor derivados do impulso que a Lei do Audiovisual proporcionou até o presente momento.

Por meio dessa renovação, até o ano de 2024, o artigo 1º possui como característica principal possibilitar, através de investimento, que pessoas físicas e jurídicas possam ter abatimento do Imposto de Renda para aquisição de Certificado de Investimento Audiovisual, além de participação na receita líquida do produtor por tempo determinado. A aquisição desse certificado seria possível desde que fossem destinados recursos para a produção de obras brasileiras independentes, tais como curta-metragem, média-metragem e longa-metragem, além de projetos de infraestrutura e modernização de salas de exibição e preservação. Os projetos precisam ser aprovados previamente pela ANCINE que analisa a adequação da obra sob o olhar da viabilidade da proposta, adequação orçamentária, estrutura de equipe e prazo para captação de recursos. A dedução do imposto através deste artigo fica condicionada a 3% referida a pessoas físicas e 1% garantido a empresas jurídicas. Àquelas empresas jurídicas que são tributadas com base no lucro real poderão também abater o total do investimento na forma de despesa operacional.

Já o artigo 1º-A, abarcando a lógica do patrocínio, permite que pessoas físicas e jurídicas possam ter abatimento no Imposto de Renda devido apurado em detrimento de visibilidade de marca em todos os conteúdos da obra, como nos créditos, materiais de divulgação e ações promocionais. Ao utilizar o artigo 1º-A, os contribuintes ficam limitados a 4% relativos para pessoas físicas e 6% para pessoas jurídicas. Dentre as obras passíveis de patrocínios, é permitida a produção de longas, médias e curtas-metragens, telefilmes, obras seriadas e minisséries, *reality show*, variedades e programas de TV com caráter educativo cultural, distribuição e apoio a festivais. Vale ressaltar que existe um limite em que as produtoras brasileiras independentes podem se valer da utilização, concomitantemente, dos artigos 1º e 1º-A. O teto para se beneficiar dos dois mecanismos ao mesmo tempo é de R \$4 milhões.

Em relação ao artigo 3º este determina que as empresas que pagam ou remetem *royalties* ao exterior ficam condicionadas ao imposto de 25% na fonte. Assim, caso decidam investir em projetos de desenvolvimento para produção de longa-metragem e/ou coprodução de telefilmes e minissérie independentes brasileiras, as empresas podem beneficiar-se com o abatimento de 70% do imposto devido. Por exemplo, as distribuidoras internacionais que exploram obras estrangeiras no mercado de salas de cinema nacionais podem deduzir até 70% no valor das remessas para o exterior, desde

que invistam em obras brasileiras, seja em seu desenvolvimento seja como por meio de coprodução.

Por fim, o artigo 3º-A condiciona uma alíquota de 15% na fonte para empresas estrangeiras que recebam remessas de representantes brasileiras devido a aquisição, compra ou remuneração de direitos relativos à difusão e transmissão de conteúdos por assinatura poderão beneficiar-se de abatimento de 70% do imposto devido, desde que invistam o correspondente em desenvolvimento de obras de longas-metragens e/ou coprodução de telefilmes e minisséries. Segundo Cesnik e Jucá (2014) “o financiador se beneficia através de um contrato de coprodução negociado durante os processos de definição do aporte, recebendo uma porcentagem do resultado econômico da obra...”. Este mecanismo permite, por exemplo, que programadoras de TV por assinatura possam destinar recursos a produção independente. Novamente, a Lei do Audiovisual⁹² torna legal a utilização dos artigos 3º e 3º-A em conjunto, desde que somados não ultrapassem o teto de R\$ 3 milhões.

Após uma breve revisão de ações e mecanismos de incentivo ao setor e ao mercado audiovisual, desde a década de 1980 até meados de 1990, percebe-se que apesar das adversidades, a atividade audiovisual na maior parte do tempo foi se escorando em brechas e pressões para sua continuidade. A lógica da renúncia fiscal garantiu não só a interrupção da produção cinematográfica nacional como também permitiu o engendramento da visão comercial nos modelos de negócios das obras, considerando retornos financeiros e posicionamento de marcas dos investidores uma pré-condição. É nesse contexto que a Retomada finca as bases de sua importância no percurso e na história do audiovisual brasileiro diante da ausência de regulação e fiscalização do setor naquele período.

No entanto, foi possível identificar que os pilares legais, jurídicos e normativos que fundamentam os mecanismos de investimentos em obras audiovisuais, a começar pela redação de seus textos, estão calcados numa visão sistêmica e heteronORMATIVA do que poderia ser interpretado o audiovisual, em especial, a produção cinematográfica. Muito pouco ou quase nunca as leis ou decretos explicitavam de forma direta a inclusão de narrativas ou conteúdos dissidentes naquilo que viria a ser produzido. Conclui-se, portanto, que esse sintoma instrumentalizava, desde as bases legais, a omissão de ações

⁹² Um balanço feito pela ANCINE em 2013, demonstra que o artigo 1ºA da Lei do Audiovisual era o mecanismo mais utilizado para produção de conteúdo abarcando dentre todas as formas de financiamento através de fomento indireto.

concretas para a diversidade de gêneros e sexualidades no audiovisual nacional. As marcas e resquícios evidenciados nesses mecanismos se desdobravam no apagamento de corpos e sujeitos LGBTQIAP+ nas obras, independentes do seu formato, gênero ou duração. Logo, percebe-se que o problema vem muito antes da inexistência de recursos financeiros para obras que tenham esse cunho calcado na diversidade, mas sim, na delimitação daquilo que seria um objetivo e salvaguarda da pluralidade da cultura nacional em âmbito constitucional autorizado, permitido e sancionado. E, mais do que isso, por quem dita e implementa as políticas audiovisuais no país.

O que se comprehende desta discussão é a necessidade de reformular o calcanhar fundante das políticas públicas audiovisuais. A inclusão, a diversidade, a dissidência têm que passar a ser um pré-requisito para aquilo que se tornará lei. Ou seja, deve ser um objetivo posto em regras, com suas obrigações e disposições. Logo, deixar de ser mera formalidade, utopia ou um desejo de nicho e se tornar um compromisso, um dever moral, cívico, de reconhecimento de existências, de identificações e projeções. As telas e os conteúdos audiovisuais devem ser espaços de pertencimento e não somente a lacuna e a ânsia desse conceito.

3.3 A Retomada: autoestima, paradigmas e avanços

Após fazer uma análise concreta dos momentos e leis específicas da pré-Retomada que, em muito contribuíram para a fortificação do setor a partir de 1994, é preciso adentrar em pontos centrais do que foi, de fato, a Retomada. Apesar de muitos pesquisadores como Lúcia Nagib (2002), Marcelo Ikeda (2015) e Melina Marson (2006; 2010), entre outros, terem realizados trabalhos voltados para essa época, a proposta aqui é analisar não só as marcas, virtudes e contradições da Retomada, mas também investigar o comportamento do mercado e o seu impacto na produção independente. Isto é, relacionar os principais dados da atividade audiovisual no período, aspectos sociopolíticos e econômicos, a dinâmica da produção independente e como tudo isso iria garantir o frescor de uma nova política do audiovisual favorecendo o surgimento da ANCINE em 2001.

Amparada num projeto político de país que se dinamizava pelas forças do neoliberalismo e impulsionada pela potência da globalização que avançava a passos largos, era necessário um plano de reestruturação da atividade audiovisual. Percebe-se que o fato de não se ter um órgão regulador, fiscalizador e que garantisse o fomento durante toda a década de 1990 foi fundamental para se repensar em novos modos de

retomar não só uma produção constante e expressiva, mas também de reconquistar os avanços, em termos de políticas públicas, mais básicos à sua continuidade. Aqui se trata de pensar o audiovisual numa integração entre incentivo, impasses regulatórios, modernização e fortalecimento da produção independente. Fato é que esmiuçá-las também esses elementos pode proporcionar uma compreensão de como a diversidade de gêneros e sexualidades nos conteúdos iria ser tangível nesse contexto. Ou seja, se ela seria incorporada como um objetivo sensível ou apenas se tornar um elemento num arcabouço de intenções para o desenvolvimento do setor.

Apesar de comumente ser questionável o marco inicial da Retomada, muito tem sido comum abordar sobre este período a partir de 1994. O próprio termo, como aponta Lúcia Nagib (2002), surge em meio a controvérsias de sua significação, ora compreendido como um possível movimento cinematográfico ora como um renascimento/reinício da continuidade da produção de obras audiovisuais. Para este trabalho o segundo sentido ganha destaque visto que não se vislumbra, por ora, a necessidade de se debruçar sobre questões estéticas, narrativas e tendências fílmicas da época. Para a pesquisadora, o cinema da Retomada possuiu, teoricamente, duas fases, compreendendo 1994-1998 e 1999-2002. Na primeira fase, a sensação de abundância de recursos, a existência de uma lei e diversos programas direcionados ao setor, além do surgimento de novos cineastas trazia um otimismo e a frequência da produção, apesar dos inúmeros problemas que envolviam estes processos. Após 1999, conflitos de diversas ordens nos campos políticos e econômicos do país retraíram as lógicas de fomento ao setor, atingindo em cheio a esfera privada, o aumento do dólar e as lentas correções de equívocos derivados da Lei do Audiovisual. A extinção dos principais órgãos que dinamizavam a atividade audiovisual no início da década no país caracterizaria não só a disposição para com o setor privado e as inconstâncias do mercado como também atestaria o perfil dos modelos de negócios praticados durante a Retomada.

O pesquisador e teórico Jean-Claude Bernardet (1990) afirma que havia uma crise no cinema brasileiro instaurada não só pelas ações desastradas do governo de Fernando Collor, como também pela inflação, pelo fechamento de inúmeras salas de exibição e a forte presença da televisão generalista no cotidiano e na cultura brasileira. A extinção da Embrafilme criou um vácuo na política pública audiovisual e o mecanismo de renúncia fiscal, basicamente, era o porto seguro para produção, em especial, de longas-metragens. As leis de incentivo fiscal federais, abordadas no tópico anterior, garantiram tal funcionamento do setor assim como foram, constantemente, sendo atualizadas e ajustadas

com a necessidade dos agentes envolvidos em diversas etapas da cadeia audiovisual. Enquanto o Estado brasileiro se reestruturava no sentido mais amplo do termo, a abertura econômica trazia perspectivas duradouras para parcerias e investimentos.

Ao mesmo tempo em que as consequências do governo Collor afetavam o setor, a ingerência do capital estrangeiro também foi catalisadora para uma dinâmica de crescimento, pois as formas de incentivo beneficiaram o fortalecimento e participação das distribuidoras internacionais na realização das obras, visto que elas se favoreceriam com este modelo de financiamento. Melina Marson (2006) aponta que três pilares foram fundamentais para a Retomada: o Estado (por meio da legislação); a mobilização de agentes do setor e a legitimação pela mídia do cinema nacional. Para exemplificar esse suposto otimismo atrelado ao período da Retomada, vale ressaltar que as obras interrompidas ou inacabadas puderam ser finalizadas, seja com o suporte do Prêmio Resgate ou com os mecanismos da Lei do Audiovisual. Assim, um filão de produções se formou exigindo escoamento ao público dando a impressão de um *boom*, que caracteriza a Retomada e a quantidade expressiva de obras lançadas num curto espaço de tempo – empacadas pela ausência de políticas para o setor no início da década.

Para se ter uma noção desse importante impacto, ainda que centralizada, da revitalização do mercado e da atividade audiovisual, ao menos 113 obras lançadas comercialmente em salas de exibição captaram recursos via algum tipo de mecanismo fiscal, seja Lei Rouanet ou Lei do Audiovisual, durante os anos de 1995-2001, segundo informações disponibilizadas pelo OCA-ANCINE⁹³. Em relação às empresas produtoras/coprodutoras destas obras, pelo menos 12 estavam sediadas fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Outro ponto central dessa perspectiva é que no período citado o total de obras lançadas em salas de cinema foi de 157 longas-metragens, logo, 71.97% das produções neste intervalo de tempo utilizou benefício fiscal sendo 102 ficções e 11 documentários.

Isso teve aspectos claramente positivos – as circunstâncias apontam que a relativa liberdade de criação dos realizadores foi assegurada, e é notável, o surgimento de cineastas estreantes no período (mais de cem realizadores puderam fazer seus primeiros longas-metragens) – mas é evidente que as próprias obras não têm como deixar de ser, antes de tudo, documentos do modo de produção do seu tempo. Assim, as questões em torno da estrutura de produção existente e dos privilégios que ela criou são questões decisivas para

⁹³ Dados obtidos, filtrados e analisados pela autora.

Fontes: <https://oca.ancine.gov.br/> e www.filmeb.com.br . Acesso em 03/04/2021.

a crítica cinematográfica – sempre presentes, refletindo-se nos filmes de modos diversos. (CAETANO *et al.*, 2005, p.13)

É interessante pensar que os números apontam a Retomada como anos especiais e de crescimento para a consolidação da tão almejada indústria, mas é curioso perceber que esses “documentos do modo de produção” da Retomada, como denomina Caetano *et al.* (2005), explicitam fraturas graves na forma de distribuição de recursos, lógicas de patrocínio e concentração de mercado. Além de um forte indício de ausência de políticas públicas efetivas para os últimos elos da cadeia: a distribuição e exibição de filmes nacionais. Novamente as informações aludem a essa expectativa, quando entre os anos de 1995-2001 o total de público relativo a todas as obras lançadas comercialmente foi de aproximadamente 32.816 milhões de pessoas gerando uma renda que ultrapassava a ordem de R\$ 151 milhões de reais⁹⁴. Qual foi o retorno efetivo? Tal panorama seria suficiente para competir com os *blockbusters* estrangeiros? A resposta é que a contradição parece fazer parte da história do cinema nacional, pois enquanto a Embrafilme dominava a distribuição das obras brasileiras nas décadas anteriores, diversas distribuidoras independentes fecharam suas portas por não terem estrutura competitiva frente à Embrafilme. Anos depois, com sua dissolução, de imediato não se pensou em um plano de reestruturação da distribuição audiovisual. Mais uma vez, os olhos se abriram para as oportunidades das *majors* internacionais.

De acordo com o Relatório de Atividades da Secretaria do Audiovisual referente aos anos de 1995-2002, os investimentos do governo de Fernando Henrique Cardoso, em seus primeiros anos alcançaram a meta de R\$ 230 milhões de reais para o setor e gerou, ao longo do segundo mandato, crescimento de mais de 50% comparados com anos anteriores da Embrafilme. Nesse sentido, o Ministério da Cultura em parceria com a SAV, à época, compreendeu que era essencial aumentar a participação de conteúdo nacional no eixo da exibição. Tal movimento não só aumentou, obviamente, a presença do público brasileiro nas salas de cinema como abalizou a necessidade de proteção e garantia de obras brasileiras no mercado, assim como a melhoria em infraestrutura e criação de novas salas e complexos cinematográficos. Apesar das flutuações decorrentes das dificuldades financeiras para manutenção das salas comerciais, em 1995 estavam ativas 1.033 salas de cinema e em 2001 um total de 1.620 em funcionamento. Comparando brevemente com

⁹⁴ Dados obtidos, filtrados e analisados pela autora. Fontes: <https://oca.ancine.gov.br/> e www.filmebr.com.br. Acesso em 03/04/2021.

décadas anteriores, como por exemplo, o ano de 1975 no auge da atividade exercida pela Embrafilme, havia naquela época aproximadamente 3.276 salas em funcionamento no país. Vinte anos depois, com o fechamento de salas beirando mais de 50%, a perda desencadeada por fatores já mencionados, foi consideravelmente expressiva, os desafios se apresentavam visto que a Retomada energizou a produção independente.

Como evidenciado por muitos críticos, historiadores e cineastas, o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1995), de Carla Camurati, desempenhou um papel importante ao conduzir mais de um milhão de pessoas às salas de cinema após todo desmantelamento do fomento ao audiovisual, na era Collor, e com a predominância do filme internacional no mercado de exibição do país. A obra de Camurati colocou novamente o cinema como um campo a ser debatido e pensado no contexto público. Assim, uma das maiores reivindicações dos cineastas desse período era como produzir e levar o filme nacional aos brasileiros. E isso, estava muito além da discussão sobre filmes autorais ou comerciais; o problema não poderia ser encarado como da ordem da linguagem, da estética ou da globalização das narrativas.

As críticas beiravam os argumentos sobre o preço do ingresso e a descentralização do circuito de exibição, no qual a parcela destinada ao conteúdo brasileiro era muito inferior comparada à janela angariada pelas distribuidoras internacionais. Novamente tecendo dados comparativos com o período da Embrafilme, o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, alcançou a meta de mais de 10 milhões de espectadores no ano de seu lançamento. Tal fato reflete não só a capacidade maior de salas ativas para comportar tamanho público, como também o valor do ingresso que à época custava cerca de US\$ 0,70. Assim, o fervor da Retomada também perpassava pela ideia do retorno do público popular às salas de cinema. É relevante mencionar que a diminuição de salas de cinema implicou no desaparecimento de inúmeras delas nas regiões e bairros populares. No fim da década de 1970 cerca de 60% das salas de cinema estavam sediadas em bairros de classe média e baixa. Não à toa, diversos projetos seriam criados como a definição de dias na semana com ingressos pela metade do preço ou até mesmo a construção de complexos cinematográficos populares com o objetivo de trazer de volta o engajamento das classes B e C.

Além disso, outro agravante era por diversas vezes denunciado: como garantir o financiamento a projetos de inúmeras empresas, com base no modelo de renúncia fiscal, quando quem tomava as decisões sobre patrocínio, na sua maioria, eram os diretores de marketing de grandes corporações. Esta crítica atingia em cheio a necessidade de políticas

públicas específicas que extrapolassem o nível do investimento, por vias legais, e que mirasse para um horizonte onde as necessidades fossem mapeadas e não focadas em somente uma etapa da cadeia audiovisual – que por si só já era problemática, visto a marginalização dos filmes de baixo orçamento neste período.

Um caso importante de mencionar é o filme *Chatô*, dirigido pelo ator Guilherme Fontes, que foi apto a captar cerca de R\$ 12 milhões de reais via renúncia fiscal em 1997 – ano em que se iniciou a pré-produção, mas que suas gravações só foram realizadas a partir de 1999. Contudo, após sucessivas denúncias de fraudes e irregularidades sobre mau uso de recursos, o projeto foi suspenso. Em 2004 retomou-se as filmagens da obra que, novamente caiu em imbróglios jurídicos e legais, sendo lançado, finalmente, apenas mais recentemente, em novembro de 2015. Este episódio denunciou não só a exaltação e os interesses de retorno financeiro por parte dos patrocinadores que garantiram verba diretamente para um diretor inexperiente, mas que era um ator extremamente conhecido e popular devido a sua carreira na televisão – o pensamento era de que o lucro de bilheteria e o retorno estariam garantidos com base nessa premissa. Os olhares após esse fato aumentaram ainda mais a desconfiança e as especulações sobre uma suposta “celeuma” através do financiamento cultural, por parte de grupos de conservadores políticos, e que ainda hoje reproduzem tais discursos. Em suma, o que valia era a lei do mercado.

Em 1998, com a reeleição do presidente Fernando Henrique Cardoso, a utopia da paridade monetária frente ao dólar caiu por terra e, naquele momento, o financiamento se tornara mais restrito. O volume de apoio diminuiu consideravelmente e as estatais nacionais Petrobras e sua subsidiária, a BR Distribuidora, concentraram grande parte da indução à produção de obras brasileiras. Segundo dados fornecidos pelas próprias empresas, de 1994 a 2000, a BR Distribuidora tinha atingido a meta de 63 títulos apoiados via Lei do Audiovisual. Estimava-se que naquele período mais de R\$ 20 milhões eram destinados à projetos de patrocínio e deste montante 40% direcionado para o cinema brasileiro. À época, tanto a Petrobras quanto a BR Distribuidora dividiam seus apoios a partir de três eixos: cultura, esporte e ecologia. Em 1999, as duas juntas tinham aportado cerca de R\$ 17 milhões no campo cultural⁹⁵.

A Retomada também foi de importância social e é evidente que seu impacto se espelha no sucesso de grandes filmes como *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno

⁹⁵ Dados e informações obtidas na publicação do jornal ESTADÃO em 05 de julho de 2000. Ver: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,petrobras-investe-r-5-milhoes-em-cinema,20000705p1095>. Acesso em 08/04/2021.

Barreto, e *Central do Brasil* (1999), de Walter Salles, e *Uma História de Futebol* (2001), de Paulo Machline, todos concorrentes ao Oscar. Investimentos próprios da Secretaria do Audiovisual foram destinados à realização de festivais brasileiros de cinema e ao suporte da participação nacional em eventos estrangeiros, o que evidenciava a força e o bom momento de repercussão e críticas sobre parte das obras. Esse direcionamento sobre o mercado externo também promoveu a integração de países latinos na reunião de esforços a fim de estruturar, conjuntamente, uma nova fase para o audiovisual no continente.

Os acordos de cooperação internacional foram fundamentais para esse período. Segundo dados da própria Secretaria do Audiovisual, de 1998 a 2002, mais de R\$ 2 milhões de reais foram injetados nos programas destinados à internacionalização como o Programa Ibermedia e o Acordo de Coprodução Cinematográfica Luso-Brasileiro, este último assinado em 1981. Este mesmo acordo seria essencial para um protocolo que veio a ser instituído pelos dois países em 1994 no âmbito do estreitamento de relações entre o Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual e a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura do Brasil. O protocolo seria reformulado e atualizado em outras ocasiões na mesma década em 1996.

Já o Programa Ibermedia teve papel substancial para participação e exportação de projetos e obras audiovisuais brasileiras em âmbito internacional. Fruto de diversas reuniões e encontros entre líderes de países latinos, a V Cúpula Iberoamericana de Chefes de Estados e de Governo, no qual se protocolou a Declaração de Bariloche em 1995, determinaria não só a criação do Ibermedia como instrumento de cooperação cultural entre os países participantes, mas também o vislumbre dos desafios que viriam pela frente com a chegada do século XXI. E, de certo, esses desafios surgiram de diversos níveis, desde a consolidação eficiente de um plano de desenvolvimento econômico, expansão da regionalização latina por meio de tradições e costumes e a da aproximação do campo cultural com a revolução tecnológica, científica e produtiva. Através da Conferência de Autoridades Audiovisuais Iberoamericanas - CAACI, o Programa Ibermedia, que inicia suas atividades em 1998, instaurou o sistema de coprodução para filmes de ficção e documentário garantindo a viabilidade da continuidade das atividades audiovisuais e tornando o programa um dos principais motores do fomento ao audiovisual e cooperação na América Latina, em especial, no Brasil. Atualmente, a ANCINE é a representante audiovisual do Brasil no programa.

Em 1998, fazendo uso de suas atribuições e compreendendo um bom momento da Retomada do audiovisual, o presidente à época, Fernando Henrique Cardoso, pelo

Decreto 2.777/1998, determinou a execução e cumprimento do Convênio de Integração Cinematográfica Audiovisual, assinado por diversos países em 1989, em Caracas na Venezuela. É curioso perceber que o texto do decreto em questão já apontava uma diversificação do conceito de “audiovisual” para além do cinema, quando se entendia oficialmente que uma obra cinematográfica de caráter audiovisual era aquela “registrada, produzida e difundida por qualquer sistema, processo ou tecnologia”⁹⁶. O Convênio registrava o interesse comum dos países iberoamericanos em promover políticas audiovisuais possíveis e coerentes com suas realidades sociopolítico econômicas, mas a promoção do audiovisual iberoamericano ao redor do mundo. Dentre os principais objetivos e perspectivas compreendiam iniciativas que perpassavam pelo desenvolvimento de obras, preservação, implementação de políticas públicas e novas formas de difusão.

No entanto, a televisão se tornou um dispositivo e uma linguagem possível e, mais do que consolidada no país ao fim da década de 1990, muitas das vezes ela incomodava uma parcela daqueles que defendem o cinema como um diferencial da alta cultura. Em matéria publicada no jornal O Globo em 27 de fevereiro de 2002, a produtora Gláucia Camargos aponta que conquistar o público brasileiro é uma tarefa que envolve mais do que uma política econômica, mas também cultural. Para ela, “a dramaturgia televisiva é muito desenvolvida no Brasil. O público alimenta seu imaginário vendo a novela das oito”⁹⁷. Anos antes, em entrevista feita pelo pesquisador e crítico cinematográfico, Pedro Butcher, também para o jornal O Globo, em 15 de abril de 2000, Gustavo Dahl, ex-presidente da Embrafilme e do Concine, ao entender a limitação de espectadores nas salas de cinema do país, previa a importância da TV no Brasil como uma aliada ao mercado cinematográfico. Para ele

Ficou difícil criar escalas e estruturar uma atividade em cinema de público tão limitado. Por isso é importante a integração com a TV, que atinge a massa. Para se firmar, o produto audiovisual brasileiro tem que passar pelos 38 milhões de televisores do país. O que é uma questão espinhosa, porque a novela, no Brasil, supriu a necessidade de consumo ficcional televisivo. E é evidente que a TV brasileira pode existir sem o cinema brasileiro, mas o inverso é impossível. ⁹⁸ (DAHL, 2000, p.04)

⁹⁶ Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/fomento/ibermedia/decreto-n-2777-de-10-de-setembro-de-1998> . Acesso em 13/04/2021.

⁹⁷ Ver: <https://acervo.oglobo.globo.com/> . Acesso em 07/04/2021.

⁹⁸ Ver: <https://acervo.oglobo.globo.com/> . Acesso em 07/04/2021.

Apesar de Gustavo Dahl e Gláucia Camargos se referirem diretamente a TV generalista, mencionando a potência das telenovelas, a força da TV paga no país também é inegável. Seja pelo aumento do número de assinantes das operadoras anualmente, mas também pela segmentação dos canais, formação de nichos de públicos e por transmitir conteúdos e formatos poucos explorados pela TV generalista, ao mesmo tempo em que se tornou uma possível “ameaça” ao cinema nacional, a TV por assinatura embaralhou as lógicas de ofertas e demandas. Assim, quase que naturalmente, exigiu não somente uma lei que garantisse sua regulação e funcionamento como, anos mais tarde, reforçaria a existência de uma outra lei que garantisse o estímulo à produção independente, à criação de obras originais, à obrigatoriedade da cota de tela televisiva e um outro patamar para as discussões de gênero e sexualidade nos meios de comunicação.

Esse é o gancho fundamental para o presente trabalho, aqui direcionado, como explicitado anteriormente, aos conteúdos da TV por assinatura do Brasil e, de certo modo, introduz o primeiro pensamento sobre o mercado de TV paga e o seu impacto na cadeia audiovisual brasileira. No próximo tópico será possível compreender em que cenário se deu a regulamentação da TV por assinatura no país e como tal fato implicou para o seu fortalecimento cultural, desenvolvimento de novas tendências de espectatorialidade e o consumo dos brasileiros.

3.4 A TV por Assinatura no Brasil

Iniciar um tópico sobre a história da TV por assinatura no Brasil pode ser um grande desafio quando para além de entender os seus aspectos característicos de segmentação, público e conteúdos direcionados, pairam também curiosidades sobre sua implementação, regulação e tecnologia. Os fenômenos decorrentes do início de sua transmissão no país se tornam elementares para compreender, especialmente, demandas, ofertas e consolidação de uma audiência especializada exigente que busca não só multiplicidade de canais como também representatividade. Nesse sentido, a TV paga se constitui como um local onde se evidenciam, nos dias de hoje, pluralidade de conteúdos, formatos e gêneros que extrapolam qualquer exigência de marcos legais ou normas jurídicas.

Não à toa, a criação de uma lei que valorizasse não só o conteúdo nacional, como também a proteção da produção independente, estendeu-se no mais dinâmico meio para produção e exibição de conteúdos dissidentes. A consolidação da Lei 12.485/11 só foi

possível após anos de amadurecimento do mercado de TV por assinatura no Brasil, aliado ao crescimento econômico, ao aumento de programas sociais dos governos vigentes, a ascensão da classe C e D como consumidores ativos e a um bom desempenho do audiovisual no país e em solos estrangeiros.

No entanto, para compreender a importância da potência da TV por assinatura brasileira é preciso revisitar as bases de sua fundamentação, o início de sua consolidação e toda a expectativa que se criou em torno de sua transmissão. Este tópico irá se debruçar em elementos históricos, dados do setor, informações sobre dinâmicas do mercado e nas principais transformações sociopolítico econômicas após o ano 1995 no Brasil. Se, anteriormente o foco deste trabalho se deu, especificamente, na atividade audiovisual baseada um arcabouço de informações quase que exclusivas sobre o cinema, a partir de agora o momento será, de fato, adentrar nos pilares da televisão, bem como os meandros de segmentação e os impactos sobre a audiência e o consumo. Vale destacar que, em um primeiro momento, todo um frenesi sobre a TV paga estava, majoritariamente, pautado em questões tecnológicas e oportunidades financeiras.

O primórdio dessa discussão se iniciou com uma primeira minuta em 1975, como aponta a pesquisadora Anita Simis (2010). No entanto, o ano de 1982 também foi um ano paradigmático, pois retomou a discussão sobre a implantação de um projeto de lei de regulamentação do serviço de “cabodifusão” no país. Neste ano, um estudo estava sendo elaborado para garantir ao Ministério das Comunicações bases efetivas para criação do PL. Este movimento seria, na verdade, um resgate das intenções do ex-ministro Quandt de Oliveira⁹⁹ que tentara em sua gestão já colocar a pauta em voga na esfera federal. Por esta razão, que na década de 1980, em consonância com a já existência da TV a cabo em outros países como os Estados Unidos, tornou-se necessário o surgimento de uma lei que ampliasse o escopo de possibilidades do uso da TV a cabo no Brasil para além do que já era permitido pelo Código das Telecomunicações. Em especial, o engendramento de novas tecnologias e a consolidação de uma programação que valorizasse o conteúdo nacional para além de música ambiente – que era o que se transmitia na época. A própria discussão deu margem para a ênfase industrial, visto que o país poderia produzir e fabricar os aparelhos, bem como a possibilidade de se pensar sobre a TV como campo de

⁹⁹ O ex-ministro Quandt de Oliveira foi titular da pasta do Ministério das Comunicações de 1974 a 1979 durante o governo de Ernesto Geisel.

entretenimento e espectatorialidade e, já naquela época, segmentação como evidencia a nota abaixo.

Sobre o projeto de lei que poderá ser encaminhado ao Congresso ainda este ano, o Ministério das Comunicações acentua que a cabodifusão vai exigir uma discussão filosófica maior do que a radiofusão, pois ela implica em mudança de hábitos, permitindo à população escolher o que quer assistir na TV, e também propicia a um público maior outros novos serviços de telecomunicação.

Figura 7 – Matéria sobre a Lei da Cabodifusão – 04/07/1982¹⁰⁰

Os anos de 1988 e 1989 também entram nessa linha temporal, a partir de uma possível pioneira operação, ofertas de serviços e transmissão para assinantes, seja em âmbito privado ou governamental. Nestes anos, o mercado de telecomunicações ficara aquecido devido a abertura política nacional e as indústrias brasileiras passaram a ter papel fundamental neste processo. Não por menos, as perspectivas eram das melhores ao vislumbrar novas tecnologias para a TV enquanto aparato. Uma curiosidade era o fato de que o setor imobiliário, ao fim da década de 1980, já se adaptava a transmissão por cabos de fibra ótica ou coaxiais, nos quais elevavam a qualidade de exibição das imagens e dos sons. Assim, ao lançar um novo empreendimento imobiliário ou até mesmo a locação de um simples apartamento, as propagandas atreladas aos imóveis evidenciavam que o próprio imóvel já vinha equipado não só com instalação telefônica como também de TV a cabo. Enquanto o Brasil se ambientava no terreno de uma nova tecnologia, os Estados Unidos, por exemplo, anunciavam brigas ferrenhas entre grandes conglomerados de operadoras de telefonia e cabo diante da disponibilização de serviços integrados e/ou separados para seus assinantes. Ou seja, nos EUA a discussão já estava muito à frente da simples implementação da tecnologia.

¹⁰⁰ Ver: <https://acervo.estadao.com.br/> . Acesso em 22/04/2021.

Por outro lado, sabe-se que, mesmo sem uma legislação sobre o assunto, a TV por assinatura foi sendo implementada. [...] Em 1991, a portaria 51, baixada com o propósito de introduzir o Serviço Especial de TV a Cabo, foi contestada. É neste momento que o Projeto de Lei 5.323 é apresentado à Câmara dos Deputados pelo Dep. Tilden Santiago. O projeto deu início a um longo percurso até a aprovação da chamada Lei do cabo, isto é, a Lei 8.977, de 6/1/95 que dispõe sobre o Serviço de TV a Cabo e dá outras providências.

(SIMIS, 2010, p.113)

Interessante perceber que esta tentativa com a portaria 51 de implementar os serviços a cabo em solo brasileiro em 1991 estaria, coincidentemente, em diálogo com as novas operações e negócios das Organizações Globo que, a fim de concorrer com o Grupo Abril que transmitia, pela DirecTV, alguns canais via *Ultra High Frequency* (UHF), por antena e satélite. Desse modo, estreava para os estados do Rio de Janeiro e São Paulo “uma nova emissora de TV por assinatura”¹⁰¹, a Globosat. Assim, todos os domicílios que possuíssem antena parabólica receberiam de graça as transmissões de 4 canais segmentados: um de filmes, outro de jornalismo, um específico de variedades e por fim, um de esportes que, respectivamente, seriam chamados de Telecine, GNT, Multishow e Top Sport (atual Sportv). Todos ainda continuam no ar. Basicamente, o que se esperava na época era de que os canais oferecidos pela Globosat pudessem conquistar ao máximo a audiência, logo, a programação dos canais já operaria 24 horas por dia, durante toda a semana. O canal destinado à exibição de filmes só transmitiria obras legendadas, enquanto os outros teriam parte considerável de sua programação legendadas ou dubladas para o português. Outro ponto que chama bastante atenção era o modelo de negócios abarcado pelas Organizações Globo através da Globosat, pois caso o consumidor não possuísse uma antena parabólica, seria possível por meio de adesão/assinatura, o pagamento de uma taxa e mensalidades a fim de adquirir os equipamentos necessários a fim de usufruir o serviço. Estimava-se que a Globosat teria sido a terceira programadora a exercer esta atividade no país naquele ano.

Contudo, o ano de 1995 foi importante nesse sentido, pois foi sancionada uma lei específica para o funcionamento do serviço de TV a cabo no Brasil, além de introduzir diversas especificações e condições ao seu funcionamento. A partir da sanção da Lei 8.977/95, ou Lei do Cabo, todo um marco legal foi elaborado para especificar normas, autorizações e dispor de legislação sobre os serviços de TV por assinatura no país. Ela foi

¹⁰¹ No início da década de 1990 o termo programadora não era utilizado para denominar àquela empresa que possuía e disponibilizava um conjunto de canais próprios para seus consumidores via assinatura. Por isso, eram comumente chamadas de emissoras.

fruto de diversos embates entre parlamentares e grandes empresários do setor de telecomunicações que estavam interessados nas possibilidades advindas da tal concessão. É importante ainda mencionar a participação do Serviço de Distribuição de Sinais de TV – DISTV nesse processo, pois criado em 1989 pelo governo federal, a fim de realmente consolidar o sistema de TV por assinatura brasileiro, entre suas atribuições chegou a permitir mais de cem concessões a canais diversos. Pouco tempo depois, seria barrado pela Justiça.

Em 06 de janeiro de 1995, o presidente em exercício, Fernando Henrique Cardoso, decretou o vigor da Lei do Cabo com o intuito de dispor regras sobre as concessões e operações da TV paga brasileira. À época existia o chamado Conselho de Comunicação Social que, após o decreto, seria incorporado ao governo e deveria com frequência emitir estudos e pareceres sobre procedimentos e condutas derivados da outorga da regulamentação. A lei também trazia algumas particularidades como a garantia de novas licitações para concessões de distribuição de TV a cabo, o direito de operar mais de um canal em uma mesma região e a exclusão de parlamentares como sócio e/ou diretores de empresas que operam serviços por assinatura no país. Além disso, as concessões permitidas estipulavam um prazo legal de 15 anos, nos quais poderiam ser renovados com novas licenças. As empresas que fossem autorizadas a operar tinham, pelo menos, 18 meses para inicializar as atividades e, caso não cumprissem nesse período, poderiam estender com mais 12 meses até de fato exercer as atividades. Interessante notar que o texto base aprovado da Lei do Cabo já instituía a exigência de exibição de filmes nacionais, uma condição obrigatória que as operadoras deveriam cumprir em suas programações e a transferências das cem outorgas prévias emitidas pelo DISTV de anos anteriores. Tudo isto, apesar de constar em lei, estaria condicionado a um decreto que, por fim, regimentasse tais disposições

Um detalhado documento começara a ser esboçado para, de fato, regulamentar o Serviço de Televisão a Cabo no Brasil. À vista dessa necessidade, entendia-se que critérios específicos deveriam ser destinados ao setor. Posto isso, fruto de inúmeras considerações elencadas pelo corpo técnico da Secretaria de Serviço de Comunicação o então Ministro das Comunicações Sergio Motta, aprovou a redação de uma proposta e a enviou, ainda em abril daquele ano, ao Congresso Nacional para que pudesse ser analisada sua aprovação. O regulamento previa normativas referentes a diversos eixos, em especial, o caráter punitivo para não cumprimento de regras que iam desde advertências, passando por multas e culminando em cassação; o controle de permissões de TV a cabo para um

mesmo grupos ou corporação, a fim de evitar concentração de mercado e estimular a livre concorrência. Por fim, como mencionado no parágrafo anterior, previa-se também a competência destinada ao Ministério da Cultura para que a pasta pudesse dirimir diretrizes que estimulassem o desenvolvimento da atividade cinematográfica e da produção de filmes e desenhos animados – logo, caberia ao MINC e ao governo federal também definir o tempo de programação destinado a esses conteúdos.

Já em abril de 1995, o Ministério das Comunicações tornou o debate sobre instruções normativas em consulta pública, no qual o público poderia fazer sugestões, críticas ou comentários sobre um primeiro esboço da proposta de regulamentação da Lei do Cabo. O documento referia-se à Portaria 119 que definia as regras para exploração dos serviços de TV a cabo. Analisando de forma mais aprofundada o documento¹⁰², alguns pontos são centrais para todo o debate deste trabalho. O primeiro está vinculado ao trecho destinado aos objetivos e definições. Nele o artigo 3º evidencia o caráter universal do conteúdo que deveria ser promovido, exaltando a cultura “a diversidade de fontes de informação, o lazer e o entretenimento, a pluralidade política e o desenvolvimento social e econômico do país”. Adiante, a redação sugere que as empresas que quisessem operar e oferecer serviços para assinantes, durante a licitação, deveriam apresentar uma proposta completa tendo vantagem aquelas que realizassem programas locais, ofertassem canais regionais e/ou educativos para além do mínimo exigido por lei. Outra questão central seria a não interferência das operadoras na programação dos canais transmitidos e a autonomia do Ministério da Cultura, por meio da Lei do Cabo, em estimular a atividade cinematográfica através da produção independente como consta nos artigos 41º e 42º.

Assim, em novembro do mesmo ano entra em vigor o Decreto nº 1.718/95 em que regulamentava a operação da televisão a cabo em âmbito nacional sob aprovação também dos integrantes do Conselho de Comunicação Social vinculado ao governo. Este decreto seria atualizado em 1997 por outro decreto, nº 2.206/97, no qual se aprovava, de fato, o regulamento. É perceptível nesses dois textos legais que não há uma interferência direta do governo federal sobre a programação dos canais a cabo e a fiscalização, resumia-se, basicamente, no cumprimento das obrigações quanto processo de licitação, bem como da quantidade de canais oferecidos, valores das mensalidades para os assinantes e o tipo de segmentação das emissoras. Não havia uma orientação em lei que especificasse a diversidade para além da proteção da cultura brasileira em termos gerais e amplos. Nesse

¹⁰² Fonte: Publicação no jornal O Estado de São Paulo, 18 de abril de 1995. Acesso em: 13/08/2021.

sentido, as questões de gêneros e sexualidades se encontravam num balaio de ofertas e atendiam mais a um objetivo de pluralidade idealizada do que, necessariamente, perpassava pela exploração da *multipluralidade* no interior dos conteúdos.

Em 1998 a TV a cabo se fortalecia e se consolidava cada vez mais e o modelo de negócios, especialmente, por meio do licenciamento garantia um futuro interessante. Em detrimento da histórica precariedade da TV pública brasileira, a TVE¹⁰³, por exemplo, pode ser considerada uma das pioneiras nessa dinâmica, pois neste mesmo ano já negociava com canais segmentados a venda de programas que eram realizados em parceria com produtoras independentes. Essa prática colocava a TVE num patamar de exibidora de conteúdo que ela adquiria vindo de fora ao mesmo tempo em que, como coprodutora, também mirava receitas e vendia seus próprios conteúdos. Além de ser uma forma de se remunerar e alimentar o ciclo vicioso da produção, a TVE também fortalecia a produção independente na TV a cabo com programas multiculturais. Esse duplo posicionamento da TVE sobre a comercialização pode ser identificado nas negociações da série *Além Mar* (1998), de Belisário França, para canais como GNT (Globosat) e TV Escola. De acordo com entrevista para o Jornal do Brasil em 1999¹⁰⁴, com o então presidente da TVE, Mauro Garcia, o investimento inicial da série girava em R\$ 400 mil reais e houve recuperação, pelo licenciamento, de R\$ 150 mil reais aos dois canais citados. Em sua fala, Garcia evidenciava a empolgação por conseguir se reembolsar com o restante do valor em vendas internacionais da série.

Toda essa entrada da TVE no nicho da segmentação, no ano seguinte, acabou repercutindo sobre uma ideia polêmica diante da “qualidade da TV”¹⁰⁵. A questão se concentrava no debate em torno da programação das TVs generalistas, comumente criticada, naquele período e ainda hoje, pelos programas sensacionalistas, apelativos, onde exploram com frequência cenas e violência ou até mesmo sexo¹⁰⁶. Àquela altura, a discussão beirava um controle de qualidade, no qual as TVs públicas e educativas se desvincilhavam de qualquer crítica possível. Nessa lógica, a TV a cabo entrou nessa seara

¹⁰³ A TV Educativa do Rio de Janeiro foi criada em 1975 com o objetivo de transmitir uma programação voltada ao conhecimento e à educação, em sua grande maioria, aliada à informação e também à cultura. Foi extinta em 2007, quando a ACERP (sua mantenedora) e a RadioBrás se uniram para criar a Empresa brasileira de Comunicação – EBC, cedendo espaço para transmissão do novo canal chamado TV Brasil.

¹⁰⁴ Fonte: Jornal do Brasil, 14 de abril de 1999.

¹⁰⁵ Ver: Muanis, F. de C. (2015). A pior televisão é melhor que nenhuma televisão. *Revista Matrizes*, 9 (1), 87-101.

¹⁰⁶ Vale destacar que na época, o Secretário Nacional de Direitos Humanos, José Gregori, sugeriu a criação de um “controlador de qualidade”, no qual cada emissora ficaria responsável por responder um questionário com o intuito de mapear os perfis de suas programações.

e se tornou um importante concorrente pela hipotética qualidade. Diversos especialistas e pesquisas, como as lançadas pela NET-BRASIL, evidenciavam que a adesão dos assinantes pela TV paga se caracterizava não só pela qualidade da imagem e do som, como também pelo alto nível dos programas exibidos. Essa informação é relevante para considerar a noção de diversidade, em seu conceito mais amplo, na TV paga nacional e pode ser um primeiro vestígio da pauta que será destrinchada quando a Lei 12.485/11 for discutida neste trabalho.

Enxergando o potencial do mercado de TV por assinatura no país, através do aumento de canais e programadoras em funcionamento, a partir do ano de 1999 a Secretaria do Audiovisual lançou, pelo menos, dois concursos públicos para premiação de médias-metragens documentais que seriam exibidos na TV segmentada e apoios a telefilmes. As seleções concederam recursos financeiros para produção das obras. Já em 2001, o Ministério da Cultura, baseando-se no benefício autorizado ao poder público de transmitir via TV a cabo programação de cunho educativo-cultural decidiu lançar a TV Cultura e Arte. O canal seria destinado a promover conteúdos direcionados à diversidade de manifestações artísticas, linguísticas e culturais, valorizando não só as tradições brasileiras como sua história e a aprendizagem. A emissora pública recebeu mais de R\$ 4,7 milhões de investimentos da Secretaria do Audiovisual¹⁰⁷ para realização da programação, bem como autorização para sua transmissão em nível nacional. Para além de simplesmente ser, apenas, mais um meio a receber financiamento e configurar um novo comportamento de consumo e oferta de programação, Othon Jambeiro em *A TV no Brasil do Século XX* (2002) afirma que

A Lei que regula a TV a Cabo estabelece como seus objetivos a promoção da cultura nacional e universal, a diversidade de fontes de informação, lazer, entretenimento, pluralidade política, e o desenvolvimento social e econômico do país. Orientando o serviço estão os conceitos de rede única, rede pública, participação da sociedade, operação privada, e coexistência fisicamente integrada das redes privadas com as redes das estatais do setor. (JAMBEIRO, 2002, p.212)

Portanto, através da contextualização do surgimento e da regulamentação da TV a cabo no Brasil foi possível perceber uma alteração da importância dada e do potencial que a TV segmentada poderia engendrar na sociedade brasileira e na promoção de embates no setor de telecomunicações, culturais e econômicos. As divergências de

¹⁰⁷ Fonte: Relatório de Atividades SAV 1995-2022.

origens políticas, novas formas industriais e a viabilidade de impactar audiências se formalizavam enquanto hábito e tendências para um mercado em expansão que se atualizava a cada canal que entrava ao ar no país e despertava interesses de nichos. Assim, as bases para uma exaltação à produção independente acompanharam esse percurso exponencial da TV a cabo no país resultando em ambiciosas transações e uma diversidade limitada com a segmentação.

Se antes se conferia à TV generalista o frescor de uma diversidade potente, onde em um único canal era possível se assistir dramaturgia, esportes, telejornalísticos e programas de variedades, a TV paga traz uma nova relação entre o espectador e o meio: a oportunidade de *zappear* por temas, aquilo que gostaria de assistir dentro de um pacote de ofertas. Logo, canais especializados criaram a formação de um público de nicho, no qual cada tipo desse mesmo público queria um canal de acordo com seu interesse, ou seja, que escancarasse gostos e identificações particulares. Em oposição à euforia sobre a segmentação televisiva, o teórico Dominique Wolton no livro *Elogio ao Grande Públíco* (1996) destaca que a ilusória qualidade advinda da TV paga, baseada na fragmentação do gosto da audiência, não refletia a dimensão do grande público que a consumia. Logo, a segmentação era um fator limitante em termos de compreensão sobre a espectatorialidade. Para Wolton, a qualidade estava, justamente, na garantia da recepção complexa, plural, marcada pelas inúmeras experiências e imaginários – o que somente a TV generalista poderia alcançar ao promover um vínculo social com telespectadores diversos.

No entanto, em meio a todo caos e efervescência que a indústria do entretenimento e do audiovisual se encontravam ao longo de toda a década de 1990, as fraturas com a ausência de um órgão regulador dispersava propostas e objetivos. Mais do que isso, a pauta da diversidade de gêneros e sexualidades não se fazia importante quando prioridades como regulamentação e a própria extinção da atividade se faziam presentes e punham em risco o setor. Posto isso, é preciso compreender como o conceito da diversidade se aplicara nesse período e como ela iria ser precursora para anos seguintes ao gerar novas discussões e debates sobre protagonismos, (in)visibilidades e representatividade para sujeitos e corpos dissidentes.

3.5 Diversidade no Audiovisual: conceito guarda-chuva

Compreender e discutir sobre o conceito e a prática da diversidade, especialmente, quando relacionada à cultura e diretamente ao audiovisual é uma tarefa que precisa estar,

minimamente, alinhada com outros campos de estudos ou eixos de pensamentos, como a própria teoria queer, a antropologia, a filosofia, as ciências políticas e os estudos culturais. No breve panorama pré-ANCINE que foi apresentado acima, em muitas das análises de fatos históricos ou até mesmo as redações de leis, decretos e/ou normas, a diversidade aparece mais como um desejo universal e uma teoria homogeneizante do que, necessariamente, explicita ser um elemento de uma rede cultural plural e fragmentada preocupada com a diversidade de gêneros, raça, sexualidade, crenças, etnias entre outros. Tal fato, especialmente, dinamiza o olhar sobre uma definição que, comumente, perpassa a noção de identidade nacional, tradições nacionais e um patriotismo claramente elitista e heteronormativo sobre o Brasil e seu povo – colocando sob um grande guarda-chuva, metaforicamente, os inúmeros significados e implicações que a palavra diversidade proporciona.

Diante disso, quais seriam os princípios de uma diversidade que norteou o audiovisual brasileiro durante a década de 1990? Não obstante, todas as complexidades sociopolíticas econômicas que afetaram este período desembocaram num audiovisual híbrido marcado por mudanças significativas em relação a temáticas, aos protagonismos e ao próprio exercício do fazer audiovisual no país. Não por menos, as polêmicas existiram entre os diversos cineastas e as opiniões sobre uma possível diversidade permearam desde a estética audiovisual passando pela incursão de mulheres diretoras na Retomada e a importância de festivais LGBTs¹⁰⁸ nacionais no período, como o Festival Mix Brasil. Mas antes de realizar uma análise sobre a diversidade durante a Retomada é preciso discutir o que, por si só, poderia ser compreendido como diversidade e sua implicação no campo dos gêneros e das sexualidades.

A pesquisadora Guacira Lopes Louro (2011) afirma que os processos históricos de um país estão intimamente ligados a importantes consequências de apagamentos, ausência de legitimidade e subordinação de sujeitos e corpos. O conceito de diversidade acaba embrarreirado por aqueles que julgam deter o poder sobre determinada produção ou manifestação. Tal fato rompe com inúmeras possibilidades de alternativas diante de uma luta política democrática, de direito e de acesso, em especial, à cultura. Quando se considera pensar sobre o conceito de diversidade também estão implicados outros

¹⁰⁸ Durante a década de 1990, os estudos sobre a teoria queer ainda eram restritos e muito incipientes no Brasil. Dessa forma, será considerado o uso da sigla LGBT para se denominar à comunidade e seus integrantes. Além disso, também não eram comumente utilizadas as letras I (intersexual), A (*agender*, assexual), P (pansexual) e o “+” simbolizando outras letras e formas de identificação/orientação sexual. Portanto, neste período as letras serão limitadas ao que costumava se denominar e referir à época.

conceitos, outra ética, outros saberes, acessibilidade e inclusão. O que de fato se exige na Constituição Federal ou em leis específicas não deve ficar restrito a um plano moral ou discursivo – o que conduz à diversidade, muitas das vezes, a se relegar como produtos de marginalização, mas também de descaso e esquecimento. A questão, como aponta Guacira Louro, é que esta idealização sobre a diversidade sugere uma harmonia entre sujeitos e grupos distintos, sugere visibilidade e coexistência entre diferentes e diferenças. Sabe-se também que essa coexistência, que de nada tem de harmoniosa, gera violências em diversos níveis sejam elas físicas, interpelativas, simbólicas e colocam em perspectivas hierarquias e juízos de valores que condicionam aquilo que deveria ser ou garantir a diversidade de um povo e sua cultura.

A educação brasileira é herdeira de nosso passado injusto, desigual e autoritário, mas desde o fim do regime militar também se tornou um espaço de encontro entre o Estado e o povo, possivelmente o primeiro ensaio de criação de demandas de igualdade, justiça social e cidadania da história brasileira. (MISKOLCI, 2012, p.06)

Para Miskolci existe uma “teoria das diferenças”, um estudo fundamental no eixo dos gêneros e sexualidades, que impulsiona a valorização da diversidade nesse contexto. Para o pesquisador, a redemocratização brasileira garantiu, ainda que a passos lentos, um pacto nacional que reformulou a compreensão sobre o Brasil. E é nesse contexto, para ele, que diversas problemáticas vão vir à tona escancarando a necessidade de protagonismos e olhares àqueles que, historicamente, foram considerados marginais. A citação de Richard Miskolci acima revela, no âmbito deste trabalho, que de certa forma as ações desenvolvidas através de políticas públicas naquele contexto não contemplavam uma política sobre e para a diversidade até o fim da ditadura militar. Assim, refazer criticamente – sob o olhar da diversidade – esse panorama histórico e adentrar o período da Retomada torna-se fundamental para perceber a ausência do Estado e uma primeira aproximação dele para com o princípio da liberdade e as múltiplas existências nas telas. A importância da reflexão de Miskolci traz à tona a necessidade desse panorama, pois ressalta que nenhuma das iniciativas das políticas públicas de financiamento e criação de estrutura para o desenvolvimento do audiovisual apresentadas até aqui neste capítulo – seja no cinema ou na televisão – nunca contemplou, verdadeiramente, a questão da diversidade. Isto evidencia a completa falta de empatia, sensibilidade e prioridade do Estado em considerar a sociedade brasileira como, de fato, plural.

Portanto, a diversidade seria a ampliação de vozes, de olhares, de escuta. A diversidade, em si própria, seria um elemento da política das diferenças, da dissemelhança, da discrepancia, da abundância e do desacordo, do desalinho, da dissidência. Concomitantemente, a diversidade também pode ser reconhecida como um campo de tensões e de disputas. Algumas vezes também consideram a diversidade como uma esfera limitadora, um organismo sistematizado de formas prontas, elementos comuns que sob apreensões cômodas instigam termos ou expressões guarda-chuvas para falar ou exprimir algo sobre um fato, um sujeito ou uma cultura. Por meio desta perspectiva sobre o impacto das ações estruturantes, enquanto método e regulação nas dinâmicas sociais, atenta-se também às leis que regulam a diversidade e, principalmente, o poder dela dentro de culturas periféricas. Não será viável nesta pesquisa adentrar numa discussão aprofundada sobre teorias de subalternização, mas é importante colocar em evidência como a marginalização fertiliza propostas a nível microssocial e proporciona desdobramentos potentes e consideráveis em âmbito macrossocial. Esse deslocamento dos discursos que atiçam a diversidade perpassa não só pela mobilidade/origem dessas reivindicações como também pelas inúmeras implicações que ele condiciona.

Estrutura é algo objetivo, que antecede ao sujeito, mas que só ganha concretude nas interações cotidianas, nas práticas estruturadas e estruturantes de sujeitos que atualizam e alteram as regras e recursos das estruturas de gênero, econômicas, sexuais em seus cotidianos. Não nos fazemos ou nos inventamos todos os dias, mas as normas, as leis que governam as relações sociais podem ser historicizadas. A tão celebrada estrutura é muito mais esburacada e fissurada do que nos fazem crer as concepções que a interpretam para além da história, dos conflitos entre atores e atrizes ou como algo da esfera pré-discursiva. (BENTO, 2011, p.86-87)

No entanto, a pesquisadora e professora Berenice Bento (2011) em uma reflexão sobre como pensar a diferença coloca em pauta a questão da alteridade como um terreno possível para a diversidade, desestruturando toda lógica que uniformiza, dicotomiza culturas e/ou identidades. Para ela, desestabilizar um padrão sobre o que seria pluralidade é apontar novas perspectivas por meio de conflitos e fissuras. Nesse sentido, pode-se aludir à diversidade aos sujeitos que a compõem e a promovem, seja qual for a pauta: gêneros, sexualidades, raça, etnia, crenças entre outros. Sendo assim, é impossível deixar de considerar, nesta relação simbiótica entre diversidade e sujeitos, a inconstância, a instabilidade e o nomadismo desses sujeitos – o que interfere diretamente no conceito ou na forma como se encara a diversidade na sociedade. Ora, ao privilegiar a ideia de que um sujeito mutável, cambiante e efêmero existe, torna-se praticamente, impossível,

essencializar ou fundamentar o conceito de diversidade e tentar estruturá-lo e/ou defini-lo.

A diversidade, assim como os sujeitos que a praticam, é um conceito sem fronteiras e reduzi-la à mais simplista das noções explicita privilégios e poderes. Assim, ao pensar em diversidade também se deve aludir às infundáveis categorias de subjetividades a ela atreladas e o efeito catastrófico que a homogeneização pode causar nessa dinâmica, impactando diretamente nos processos de identificação e identidades. Pode ser de extrema importância também considerar a diversidade como uma ideia de “multidão” que Paul Beatriz Preciado se vale. Apesar de em seu artigo *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”* (2011), ele direciona a discussão sobre a teoria e as políticas dissidentes queer, o termo multidão¹⁰⁹ pode muito bem ser aplicado ao propor uma nova visão acerca do que pode ser considerado diversidade. Preciado afirma que esse conceito de multidão, referindo-se à sexualidade, implica numa oposição demarcada sobre o conservadorismo que pratica – o que ele denomina – como uma integração ou reconhecimento da diferença. Logo, tal pré-disposição destes grupos consideraria a diferença ou a diversidade como elementos objetivos, como mantenedoras de efeitos e políticas comparativas que excluem. Assim, Paul Beatriz Preciado (2011, p.18) enxerga que para os estudos de gêneros e sexualidade não é concebível a ideia de “diferenças sexual”, mas sim de uma “multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida”.

Portanto, encara-se aqui a diversidade como manifestação e possibilidade de existência. Considera-se a diversidade como uma multidão de diferenças, aludindo ao seu sentido mais amplo. Privilegia-se a diversidade como um palco de micro-particularidades que intensificam hábitos, costumes, tradições, personalizam e personificam sujeitos e corpos, culturas e manifestações artísticas. Ressalta-se a diversidade em seu nível mais elevado de subversão, de rotas, caminhos, desvios e oportunidades, de habilidades, deficiências, de não-conformação, de alternativas, de fragmentações, arrependimentos, de não-lugar. A diversidade que se aborda aqui é aplicável para muitos campos teóricos e culturais, sobretudo para o audiovisual. A diversidade no audiovisual pode ser compreendida de inúmeras formas: diversidade de representação, de sujeitos, de corpos,

¹⁰⁹ Vale destacar que apesar de Paul Beatriz Preciado trabalhar com o conceito de multidão, outros teóricos anteriormente já desenvolveram trabalhos também considerando e refletindo sobre este conceito, como o filósofo e sociólogo francês Jean-Gabriel de Tarde. Ver: TARDE, Gabriel. *O público e a multidão*. In: *A Opinião e as Massas*, Livraria Martins Fontes Editora, 1992.

de narrativas, de mão-de-obra, regional, política, estética, temática, de financiamento, de políticas públicas. E por que não encarar a diversidade de gênero e sexualidade nos conteúdos audiovisuais brasileiros?

Esse é o mote para se pensar em uma celebração das diferenças no audiovisual brasileiro durante a Retomada – fase que foi debatida até o momento. Este é um período pré-ANCINE que vai deixar rastros e lacunas visíveis para o que viria a ser feito, em especial, após o surgimento da agência em 2001 e, em seguida, a promulgação da Lei 12.485 dez anos após. É importante ressaltar que pouco se priorizou produzir filmes com sujeitos e/ou temática LGBTQIAP+ na Retomada. Além disso, como se não bastasse sua escassez, a produção desses filmes foi relegada no circuito exibidor a salas alternativas, festivais ou mostras específicas. A Retomada, foi um momento de efervescência e resgate do olhar sobre a realidade brasileira, marcado pelo hibridismo no interior das obras.

Ao mesmo tempo em que as leis de incentivo oficializaram um grande volume de produções com fins comerciais, as produções conhecidas como *filmes de arte* ou *filmes autorais*, também obtiveram relevância, inclusive, a nível internacional. Nesse sentido, a diversidade foi explorada por outros vieses. O conceito e a prática da diversidade – em seu sentido generalista – foi trabalhado não como uma forma ou objetivo político organizado, com referências evidentes e elementos comuns que poderiam classificar como um movimento. A Retomada, especialmente, caracterizou-se por ser uma fase em que a diversidade estava mais presente nos temas sociais e culturais do que na exposição de sujeitos e corpos LGBTQIAP+, visto que tais abordagens estavam fincadas numa “institucionalização do olhar sobre a história e a cultura nacionais” (CAETANO *et al*, 2005). Como exemplo para essa lógica de exploração da temática sobre diversidade, mas com ausência de protagonistas dissidentes, pode-se citar a pesquisa realizada por Marcia Rangel Cândido, Luiz Augusto Campos, João Feres Júnior e Poemas Eurístenes Estrela (2021). Apesar do trabalho se dedicar a uma análise sobre a questão racial no cinema brasileiro entre os anos de 1995 e 2015, a pesquisa ressalta exatamente as lacunas e ausências da diversidade nos protagonismos das obras, que por muitas vezes, é mascarada só por simplesmente falar sobre um tema não hegemônico. No caso da questão racial isso se torna mais complexo ainda, quando se identifica que a maior parte da população brasileira se declara como preta ou parda. Os dados abaixo evidenciam tal fato.

Este estudo observou 6.450 protagonistas, coadjuvantes e/ou narradores. [...] A presença majoritária de homens brancos nas tramas é significativa, uma vez que o grupo assume metade dos personagens que têm alguma relevância

narrativa. As mulheres brancas, por outro lado, são cerca de um quarto dos casos, o que indica alguma conexão com a realidade da população brasileira. É no âmbito das pessoas negras, ou pretas e pardas somadas, que a discrepância de representação de grupos sociais fica mais evidente, sobretudo para as mulheres. O argumento do feminismo negro, que ressalta a dimensão cumulativa das opressões, novamente é comprovado empiricamente. Vale destacar que em 12% das produções compiladas – isto é, 23 filmes – não foi registrado nenhum personagem preto ou pardo (homem ou mulher). Pessoas brancas, por sua vez, figuraram em todos os longas-metragens. (CANDIDO, *et al*, p.5)

Esta diversidade durante a Retomada poderia também ser caracterizada como consequência do que Ismail Xavier e Leandro Saraiva (2006) definiram como os inúmeros modos e o regresso à prática de representações do país, algo que tinha sido abandonado pelos cineastas na década de 1980. Não à toa, filmes que retrataram o sertão, o carnaval, festas populares, problemas sociais e a introspecção nos relacionamentos se tornaram comuns durante a década de 1990. Outro fator que demonstra uma pré-disposição à diversidade é a contribuição e o surgimento de diretoras mulheres e profissionais femininas na produção das obras. Para Lúcia Nagib (2002), além da incorporação das mulheres no setor como criativas e realizadoras, a diversidade regional também foi bastante importante. Projetos foram descentralizados do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, ampliando e movimentando a economia em outros estados e regiões. Disto podem ser desprendidos alguns entraves intrínsecos ao setor audiovisual: concentração de mercado e capital nas cidades mais industrializadas do país, bem como sobreviver do audiovisual como questão de privilégio social. Nesse sentido Nagib afirma:

Há ainda um abismo econômico que reserva para as classes média e alta a atividade cinematográfica, dela apartando os pobres e as minorias étnicas (os negros e os índios ainda não ascenderam à direção de filmes). [...] Evidencia-se aqui uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos. Tenta-se vencer o abismo econômico entre realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade. (NAGIB, 2002, p.15-16)

Partindo do ponto-de-vista de Nagib, as oportunidades para o fazer audiovisual no país estariam condicionadas às oportunidades garantidas pelo poder aquisitivo dos realizadores, por sua formação e condição privilegiada. Tal fato ressaltaria um olhar distante dos “objetos” dos filmes, mas também um olhar de pouca experiência sobre determinado contexto ou realidade. A definição desse “olhar antropológico” pode justificar certa autorização em criar e recriar discursos homogeneizantes sobre algo que

não se vivencia. Dessa forma, quando Lúcia Nagib ressalta a tardia entrada expressiva de mulheres no setor e a ausência por completo de diretores e diretoras negros no audiovisual, comprehende-se que o problema é histórico. Além disso, em grande parte dos textos e discussões sobre o período é nítido o apagamento da participação de profissionais LGBTs e obras relacionadas à comunidade. Luiz Zanin Oricchio (2003) esclarece que a pauta da diversidade é um dos mitos do cinema nacional.

Esse cenário não implica em uma ausência total de obras audiovisuais com temáticas LGBTQIAP+ no país. Em 1993 surge o Festival Mix Brasil, considerado um dos maiores festivais dissidentes da América Latina. Fruto de uma categoria especial que compôs a mostra MIX-New York no mesmo ano chamada *Brazilian Sexualities*, o sucesso foi tão significativo que o MIS – Museu da Imagem e do Som do estado de São Paulo, convidou o idealizador André Fischer a realizar uma edição brasileira. Inicialmente, o festival se destinava a curtas-metragens com temática GLS, sigla comumente referida à comunidade na época, e contou com uma seleção de 17 obras, sendo algumas realizadas no fim da década de 1980. A repercussão do festival demonstrou não somente que existia sim uma produção LGBT ativa no país, mas demonstrava completa falta de suporte e distribuição às obras. Percebe-se que, de imediato, somente curtas-metragens eram aptos de seleção, visto que eram os formatos mais produzidos quando a temática era diversidade de gêneros e sexualidades. Não somente por uma questão de baixo orçamento, como também precariedade de circulação dessas obras no mercado audiovisual brasileiro, bem como a escassa profissionalização dos realizadores dissidentes. O criador e curador do Festival Mix Brasil, André Fischer, em entrevista aponta a importância da TV para a promoção do festival e também das produções LGBTs da década de 1990.

A MTV foi uma parceira fundamental nos primeiros anos do MixBrasil, cobriu e dava muito espaço à temática LGBT e nossas atividades. Depois de participar durante muitos anos da bancada de vários programas, fui convidado a colaborar com colunas e comentários para o MTV News, foi uma experiência muito bacana durante 3 anos. Na mesma época eu também era apresentador e redator do Cine MixBrasil, programa do Canal Brasil/ Globosat que ficou no ar por 7 temporadas e foi um dos grandes divulgadores da produção nacional de curtas LGBT+.¹¹⁰ (FISCHER, 2020)

¹¹⁰Ver:<https://gay.blog.br/entrevistas/andre-fischer-relembra-dificuldades-na-producao-de-conteudo-nos-anos-90-e avalia-a-militancia-atual/> | GAY BLOG BR @gayblogbr

O compromisso com a diversidade também esteve presente na nova configuração da Secretaria do Audiovisual a partir de 1999, durante o segundo mandato do presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, segundo o seu próprio relatório de atividades. Quando José Álvaro Moisés deixou seu cargo no Ministério da Cultura e passou a ocupar a direção do órgão, algumas prioridades foram alinhadas como, por exemplo, a “formação profissional para atendimento da diversidade no setor” (SAv, 2002). Essa inclinação à diversidade, iniciando na profissionalização de nova mão-de-obra, era entendida como etapa importante para almejar a sonhada diversidade no mercado – mesmo o documento possuindo uma inclinação mais retórica do que agregando profissionais LGBTs. A destinação de recursos em programas para diretores e roteiristas estreantes, bem como prêmios de experimentação de linguagem foram fundamentais para consolidação de obras que fugiam do *mainstream* e foram portas de acesso para novos profissionais ao setor. Como exemplo, em 2001 foi realizado o Concurso de Documentários, no qual a ideia da pluralidade foi a base para recebimento e seleção das propostas. No total, 13 projetos foram contemplados sob um investimento total de R\$ 1 milhão de reais¹¹¹. As regras do concurso enfatizaram que as temáticas principais dos projetos deveriam ser da ordem da cultura afro-brasileira, música, literatura, expressões e manifestações étnicas, regionais e populares das tradições brasileiras. Vale mencionar um ponto relevante: produtoras que desejaram realizar obras com temática afro-brasileira participaram de uma triagem, no qual a comissão julgadora era composta por pessoas que se identificavam como negras e/ou especialistas e pesquisadores da temática no país. No entanto, em nenhum dos editais ou concursos da SAV, a pauta dos gêneros e sexualidades, como temática, foi incluída como critério.

Ao mesmo tempo em que se caminhava para o fim dos últimos anos da Retomada, paralelamente, a questão da diversidade se tornava uma questão integrada a nível internacional. Em 2001, a UNESCO realizou uma Conferência Geral, no qual a partir de uma reafirmação da busca por assegurar os direitos humanos, à vida, à paz e, em consonância ao próprio pacto constitutivo das Organizações das Nações Unidas, em que se exalta a “dignidade humana”, o órgão cria uma Declaração com princípios fundamentais que vão nortear o seu compromisso com a valorização da diversidade cultural. O documento não traz somente pautas e objetivos, mas também reforça o diálogo com questões e pautas contemporâneas que envolvem também realidades

¹¹¹ Fonte: Relatório de Atividades SAv 1995-2022.

socioeconômicas, questões de identidade, tradições e crenças. Desse pensamento sobre os desafios e proteção à diversidade, a UNESCO relaciona na Declaração 12 artigos que estipulam propostas, definições e responsabilidades diante da cultura a nível mundial. Tais artigos são divididos em seções com títulos específicos como identidade, diversidade e pluralismo; diversidade cultural e direitos humanos; diversidade cultural e criatividade; diversidade cultural e solidariedade internacional. Ainda que o texto da Declaração esteja alinhado com a pauta da diversidade cultural, é interessante perceber que se reitera, por muitas vezes, não só a capacidade de se criar um ambiente possível cultural, mas também de respeito às diversas formas de manifestação que possam vir e existir. E isto, pode ser atravessado também por aquele que cria uma arte ou luta pela permanência de uma cultura.

Em um trecho específico, essa ideia fica bastante clara e dá brechas para a realização de uma política que evita exclusão e garante também a visibilidade da criação de pessoas dissidentes, visto a defesa incessante da UNESCO para com a promoção das artes. No Artigo 3º, a diversidade cultural “amplia as possibilidades de escolha à disposição de todos; [...] entendido não apenas em termos de crescimento econômico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória” (UNESCO, 2001). Com isto, pode-se deduzir que todo o processo da diversidade cultural também implica em esforços para garantir, não somente as identidades (inclusive as marginalizadas ou minorias, como é mencionado), como também proporcionar identificações e pertencimentos. E assim, em seu sentido mais geral: existência de afetos, de amores, de desejos e gostos. Mais adiante, o texto desta declaração também exalta a necessidade da liberdade e da individualidade, embasada pela diversidade cultural.

No Artigo 6º, a concepção de liberdade implica na prática de criar e ampliar os meios culturais, além de seus bens, produtos e serviços, como também aproxima um debate importante sobre a visibilidade nos meios de comunicação e mídias. Quando se afirma que a diversidade cultural também engloba a “possibilidade, para todas as culturas, de estar presente nos meios de expressão e de difusão”, aqui se pensa sobre existência e o que foi discutido no início deste tópico. Habitar lugares em que uma cultura dissidente possa ser vislumbrada, servir de exemplo e não condenada, nem pré-julgada. Marcar presença nos meios de difusão, cinema, TV e novas mídias serve para difundir esta cultura oprimida e evidenciar seu valor e importância como espaço de afetos e sociabilidade, como também denunciar práticas de extermínio e intolerância às culturas não

heteronormativas, não-brancas, não-colonizadoras. Tal movimento, como aponta o documento da UNESCO, demanda um conjunto de diálogos e práticas que dependem da união entre os setores privados, públicos, o campo civil e a implementação de políticas públicas. É importante salientar que, apesar do documento ressaltar ações necessárias para que seja possível uma sociedade mais justa e de direito, textualmente não há nenhum indício explícito de relação com a pauta dos gêneros e das sexualidades.

Após uma série de ações que envolvem desde encontros, reuniões e novos acordos, a UNESCO também realizou a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais” em 2005, no qual seu texto tramitou pelo Congresso Nacional, sendo efetivamente aprovado nos termos do Decreto Legislativo 485/2006 e, posteriormente, sendo objeto de promulgação pelo Decreto n.º 6.177/2007. O acordo internacionalizado, compactuado em 2005, incorporou como norte de discussão a questão das expressões culturais e o eixo do desenvolvimento e da cooperação entre os países, de forma a colocar a cultura como elemento de proteção e prosperidade. O documento gerado pela convenção se transformou num instrumento jurídico normativo com o intuito de quanto maior fosse a adesão dos países, maior seria o compromisso e a valorização da diversidade cultural no mundo. Este talvez, tenha sido o maior acordo realizado, dentre os que a UNESCO já realizara, não somente em termos de adesão, mas de definição das metas e diretrizes. O impacto da globalização fez acender uma luz acerca das oportunidades e do desequilíbrio entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, onde questionava-se não só o papel, mas também a interferência de uma cultura estrangeira como fator determinante para o desaparecimento ou apropriação cultural de outra região ou território¹¹².

No texto da Convenção de 2005, o Artigo 6º parece objetivar uma implicação que impacta diretamente a cultura das mídias e dos meios de comunicação dos países

¹¹² Cabe destacar que em 1980, a Unesco promoveu um encontro com diversos nomes renomados das áreas da comunicação e da cultura para debater sobre os problemas e impactos da comunicação e do acesso a ela ao redor do mundo. O representante da Unesco, o senegalês Amadou-Mahtar M'Bow, em conjunto com acadêmicos, escritores, pensadores e teóricos, formaram uma comissão para esta discussão, no qual denunciavam o evidente monopólio e centralização de organismos no fornecimento de informação para a população. Desse modo, havia um evidente descompasso na distribuição das informações em várias regiões do mundo, o que condicionava a comunicação aos ideais do liberalismo e do livre mercado – dominado pelos grandes conglomerados do, então, chamado Primeiro Mundo. O encontro de 1980 definiu uma regulação da comunicação em âmbito internacional, a fim de diminuir essas disparidades e desigualdades. Como consequência, foi produzido ao fim do encontro um documento, chamado Relatório MacBride, no qual se listava onze princípios fundamentais para alterar as lógicas da comunicação e das mídias, dentre eles a “pluralidade de fontes e de canais de informações” e o “respeito à identidade cultural de cada povo” (1980).

signatários. Apesar de reconhecer as especificidades e particularidades de cada região, o documento propõe algumas medidas para promoção das expressões e manifestações culturais que perpassam desde ações de regulamentação e financiamento – sob o manto das políticas públicas – que garantam a diversidade cultural, passando pelo direito ao acesso à cultura e aos modos de produção, desembocando nas “medidas destinadas a promover a diversidade dos meios de comunicação social, inclusive a promoção do serviço público de radiodifusão” (UNESCO, 2005). Desse modo, colocam-se responsabilidades sobre as empresas que atuam no setor da comunicação/audiovisual a fim de que o compromisso também se estenda a elas, mediante aquilo que é exibido e transmitido em seus meios e dispositivos. Especificamente, este trecho vai ressoar diretamente no protecionismo ao conteúdo nacional, dinamizada pela cota de tela, seja no cinema e na TV e nas bases que moldariam o impulso à produção independente como a Lei do SeAc, por exemplo. A obrigatoriedade de obras brasileiras, seja em conformidade com os grandes lançamentos estrangeiros no mercado de salas de cinema ou o alinhamento da grade de programação das emissoras com cumprimento de horas de produções independentes, de fato, não só expressaria a diversidade das manifestações culturais brasileiras como promoveriam o seu intercâmbio. Inclusive, um outro trecho desta Convenção, aponta também para a sensibilização do público para com a diversidade cultural. Esta sensibilização estaria aliada a programas e ações educacionais e de formação.

Partindo dessas proposições internacionais advindas da UNESCO, pode-se elaborar que a diversidade também faz parte de uma visão democrática e de direito e que somente de forma integrada com outros campos ou indústria é possível a tão desejada pluralidade, em diversos níveis e categorias. Não por menos, os discursos dos principais ativistas sobre diversidade de gêneros e sexualidades enfatizam a importância da educação como base para o fim de violências e práticas discriminatórias com a população e a cultura LGBTQIAP+. Este é um compromisso que também demanda uma pedagogia no e para o audiovisual e uma sensibilização não só do público, mas também daqueles que garantem o funcionamento do setor, daqueles que criam leis, políticas de fomento e regulação no audiovisual, por exemplo.

Portanto, estas Convenções demonstram a necessidade da diversidade dentro das comissões, das secretarias de cultura e cidadania, dos órgãos e instituições federais. É preciso sujeitos e corpos que pensem a diversidade para além de seu conceito guarda-chuva. É preciso sujeitos e corpos que personifiquem a diversidade, que pensem e ajam

para além dos discursos e da teoria, reconsiderando a própria diversidade como um objetivo, mas também uma problemática. Assim, são necessários sujeitos e corpos que pensem o audiovisual também como categoria possível para a dissidência, para a diversidade de gêneros e sexualidades. E saber que isto envolve muito mais do que cenas explícitas de afetos, mas a naturalização destes afetos dissidentes nas telas. Não é por menos que nos últimos anos, a amplificação de discursos sobre lugares de fala, dissidências, pautas de gêneros e sexualidades têm alcançado expressividade e engajamento, especialmente, nas esferas midiáticas.

No próximo capítulo, o principal órgão do setor audiovisual em atividade será objeto de discussão. Desde o surgimento da ANCINE até o fim do exercício da principal presidência e diretoria colegiada em 2017, por meio de questões relacionadas à regulação e fiscalização, mas principalmente, ao fomento ao setor – com destaque para a produção independente destinada à TV – será possível perceber como a agência ao longo dos anos foi desenvolvendo estratégias e medidas para o fortalecimento da atividade audiovisual no país. Além disso, será importante destrinchar os principais marcos regulatórios e as primeiras diretrizes para a diversidade de gêneros e sexualidades tanto nas obras como no mercado. Este capítulo será essencial para compreender certos avanços e flertes com demandas advindas da própria sociedade, inclusive dos agentes e profissionais que realizam o audiovisual no Brasil. Talvez, esse estudo sobre a ANCINE e seu o impacto até meados de 2017 na produção audiovisual exemplifique, a partir de políticas efetivas, um esboço para um setor com mais diversidade e atento às diferenças e multidões.

4. ANCINE: REGULAÇÃO, FISCALIZAÇÃO E FOMENTO

A partir de meados da década de 1990, o mercado audiovisual brasileiro se encontrou em um processo de expansão e adaptação devido aos fatores que dirimiam os rumos sócio-políticos e econômicos no qual atravessava o país. Ao mesmo tempo em que tentava se consolidar como uma indústria, o setor audiovisual, como mencionado anteriormente, sofreu inúmeros ciclos de inconstâncias. Em decorrência desta instabilidade, estes processos de avanços e retrocessos atrasavam diversos planos para o desenvolvimento do setor. Apesar de certo vigor que as leis de incentivo fiscal proporcionaram com as novas formas de investimento, através especificamente da Lei Rouanet e Lei do Audiovisual e com um novo modelo de negócio, entretenimento e consumo que a TV por assinatura proporcionava à sociedade brasileira, o audiovisual se

sustentava em um ambiente de incertezas. Para o Estado, seu papel estava calcado, a priori, na garantia mínima para condições do exercício de realizar audiovisual no país, o que, ao entendimento do próprio Estado, bastavam-se leis ou decretos para validade de mecanismos financeiros que garantissem o fomento de obras. O ponto central dessa postura de não interferência culminou numa necessidade importante de regulação e fiscalização do setor, mediante não somente o fomento. Era preciso, antes de tudo, um organismo, uma estrutura capaz de gerenciar, organizar, estimular e dar base normativa e jurídica para ações que não tinham, até aquele momento, garantias ou finalidades.

Nesse contexto, o início do século XXI para o campo do audiovisual brasileiro vai ser permeado por debates, conflitos e propostas para que o setor não se relegasse mais a uma subpasta dentro do governo federal ou do Ministério da Cultura. Assim, as discussões demandavam, inicialmente, uma mudança no pensamento do Estado e da própria sociedade com relação à sistematização do audiovisual e da importância do setor como fonte, não só de retorno financeiro ao próprio Estado – caracterizado pela participação no PIB nacional –, como também fonte de entretenimento e aprendizado para a população brasileira. O audiovisual, naquele momento, precisava ser compreendido como uma janela de transformação e seu impacto cultural, social e econômico deveria ser orientado por políticas públicas eficientes e sistêmicas. Uma nova configuração do audiovisual exigia esforços de diversas ordens para o que, de fato, não existia: um marco regulatório que pudesse reorganizar a política em torno do desenvolvimento do audiovisual. Desse modo, a Medida Provisória nº 2.228-1/2001, garantiu a existência da agência que iria reorganizar o processo do audiovisual em âmbito institucional e articular novas frentes e possibilidades para o mercado. Alguns desafios específicos rondavam especulações no interior das discussões sobre as demandas da ANCINE, entre elas: como se dariam as ações regulatórias? Como se dariam as operações da agência? Como implementar políticas indutivas ao setor e como descentralizar o audiovisual visando a internacionalização, expansão e modernização tecnológica? Essas pautas exigiriam da ANCINE uma transparência eficiente e uma reorientação do pacto e da relação entre o setor audiovisual e o Estado.

Em 2001, com o surgimento da Agência Nacional de Cinema – ANCINE foi proposta uma nova organização e diversas estratégias de fortalecimento para a cadeia audiovisual no país. A agência, através de sua autonomia administrativa e financeira, ampliou os caminhos para novas dinâmicas de mercado e de sustentabilidade ao fomentar a produção e captação de recursos, garantir infraestrutura e expansão do parque exibidor,

além de proporcionar a geração de empregos. Considerada não só um agente de desenvolvimento do setor como também um órgão regulador e fiscalizador, a ANCINE não deve ser caracterizada como somente uma gestora de recursos, visto que sua diretoria colegiada tem proposto novos rumos e perspectivas para o aquecimento do mercado. Dentre os seus objetivos, talvez um dos mais importantes, seja a estabilidade e auto-sustentabilidade da própria atividade, segundo o qual o pesquisador Marcelo Ikeda, afirma que a agência ainda “não conseguiu implementar um novo padrão de atuação do Estado na busca do desenvolvimento integrado” (IKEDA, 2012, p.9). Apesar do pesquisador ter apresentado tal afirmativa mais de uma década após a criação da ANCINE, ficam evidentes desafios e imbróglis que condicionam o crescimento da produção, distribuição e comercialização das obras independentes brasileiras.

A geração de um ambiente regulatório saudável perpassa por alguns mecanismos a fim de não só proteger como também conduzir práticas relacionadas ao audiovisual. É nesse âmbito que atuando como reguladora, a agência passa a promover uma agenda forte na estruturação de instruções normativas a fim de assegurar a participação das obras brasileiras em todos os segmentos de mercado, visando certo protecionismo à produção independente. Além disso, ela promove a instituição de atividades de fomento, gerenciamento, quantificação e certificação sobre a conclusão de obras, regulamenta filmagens e gravações de empresas estrangeiras no país e define a distribuição de recursos por meio de impostos e arrecadações. Dessa forma, a regulação contemplaria uma gama de ações com bases legais sob diversas ordens e formas de aplicabilidade. Os principais marcos legais e instrumentos normativos serão fundamentais para abalizar o desempenho da ANCINE como o principal órgão de regulação do audiovisual nacional e analisar como discursos e práticas estão consonantes na atuação da agência.

Em todo caso, ao mesmo tempo em que suportes regulatórios garantiriam o desenvolvimento do setor, a fiscalização vai se tornar um elemento importante para verificar os cumprimentos e finalidades das normas e diretrizes criadas. A ampliação de um núcleo dedicado à fiscalização, tributação e prestação de contas, por exemplo, simplifica o aferimento das condições e observâncias de diversas legislações para o estímulo do setor: comprometendo-se a revisar, inclusive, as leis e suas obrigatoriedades; verificar a destinação dos recursos para incentivos; analisar o funcionamento das cotas de telas; apurar a regularidade das contribuições relativas à CONDECINE entre outras ações. Um outro tema importante para essa função da ANCINE será o controle e o combate à pirataria e a preservação dos direitos autorais implicados pelas obras.

A produção independente brasileira será, ao longo de todos os processos da ANCINE, o objeto mais preservado em grande parte das transformações que a agência exercerá na cadeia audiovisual. Assim, o descompasso entre o domínio das obras estrangeiras no mercado e a ausência de políticas de fomento orgânicas impactaram numa fratura grave para o empreendedorismo audiovisual, permitindo distorções sobre a concorrência no interior do próprio mercado. Não somente pelo cenário de instabilidade e ausência de retorno financeiro, como também por práticas pouco realistas sobre as condições de funcionamento e durabilidade das empresas produtoras. Como realizar produções independentes sem ter assiduidade e diversidade nos editais e concursos para produção? Quais os critérios para seleção de projetos e destinação de recursos? Quais programas dinamizariam as políticas de investimento? Caberia à agência estabelecer, administrar, acompanhar e apoiar a produção independente, garantindo o espaço das obras nacionais por indutores regionais, proporcionando a entrada de novas programadoras, inclusive brasileiras, e privilegiando conteúdos realizados por pequenas e médias empresas. Contudo, fomento, regulação e fiscalização servem como pilares para estruturação efetiva das atividades, dos serviços e do futuro do setor.

A partir do entendimento dessas necessidades, o escopo de atuação da ANCINE seria definido pela promoção de instrumentos para a regulação e manutenção econômica do audiovisual, através dos conteúdos produzidos. Logo, visando essa expansão do mercado brasileiro, ao longo de sua primeira década de existência, a ANCINE foi identificando falhas, fragilidades e traçando um diagnóstico aprofundado do real contexto do setor audiovisual no país. De imediato, alguns eixos tornaram-se essenciais e prioritários: a garantia de um mercado interno pungente e flexível às instabilidades para além dos desafios culturais; o aumento dos serviços de ofertas bem como o barateamento de seus custos para o consumidor final; a modernização do parque exibidor; melhores condições burocráticas e de indução de capital para as empresas produtoras independentes nacionais e o crescimento da participação do conteúdo brasileiro em circuito internacional, através de festivais, licenciamentos, coproduções e cooperações e acordos com outros países. Muito alinhada com discursos que defendiam uma economia do audiovisual, a agência também vai passar a se preocupar em implementar uma nova dinâmica com seus parceiros públicos e privados. Novos agentes econômicos também foram incorporados em suas ações como os próprios Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES, o Banco Regional de Desenvolvimento

do Extremo Sul – BRDE, a Financiadora de Estudos e Projetos – FINEP e a Caixa Econômica Federal.

Em 2006, o Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, maior e mais importante fundo para recursos destinados a todas as áreas do setor, surge com o objetivo de proporcionar um ambiente financeiro mais dinâmico e direcionado, exclusivamente, para a atividade. O tão ambicionado estímulo frequente, por meios de editais e concursos, serviria de base para o funcionamento do FSA que, a partir de sua implementação, estabeleceria novos parâmetros para participação do Estado no apoio a obras, bem como demarcaria critérios e normas para aprovação e cumprimento delas. À época de sua criação, fato que permanece ainda atualmente, os recursos que compõem o FSA são derivados de verbas da União, do recolhimento da CONDECINE e do FISTEL. A CONDECINE consiste em uma arrecadação destinada ao desenvolvimento da indústria audiovisual e o FISTEL é um fundo dinamizado pelo setor de telecomunicações. Segundo dados da própria agência, o orçamento do FSA, em um período de 4 anos cresceu exponencialmente, assim como as lógicas de retorno financeiro condicionadas aos recursos disponibilizados para as obras. Em 2007, o orçamento disponível do FSA se limitava a cerca de quase R\$ 38 milhões, enquanto em 2011 atingiria a ordem de R\$ 127 milhões para servirem de investimentos¹¹³.

Em 2010, o programa Cinema Mais Perto de Você, instituído pela Medida Provisória nº 491/2010¹¹⁴, criado pela ANCINE e operado em parceria com o BNDES, propôs uma renovação e expressivo crescimento do segmento de salas de exibição. Basicamente, o intuito do programa era proporcionar a abertura de salas de cinema em regiões periféricas e no interior do país. A lógica era fortalecer a penetração do parque exibidor e garantir a participação de um público carente de acesso aos filmes nacionais. Em relação à sua implantação, a ANCINE previa como meta inicial a criação de, pelo menos, 600 salas de cinema em um período de 4 anos e de novas linhas de apoio e créditos para empresas. Para além da construção de novas salas de cinema, o programa também visava impor preços populares aos filmes brasileiros nesses locais e a incorporação de novas tecnologias para infraestrutura, modernização e digitalização do setor de exibição.

As modalidades de participação financeira adotadas pela ANCINE, impulsionariam o surgimento de programas como o PRODECINE, o PRODAV e o

¹¹³ Ver: www.oca.ancine.gov.br

¹¹⁴ Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Mpv/491impressao.htm

PROINFA, que serão também abordados ao longo deste capítulo. Além disso, por meio de instruções normativas, a TV por assinatura se tornaria um segmento de mercado fundamental para o aquecimento da demanda de conteúdo brasileiro. Amparada pelo crescente número de assinantes, pelo surgimento de novas programadoras e canais nacionais e estrangeiros e embasada por meio de fortes nomes e referências do setor e aliada com figuras políticas que apoiavam o audiovisual no país, a ANCINE iria propor ao governo federal um projeto de lei que pudesse assegurar o aumento da produção independente na TV paga brasileira. O PLC 116 que, após sua aprovação, se transformaria na conhecida Lei 12.485/11, configurou uma parcela importante do setor e estimulou não só a criação de conteúdos independentes como proporcionou a implementação de novos canais e programadoras brasileiras. Além disso, a lei estipulou a obrigatoriedade de obras brasileiras independentes em horário nobre em diversos canais na TV segmentada. Esta lei servirá de base para compreensão sobre o início da convergência para um audiovisual amplo e diverso e, mais fortemente, encara-se a Lei da 12.485/11 como o fator principal de estímulo e fomento à diversidade de gêneros e sexualidades nas telas, após dez anos de surgimento da ANCINE. Uma diversidade que iria proporcionar novos debates e reflexões, bem como escancarar nas emissoras de TV paga novos protagonistas.

Desse modo, por meio de uma gestão pública atuante e de novos instrumentos de ações regulatórias, a ANCINE publicou uma relação de estratégias para o fortalecimento do audiovisual nacional. Aprovado em 2012 pelo Conselho Superior de Cinema¹¹⁵, o Plano de Diretrizes e Metas – PDM foi criado com o intuito de direcionar uma proposta de desenvolvimento do setor estipulando desafios e objetivos a serem cumpridos até o ano de 2020. Um dos objetivos traçados visava dinamizar o papel do audiovisual brasileiro considerando as estratégias políticas do país no que tangiam às relações internacionais. Outro ponto central do PDM foi o fortalecimento de uma economia audiovisual, a fim de que esta fosse “competitiva, inovadora, baseada na produção e circulação de obras brasileiras comprometidas com a diversidade cultural e com a ampliação do acesso da população às obras audiovisuais” (RANGEL, 2011)¹¹⁶.

¹¹⁵ Órgão colegiado integrado à ANCINE que possui entre suas competências a formulação da política nacional do cinema, a aprovação de diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria audiovisual, e o estímulo à presença do conteúdo brasileiro nos diversos segmentos de mercado. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/conselho-superior-do-cinema>

¹¹⁶ Trecho extraído da apresentação do Diretor-Presidente da ANCINE, Manoel Rangel, em março de 2011. Ver: www.antigo.ancine.gov.br

O Programa Brasil de Todas as Telas também seria importante para esta agenda de promoção e desenvolvimento do audiovisual com base nas metas do PDM. A ação é um reflexo da perspectiva da ANCINE em transformar o Brasil em um sólido produtor e programador de conteúdos audiovisuais. Valendo-se de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, o programa prevê diálogos e parcerias com os principais órgãos, instituições de ensino e governos locais para a criação e desenvolvimento de obras originais. A inovação, a concorrência, a capacitação e profissionalização também se tornariam pautas relevantes dentro do programa com foco na geração de oportunidades, empregos, renda e novas linguagens dentro do setor. No primeiro ano de funcionamento do Brasil de Todas as Telas, a ANCINE pôs em prática algumas soluções para reforçar o compromisso como desenvolvimento ao criar iniciativas como as linhas de financiamento com indutores regionais, produção de conteúdos para TV públicas credenciadas, linhas de fomento para desenvolvimento de projetos e implantação de carteiras de projetos para empresas produtoras, especialmente, àquelas que tinha acabado de se estabelecer no mercado.

Portanto, após esta breve explanação o presente capítulo apresenta uma fase mais recente do setor audiovisual no país, nos quais todos esses exemplos nortearão a discussão em torno da história e das principais ações da ANCINE. Por meio do funcionamento da agência e das indispensáveis medidas que ela vai criar ao longo de seu exercício, especificamente até o ano de 2017, torna-se importante analisar os contextos, os desafios, os processos, o crescimento e uma nova estagnação que vai permear o mercado e o setor audiovisual. Dessa forma, através de um viés aprofundado sobre a própria história da agência, dos expressivos marcos regulatórios, das novas leis e regras, assim como a importância da Lei da TV Paga e as consequências que ela proporcionou ao setor, será possível compreender como, através de todos estes elementos, a ANCINE também vai dialogar com a pauta da diversidade de gêneros e sexualidades, especialmente, nos últimos anos do mandato do ex-presidente Manoel Rangel – precisamente, de 2006 a 2017.

Dessa forma, o objetivo deste capítulo é desvendar a ANCINE¹¹⁷, por meio dos artifícios que ela constituiu e pôs em prática até anos recentes. Seja através da expectativa da sua criação e seu surgimento como da continuidade de diversos eixos e programas de

¹¹⁷ Termo alusivo ao título do livro “Desvendando a Ancine”, escrito pela ex-diretora da ANCINE, Vera Zaverucha, 2018.

atuação, o comportamento da ANCINE reflete dificuldades históricas da *industrialização* do audiovisual. Mais evidente ainda se encontram os debates contemporâneos que remetem aos velhos discursos de mau uso da verba pública, conflitos e divergências dentro da própria diretoria colegiada, embates com o governo federal, denúncias e outras narrativas abalizam um setor sempre ambicioso, mas repleto de paradigmas. Paralelamente, a sociedade, a cultura, a tecnologia, as tradições, o consumo e os afetos vão se transformando e exigindo um setor que acompanhasse tais mudanças. As discussões que foram abordadas nos capítulos anteriores sobre cidadania e diversidade apontam as implicações do debate na esfera social para o campo do entretenimento. Ainda que não na velocidade que se espera, devido a urgência de criar fortes laços de pertencimento e pluralidade de sujeitos, a pressão advinda das demandas do público foi, de alguma forma, sentida pelos produtores e também pelos players do mercado. Não à toa, pode-se evidenciar uma mudança significativa das regras de editais, especialmente, de instituições com ANCINE e Riofilme.

Neste percurso de análise, alguns exemplos demonstram certa pré-disposição, ainda que tardia, para elaboração e consolidação de um audiovisual das e para as diferenças, tais como: mapeamentos de mercado e estudos direcionados a obtenção de informações sobre a disparidade de gêneros, editais com categorias específicas para temática ou cotas para profissionais como mulheres cisgêneros, transexuais, travestis e pessoas negras e indígenas, formação de comitê e grupos de estudos internos capazes de abalizar lacunas importantes e apagamentos históricos entre outras medidas. A incorporação, em particular, de pautas sobre a diversidade como um objeto central da ANCINE, curiosamente, vai demarcar e desembocar no fim de uma era, minimamente, estável do mercado audiovisual. Em si, não é um efeito de causa e consequência diretamente, mas diz muito sobre o que viria a ocorrer no Brasil após as eleições presidenciais de 2018¹¹⁸.

¹¹⁸ Considera-se aqui que, por mais que se tenha ocorrido um golpe político em 2016, a atividade audiovisual no país não ficou estagnada. A ANCINE conseguiu desenvolver ações de fomento com lançamento de editais, linhas de financiamento e programas específicos para o setor, dando continuidade ao seu plano de desenvolvimento. Para este trabalho, o marco temporal da instabilidade, da escassez de recursos e paralisação do fomento ocorre, especificamente, após a eleição presidencial de 2018, no qual Jair Messias Bolsonaro foi eleito presidente da república.

4.1 A criação da Agência

O ano 2000 foi paradigmático e fértil para estabelecer novos rumos para o setor audiovisual. Em meio a certa crise, em especial pela ausência de suporte do Estado para com a atividade, uma pauta importante e que muito vinha à tona era o protecionismo à produção nacional. O argumento era de que a produção estrangeira, dominante no mercado, ressaltava a necessidade de desenvolver um mercado forte e pungente capaz de se autossustentar e viabilizar suas próprias produções. Inúmeras reivindicações que foram feitas, naquela época, precisavam ser concentradas num debate público e amplo, entre as diversas camadas e esferas do mercado audiovisual, seja apresentando propostas seja explicitando o real contexto e analisando as verdadeiras prioridades. Como consequência, nos meses de junho e julho deste mesmo ano, aconteceu o III Congresso Brasileiro de Cinema em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Comumente conhecida como CBC, a entidade que existe desde a década de 1950, é uma sociedade civil sem fins lucrativos e se tornou um dos ambientes principais para discussões sobre o panorama do setor audiovisual do país.

O III Congresso Brasileiro de Cinema foi presidido pelo cineasta e ex-diretor da Embrafilme Gustavo Dahl e reuniu diversas entidades do setor audiovisual com o objetivo de promover debates sobre os múltiplos pilares da cadeia, identificando pontos centrais de seu funcionamento como também dirimindo objetivos que conduziam esforços e ações do Estado. Após os encontros, foi elaborado um relatório final concentrando um breve diagnóstico do mercado, definindo a organização do próprio CBC e estipulando medidas essenciais para a independência do setor e interlocução para com o governo federal. Na pauta, a longevidade do cinema era uma preocupação recorrente e quase sempre respaldada pelos argumentos de esvaziamento e isolamento da Secretaria do Audiovisual no Ministério da Cultura, da predominância da TV como concentradora de recursos e seu descompromisso com a produção cinematográfica e a ausência de um órgão específico capaz de articular e regular as demandas do setor. O documento apontava, dentre as inúmeras afirmações, que mais de 90% das salas de cinemas eram ocupadas por obras estrangeiras; delineava a fragilidade do elo de distribuição brasileira e sua completa ausência de estímulo principalmente, frente aos grandes conglomerados internacionais de comercialização; enumerava novas alternativas para a execução da Lei do Audiovisual; denunciava a escassez de medidas para formação do público e, por fim, ressaltava a importância da profissionalização da mão-de-obra. Porém, o que mais se destacou nesse

relatório foi uma ferrenha crítica ao modelo de negócios da TV no país. Exigia-se um comprometimento das emissoras de TV privadas para com o estímulo à produção independente nacional. Nesse sentido, criticava-se o fato de o funcionamento dos canais serem uma concessão pública, porém o retorno financeiro aos cofres públicos que eram devolvidos em investimento ao setor audiovisual era considerado ínfimo.

No início do século XXI, a TV aberta estava presente em cerca de 38 milhões de domicílios, enquanto as operadoras de TV por assinatura, ainda se consolidando no mercado e no cotidiano do consumo dos brasileiros, adentrava cerca de 2,5 milhões de lares nacionais e obtinha o faturamento da ordem de R\$ 2,4 bilhões ao ano já naquele período¹¹⁹ – mesmo após 5 anos da vigência da Lei do Cabo. Não são raras as críticas feitas por grandes cineastas, pesquisadores e críticos audiovisuais sobre o poderio da TV comercial no Brasil e de sua hegemonia no mercado. Vale destacar que muitos discursos contrários ao potencial televisivo também esbarram em afirmações sobre hipotética alienação do público como também no baixo nível das produções ficcionais televisivas. Essa base de informações será fundamental para as análises futuras dos conteúdos e estudos de caso do presente trabalho.

Um ponto importante do relatório são algumas exigências em relação ao governo federal que perpassavam, dentre as demandas elaboradas, algumas que seriam essenciais para o que aconteceria no setor audiovisual no ano seguinte, em 2001. Elementos como a criação, sob a tutela governamental, de um órgão gestor da atividade cinematográfica, capaz de “ser um agente formulador de políticas”¹²⁰ e a criação de um “fundo de fomento à produção” regular, capaz de ser um mecanismo de fomento permanente para a produção de obras nacionais. Como será aqui evidenciado, no ano seguinte vai ser criada a ANCINE e pouco tempo depois o Fundo Setorial do Audiovisual. Vale destacar que no documento do III CBC a palavra “diversidade” também aparece somente uma vez e foi aplicada no contexto para se referir a baixa quantidade de obras brasileiras na programação das emissoras de TV, ou seja, criticava-se o déficit de produção abaulado pela falta de uma “diversidade no portfólio”¹²¹. Assim, não há nenhuma relação direta com qualquer política afirmativa de gênero ou raça no audiovisual.

A questão é que tais exigências seriam a base para a existência de um grupo derivado das pautas elaboradas no III Congresso Brasileiro de Cinema. Surge, então, o

¹¹⁹ Ver: Relatório Final. III Congresso Brasileiro de Cinema, Junho-Julho, 2000, Porto Alegre – RS.

¹²⁰ Ver: Ibid, 2000.

¹²¹ Ver: Ibid, 2000.

Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema no Brasil – GEDIC. Apesar de sua criação ter sido sugerida no próprio III Congresso Brasileiro de Cinema, o grupo de estudo só foi regulamentado em 13 de setembro de 2000, pelo presidente Fernando Henrique Cardoso. Vinculado à Presidência da República e composto por 7 ministros do Estado, relativos às pastas das Comunicações; Cultura; Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior; Fazenda; Casa Civil; Secretaria Geral da Presidência; e Secretaria da Comunicação do Governo, e profissionais ligados à entidades do setor tais como Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Roberto Saturnino, Luiz Carlos Barreto, Luís Severiano Ribeiro e Evandro Guimarães – sendo este último vice-presidente de Relações Institucionais da TV Globo. Seu objetivo, de acordo com a redação oficial do decreto era “articular, coordenar e supervisionar as ações para o desenvolvimento de projeto estratégico para a indústria do cinema no Brasil”¹²². O GEDIC elaborou trabalhos específicos de análise sobre o setor para o governo federal, formando a estrutura base para um plano de desenvolvimento do mercado audiovisual e recebeu o prazo de 6 meses para apresentar propostas para a Presidência da República. Nestes estudos, além da já mencionada inevitabilidade de se ter uma agência reguladora e de um fundo de investimento, o grupo também detalhou dinâmicas para o fortalecimento da distribuição e exibição no país e como a TV aberta e por assinatura no Brasil poderiam contribuir para a expansão e estímulo à produção independente. Além do diálogo com os principais agentes do setor, entre associações, instituições, universidades, profissionais e cineastas, o GEDIC instaurou uma série de diálogos com organismos e gestores públicos de outros países, principalmente, da América Latina para aprofundar o debate sobre a modernização e continuidade do setor audiovisual.

A importância e o resultado do trabalho do GEDIC culminaram, em fevereiro de 2001, na consolidação de um relatório para ser entregue ao ministro da Casa Civil, a fim de que o documento fosse encaminhado, posteriormente, à Presidência da República. O relatório estipulava condições vitais para a regulação e promoção do audiovisual no Brasil e no exterior. De imediato, definia o aumento da produção nacional na faixa de 95 a 105 longas-metragens por ano, além da abertura de cerca de 200 novas salas de cinema em

¹²² Uma observação pertinente e valiosa para este trabalho é a visão, ao longo de todo o estudo histórico feito até aqui, da ideia de “indústria” para se referir ao setor, bem como a utilização e especificidade da palavra “cinema” para condensar os interesses do audiovisual como um todo. Tal movimento é sintomático e derivado do que foi abordado anteriormente sobre a consideração do cinema como arte elitista em detrimento da TV e de outras possibilidades videofonográficas e midiáticas como manifestações artísticas essenciais.

todo território. Para que se pudesse investir nesse crescimento, a sugestão era que os recursos deveriam ser oriundos de diversas fontes como taxação de aparelho de TV, videocassetes e DVDs, designação de um percentual de arrecadação das loterias exploradas pela Caixa Econômica, destinação de parte do ingresso do cinema a ser capitalizado pelo Banco do Brasil e revisão das leis de incentivo com base em renúncia fiscal. Todos esses planos estavam fundamentados em uma análise sólida, explicitada e definida pelo grupo como “fatores limitantes” (GEDIC, 2001) para a industrialização, em especial, do cinema no Brasil. Neste relatório foi ressaltada a inevitabilidade do “desenvolvimento de uma indústria cinematográfica autossustentável seguindo ações por meio do gerenciamento amplo das condições existentes e dos recursos públicos ou privados” (GEDIC, 2001).

No entanto, o grupo de trabalho também afirmou que estes entraves ao desenvolvimento do setor estariam ligados ao pequeno número de salas de cinema no país, à invisibilidade da produção cinematográfica brasileira nos principais segmentos de mercado como as TVs abertas e por assinatura e de vídeo doméstico. Para embasar esta afirmação, foi feito um cálculo sobre o rendimento e o reinvestimento de recursos no mercado nacional: dos R\$ 500 milhões arrecadados por ano pelas salas de cinema, apenas R\$ 9 milhões eram reinvestidos ao setor para a produção de obras brasileiras¹²³. Na época, o ministro da Cultura, Francisco Weffort, declarou publicamente à Subcomissão Permanente de Cinema, Comunicação Social e Informática que o cinema brasileiro entraria numa nova fase, em especial, pelo surgimento do GEDIC e pelos esforços de mapeamento do setor pelo grupo. Na mesma audiência pública, um dos integrantes do GEDIC, o distribuidor Rodrigo Saturnino, declarou a importância de ampliar o parque exibidor em regiões remotas e carentes de salas de cinema para atender ao público pertencente das classes B, C, D reiterando que, para além de novas salas, era preciso a produção de obras direcionadas ao “povão” (SATURNINO, 2001)¹²⁴.

Em relação ao segmento de TV, algumas propostas iriam servir para um debate conflituoso entre representantes do setor, governo federal e os conglomerados de comunicação privada do país. Entre as medidas destinadas a este mercado estariam: a ocupação de 5% da programação para longas-metragens de ficção nas redes de TV aberta

¹²³ Ver: Relatório GEDIC, fevereiro de 2001.

¹²⁴ Ver: Agência Senado, 07/06/2001.

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2001/06/07/weffort-diz-que-cinema-brasileiro-vai-entrar-numa-nova-fase-com-o-gedic> . Acesso em 30/05/2021.

e 1,5 a 2% da programação nas emissoras TVs pagas; regulamentar cota de tela para programadoras e canais; reinvestimento de, pelo menos, 3% da renda de publicidade na TV para a produção cinematográfica; revisão dos preços de aquisição dos direitos de difusão; reavaliação dos preços de publicidade e divulgação dos filmes brasileiros nas emissoras de TV. No entanto, tais medidas instauraram um clima de tensão e embate entre inúmeros órgãos ligados às telecomunicações do país e também da América Latina. A esperança que se tinha era de que a incontestável penetração da TV nos lares brasileiros e a força que ela exercia para a consolidação da audiência, seja pela grade generalista com os telejornais e telenovelas ou com a segmentação de conteúdo pela TV paga, seus rendimentos deveriam trazer algum retorno para o cinema, que até então, se via distante da preferência do público.

Um dos imbróglios desta discussão culminou em carta destinada à imprensa do, então, vice-presidente da Motion Pictures Association – MPA¹²⁵, Steve Solot. A entidade, que ainda está em atividade atualmente, representa os interesses políticos e econômicos dos principais estúdios audiovisuais estadunidenses, como a Columbia, Universal Pictures, Warner Bros., Paramount Pictures, 20th Century Fox¹²⁶ e, mais recentemente, a Netflix Studios¹²⁷. O documento explicitava certa insatisfação da MPA por estar de fora das discussões do processo de nova regulamentação do audiovisual no Brasil. Solot alegava que, por meio da carta, o conteúdo do trabalho do GEDIC não constava em nenhum documento oficial público e insistia na influência americana como parte do sucesso do mercado brasileiro. O executivo reivindicava o direito da MPA em participar da elaboração dessa nova política para o audiovisual, ressaltando a participação e a contribuição da MPA no setor através das coproduções com empresas brasileiras. A ideia que Steve Solot reforçava atribuía ao MPA como sendo um forte indutor para o crescimento do mercado nacional. Diante desta polêmica, o cineasta e integrante do GEDIC, Gustavo Dahl, rebateu às críticas do vice-presidente da MPA alegando que era um direito do grupo reservar o trabalho ao âmbito privado, sendo esta uma decisão consensual do grupo. Além disso, Dahl argumentou que a maioria das coproduções realizadas entre as produtoras brasileiras e as associadas da MPA foram realizadas com

¹²⁵ A MPA, na verdade, é uma transformação da MPAA - Motion Pictures America Association. A entidade americana foi uma das mais ferrenhas no controle imperialista do cinema, especialmente, na América Latina. Seu modelo assumia um estilo predatório de privilégio ao sistema Hollywoodiano frente a outros mercados cinematográficos.

¹²⁶ Atualmente, a empresa mudou de nome e passou a ser denominada como 20th Century Studios.

¹²⁷ O que demonstra uma aproximação dos grandes estúdios americanos com as plataformas de *video on demand*.

recursos disponibilizados por meio de incentivos fiscais, ou seja, através de verbas públicas. Assim, Gustavo Dahl excluiu qualquer predomínio direto, inclusive, financeiro, destas empresas americanas nas obras produzidas em sistema de coprodução internacional¹²⁸.

Evidentemente, os setores sobre os quais as novas taxas seriam incidentes resistiram às pretensões do Gedic, e entidades do porte da TAP (associação dos programadores de TV por assinatura da América Latina) e da MPA (Motion Picture Association) enviaram correspondência às autoridades brasileiras que compunham o Grupo Executivo [...] As emissoras de TV aberta também se opuseram à taxação sobre as receitas publicitárias e conseguiram retirar da proposta medidas que pudessem comprometer seus balanços. Por isso, com a edição da Medida Provisória que regulou a matéria, o governo desistiu de sua idéia original. (MARTINS, 2007, p.294-295)

O texto derivado do trabalho do GEDIC ficaria disponível para mudanças, novas inclusões e/ou exclusões até março de 2001. No entanto, somente em 04 de setembro daquele ano, o governo editaria uma medida provisória para definir os rumos oficiais de fomento, regulação e fiscalização do setor. A MP nº 2.219 previa, entre inúmeros objetivos, a criação de um novo órgão audiovisual, a Agência Nacional de Cinema – ANCINE e suas diretrizes e composição, a ampliação de novas fontes de financiamento e monitoramento da indústria cinematográfica. Porém, em 6 de setembro de 2001, a MP nº 2.219 foi editada e revogada por meio de outra medida provisória, a MP nº 2.228-1, tendo como seu mais esperado feito, a criação da ANCINE como uma autarquia especial dotada de autonomia administrativa e financeira. Ou seja, a agência teria liberdade para desenvolver e executar suas próprias ações e atividades típicas do setor a qual compete, inclusive o gerenciamento financeiro sem aprovações e permissões diretas do governo federal. Pelo Decreto nº 4.858/2003¹²⁹, a agência passou a ser vinculada ao Ministério da Cultura. Além da ANCINE, a nova medida provisória garantiu o surgimento do Conselho Superior de Cinema, instituiu o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional – PRODECINE, permitiu a consolidação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – FUNCINES e alterou a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE. Todos esses elementos serão melhor analisados no subcapítulo seguinte.

¹²⁸ Ver: www.acervo.estadao.com.br . Edição de 22/08/2001. Acesso em 05/06/2021.

¹²⁹ Revogado pelo Decreto nº 10.553, de 2020.

Quanto ao marco final, 1990, está claro que o fim da EMBRAFILME baliza um momento de inflexão, pois a corporação cinematográfica passou a desconfiar do apoio estatal direto como principal motor para a industrialização e, pela primeira vez desde a sua estruturação enquanto corporação, a própria ideia de indústria auto-sustentável deixou de ser importante, conforme é possível notar não apenas nas declarações de diretores, produtores e críticos, como pela sua própria atuação política. O dado mais representativo neste último sentido foi a complacência com a recente reestruturação dos órgãos federais ligados ao cinema, por meio da qual a ANCINE (Agência Nacional de Cinema) em vez de ocupar a estrutura do Ministério da Indústria e Comércio, conforme reivindicação expressa no III e IV CBC (Congresso Brasileiro de Cinema), acabou ligada à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, órgão que ao longo destes últimos quinze anos comprovou sobejamente sua total incapacidade para organizar a atividade de forma minimamente auto-sustentável. (AUTRAN, 2004, p.06)

A ANCINE nasceu sob forte expectativa dos cineastas e profissionais do setor. O frenesi girava em torno de um novo rumo do audiovisual, em especial, visando uma gestão impulsionadora para todos os elos da cadeia. Como uma agência reguladora que foi criada com a participação direta do setor, a ANCINE centralizava os anseios de uma articulação para a consolidação da tão estimada indústria audiovisual. Pautas e prioridades como o desenvolvimento do mercado, o fomento à produção, à distribuição e à exibição, bem como a garantia de conteúdos brasileiros independentes nos principais segmentos de mercado e no circuito exibidor se tornaram o norte e a base para o fortalecimento da atividade no país. Destarte, a medida provisória que criara a ANCINE e outros instrumentos, também garantia providências que custariam, num primeiro momento, certos entraves e questionamentos. Nesse sentido, vale destacar elementos importantes do texto oficial da MP nº 2.228-1/2001.

Inicialmente, o documento promulgado pelo ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, definia que pelo prazo de um ano a agência ficaria subordinada à Casa Civil. Logo após esse prazo, ela seria transferida – como uma autarquia especial – para o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Porém, pelo Decreto nº 4.858/2003¹³⁰, a agência passou a ser vinculada ao Ministério da Cultura. A ANCINE teria, a priori, cerca de 250 funcionários públicos para a execução de atividades técnicas, administrativas, além de econômicas e jurídicas. Os especialistas audiovisuais, segundo permissão da MP, poderiam ser emprestados de outros órgãos como a Secretaria do Audiovisual, vinculada na época ao Ministério da Cultura. Já o comando da agência seria

¹³⁰ Revogado pelo Decreto nº 10.553, de 2020.

Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/decreto/D10553.htm

dinamizado por uma diretoria colegiada composta por cinco integrantes com mandatos de quatro anos. Os recursos da agência seriam provenientes, nesse primeiro momento, de diversas fontes, como a CONDECINE, o próprio Orçamento Geral da União e de possíveis bens apreendidos pela Receita Federal ou pela Polícia Federal na época.

A grande contradição da MP, em detrimento das propostas do GEDIC, estava na exclusão do artigo referente à taxação das receitas brutas, em torno de 3% a 4%, das emissoras de TV para fins de aplicação em novas coproduções cinematográficas e aquisição de direitos de exibição comercial. A pressão das emissoras e seus conglomerados para com o governo federal surtiu efeito, mas deixou sobrecarregado um elo castigado historicamente do setor: a distribuição. Para compensar a ausência desses recursos que seriam fundamentais para o fomento da produção independente, a MP criou uma taxa de 11% sobre a remessa de lucros de obras estrangeiras exploradas no mercado brasileiro.

O setor de distribuição logo identificou um grande impasse alegando que tal imposto poderia limitar a diversidade e variedade dos filmes disponíveis ao público brasileiro. Além disso, a crítica dos distribuidores também perpassava pela já incidência de outro imposto. Naquela época, a empresa distribuidora que remetesse lucros ao exterior sobre filmes a que detinham os direitos comerciais, pagavam cerca de 25% de taxa ao governo. Para minimizar esta obrigatoriedade, a Lei do Audiovisual permitia que, através da renúncia fiscal, a possibilidade de investir 70% desses 25% na produção de novas obras. Em todo caso, para quem não optasse pelo investimento, deveria pagar, a partir desta nova determinação da MP, 36% de imposto¹³¹. Este impasse gerou uma revolta dos distribuidores, principalmente, por meio de uma crítica incisiva sobre a necessidade da participação das empresas de TV na composição de investimentos ao setor. Esta tributação aos distribuidores não fazia sentido, naquele momento, visto que além da grande concentração de capital estar nas mãos das emissoras privadas de TV aberta e segmentada do país, não havia explicitamente no texto da MP qualquer segurança e protecionismo ao filme brasileiro no momento da distribuição, muito menos, em detrimento da concorrência com obras estrangeiras comerciais.

Outro ponto fundamental que se relaciona mais diretamente com a discussão proposta pelo presente trabalho é a completa ausência de ações e medidas sobre a

¹³¹ Somatório do novo imposto criado pela Medida Provisória, calculado em 11% e da taxa já existente de 25% relativas aos direitos de exploração de obras.

promoção da diversidade, inclusive de gêneros, sexualidade, raças, etnias e crenças, na redação oficial da medida provisória que criara a ANCINE. Se durante todos os encontros do Congresso Brasileiro de Cinema, bem como os debates realizados pelo GEDIC, acerca do aumento de obras independentes e da diversidade decorrente dessas produções, as disposições contidas na medida provisória reforçam uma completa ausência de políticas para a diversidade dos e nos conteúdos. Mas chama atenção um trecho do documento: a possibilidade de redução do valor da CONDECINE para obras com “relevante interesse artístico ou cultural”¹³². O documento não define o que seriam tais obras e deixa em aberto uma interpretação bastante subjetiva sobre essa relevância¹³³. Também é importante destacar que no Capítulo IV, na Seção I, parte do documento que dispõe sobre os objetivos e competências da ANCINE, somente o inciso VI poderia aludir à pauta da diversidade, ainda que também de maneira controversa. Este inciso remete ao objetivo de “estimular a diversificação da produção cinematográfica e videofonográfica nacional e o fortalecimento da produção independente [...] com vistas ao incremento de sua oferta e à melhoria permanente de seus padrões de qualidade”¹³⁴. Novamente, o texto da MP não explicita ou determina o que se compreende sobre o conceito de “diversificação” nem mesmo caracteriza o que seriam esses “padrões de qualidade”. Inclusive, esta pré-disposição sobre a qualidade remete à simplista dicotomia do que seria bom ou ruim frente ao gosto do público. Evidenciaria, portanto, um caduco movimento de subestimação sobre a criatividade narrativa e técnica dos realizadores, como do próprio interesse diante daquilo que a audiência poderia vir a assistir. Considerando este pensamento, de imediato, a exclusão de narrativas dissidentes seria um fato. Logo, sujeitos e corpos marginalizados LGBTQIAP+ não seriam privilegiados nem dignos de qualidade artística ou comercial nas obras audiovisuais. Por fim, as palavras diversidade, pluralidade e multiplicidade não aparecem nenhuma vez na redação oficial da MP nº 2.228-1/2001.

É importante destacar que, assim como Carolin Overhoff Ferreira aponta em seu trabalho *Descolonizar a historiografia do audiovisual e cinema brasileiros: a representação e participação indígena, africana e afrodescendente* (2023), sempre existiu um projeto político de embranquecimento no Brasil fortemente autocentrada nas relações de poder e que caracterizavam as relações para com sujeitos marginalizados

¹³² Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm

¹³³ Somente em 2015, este item seria excluído, por meio da nova redação proposta pela Lei nº 13.196/2015.

¹³⁴ Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm#art76.

como o Outro comumente histórico. Nessa lógica, aproximando este pensamento com a discussão proposta na tese, pode-se refletir também sobre como o campo cultural autorizou apagamentos tendo respaldo regulatório e legais para agir com veemência à lógica heteronormativa. Assim, as próprias leis e as suas redações oficiais demarcam um sistema de exclusões e apagamentos condescendentes com a própria história do Brasil, no qual certos “...grupos foram fortemente utilizados como figuras simbólicas nos projetos culturais nacionalistas”. Por isso, não surpreende que a base da Medida Provisória que institui a ANCINE não seja clara em suas definições sobre diversidade.

Diante deste panorama sobre as bases legais que fundaram e proporcionaram o surgimento da ANCINE, evidencia-se que o objetivo era inequívoco: devolver certo frescor à atividade audiovisual sob a chancela de uma agência reguladora que teria a missão de dirimir os rumos e perspectivas do setor. Através de inúmeras ações condicionadas à regulação, fiscalização e ao fomento, a ANCINE vai criar diversos mecanismos regulatórios e instrumentos de condução para o desenvolvimento da produção independente como também das obrigações e normas para o funcionamento legal da atividade. Novos programas, leis, parcerias, fundos e dinâmicas de fomento marcariam, por pelo menos, os dez primeiros anos de operação da agência. Nesse percurso conturbado, mas também de clara expansão do mercado audiovisual, a seguir, o eixo da análise se centralizará nas principais ações da ANCINE e, principalmente, em como o segmento de TV voltará a ser motivo de disputas políticas e se tornará cenário para novas possibilidades e protagonismos.

4.1.1 O Caso Ancinav: tensões e disputas no setor audiovisual

Antes de adentrar nas principais ações e medidas efetivadas pela ANCINE após a sua criação, é preciso destacar, brevemente, alguns conflitos que se depreenderam das políticas públicas postas em prática pela agência e dos limites de atuação dela em seus anos iniciais. Desse modo, um embate mais explícito foi a divergência entre diversos agentes do setor sobre uma ausência de regulamentação da atividade de TV sob a gerência e responsabilidade da ANCINE. Torna-se aqui fundamental abordar essas tensões e disputas a fim de esclarecer como o campo do audiovisual, muitas das vezes, foi atravessado por desacordos, em especial, quando os contextos envolviam críticas assíduas aos grandes conglomerados de comunicação de massa como o segmento televisivo. Para

esta pesquisa, relembrar o caso Ancinav sob a perspectiva de depoimentos da época, bem como por meio de contextualização histórica, torna-se urgente.

Tal fato demonstra que, apesar do monopólio das grandes empresas de TV aberta e segmentada no país, curiosamente, será por meio de uma lei direcionada ao estímulo da produção independente na TV paga que o cinema, assim como outros segmentos e mídias, crescerão em anos posteriores. Além disso, como este trabalho irá mapear obras audiovisuais que contemplam o tema da diversidade e visibilidade LGBTQIA+ na TV paga, é preciso salientar os imbróglios da discussão sobre a Ancinav como um embrião para o cenário que se consolidaria após a promulgação da Lei 12.485/11.

Compreendendo a ANCINE como uma agência que, inicialmente, focaria as suas ações para o setor cinematográfico e exaltando a sua autonomia frente ao poder federal¹³⁵, discursos sobre a capacidade de ingerência da agência sobre outros segmentos do audiovisual começaram a surgir. Assim, a ideia de um “casamento” entre o cinema e a TV foi se configurando como essencial para manutenção das estratégias de crescimento da atividade audiovisual como um todo no país. O então ministro da cultura, Gilberto Gil, liderou o anteprojeto que criaria uma proposta para ampliação das atribuições da ANCINE, no qual a partir de um novo marco regulatório ela se transformaria em um novo órgão, denominado, Ancinav. Atuando em conjunto com o ministro estavam Juca Ferreira, secretário executivo do MinC e Orlando Senna, secretário do audiovisual. Naquele momento, a discussão foi amparada pela ausência de obras brasileiras nas emissoras de TV, além de outros gargalos que relegariam poucos investimentos públicos para o elo da distribuição e revisão das leis de incentivos fiscais, por exemplo. O início da construção desta proposta foi dinamizado em 2003, mas somente em 2004 foi entregue um documento oficial propondo a discussão.

O secretário do audiovisual Orlando Senna, em entrevista para o jornal O Globo em 21 de janeiro de 2004¹³⁶, afirmou que toda a agenda relativa às ações previstas em 2003 foi cumprida, exceto a transformação da ANCINE em Ancinav. Esperava-se que em fevereiro de 2004 todo o processo pudesse ser concluído. Curiosamente, na mesma entrevista, Senna exalta que todo um pacote de medidas estava sendo desenvolvido, incluindo a preservação e modernização das salas de cinema, uma parceria para o fomento junto com o BNDES e – o que mais chama atenção – o “estímulo à produção e à difusão

¹³⁵ Embasada em sua constituição enquanto uma autarquia.

¹³⁶ Ver: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em 22/08/2021.

de realizações de minorias, como gays, índios, afro-brasileiros, ciganos etc.” (SENNA, 2004). É digno de nota que a proposta de criação da Ancinav promoveu uma intensa polêmica entre diversos agentes do mercado.

Analizando a minuta¹³⁷ elaborada pelo Ministério da Cultura (2004) que dispunha sobre a consolidação da Ancinav e das atividades do Conselho Superior do Cinema e do Audiovisual, inicialmente, os próprios princípios fundamentais já se destacam – vistos que estão em consonância com as proposições da UNESCO, inclusive, do Relatório Macbride, mencionado no capítulo anterior. O artigo 2º ressalta o compromisso com as diversas manifestações da criação e do pensamento, sendo que estas não “sofrerão qualquer restrição ou censura de natureza política, ideológica e artística”. Este artigo será, inclusive, citado recorrentemente para argumentar contra a existência da própria Ancinav por agentes conservadores do mercado insatisfeitos à sua criação. Mais adiante, no que tangem os deveres do Poder Público, os incisos do artigo 4º demonstram a necessidade da “diversificação das obras cinematográficas e audiovisuais”, bem como exprimem o zelo e a proteção para com os “valores éticos e sociais da pessoa e da família”. Em nenhum momento durante essas primeiras considerações, o documento exemplifica quais pessoas e famílias teriam os seus valores preservados, bem como quais seriam estes mesmos valores.

O artigo 6º em conjunto com, especificamente, o texto sobre o novo órgão regulador e suas competências, exemplificado no artigo 20º, talvez, sejam os mais comprometedores e questionáveis. No caso do artigo 6º, este condicionava vedação direta “ao monopólio e oligopólio dos meios de comunicação social”, gerando desconforto imediato nas principais empresas de comunicação comerciais do país. Já o artigo 20º garantia à Ancinav o direito de fiscalizar, desenvolver medidas e punições legais sobre empresas de comunicação social, assim como “regular a relação entre programadoras e distribuidoras de conteúdo”. Essas resoluções constavam nos incisos XIV e XVII, respectivamente do artigo 20º, e seriam também um dos grandes pontos de maior tensão entre agentes do mercado, profissionais, imprensa, sociedade civil, emissoras de TV e representantes do setor. Outro trecho que também sofreria inúmeras críticas seria o denominado “Título II”, em que se esmiuçava o alcance e potencial de regulação da Ancinav sobre os serviços de telecomunicações. Por fim, cabe destacar que, quando

¹³⁷Ver:http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/xmlui/bitstream/handle/20.500.11997/7918/minuta_anteproyecto_1ei_criacao_ancinav%20-minuta-original.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 22/08/2021.

utilizada, a palavra “diversidade” se restringe à ideia de pluralidade de conteúdos e quantidade de obras audiovisuais.

Desse modo, o anteprojeto visava, sob forte defesa de uma nova política para o audiovisual, o retorno do Estado para com a preocupação e amparo frente às leis do mercado e do empresariado que atuava no setor audiovisual. Criticava-se, justamente, que o Estado se eximiu da responsabilidade de garantir proteção à cultura brasileira quando a preteriu às práticas do mercado. Desse modo, à vista do próprio MinC, que desenvolveu o anteprojeto, e de cineastas que saíram em defesa da criação da Ancinav, fazia-se importante regular também para além do setor cinematográfico, em especial, no mercado televisivo. Embora, até aquele momento, a proposta consistisse em uma maior abrangência do escopo da ANCINE, o conflito esbarrou nos interesses políticos e econômicos que envolviam, principalmente, as empresas de telecomunicações e as TVs comerciais do país – a TV Globo, obviamente, não apenas se opôs como atacou o anteprojeto em seus veículos de comunicação.

De imediato, uma parcela da classe audiovisual manifestou apoio ao Ministério da Cultura. Durante a realização do Festival de Brasília em 2004, alguns cineastas como Vladimir Carvalho e Tuna Espinheira exprimiam que a criação da Ancinav era legítima e exemplificava os mais profundos interesses para a viabilidade do cinema brasileiro. O jornalista Eduardo Souza Lima, em matéria para o jornal *O Globo* em 29 de novembro de 2004¹³⁸, anunciou que naquele dia um grupo de “13 associações de documentaristas de 25 estados, que reúnem 1.200 profissionais, vão encaminhar ao Ministério da Cultura um documento de apoio à criação da Ancinav”. Salutar destacar que, a maioria dos apoiadores do anteprojeto, eram cineastas independentes que possuíam dificuldades em acessar o financiamento público, via leis de incentivo fiscal, e enxergavam na Ancinav uma forma de abalizar a escassez e a ausência de recursos para a produção independente. Novamente, ressalta-se que a lógica da renúncia fiscal induzia aspectos comerciais às obras, visto que elas precisavam garantir um retorno financeiro substancial aos patrocinadores e apoiadores da produção. Este, portanto, era um entrave considerável para aqueles cineastas que faziam filmes autorais ou com pouco caráter comercial e que puderam perceber no anteprojeto uma alternativa para o fomento de obras audiovisuais.

¹³⁸ Ver: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: 22/08/2021.

— A lei de incentivo fiscal é uma balela, só serve para um pequeno grupo. Levei oito anos para fazer este filme, sem um tostão de patrocínio sequer. Isso tem que ser revisto. Grilaram a lei que nós criamos — disse o primeiro.

— Já subi outras vezes neste palco para agradecer os patrocinadores, mas neste filme não tivemos nenhum — completou Curi, também produtor de “As vidas de Maria”, que abriu o festival.

Figura 8 – Depoimentos de Tuna Espinheira e Marcio Curi¹³⁹

Os pesquisadores Arthur Autran e Marina Rossato Fernandes (2017) apontam que o conceito da Ancinav se respaldava em uma “intervenção do Estado no setor audiovisual, incluindo-se aí o filão da televisão aberta, quase sempre refratário a qualquer proposta de política pública visando ampliar a regulação.” (AUTRAN; FERNANDES, 2017, p.09). No artigo *Ancinav: omissão ou missão?* publicado em 2004, Juca Ferreira expõe os objetivos da Ancinav e o desejo, por parte do MinC, de “modernizar o audiovisual”, incorporando ao segmento de TV e os serviços de telecomunicações como meios essenciais para esse movimento. Para ele, a democratização do acesso aos bens e serviços culturais, a partir das obras audiovisuais, garantiria o compromisso com o público brasileiro e o bem-estar da população. Com isso, era preciso novas possibilidades para o escoamento dessas obras, ainda que fosse necessário atuar em um ambiente marcado pela livre concorrência e regras de mercado, pelos objetivos de lucro e pelo viés, majoritariamente, comercial.

Como reação ao projeto de lei que cria a Agência, as tevês têm dito que sua fatia de mercado vai muito bem, obrigada. Quem precisa de regulação, dizem, são o cinema e as empresas de serviços de telefonia. Na percepção das tevês, a transmissão de conteúdo via celular e internet deveria ser vetada ou submetida ao seu controle. Querem regulação para os outros, e não para si. As empresas de tevê combinam velhos temores e preconceitos com exigências de proteção e regulação do nosso mercado audiovisual. Para que a televisão brasileira possa se manter como provedora de uma das melhores teledramaturgias do mundo - e para que este modelo se fortaleça e se amplie no Brasil para novos produtos e produtores - a Ancinav tem muito a contribuir. (FERREIRA, 2004, p.04)

¹³⁹ Ibid, 2004. Acesso em: 22/08/2021.

Em resposta ao apoio de uma parcela do setor, os argumentos de uma possível censura às emissoras, por exemplo, foram endossados pelos representantes dos gigantes conglomerados de comunicação do país e de renomados cineastas que mantinham relações com as mais importantes empresas privadas do audiovisual, como Cacá Diegues e Luiz Carlos Barreto. Deve-se ressaltar que ambos integraram o GEDIC, grupo responsável por formular as bases para criação da ANCINE, como citado anteriormente. O grupo contrário à Ancinav ressaltava uma grave fratura que a extinção da ANCINE à época poderia gerar ao setor, além de reforçar a saída de grandes investidores privados do mercado cinematográfico que já estavam em consonância com as propostas em vigência da agência reguladora¹⁴⁰.

Desse modo, o audiovisual, mais uma vez, encontrou-se em um cenário de disputas, no qual a pauta do protecionismo às artes e à cultura brasileira e o fomento à produção independente audiovisual esbarravam nos interesses econômicos. A reação para com a proposta alcançou uma dimensão tão acirrada que, ainda em 2004, foi criado o 1º Ciclo de Debates do Fórum de Audiovisual e Cinema – FAC, grupo divergente derivado do Congresso Brasileiro de Cinema. Profissionais, artistas e intelectuais se reuniram em São Paulo para debater os aspectos da Ancinav com o intuito de impedir que o anteprojeto fosse encaminhado, pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, à Câmara dos Deputados para apreciação. Na ocasião, o cineasta Arnaldo Jabor (2004) assinalou que a “Ancinav é uma espécie de tumor inoperável [...]. Eles (governo) fingiram o diálogo, que não aconteceu coisa nenhuma”. Em uma fala um pouco mais amistosa, o cineasta e presidente do Fórum, Roberto Farias (2004) destaca que, na verdade, os integrantes do Fórum nunca foram contrários à implementação da Ancinav, porém eram críticos ao modelo e disposições apresentados em sua proposta.

Ancinav: discussão mobiliza 13 mil empresas

Fórum pelo Desenvolvimento do Audiovisual e do Cinema, com 17 associações, é contra proposta do Ministério da Cultura



Rávio Freire
■ SÃO PAULO. Um grupo de 17 associações representando 13 mil empresas ligadas ao setor de audiovisual e cinema fundou ontem, em São Paulo, o Fórum pelo Desenvolvimento do Audiovisual e do Cinema (FAC), com o objetivo de estimular a produção cultural brasileira. Além de debater sobre o fortalecimento do setor, o Fórum surge como uma nova frente de discussão sobre o polêmico projeto para criação

grais ou parciais. Já há leis que regulam a produção de cinema no Brasil. A lei das telas, o Estatuto da Criação, é uma das prescrições do setor.

Teve uma quantidade enorme de vigilância e de regras que o setor não queria. O presidente do Fórum, o cineasta Roberto Farias,

— Só que fui eu que agi. Mas não é só de intelectuais. Ele disse que o grupo deverá formar de fortalecer a indústria audiovisual no Brasil de forma, mesmo, paralela

ris, que o projeto do governo, que é de incentivar a indústria para vantagem, é uma das prescrições do setor.

— O que é que o governo quer? É o resultado de uma união que já vinha sendo definida anteriormente entre os cineastas e o coordenador do FMC, o cineasta Roberto Farias.

— Só que fui eu que agi. Mas não é só de intelectuais. Ele disse que o grupo deverá formar de fortalecer a indústria audiovisual no Brasil de forma, mesmo, paralela

produção cultural. Sobre a lei das telas, o presidente do Fórum, já que boa parte dos filmes brasileiros recebe incentivos de exibição, não queremos mudanças.

— As relações não têm o direito de dizer qual filme que vai ser exibido. O que é que o governo quer que uma indústria se instale na América Latina? O Brasil é o único que não tem a indústria de cinema. O que tipo de cinema vai fazer? O incentivo não pode tomar o lugar da criatividade.

— Perguntado sobre a relação do FAC com o Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), que apoia o projeto original do go-

Figura 9 – Matéria O Globo, 23 de novembro de 2004¹⁴¹

¹⁴⁰ Evidentemente que estas justificativas foram feitas por aqueles produtores, distribuidores ou exibidores que mantinham relações e negociações comerciais com estas empresas privadas.

¹⁴¹ Ver: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: 22/08/2021.

Talvez, a razão pela tamanha dificuldade de colocar em prática as disposições da Ancinav se atenha à confusa tentativa de reunir a vastidão dos interesses relativos ao audiovisual. E, mais diretamente, que estes interesses garantissem direitos, deveres e retornos financeiros aos diversos segmentos. A criação da minuta foi entendida como uma imposição, no qual não houve diálogo prévio com todos os elos da cadeia audiovisual, principalmente, em um período posterior e recente de criação e funcionamento da ANCINE. Esse imbróglio também mobilizou e fortificou a oposição do mercado televisivo para com a proposta, principalmente, no que se entendia como um controle total das atividades de comunicação em massa e da programação das emissoras de TV no país que a Ancinav deteria. Sabe-se, como explanado anteriormente, que essas emissoras estavam vinculadas à grupos políticos conservadores e possuíam grande influência e resguardo nas instâncias federais do governo, em especial, a Rede Globo. Este será um elemento fundamental para o arquivamento do anteprojeto. Marina Rossato Fernandes (2014) ressalta que

Com seus ataques veiculados pela mídia gerou um clima de indisposição em relação à proposta, devido ao grande público que atinge e influencia, acusando a proposta de autoritária e não medindo palavras ao relacioná-la com a censura, as Organizações Globo contribuíram para a não efetivação do anteprojeto da Ancinav. Além de criar um ambiente hostil, a empresa conta com grande poder político e por meio do lobby no Congresso Nacional conseguiu pressionar por um resultado a favor de seus interesses, como já havia feitos em outros casos. Assim, é possível apontar a ação da Rede Globo como um dos motivos que fez com que o governo optasse por engavetar o anteprojeto que pretendia transformar a Ancine em Ancinav e os serviços de radiodifusão continuassem sem atualização da regulação. (FERNANDES, 2014, p.07)

Portanto, esta explanação breve sobre o caso Ancinav será uma tensão preliminar que voltará a ser considerada em 2006 no âmbito da discussão de uma lei que pudesse regular e impactar a produção independente audiovisual brasileira na TV paga. Diferentemente do que se viu com a proposta da Ancinav, os projetos de leis referentes à Lei da TV paga tiveram tempo suficiente para amadurecer nas esferas governamentais, sendo por mais de cinco anos objeto de intensa revisão por diversas comissões, agências federais, representantes do setor e das principais empresas de comunicação. Não à toa, é comumente mencionada como uma lei que foi criada sob a participação e engajamento da sociedade civil. As consequências disso, será o *boom* da produção nacional na TV segmentada, a busca por conteúdos diversificados, o surgimento de canais e programadoras brasileiros, além da própria cota de tela. A conclusão apreendida deste

caso aponta que o Estado, o setor privado e a regulação do audiovisual têm de habitar uma zona equilibrada de diretrizes, sendo estas, claramente, definindo as atribuições e objetivos de cada parte. Ao mesmo tempo demonstra que o mercado sempre foi – e ainda – dominado pelos conglomerados de mídias, capazes de desestabilizar, inclusive, projeto do próprio governo federal, caso não haja comunhão de interesses e benefícios, inclusive, financeiros.

4.2 Instrumentos regulatórios e marcos legais

Em seus primeiros anos de atuação, a ANCINE precisou lidar com diversas atribuições, a fim de que a regulação da atividade audiovisual proporcionasse segurança econômica, integridade constitucional e estimulasse a produção de obras nacionais. Nesse sentido, uma base de necessidades foi formulada, estas mencionadas no subcapítulo anterior, originárias de naturezas diferentes a fim de nortear finalidades e ações direcionadas ao desenvolvimento e a estruturação do mercado audiovisual brasileiro. Para fins de melhor compreensão, marcos legais e instrumentos regulatórios serão explicitados neste subcapítulo através de normas, decretos ou atos que legislam ou versam sobre um determinado assunto ou fato. Posto isso, será possível analisar os principais esforços regulatórios implantados pela agência para a atividade audiovisual no país.

A Medida Provisória nº 2.228-1/2001, além de estabelecer as bases e estruturas de funcionamento da ANCINE também deu providências para criação de outros órgãos e medidas para o setor. Um deles vai se tornar peça chave para a formulação de um plano de metas para o audiovisual e formação de um grupo específico que iria, não só analisar o mercado, mas propor uma nova política centrada no crescimento e na expansão da produção independente. O Conselho Superior do Cinema – CSC, criado pela MP citada, mas com seu regimento e organização fundamentadas pelo Decreto nº 4.858, de 13 de outubro de 2003, é um órgão colegiado e que seria composto pelos ministros da Justiça, das Relações Exteriores, da Fazenda, da Cultura, do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, das Comunicações e pelo chefe da Casa Civil, representando a Presidência da República. O restante das vagas estaria destinado aos representantes do setor. Basicamente, apesar da autonomia garantida pela ANCINE, sua vinculação federal estaria condicionada à participação de diversos representantes do governo, não só caracterizando a participação do Estado, como também ressaltando uma descentralização das discussões que, em um primeiro momento, deveriam advir dos próprios órgãos

competentes relacionados ao audiovisual. Em outras palavras, havia certo risco para a elaboração de ações e medidas específicas que competiam ao setor audiovisual, visto que aprovações dependiam de agentes oriundos de outros ministérios, por exemplo.

O CSC tem como finalidade elaborar medidas para valorização do conteúdo brasileiro em todas as telas e segmentos de mercado, bem como solucionar gargalos históricos do setor por meio de medidas e políticas públicas que visam a longevidade e auto-sustentabilidade da atividade, vide redação oficial. Apesar de ter sido criado em 2001, poucos documentos sobre o Conselho Superior do Cinema estão disponíveis em seu site oficial. Além de relatórios e estudos mais recentes sobre a consolidação do *vídeo on demand* no Brasil e atas de reuniões que compreendem os anos de 2008 a 2017, o Plano de Diretrizes e Metas, elaborado pelo Conselho em 2012, seria um marco nas políticas públicas nacionais para o audiovisual. O PDM, como ficou conhecido o documento, será melhor analisado neste trabalho mais adiante. É significativo mencionar que o documento que dinamiza o regimento interno¹⁴² do Conselho Superior do Cinema não possui nenhuma menção à diversidade ou à pluralidade, seja em sua composição, seja em suas atribuições ou resoluções. Novamente, pode-se destacar que quem fazia ou pensava sobre o audiovisual no país integrava um projeto político sustentado por uma forte estrutura de poder, ora caracterizada como colonial. Como considerar sobre ou debater a diversidade, neste caso sob o viés dos gêneros e as sexualidades, no audiovisual brasileiro diante de tanta assimetria em suas raízes profundas e alicerces fundantes?

Além de toda essa atribuição do Conselho Superior do Cinema, uma delas é importante para aplicação de recursos e disponibilidade de financiamento público, que é a distribuição da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – CONDECINE. Em linhas gerais, a CONDECINE é uma contribuição devida a todos os agentes do setor que incide, especificamente, na decorrência de exploração comercial de uma obra. Ou seja, qualquer atividade de distribuição ou comercialização que implique em rendimentos, lucros, dividendos é passível para aplicação de pagamento do imposto. Assim, uma obra destinada ao segmento de salas de cinema – visando receitas de bilheterias – ou uma obra licenciada para emissoras de TV – que envolveu pagamento e transferências de direitos de exibição – estariam condicionadas ao pagamento do imposto. Os valores da CONDECINE seriam calculados de acordo com o formato,

¹⁴² Ver:

https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/Regimento%20Intern%20CSC%202022%2003%202016_0.pdf. Acesso em 20/06/2021.

duração e janela de exibição das obras, podendo ser reajustados de acordo com a inflação do ano vigente. No ato de sua promulgação, o recolhimento caracterizou-se, inicialmente, por dois tipos: CONDECINE – Título e a CONDECINE – Remessa. A primeira é específica para qualquer obra que exercerá atividade de exploração comercial, ou seja, obras passíveis de retorno financeiro, independente do segmento de mercado e do formato. A segunda implica na taxação em 11% dos rendimentos de remessas ao exterior decorrentes de exploração, aquisição ou importação de conteúdo. Esta arrecadação é essencial para o setor, pois a maior parte derivada de seu aporte retoma para o Fundo Setorial do Audiovisual em forma de recursos habilitados para novos investimentos pela ANCINE, através de seus mecanismos de fomento direto. Ademais, a MP também determinava a prorrogação da Lei do Audiovisual até o ano de 2006, ou seja, autorizava o incentivo fiscal e a captação de recursos por, pelo menos, mais cinco anos e renovava a utilização da Lei Rouanet para o setor audiovisual.

A medida provisória de criação da ANCINE também instituiu os Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – Funcines. Os Funcines são fundos de investimento sob a forma de condomínio fechado, sem personalidade jurídica, administrados por instituição financeira autorizada a operar pelo Banco Central do Brasil – BACEN e regulada pela Comissão de Valores Mobiliários – CVM. Pelo menos, em torno de 85% do patrimônio dos Funcines deveriam ser aplicados em projetos aprovados pela ANCINE, desde que sejam direcionados para: obras cinematográficas brasileiras independentes; projetos de comercialização e distribuição de obras independentes, construção, recuperação e modernização de salas de exibição; e projetos de infraestrutura. Os Funcines, apesar de terem sido criados pela MP 2.228/01, sofreu alteração em suas disposições pela Lei 11.437/06, foi regulamentada pelo Decreto 6.304/07 e, por fim, foi normatizada pela ANCINE pela Instrução Normativa (IN) 80 de 20/10/2008. Analisando este último instrumento, o texto que compõe a Seção I da IN 80/08¹⁴³, dispõe sobre os fundamentos e objetivos dos Funcines, no qual se destaca o Art.3º, inciso III, ao instituir “a oferta diversificada de bens, produtos e serviços a públicos com interesses e características diversas, de forma a atender a múltiplas demandas de consumo”¹⁴⁴. Novamente, é possível perceber uma brecha para o surgimento de conteúdos que potencializem a diversidade de gêneros e sexualidades. No entanto, não há medição de

¹⁴³Ver:<https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-no-80>

¹⁴⁴Ibid, 2008.

esforços concretos que ressaltem essa diversidade de sujeitos e corpos ou que apontem as demandas necessárias para o consumo de obras dissidentes. Mais uma vez, a generalização e o conceito guarda-chuva se tornam mecanismos cômodos para evitar complexidades e atribuições de direitos.

Em 28 de dezembro de 2006, a Lei nº 11.437/2006 consolidou a criação do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, como uma Categoria de Programação Específica do Fundo Nacional de Cultura – FNC, porém o fundo só foi regulamentado através do Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007¹⁴⁵. O objetivo central do Fundo Setorial do Audiovisual permeia alguns propósitos como compensar as dificuldades de acesso dos produtores audiovisuais aos principais mecanismos de incentivo fiscais; garantir novas formas *business* entre os produtores e parceiros; a divisão dos riscos financeiros entre agentes públicos e privados. Além disso, o FSA visa aperfeiçoar a produção e estimular a criação de conteúdos brasileiros em diversos níveis: artísticos, narrativos, financeiro e gerencial. Dessa forma, o FSA é composto, basicamente, por repasses monetários oriundos do Orçamento Geral da União, da arrecadação da CONDECINE e do FISTEL¹⁴⁶. Para organizar as medidas e atividades do fundo, foi criado um Comitê Gestor – CGFSA responsável por definir e pôr em prática os planos anuais de investimento ao setor. Tal Comitê seria composto por dois representantes do Ministério da Cultura, um representante da Casa Civil vinculada à Presidência da República, um representante do Ministério da Educação, um representante da ANCINE, um representante da instituição financeira credenciada pelo Comitê Gestor e, por fim, três representantes do setor audiovisual¹⁴⁷. Dentre as principais modalidades para aplicações de recursos do FSA compreendem os investimentos retornáveis; empréstimos reembolsáveis e valores não-reembolsáveis; equalização de encargos financeiros; participação minoritária no capital de empresas; e outras aplicações direcionadas ao desenvolvimento das atividades audiovisuais.

Em 2008, linhas de financiamento foram criadas com aporte de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, tendo sido claramente ampliadas em 2013. Os programas setoriais que se valem das verbas do FSA são o Programa de Apoio ao desenvolvimento do Cinema Brasileiro – PRODECINE; o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do

¹⁴⁵ Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-6299-de-12-de-dezembro-de-2007>

¹⁴⁶ CONDECINE: Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional. FISTEL: Fundo de Fiscalização das Telecomunicações.

¹⁴⁷ Esta composição mencionada deriva-se da nova redação da lei realizada pelo Decreto nº 8.281/2014.

Audiovisual Brasileiro – PRODAV; o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura – PROINFA; e o Programa Cinema Mais Perto de Você. Segundo dados da ANCINE, o total disponibilizado pelo FSA, em editais, desde sua vigência saltou da ordem de R\$ 37 milhões em 2008 para R\$ 252 milhões em 2013, conforme figura abaixo. Esse estímulo se deve não só a maior capacidade de produção de obras brasileiras como também um vislumbre do segmento de TV como nicho de retorno financeiro. Segundo a ANATEL, em dezembro de 2013, o mercado de TV por assinatura atingiu a marca de, aproximadamente, 18 milhões de assinantes¹⁴⁸.

Valores do Fundo Setorial do Audiovisual - Em Reais (R\$) - 2008 a 2019

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

Figura 10 - Valores do FSA - Em Reais (R\$) - 2008 a 2019¹⁴⁹

Considerando a questão da diversidade no que se refere ao FSA, esta se baseia numa ampliação dos tipos e gêneros audiovisuais, no qual a animação ganha força e uma infinidade de projetos passa a abordar, para além dos dramas e das comédias, outras temáticas e gêneros como infantis, ação, aventura e biografias. A diversidade regional será fator determinante nesse contexto, pois desde 2009 foi implementado o indutor regional aos editais, no qual é selecionada uma porcentagem específica de projetos derivados de outros estados/regiões que não o Rio de Janeiro e São Paulo. Outro ponto

¹⁴⁸ Ver: <https://informacoes.anatel.gov.br/paineis/acessos/tv-por-assinatura> . Acesso em: 13/06/2021.

¹⁴⁹ Ver: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/valores_execucao_fsa.pdf . Acesso em: 13/06/2021.

importante advindo das mudanças promovidas pelo Fundo Setorial do Audiovisual foi o surgimento de novos diretores estreantes como, por exemplo, por meio do edital PRODECINE Linha A – Produção Cinematográfica em 2012, no qual 14 eram novos profissionais realizando primeira obra e 12 eram profissionais realizando o segundo longa-metragem. É essencial mencionar que no texto do decreto que regulamenta o FSA a palavra diversidade não aparece nenhuma vez no documento.

Retomando às atribuições do Comitê Gestor definidas no Art.8, inciso VI do Decreto nº 6.299¹⁵⁰, o órgão fica responsável por “estabelecer normas e critérios para a apresentação das propostas de projetos, para os parâmetros de julgamento e para os limites de valor do apoio financeiro aplicável a cada caso”. Esta informação é de extrema importância, pois a priori, seria o Comitê Gestor do Fundo Setorial um dos responsáveis por instituir, então, regras específicas, cotas, categorias ou temas que poderiam valorizar a diversidade de gêneros e sexualidades nos editais destinados ao cinema e TV promovidos e gerenciados pela ANCINE – fato que não ocorrerá até pelo menos 2018.

Contudo, até o ano de 2009, os mecanismos de fomento diretos e indiretos¹⁵¹ à produção audiovisual em nível nacional, ou seja, excluindo concursos e linhas estaduais e municipais, consistiam em: Lei Rouanet (Lei 8.313/91), Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93), Art. 39 da Medida Provisória 2.228-1/01, Funcines, Fundo Setorial do Audiovisual, o Prêmio Adicional de Renda - PAR, o Programa ANCINE de Incentivo à Qualidade – PAQ, os Programas Especiais de Fomento – PEFs, instrumentos para coprodução internacional e editais estatais como da Petrobrás e BNDES¹⁵².

No caso do Prêmio Adicional de Renda – PAR, este foi criado em 2005 com o objetivo de incitar, de acordo com o desempenho comercial da obra, o fomento em novos projetos audiovisuais. Dessa forma, o benefício deveria ser aportado pela empresa brasileira, obrigatoriamente, em novos projetos, respeitando o segmento de atuação da empresa, produtora, distribuidora exibidora, através de editais públicos. Para as empresas produtoras, a verba deveria ser aplicada em projetos de desenvolvimento, finalização ou complementação de recursos. Já as empresas distribuidoras deveriam destinar os recursos para fins de aquisição de direitos de exploração comercial, desde que a verba seja aportada

¹⁵⁰ Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-6299-de-12-de-dezembro-de-2007>

¹⁵¹ O fomento direto caracteriza-se pelo financiamento através de editais e/ou seleções públicas para investimento. Já o fomento indireto é baseado em recursos oriundos de incentivo fiscal, por meio da Lei Rouanet, Lei do Audiovisual e da MP 2.228-1/01.

¹⁵² Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/fomento/o-que-e>

na produção do conteúdo ou investir nas despesas de comercialização de nova obra audiovisual. Por fim, as exibidoras poderiam investir em modernização, tecnologia e infraestrutura das salas ou complexos que possuírem. O último edital específico para o Prêmio Adicional de Renda foi realizado em 2018. No caso do Programa ANCINE de Incentivo à Qualidade – PAQ, este é um apoio financeiro voltado para as empresas produtoras brasileiras que participaram de festivais no Brasil ou no exterior com filmes de longas-metragens, seja por meio de premiações, seleções ou indicações em categorias especiais, como melhor filme ou direção. A IN nº 56/06¹⁵³, que faz jus às normas gerais do PAQ, além de estabelecer os parâmetros e condições do prêmio, também cria uma lista com os principais festivais nacionais e internacionais de cinema e uma pontuação específica para cada, a fim de que regimentar critérios de elegibilidade e o teto do investimento a ser concedido. Os festivais são divididos em categorias que equivalem de 1 a 4 pontos, dependendo do porte do evento. A redação e outras evidências do Programa ANCINE de Incentivo à Qualidade foi redefinida pela Instrução Normativa n.º 87, de 16 de dezembro de 2009¹⁵⁴. O que chama atenção, num primeiro momento, é a indução de que uma obra de qualidade estaria condicionada à sua participação em festivais importantes para o setor. É evidente que a seleção de uma produção no Oscar ou Festival de Cannes, por exemplo, tem um impacto significativo e de prestígio para o setor audiovisual, mas talvez, o critério, depois de tanto tempo da criação do PAQ, em 2006, não deveria ser somente o mérito da elegibilidade em festivais consagrados. Quantos filmes com temáticas e protagonismos dissidentes de gêneros e sexualidades nacionais, realizados com recursos públicos geridos pela ANCINE, foram contemplados nesses eventos?

Em relação aos Programas Especiais de Fomento – PEFs, estes se caracterizam pela disponibilidade da ANCINE em instituir uma ação de desenvolvimento e fomento ao setor, por meio de ofício ou pleito de órgão privado ou público, com interesse em firmar parceria. Os recursos para tais ações podem ser captados por empresas brasileiras através do mecanismo de incentivo fiscal advindo do Art. 1ºA – Lei 8.685/93, ou seja, pela Lei do Audiovisual. Para a seleção dos projetos, deve-se criar um edital público específico para esta finalidade com regras definidas e que atendam às especificações e

¹⁵³Ver:<https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-56-de-25-de-setembro-de-2006>

¹⁵⁴Ver:<https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-87-de-16-de-dezembro-de-2009>

condições da PEF proposta. Somente após o cumprimento destas etapas, em conformidade com as normas da PEF, a seleção pode ser realizada e o desembolso efetuado.

A criação das PEFs alterou a redação da Lei nº8.685, de 20 de julho de 1993, artigo 1º-A, sendo consolidada pela Lei nº 11.505, de 18 de julho de 2007¹⁵⁵ e regimentada pela ANCINE através das Instruções Normativas 66/2007¹⁵⁶ e 81/2008¹⁵⁷. Ambas foram revogadas pela Instrução Normativa n.º 154, de 2 de junho de 2020¹⁵⁸.

No entanto, um dos mais importantes dispositivos para aceleração e desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro, a Lei 12.485/11, conhecida como Lei do SeAc e/ou Lei da TV Paga, desde quando ainda era um projeto de lei de iniciativa parlamentar, impulsionou um diálogo fundamental no setor. Ao ser articulada com participação da sociedade civil, órgãos competentes e agentes interessados, a lei visou criar as condições possíveis para o aumento da produção independente nos canais de TV por assinatura oferecida ao público brasileiro, servindo novamente de palco para tensões e disputas, como evidenciado no subtópico anterior. Nos primeiros anos de funcionamento desta lei, as empresas e agentes do setor estavam ainda se adaptando às transformações exigidas, não somente em especialização no *business* com grandes *players* do mercado, mas também num aperfeiçoamento de tópicos como gestão de equipe e planejamento de projetos. O aquecimento da produção independente se tornou visível em números quando em 2011 foram emitidos 202 certificados de produtos brasileiros¹⁵⁹, enquanto em 2013 este valor saltou para mais de 800 certificados¹⁶⁰. No subcapítulo a seguir, uma análise mais cuidadosa e esmiuçada será realizada sobre a Lei 12.485/11, porém cabe destacar que ela também possibilitou a criação da CONDECINE – Teles, taxação importante para garantir recursos ao audiovisual.

Ao abrir o mercado para as operadoras de telefonia, viu-se uma oportunidade de arrecadação de imposto sobre empresas como concessionárias, permissionárias ou

¹⁵⁵ Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2007/lei/L11505.htm

¹⁵⁶ Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-66-de-11-de-dezembro-de-2007>

¹⁵⁷ Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-81-de-28-de-outubro-de-2008>

¹⁵⁸ Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-154-de-2-de-junho-de-2020>

¹⁵⁹ O certificado de produto brasileiro (CPB) é um documento requerido pelo produtor independente diante da finalização da obra. Posto isto, fica subentendido que a data de emissão deste certificado pela ANCINE será considerada como a data da conclusão da obra.

¹⁶⁰ Ver: www.oca.ancine.gov.br

autorizadas, que distribuem de alguma forma conteúdos audiovisuais. Era entendido que estas empresas impulsionavam o setor por meio do *delivery* de obras ou produtos audiovisuais em seus meios como, por exemplo, os aparelhos celulares e seus respectivos *players* ou aplicativos videofonográficos. Logo, uma taxa específica foi implementada para as empresas de telecomunicação. De acordo com as próprias informações da ANCINE, a CONDECINE – Teles, em seu primeiro ano de aplicabilidade em 2012, arrecadou um total de, aproximadamente, R\$ 819.589.679,96 destinados ao Fundo Setorial do Audiovisual. Já em 2017, esse valor salta para R\$ 1.022.786.941,61¹⁶¹. Todavia, outro questionamento se faz pertinente: o quanto desse valor que retorna para o FSA é aplicado em obras com sujeitos e corpos LGBTQIA+? O quanto desse montante estimula à produção audiovisual independente que trata de dissidências de gêneros e sexualidades? Qual a parcela desse recurso é direcionada a obras com recortes étnicos e raciais?

Em diversas pautas e análises do setor, o elo da exibição, historicamente, se constituiu como o mais fraco da cadeia. Em uma comparação divulgada por representantes da própria ANCINE em eventos de mercado¹⁶², no ano de 1975 cerca de 80% das salas de cinema estavam compreendidas em cidades do interior do país, enquanto em 2008 este número atingia cerca de 28%. Se na década de 1970 estimava-se o número de 30.000 habitantes por sala contra 83.000 habitantes por salas em 2008 e a média de bilhetes por salas reduzida de 84.000 para 38.000, no período analisado, algo estava, de fato, comprometendo o acesso do público às salas de cinema e a falta de circulação de obras nacionais no circuito exibidor. Sua carência por assistência e melhoria nas condições para ampliação e modernização das estruturas das salas em todas as regiões do país, muitas das vezes, se justificava pelo predomínio dos grandes complexos dos *shoppings centers*¹⁶³, detentores de grandes investimentos, como também pela forte taxação sobre os serviços.

Assim, o impacto que o setor de exibição sofreu ao longo das décadas evidencia inconstâncias oriundas da própria crise econômica nacional, que impacta na renda dos brasileiros e, consequentemente, no aporte para atividades culturais e de lazer, a modernização tecnológica como um fator custoso, vide às importações de equipamentos,

¹⁶¹ Ver: www.oca.ancine.gov.br

¹⁶² Informação obtida pela própria autora.

¹⁶³ Tal movimento pode ser visto também pelo fechamento e redução de diversas salas de cinema de rua no Brasil ao longo das décadas.

e falta de ação do governo para expansão de novas salas em todas as regiões do país. Como forma de minimizar esta disparidade, foi instituído pela Lei 12.599/2012¹⁶⁴ o Programa Cinema Perto de Você que tinha como objetivo impulsionar o crescimento das empresas e os parques exibidores nacionais. Além de garantir a abertura de novas salas de cinema, principalmente, em bairros descentralizados e periféricos e popularizar o acesso ao público, em especial, da classe C¹⁶⁵. Tal fato pode ser bem mais compreendido quando no texto da lei citada um dos objetivos principais é “ampliar o estrato social dos frequentadores de salas de cinema, com atenção para políticas de redução de preços dos ingressos”¹⁶⁶. Inicialmente, a meta consistia na abertura de, pelo menos, 600 salas de cinema e, para que se pudesse colocar em prática o programa foi necessário estipular fontes de financiamento para o seu funcionamento. Inicialmente, os recursos disponíveis para execução do Programa Cinema Perto de Você eram provenientes do Fundo Setorial do Audiovisual, com linhas específicas para empréstimos, equalização e investimentos, além de empréstimos oferecidos, de acordo com o porte de cada proposta, pelo BNDES por meio do programa Desenvolvimento da Economia da Cultura – PROCULT.

Em 2014, foi lançado o programa Brasil de Todas as Telas, criado para suprir os novos desafios do setor audiovisual que estava em forte crescimento, impulsionando uma política de fomento ao lançar mais linhas de financiamento via o FSA e garantindo aumento de recursos para o segmento de TV. Fundamentado sobre o Plano de Diretrizes e Metas – PDM, o programa tinha como principal objetivo o estímulo ao mercado interno. Em evento para o lançamento e divulgação do programa em Brasília, o ex-presidente da ANCINE, Manoel Rangel, listou uma série de objetivos do programa tais como impulsionar a competitividade, inovação e parcerias locais e regionais, impulsionar as programadoras brasileiras de TV, promover a regionalização e “expandir a produção independente, com qualidade e diversidade” (RANGEL, 2014)¹⁶⁷. No documento gerado pela fala de Manoel Rangel, o Brasil de Todas as Telas teria disponível naquele ano cerca

¹⁶⁴ Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12599.htm

¹⁶⁵ É importante mencionar que, a partir do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, as políticas públicas sociais foram essenciais para o crescimento e poder de compra da classe C. A ascensão da mesma proporcionou um novo potencial de consumo, no qual pessoas que integravam esta classe, passaram não só a serem consumidoras ativas, como a serem parte fundamental do crescimento econômico nacional. O impacto disto para o setor cultural, no caso do audiovisual, pode ser visto pelo aumento das bilheterias como também maior distribuição regional do público fora da região sudeste.

¹⁶⁶ Ver: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/_Ato2011-2014/2012/Lei/L12599.htm. Acesso em 13/06/2021.

¹⁶⁷ Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Brasil%20de%20Todas%20as%20Telas%20-%202001%2007%2014.pdf>. Acesso em 13/06/2021.

de R\$ 1,2 bilhão para investimento em suas ações, sendo parte deste valor destinado para projetos de editais específicos, a operações do Programa Cinema Perto de Você e o restante a ser destinados em outras atividades. Dentre os eixos de atuação do Brasil de Todas as Telas estão: 1) desenvolvimento de projetos, roteiros, marcas e formatos; 2) profusão e difusão de conteúdos brasileiros; 3) capacitação e formação profissional; 4) implantação e modernização de salas de cinema. O primeiro deles destina investimentos para editais de desenvolvimento de roteiro e/ou criação de núcleos criativos; o segundo implementa novas linhas de financiamento para obras nacionais independentes de desenvolvimento, produção, coprodução internacional, distribuição e reinvestimento para novos projetos; o terceiro instituiu o PRONATEC Audiovisual, suporte específico para o setor derivado do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego¹⁶⁸, no qual seriam destinados verbas para capacitação e formação técnicas através da oferta de cursos em diversos estados brasileiros; e por fim, o quarto eixo impõe a implantação de novas salas de cinema, modernização e credenciamento de novos agentes exibidores pelo Regime Especial de Tributação para o Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica – RECINE¹⁶⁹.

Em todo o material apresentado por Manoel Rangel durante sua fala, a palavra “diversidade” aparece somente 3 vezes, aludindo aos conceitos de diversidade regional e cultural. O Brasil de Todas as Telas teve resultados expressivos e quase imediatos, principalmente, quando efetivou uma política de desenvolvimento regional. Na própria apresentação do ex-presidente da ANCINE, a ampliação de narrativas regionais condicionaria o compromisso com a diversidade cultural, seja por meio de editais estaduais e municipais com aporte disponíveis, à época, em cifras beirando à R\$ 85 milhões, seja com a incorporação das emissoras públicas de TV nesse processo. A Empresa Brasileira de Comunicação – EBC e as TVs comunitárias e universitárias alavancariam também o conteúdo independente nas regiões para além do sudeste.

No mesmo ano, o Regulamento Geral do PRODAV entrou em vigor e suas disposições orientariam as ações vinculadas ao PRODAV até o ano de 2016, com posterior prorrogação para o exercício de 2019, onde suas diretrizes poderiam ser renovadas e/ou alteradas. Este regulamento caracteriza mais um indutor, aprovado pelo Comitê Gestor do Audiovisual, destinado ao desenvolvimento do mercado brasileiro de

¹⁶⁸ Gerido na época pelo Ministério da Educação.

¹⁶⁹ O RECINE é um programa específico de tributação que consiste na desoneração ou redução de impostos federais que envolvem as operações de modernização tecnológica e expansão do parque exibidor.

conteúdos audiovisuais que cria termos e regras para aplicações de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual nas linhas de fomento vinculadas ao PRODAV. Essas políticas criadas em prol do PRODAV¹⁷⁰, foram reguladas e continuam em consonância com proposições vinculadas a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, pelos princípios da política nacional do cinema, estabelecidos pelo art. 2º da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e pelos princípios da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO, promulgada pelo Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007.

Através de um crescimento expressivo e do surgimento de novas micro e pequenas empresas buscando recursos e aumentando a competição por fatias no mercado audiovisual, novos paradigmas surgiram para a atividade se tornar mais dinâmica e diversa. A sustentação de um mercado robusto de licenças em conjunto com perspectivas de retorno pelas receitas das obras abalizou grande parte das operações financeiras da ANCINE a partir desse período. Além disso, a expansão do parque exibidor e o fortalecimento das distribuidoras nacionais foram consideradas a níveis de investimentos específicos nestes campos.

Neste período abrangente em que reinou o mandato de 11 anos do então presidente da agência, Manoel Rangel, de 2006 a 2017, o número de obras brasileiras lançadas em circuito nacional ultrapassou a marca de 1.000 filmes neste período, sendo mais de 90%¹⁷¹ comercializadas por distribuidoras nacionais, de intensa renovação e ampliação das políticas públicas de fomento ao setor. Outro dado importante é que a ficção ainda continua sendo o gênero que mais leva indivíduos para as salas de cinema e o tipo de obra que mais angaria recursos públicos no país, cerca de 70%¹⁷². Em relação ao mercado de TV paga, os canais de espaço qualificados exibiram mais de 6 horas de conteúdos brasileiros independentes no horário nobre, sendo que a obrigação imposta pela Lei 12.485/11 era de 3h30. Mas será que todos esses dados apresentados refletem uma postura receptiva por parte da ANCINE em dialogar e promover sujeitos e corpos dissidentes no audiovisual brasileiro? Será que essas obras promovem novos protagonismos ou ainda dinamizam fronteiras de exclusão e apagamentos? Diante de tudo isso, o que poderia ser

¹⁷⁰ O Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Indústria Audiovisual – PRODAV foi instaurado pelo artigo 4º da Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006.

¹⁷¹ Ver: www.antigo.ancine.gov.br

¹⁷² Fonte: OCA/ANCINE. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/>

realizado, por meio de políticas públicas, para reduzir esse projeto cis-heteronormativo de atividade audiovisual brasileira?

4.3 Lei 12.485/2011 e os novos desafios para o audiovisual

Após esta explanação sobre alguns dos principais feitos e ações que a ANCINE desenvolveu, pelo menos, nos últimos quinze anos, pode-se destacar a importância das emissoras de TV no processo que implica o desenvolvimento e a promoção de conteúdos audiovisuais brasileiros. Em consonância com o próprio crescimento do país, por inúmeras projeções de alta do PIB derivadas de estudos do Ministério da Fazenda¹⁷³, em especial, entre os anos de 2010 a 2016, e claramente, com a evolução e consolidação da TV por assinatura no mercado de entretenimento brasileiro, um novo paradigma se impôs para as transformações do setor. Segundo dados da ANCINE, de periódicos jornalísticos e da ABTA¹⁷⁴, em 2010, a TV por assinatura no país atendia, somente, a 13,2% da população brasileira, pertencentes às classes A e B. Diretamente comparando com outros países da América Latina esta é a penetração mais inferior da região e, inversamente proporcional, com o custo das taxas de assinatura beirando cerca de 30% a 170% maior, em relação aos outros países latinos. É importante salientar que neste mesmo ano de 2010 a concentração das emissoras e programadoras estrangeiras dominava a exibição de conteúdos no segmento de TV paga, sendo muito ínfima a existência de programadoras de capital nacional ou canais brasileiros que veiculassem, exclusivamente, conteúdo independente nacional. Os dados também apontam que esse predomínio estrangeiro se tornava lucrativo, mesmo com baixo alcance ainda nos domicílios brasileiros. Apesar disso, remetia-se às sedes no exterior valores acima da casa dos bilhões devido à exploração de obras internacionais no mercado interno brasileiro. Logo, era possível lucrar com e no mercado brasileiro e muito pouco retornava para a atividade audiovisual nacional.

Esse contexto apresenta, de imediato, inúmeras fragilidades que demonstram a ausência de políticas direcionadas à proteção de conteúdos independentes brasileiros, bem como a ineficácia de medidas específicas para o fortalecimento e regulação da produção independente no país. Não bastava apenas identificar a presença massiva de

¹⁷³ Ver: <https://www.gov.br/fazenda/pt-br>

¹⁷⁴ Fonte: ABTA. Disponível em: <http://www.abta.org.br/>. Mídias e Fatos.

Disponível em: <http://midiafatos.com.br/>. ANCINE. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br>

agentes estrangeiros no setor, mas sim regular e promover o equilíbrio a fim de que este predomínio estrangeiro pudesse ceder espaço para o surgimento de novos canais, programadoras e produtoras nacionais, bem como elevar os investimentos destinados à produção, distribuição e comercialização de conteúdo nacional na TV por assinatura. Esse ambiente, até aquele momento, era desfavorável, não só em termos financeiros, mas porque também restringia o direito do consumidor e do público brasileiro de ter acesso às produções nacionais – o que, certamente, comprometia também à garantia da diversidade nas telas.

O diagnóstico sobre o segmento de TV paga refletia uma cultura e prática audiovisual ainda calcada nas grandes *majors* e trazia à tona um debate acalorado sobre novas perspectivas e exigências para o desenvolvimento e a durabilidade da atividade audiovisual no país. Um primeiro argumento consistia na ausência de fomento direto para o mercado televisivo e a necessidade desse segmento introjetar recursos em todos os elos da atividade. A segunda crítica advinha do predomínio da TV aberta como janela única para exibição de obras brasileiras. Tal espaço era limitante e restrito às grandes empresas produtoras brasileiras que possuíam acordos e parcerias com as emissoras de TV. E por fim, o distanciamento das emissoras de TV paga estrangeiras e nacionais, em estabelecer parcerias com empresas produtoras locais para criação de conteúdos.

Decorrente dessas críticas e apontamentos iniciais era necessário, já naquela época, a criação de uma agenda regulatória para o segmento de TV que considerasse inúmeros aspectos, inclusive, o próprio fomento. Mas como este fomento poderia ser abalizado? Todo um arsenal de sugestões, sejam nas apresentações de representantes da própria ANCINE ou de outros órgãos audiovisuais, em eventos de mercado ou informes e estudos sobre o setor, direcionavam as necessidades para um norte específico: realização de acordos e parcerias entre a produção independente e as emissoras/programadoras; rentabilidade e sustentabilidade da produção independente; aumento da circulação de obras brasileiras e investimento gradual de recursos públicos e privados na produção independente para TV. Apesar da efemeridade do segmento de TV por assinatura naquela época, este vinha numa crescente, não só por certa estabilidade política que se concretizava no país em 2010, mas também pela pressão do próprio setor em expandir e incorporar o segmento de TV fechada como indutor para o desenvolvimento da produção independente brasileira. De fato, essa exigência estava a par também de uma boa expectativa e presença do público nas salas de cinemas pelos filmes nacionais.

Assim, era esperado que com a sanção de uma lei específica para a regulação da TV paga no Brasil este marco regulatório pudesse dinamizar o setor criando condições suficientes para sustentação e rentabilidade favorável e duradoura da produção independente, impactando diretamente em todo o setor audiovisual. Esta necessidade não só almejava uma modernização das lógicas de regulação, fomento, fiscalização e tributação do setor como também tornava essencial debates com os próprios agentes do mercado, desde produtores, distribuidores, emissoras e programadoras de TV até as empresas de telefonia e agentes federais. Portanto, o que viria com a existência da Lei 12.485/11, pelo menos até o ano de 2017, em especial por meio do PRODAV, exemplificaria avanços nunca alcançados no setor audiovisual.

A Lei 12.485/11, conhecida como Lei da TV Paga ou Lei do SeAc, proporcionou pelo menos até o primeiro semestre de 2017, o acesso a quase 70 milhões de brasileiros aos serviços de TV por assinatura em todo território nacional¹⁷⁵. Soma-se a isso o aumento de conteúdos brasileiros independentes que podem ser vistos em mais de 100 canais em diversos horários e a diversificação das obras quanto aos formatos, gêneros, público-alvo entre outros aspectos. À título de conhecimento, com as políticas desenvolvidas após 2011 pela ANCINE, o faturamento das operadoras de TV paga no país cresceu na ordem de 433%, considerando o período de 2007 a 2014, tendo o setor audiovisual adicionado cerca de 24,5 bilhões na economia nacional também em 2014¹⁷⁶. Logo, a Lei da TV Paga gerou a necessidade de uma nova regulação do mercado audiovisual, criando assim, um nicho robusto para o segmento de TV fechada diante dos déficits da produção independente brasileira. Não somente novos paradigmas como também desafios surgem desse movimento de revitalização da atividade: a regionalização, considerando o fomento; investimentos contínuos e garantidos; fortalecimento das grades de programação e estímulo a criação de obras nacionais; e a valorização das TV públicas foram incorporados em um novo projeto de desenvolvimento para o setor.

A seguir, todo um contexto mais detalhado sobre o surgimento da lei será explicitado a fim de se compreender como um debate de quase 6 anos se arrastou entre a Câmara, o Senado e o Congresso Federal e pôde, finalmente, ser decretado e regulamentado pela Presidência da República nos anos de 2011 e 2012. Dessa forma, a

¹⁷⁵ Somatório do total de brasileiros que entre 2011 e 2017 puderam ter acesso a pacotes de TV por assinatura no país. Este número não reflete a base de assinantes, mas sim o montante de indivíduos que já possuíram algum tipo de assinatura neste segmento.

¹⁷⁶ Fonte: ANCINE; OCA; IBGE;

trajetória da proposta inicial da lei será analisada, assim como os textos fundantes de cada projeto apresentado. Por meio da consolidação da Lei 12.485/11, o PRODAV – por se relacionar com o segmento televisivo – será o programa a ser esmiuçado a fim de evidenciar suas lógicas, regras e condições. E por último, uma análise sobre avanços e retrocessos em detrimento da pauta de gêneros e sexualidades irá evidenciar uma possível abertura e diálogo da ANCINE para com a temática da diversidade e do protagonismo de sujeitos e corpos dissidentes na TV por assinatura após a vigência da lei.

Sabe-se que o modelo de negócios e funcionamento da televisão no país caracterizou-se, historicamente, por seu âmbito privado e muito pouco abriu brechas para a ingerência da produção independente. No entanto, com a globalização e as atualizações constantes que o digital possibilitou e, ainda impacta no setor, novos agentes surgem e toda uma organização precisou ser revista, em especial, a TV por assinatura. Dessa forma, as perspectivas que a Lei 12.485/11 gerou no mercado audiovisual foram transformadoras para novos rumos e possibilidades de mercado e criação de conteúdo. A implementação das disposições da lei aumentou não somente o número de obras produzidas e veiculadas, como também o surgimento de novos canais e programadoras brasileiras, além do aumento exponencial da base de assinantes e novas dinâmicas para o financiamento da produção. Em documento publicado pela própria ANCINE, o Relatório Anual de Gestão referente ao ano de 2012¹⁷⁷ aponta que neste mesmo ano já foi possível perceber um crescimento em torno de 24,1% da veiculação de obras brasileiras em determinados canais da TV segmentada. Logo, evidencia-se o potencial desse mercado como janela importante de escoamento e valorização da produção independente como também demarca enormes expectativas para o setor, por pelo menos, mais 5 anos.

Em termos de visibilidade e protagonismos de sujeitos e corpos LGBTQIAP+, acredita-se que o surgimento da lei mencionada foi responsável não só pelo aumento da dissidência na TV fechada brasileira como também refletiu uma possível abertura, ainda que a passos lentos, da ANCINE e de seus órgãos coligados, para discursos e pautas sobre a diversidade de gêneros e sexualidades no audiovisual. Apesar da perceptível lentidão para se desenvolver estudos ou criar grupos e comissões específicas, tendo estes sido criados em momento de pós-crescimento da produção independente, e posto em práticas medidas que, minimamente, garantissem a presença de profissionais marginalizados no mercado, será possível perceber que a pauta dos gêneros e sexualidades se tornou uma

¹⁷⁷ Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/>

barreira e um incômodo para a diretoria da agência. Cabe destacar que todo o debate acerca de questões LGBTQIAP+ concentrou-se na figura da única mulher diretora da agência à época, Débora Ivanov – que, em função de divergência políticas e ideológicas, relegou-se a projetos paralelos, o que culminou numa grande dificuldade em colocar em voga medidas inéditas para visibilidades e novos protagonismos tanto no mercado quanto nas telas.

4.3.1 PL 29/2007 E PLC 116/2010

Em 2007 foi iniciada a tramitação do Projeto de Lei 29 que visava reorganizar a exploração das atividades de comunicação relativas aos serviços de TV por assinatura pelas empresas de telecomunicações no país. As bases que fundamentaram este projeto de lei eram oriundas de proposições acerca da economia agregada por este setor bem como a estruturação da distribuição de conteúdos na cadeia audiovisual. O texto base orientou toda uma discussão aprofundada, tendo seu marco um ano antes. Ao longo de mais 4 anos, o debate sobre regulamentação de uma nova lei específica para a TV paga, que estimulasse a produção independente, tramitou na Câmara dos Deputados, no Senado e no Congresso até ser, finalmente, sancionada em 2011.

Em um primeiro momento, o escopo da proposta inicial vinculada ao PL 29 versava sobre uma maior abertura das atividades de comunicação e prestação de serviços às empresas de telecomunicação, em especial, as internacionais, redefinindo as lógicas e diretrizes da Lei do Cabo quanto à produção, programação, promoção e distribuição dos conteúdos. Tal fato criou uma certa apreensão, derivando da proposta, um receio sobre possível ambiente regulatório que permitisse o funcionamento de mais e novas empresas de telecomunicações e operadoras no Brasil, mas que ao mesmo tempo assegurasse a presença de produtoras independentes no desenvolvimento e criação de conteúdos independentes. Como organizar um panorama saudável e competitivo para esse funcionamento? De certa forma, isso criava alguns impasses e indeterminações entre os setores de telecomunicações e radiodifusão. Outro aspecto do projeto de lei era uma indeterminação quanto ao papel da ANCINE e da ANATEL nesse processo de abertura e estruturação do setor e do mercado de TV por assinatura. Qual seria o limite das interferências e fiscalização das duas agências no âmbito das atividades e da oferta de produtos e serviços?

Sob a criação do deputado Paulo Bornhausen, filiado na época ao PFL-SC, a proposta inicial foi elaborada em um documento de 16 páginas¹⁷⁸ que constava, dividido por capítulos, os seguintes eixos: princípios fundamentais; a organização das atividades de comunicação social; e disposições para uma transição das regras da Lei no Cabo para a consolidação de um universo regulador moderno, a fim de garantir o funcionamento da TV paga no Brasil. No início da redação, logo no Art. 2º, explicita-se um dos preceitos do PL 29, no qual reitera-se a “manifestação do pensamento, a criação, a liberdade de expressão e o acesso à informação não sofrerão qualquer restrição ou censura de natureza política, ideológica e artística”¹⁷⁹. Entende-se, portanto, que uma das premissas do projeto de lei era resguardar os direitos básicos e fundamentais de existência e cidadania para a produção audiovisual na TV paga sob a égide da jurisprudência que, minimamente, garantia – ou deveria garantir – a diversidade e a pluralidade de pensamentos e existências. Ainda que timidamente, este artigo possibilitava brechas para criações dissidentes. Em seguida, no artigo seguinte, o PL 29 reforça que as atividades de comunicação deveriam ser pautadas, segundo os incisos I, II e III do documento, sob a lógica da liberdade de expressão, da promoção da língua e dos valores culturais nacionais, assim como na promoção da “diversidade cultural [...] e preservação do patrimônio brasileiro”.

É interessante notar que neste texto se encontra, ao final do documento, uma justificativa a fim de legitimar a pauta em âmbito federal, em especial, consideravelmente direcionada para um discurso sobre a liberdade de expressão e democratização do acesso à informação e cultura pela sociedade brasileira. A justificativa, logo de início, ressaltava a importância da informação como elemento transformador da sociedade que, quando aliada às transformações tecnológicas e à educação, poderiam impulsionar novas formas de acesso e consumo pelos cidadãos. Diante disso, a revolução do PL 29 se baseava no preceito da inclusão social, na garantia da cultura para todos frente aos direitos, deveres e liberdades resguardados pelo Estado. A justificativa também aludia à Constituição Federal de 1988, quando essa liberdade de informação, através de conteúdos audiovisuais brasileiros, garantiria e cumpriria com objetivo de construir uma sociedade justa e igualitária ao visar erradicar a pobreza e a desigualdade. A possibilidade de se consumir

¹⁷⁸ Ver: <https://www.camara.leg.br/>. Acesso em: 04/07/2021.
 Ver: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=339998>
 Acesso em 15/08/2021.

¹⁷⁹ Ver: Ibid, 2007.

conteúdos brasileiros independentes respaldava a ideia de que o audiovisual era um forte vetor para a solidificação de valores democráticos para a sociedade brasileira. Tais conteúdos, deveriam ser promovidos, exibidos e distribuídos livremente, exemplificando, na prática, a universalização do acesso à cultura e informação através do audiovisual.

É sabido que para assegurar o fortalecimento de valores e virtudes democráticos é necessário propiciar, universalmente, a todo cidadão brasileiro um extenso leque de visões sobre temas relevantes que impulsionam o desenvolvimento da sociedade. Essas visões, capturadas livremente pelos produtores de informação, devem ser distribuídas por qualquer tipo de mídia, mas principalmente por meio das plataformas tecnológicas que suportam a prestação dos serviços de telecomunicações. Isso acontece porque essas visões, ao se transformarem em conteúdo eletrônico, têm o poder de facilmente se tornar disponíveis ao cidadão, permitindo-lhe, cômoda e rapidamente, formar seu próprio juízo sobre os temas que constituem a pauta da agenda social, cultural e política do país.¹⁸⁰ (BORNHAUSEN, 2007, p.11)

Este trecho retirado diretamente da redação oficial do PL 29 demonstra uma inclinação extraordinariamente fundamental para o conceito de uma independência do espectador perante os conteúdos audiovisuais – distanciando-se de qualquer alusão a pensamentos de passividade sobre o público. Nesse sentido, comprehende-se que seja válida qualquer tipo de manifestação artística, garantindo um direito para liberdade de criação, no qual caberia ao espectador produzir significados e sentidos particulares sobre o conteúdo consumido e, assim, atribuir a esses conteúdos interpretações e valores diversificados. Isto revela a importância de se exibir todo e qualquer tipo de obra, sem restrições diretas¹⁸¹, em especial para este trabalho, os conteúdos que retratem sobre gêneros e sexualidades. A não censura desses conteúdos é determinante para a formação de públicos dissidentes, para a celebração das diferenças – naturalizando afetos e protagonismos, por exemplo – como também para a garantia da diversidade na TV por assinatura. Por fim, a mencionada justificativa esbarra em discursos sobre recorrer a legalidade constitucional a fim de pôr em prática tais mudanças e assegurar os argumentos de que o entretenimento, regulado e fiscalizado, poderia definir novos rumos sociopolíticos, econômicos e culturais para a sociedade brasileira.

Apesar de ser um documento inicial e preambular, algumas atualizações e versões foram elaboradas incorporando pautas e se transformando em documentos substitutivos.

¹⁸⁰ Ver: Ibid, 2007.

¹⁸¹ Estas restrições diretas são consideradas aqui, aquelas definidas pelas categorias que condicionam as classificações indicativas de conteúdos televisivos. Portanto, àquelas que restringem a determinados horários elementos sensíveis para sua veiculação como cenas de sexo, drogas, violência entre outros.

Elementos como algumas ressalvas às empresas de telecomunicações foram incorporadas, assim como a implantação de restrições às empresas de radiodifusão sobre o funcionamento das atividades de telecomunicações também foram dinamizadas. Mas pela primeira vez se passou a considerar a criação de cotas mínimas para conteúdos nacionais em pacotes oferecidos pelas operadoras de TV por assinatura aos consumidores. Esse fato culminou em 2008, na Comissão de Ciência e Tecnologia, Comunicação e Informática – CCTCI, em apontamentos feitos por diversos deputados, dentre eles Jorge Bittar do Partido dos Trabalhadores – PT. O parlamentar ressaltava a necessidade de instituir cotas incidentes sobre a programação e empacotamento dos canais, onde já se considerava cerca de 3 horas semanais para canais específicos, a serem cumpridas progressivamente, bem como a necessidade de um fundo de fomento direcionado para o setor audiovisual brasileiro que impulsionasse a produção independente e induzisse a circulação dessas obras na TV por assinatura do país.

O PL 29 tramitou¹⁸² pela Comissão de Defesa do Consumidor para esclarecimentos e apreciação retornando à CCTCI com novas bases e exclusões de pautas. Em 9 de dezembro de 2009, o projeto foi votado tendo seu texto principal aprovado. Além da criação do que seriam os canais de espaço qualificado e das cotas de conteúdos independentes a serem cumpridas semanalmente, foram elaboradas regras para os pacotes a serem oferecidos aos assinantes, assim como um limite de tempo para veiculação de publicidade nos canais. O PL também autorizou que as empresas de telecomunicações pudessem oferecer serviços de TV por assinatura ofertando pacotes de telefonia, internet e TV paga aos seus clientes – uma reivindicação que há tempos as concessionárias de telefonia pleiteavam.

Em 2010, o PL 29 se transformou no PLC 116 herdando aspectos gerais das propostas de 2007, 2008 e 2009. Alguns pontos foram acrescentados no novo projeto de lei da Câmara, em especial, a exclusão da internet como meio para aplicação das diretrizes demandadas, a simplificação das cotas de conteúdos brasileiros independentes nos pacotes e nos canais e as exigências de indutores para privilégios de regiões descentralizadas de investimentos como as regiões norte, nordeste e centro-oeste. Dessa forma, o PLC 116 foi fundamental para consolidar efetivamente novas dinâmicas ao audiovisual, dessa vez enxergando na TV por assinatura um potencial mercado para o desenvolvimento do setor. Por meio de exigências legais que compreendessem as

¹⁸² Ver: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=339998>

necessidades reais da cadeia como um todo – desde o fomento à veiculação dos conteúdos, passando por normas e objetivos destinados a todos os agentes envolvidos nesta prática, o PLC foi um marco na transformação do mercado audiovisual brasileiro. Talvez, pela primeira vez, uma regulação audiovisual de forma incidente e abrangente contemplou, não somente permissões para empresas específicas atuarem no setor, mas garantiu a existência de regras e obrigações perante a atividade da TV paga no Brasil.

De certa forma, era algo inédito para o setor audiovisual, em especial o segmento televisivo, pois se tratava de um projeto convergente, onde todos os elos estavam envolvidos e sob uma regulação amparável também a eles. Em linhas gerais, um novo panorama passava a ser vislumbrado com a possibilidade da emergência e valorização da produção independente brasileira. O objetivo era colocar o Brasil em paridade com outras potências mundiais no setor audiovisual, fortalecendo o país não só como produtor de conteúdos, como também gerador de empregos, rendas e agregando o audiovisual ao crescimento interno do Brasil.

A importância da PLC 116/2010 também esbarra na proteção ao conteúdo nacional em consonância com práticas executadas em outros países como Canadá e Estados Unidos, via cotas. Além do fato de que sua fundamentação estava diretamente amparada na Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, ora mencionada anteriormente, promovida pela UNESCO e ratificada no Brasil pelo Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007. Em paralelo, almejava-se a não sobrecarga tributária, prevendo uma possível redução do FISTEL e deslocamento da CONDECINE para um fundo específico à produção audiovisual independente.

A redação final do texto oficial que foi entregue ao Congresso Nacional para aprovação atestava os direcionamentos da nova lei que surgiria. Este fora um documento completo regimentando desde os princípios fundamentais e passando pelas regras e normas das atividades, culminando em alterações legais sobre outras normativas tais como a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997. Em relação aos princípios fundamentais, além da incorporação dos mesmos elementos contidos no antigo PL 29/2007, acrescentou-se o “estímulo à produção independente e regional”, o “estímulo ao desenvolvimento social e econômico do país”¹⁸³, além de um inciso específico sobre a mínima intervenção do

¹⁸³ Ver: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/97352>

estado nas atividades audiovisuais desde que seja exercida a livre concorrência justa e competitiva. Outro ponto que se destaca é o capítulo VII, Artigo nº 32 e seus incisos subsequentes. Neste trecho fica determinada a oferta sem custos adicionais para assinantes de canais estatais específicos ligados às esferas municipais, estaduais e federais tais como liberação de sinal para transmissão de canais oriundos da Câmara dos Deputados, do Senado Federal e do Supremo Tribunal Federal, incluindo também um canal específico para o Poder Executivo. No entanto, talvez, o mais importante deste capítulo do documento seja a criação e disponibilização de canais educativos e culturais, canais de cidadania, ambos organizados e gerenciados pelo Governo Federal. Aqui surge um breve questionamento: até que ponto os interesses políticos e ideológicos do governo em exercício poderiam ampliar ou suprir o surgimento e o funcionamento desses canais, bem como de seus conteúdos criados e transmitidos à população brasileira? Até onde vai a compreensão de cidadania, perante sujeitos e corpos LGTBQIAP+, por parte do Estado brasileiro, a fim de colocar em perspectiva protagonismos dissidentes em seus próprios canais públicos? É importante evidenciar que a palavra “diversidade” aparece apenas 2 vezes, sendo relacionada à diversidade cultural das manifestações artísticas.

Vale ressaltar que a criação de uma Frente Parlamentar em Defesa do Audiovisual, grupo criado por diversas entidades do setor tais como ABPITV, SICAV, SIAESPE e APRO¹⁸⁴, teve papel substancial na aprovação do PLC 116. A Frente tinha o objetivo de centralizar pautas e demandas do setor visando a valorização da atividade audiovisual, especialmente, através de aproximações e debates com agentes integrantes do governo à época. Desse modo, uma das estratégias para esta defesa dos interesses do mercado foram realizados diversos encontros com ministros, secretários executivos do governo federal e representantes da ANCINE e da SAv.

Dessa forma, em 12 de setembro de 2011 com publicação no Diário Oficial, foi promulgada a Lei 12.485/11, derivada da PLC 116, pela ex-presidente da República, Dilma Rousseff. Conhecida como a Lei da TV Paga e/ou Lei do serviço de Acesso Condicionado – SeAC, tanto a ANCINE como a Anatel deveriam se basear em suas disposições para criar os mecanismos e diretrizes legais de funcionamento do serviço e dos conteúdos no país. Por meio desta lei, o mercado de TV paga passou a ser visto como forte indutor e potencial nicho para estímulo à produção independente. As estatísticas,

¹⁸⁴ABPITV: Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão; SICAV: Sindicato interestadual da Indústria Audiovisual; SIAESP: Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo; APRO: Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais.

dados e informes evidenciados pela ANCINE, por órgãos audiovisuais, periódicos e pesquisas projetavam que até 2017 o setor alcançaria um exponencial progresso das suas políticas de fomento e investimento ao audiovisual. Desse modo, os conteúdos financiados e exibidos na TV segmentada, após o surgimento da Lei 12.485/11 apontariam novos rumos, perspectivas e expectativas diante das novas formas de consumo, demandas e audiências.

4.3.2 A Lei do SeAc e as dinâmicas do PRODAV

A Lei da TV paga ampliou os investimentos para o segmento de TV, além de atribuir um regime de tributação para com as empresas de telecomunicações favorável ao crescimento vertiginoso do fomento público à criação e produção audiovisual brasileira. A composição financeira desse novo montante de verbas retroalimentava o Fundo Setorial do Audiovisual garantindo um volume especial de obras com diversos formatos e gêneros para o mercado televisivo. A avidez por novos conteúdos por parte das emissoras e programadoras proporcionou um *boom* da produção independente tornando o Brasil um exemplo de mercado em potencial a nível internacional. Um dos exemplos para este novo ciclo do audiovisual seria a representatividade e a presença de empresas produtoras em grandes eventos estrangeiros de *business* e o índice expressivo de licenciamento internacional para diversas regiões do mundo. Sem contar que o Brasil conquistou diversos prêmios em festivais, como por exemplo, em diversas categorias do *Annecy International Animation Film Festival*, um dos mais importantes do gênero no circuito audiovisual.

A Lei 12.485/11 reformulou o pensamento sobre a capacidade da produção independente e, principalmente, promoveu novas perspectivas sobre a demanda de conteúdos brasileiros. Somam-se a isso mecanismos e linhas de financiamento inéditos como também a abertura do mercado para uma maior concorrência entre os agentes. As mudanças promovidas pela lei geraram expectativas e um panorama de frescor aquecendo a produção, proporcionando retorno financeiros, inclusive para a própria ANCINE através do FSA, e gerando inúmeras oportunidades de renda e emprego. Em relação ao segmento de TV, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro – PRODAV seria essencial para o fomento na TV Paga. O PRODAV caracteriza-se, em linhas gerais, em um programa governamental direcionado para o crescimento e

desenvolvimento do mercado audiovisual e a ampliação e circulação de conteúdos nacionais. Sua fonte de recursos é originária do Fundo Setorial do Audiovisual.

Apesar de ter analisado, previamente, o contexto de um debate que atravessou vários anos e os fundamentos que proporcionaram a criação da Lei do SeAC em 2011, sua redação oficial é, minimamente, concisa em relação a todo processo de maturação da proposta em anos anteriores. Ou seja, de imediato, em apenas 10 capítulos curtos foram estipuladas as regras e parâmetros para sua vigência. Partindo dessa primeira observação, adentrar às disposições da Lei 12.485/11¹⁸⁵ torna-se primordial, visto que ao longo de sua vigência a própria lei não sofreu nenhuma modificação direta – o que na prática conduz a inúmeras discussões atuais entre diversos agentes do setor sobre a modernização e atualização da Lei do SeAC. A própria lei define no artigo 41 que as principais regras, garantidas entre o Artigo 16 e o Artigo 23, deixarão de existir após 12 anos da promulgação da própria lei. Atualmente, a revisão da Lei do SeAC tem sido pauta para um acirramento e polarização política. Ressalta-se que a promulgação da Lei do SeAC, através do seu texto regulamentado, é, em si muito pragmática, e nas únicas vezes em que se vale da ideia de diversidade é para relacionar os seus princípios fundamentais às atribuições determinadas pela Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, sob criação da UNESCO ou aludir ao ideal de diversidade cultural. Todavia, a palavra “diversidade” aparece somente 2 vezes na redação aprovada.

Novos termos e conceitos serão criados e entender estes elementos é crucial para o curso de compreensão sobre a lei. Como acesso condicionado entende-se os serviços de telecomunicações que oferecem transmissão de conteúdos via radiodifusão sonora, de sons e imagens. Basicamente, em uma dinâmica privada, seriam os serviços oferecidos por operadoras de TV por assinatura, ou seja, seriam os pacotes de TV paga. O assinante, nesta lógica, teria acesso a alguns tipos de canais, caracterizados como Canal de Espaço Qualificado e Canal Brasileiro de Espaço Qualificado. O primeiro é conceituado pela veiculação em horário nobre de certos conteúdos e o segundo, especificamente brasileiro, também segue esta regra. No entanto, a Lei 12.485/11 é instigante, pois ela ao invés de determinar e explicitar quais conteúdos são aptos à veiculação na programação das emissoras, a lei atesta aqueles que não são legalizados¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112485.htm

¹⁸⁶ De acordo com as disposições da Lei 12.485/11, espaço qualificado é o espaço total do canal de programação, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, televendas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória,

Desse modo, talvez, a grande novidade e a origem do grandioso estímulo à produção independente esteja na cota de tela e nas obrigações derivadas que as emissoras e programadoras teriam de cumprir. Resumidamente, a lei estipulou que nestes canais de espaço qualificado, pelo menos 3h30 semanais de conteúdos transmitidos em horário nobre teriam que ser brasileiros, sendo metade realizado por produtoras brasileiras independentes, obrigatoriamente. Além disso, a cada 3 canais de espaço qualificado pelo menos 1 deveria ser estritamente brasileiro e ao menos 1/3 dos canais brasileiros deveria ser gerenciado por programadoras brasileiras independentes. Em paralelo, apesar de não definir um termo específico para tal na redação oficial, a lei também cria os Canais Super Brasileiros que são aqueles canais brasileiros de espaço qualificado que devem exibir, ao menos, 12 horas de conteúdo audiovisual brasileiro independente, sendo 3 horas em horário nobre. Diante destas novas obrigações a ANCINE, por meio da Instrução Normativa nº 100 de 2012¹⁸⁷, versara sobre os direitos, diretrizes e regulação das atividades de programação e empacotamento.

Segundo dados apresentados pela ex-diretora da ANCINE na época, Rosana Alcântara, a ingerência do conteúdo brasileiro independente na TV paga, via licenciamento, entre os anos de 2012 e 2013, cresceu de 1.059 obras para 3.205, respectivamente¹⁸⁸. No entanto, alguns obstáculos iriam surgir para demonstrar a necessidade de atualização e adaptação da própria lei diante das transformações, políticas e desenvolvimento do setor. Um dos entraves estaria relacionado ao fato de que os estímulos da TV paga não seriam suficientes para se atingir um retorno financeiro considerável pelos produtores. Sendo assim, a dificuldade ainda permaneceria a título de reinvestimento em novas obras originais. O valor do licenciamento de obras continuaria sendo muito abaixo para investimento em novos projetos. Dessa forma, uma solução diante desse contexto seria a própria circulação dos conteúdos em diversas programadoras e janelas, o que tornaria o conteúdo rentável e mais acessível ao público consumidor.

Uma outra dificuldade logo após o primeiro ano de funcionamento da Lei 12.485/11 partiu das emissoras brasileiras que deveriam cumprir as cotas de programação, em especial, os canais Super Brasileiros, ou seja, aqueles que devem

conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador.

Ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12485.htm#art41. Acesso: 17/07/2021.

¹⁸⁷ Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-100-de-29-de-maio-de-2012>. Acesso: 17/07/2021.

¹⁸⁸ Ver: www.antigo.ancine.gov.br

transmitir, pelo menos, 12 horas de programação independente. Esses canais, como por exemplo, os vinculados à programadora independente brasileira Box Brazil, reforçavam os valores ínfimos que as operadoras e empacotadoras repassavam e pagavam pela distribuição dos canais em suas ofertas. Esses recursos, na ocasião, eram insuficientes para modernização das emissoras e, consequentemente, exíguo para aquisição ou investimento em novos conteúdos independentes. Apesar da lei ter dinamizado e garantido a existências de novos canais brasileiros, a viabilidade do modelo de negócio não sustentava a vida longa desses canais. A lógica econômica ainda estaria – e está – muito dependente e atrelada ao financiamento público, mas para um tempo imediato e não considerando sua sustentabilidade a longo prazo, o que inviabilizaria o fomento constante à produção independente para a TV paga. Assim, a manutenção desses mecanismos era urgente frente ao colapso e estagnação que poderia acontecer em anos seguintes, seja para os produtores como também para as próprias emissoras que surgiram com a promulgação da lei.

A partir de 2013, o Programa Brasil de Todas as Telas passou a incorporar em suas ações medidas para o fortalecimento do mercado de TV. Decidiu-se pelos órgãos competentes, ANCINE e parceiros, por suplementar os recursos do Programa a fim de que fossem destinados a projetos para a janela de TV. Por outro lado, um evidente movimento para regular e fiscalizar a aplicação de recursos no segmento televisivo foi dinamizado pela publicação, em dezembro de 2013, de uma resolução denominada Regulamento Geral do PRODAV. Este documento estabelecia parâmetros, regras e obrigações para seleção, aprovação e cumprimento dos projetos a serem contemplados através do PRODAV, além de diretrizes sobre a destinação de verbas a serem utilizadas e remanejadas do Fundo Setorial do Audiovisual para as ações do próprio PRODAV. A primeira versão do documento, tinha validade até dezembro de 2016 e será por meio desta que uma análise esmiuçada, especialmente, do Capítulo II, no qual estão definidos os objetivos e as metas, será realizada. Todas as definições e orientações que regem o documento observam disposições e normas da ANCINE, tornando-se complementares àquelas que já estavam em vigência.

Em relação aos objetivos do Regulamento estes consistem em ser mais amplos e gerais caracterizando, basicamente, três eixos: desenvolvimento, expansão e promoção. No primeiro eixo, o desenvolvimento estava atrelado ao estímulo à produção independente em que se destacava a “qualidade técnica e artística” e a “diversidade de públicos-alvo” (Regulamento Geral do PRODAV, 2013). O conceito de que o fomento

para conteúdos televisivos estaria associado a um ideal de “qualidade”, minimamente, suporia parâmetros pré-estabelecidos, como qualidade estética, tecnológica, narrativa, criativa entre outros. No entanto, é notório que em muitos contextos, ou na maioria deles, estas noções seriam subjetivas e a qualidade, desse modo, seria mais um fator restritivo para acesso e engajamento da obra pelo público, pois se uma determinada obra não possui os atributos que condicionariam a ela certa qualidade, muito provável que esta obra teria dificuldade de distribuição e exibição. Nessa lógica, pode-se exemplificar os conteúdos audiovisuais LGBTQIAP+ independentes, nos quais muito pouco deles conseguem de fato circular no segmento de TV e nos principais circuitos de salas de exibição. Cabe enfatizar que o documento não define o que se entende por qualidade – o que ressalta a natureza abstrata e íntima de seu conceito. Ao mesmo tempo em que a qualidade pode ser encarada como um elemento limitante, o próprio documento ressalta e valoriza a importância e existência da diversidade do público-alvo. Todavia, à luz dos questionamentos que emanaram até aqui nesta pesquisa que ora se desenvolve, a ideia de qualidade e a existência de públicos diversificados, *a priori*, não fazem sentido diretamente. Ou seja, se a qualidade pressupõe um nível, seja qual for, de rigor e apreço evidente do conteúdo, automaticamente se excluem obras que não possuem as mesmas características. E, automaticamente, não seriam considerados os engajamentos do público que, por inúmeras razões, poderiam ter afinidades com estes outros conteúdos não privilegiados. Ou seja, a qualidade, neste sentido, anularia o desejo de um público diverso:

Eram novos programas, que permitiam diversas leituras e atendiam a um público relativamente jovem e sofisticado, urbano, com textos considerados bons. Programas literários, complexos e profundos, que apresentavam ao mesmo tempo os prazeres de fruição exigidos pelo que seria, de acordo com Catherine Johnson (2005: 58), o “espectador médio”. [...] São programas que se diferenciam do convencional e do habitual; que se distinguem por seus técnicos e artistas, que avaliam a produção televisiva gabaritada em detrimento das outras mais comuns; que atraem um público seletivo e formador de opinião, com mais instrução e, por isso, considerado mais refinado. (MUNANIS, 2015, p.88)

Novamente ressaltando o debate proposto no texto *A pior televisão é melhor que nenhuma televisão* (2015), Felipe Muanis parte do pressuposto de que a qualidade na TV estaria em sua capacidade de estabelecer laços comunicativos com o espectador gerando debates e reflexões aos diferentes tipos de públicos e para a sociedade. Considerando discussões propostas por teóricos como Jane Feuer (1984), Robert J. Thompson (1996) e John Caldwell (1995), esta qualidade estaria para além do técnico-narrativo.

Considerando o contexto brasileiro, Muanis afirma que para ele uma TV brasileira de qualidade seria aquela que valorizasse a programação pública com maior espaço para a produção independente e produções descentralizadas. Para ele, "tais possibilidades certamente levariam a uma integração maior do país por meio desse meio de comunicação, do conhecimento de uma produção plural e diversificada" (MUANIS, 2015, p.92). Logo, é importante evidenciar que a propalada qualidade na TV, derivada de seus conteúdos, e um público diversificado, como consta no documento oficial, é uma contradição por si só. Assim o Regulamento Geral do PRODAV, definindo estes elementos como objetivos, claramente, marginaliza olhares dissidentes.

Já os outros dois eixos, direcionados para a expansão e promoção faziam alusão à necessidade de novas estratégias de licenciamento de conteúdos independentes para a TV por assinatura, corrigindo gargalos da cadeia audiovisual que vão desde o fomento à oferta, assim como também a própria capacidade das emissoras e programadoras de cumprir com as demandas e obrigações da lei. Criar as condições favoráveis, em diversos aspectos já mencionados anteriormente, para o êxito desse relacionamento reforça a importância do PRODAV. O mesmo documento, ainda no capítulo dedicado aos objetivos, explicita a "diversidade audiovisual" (Regulamento Geral do PRODAV, 2013) também como uma meta. Assim, na seção dedicada aos objetivos específicos para a produção audiovisual, a diversidade aparece como um deles. Em resumo, o documento não possibilita nenhum tipo de entendimento para uma possível diversidade de gêneros e sexualidades. Basicamente, todos os tópicos relacionados a esta "diversidade audiovisual" estavam dinamizados sobre novas fontes de recursos, práticas inovadoras e tecnológicas. Porém, o último tópico atesta como objetivo para alcançar esta diversidade "premiar o mérito artístico e profissional e as melhores práticas do setor audiovisual"¹⁸⁹. De fato, o documento não menciona o que definiria o mérito artístico e profissional nem o que seriam as melhores práticas. Talvez, este tópico poderia remeter à discussão de qualidade acima elaborada. Mas, afinal, quem definiria esse mérito? O Comitê Gestor do Fundo Setorial, composto, majoritariamente, por homens brancos cis-heterossexuais? Após este tópico, o documento não apresenta nenhuma menção à diversidade. No entanto, apesar disso tudo, a Lei 12.485/11 e o PRODAV, através de suas ações e medidas, impulsionaram o setor audiovisual promovendo novas dinâmicas de negócios e

¹⁸⁹ Ver: Regulamento Geral do PRODAV 2013.

oportunidades para a promoção da diversidade. Os indutores ao fomento foram essenciais para este novo processo.

Dentre os inúmeros investimentos em relação à TV paga, destacam-se o PRODAV 01¹⁹⁰, PRODAV 02¹⁹¹, os concursos destinados à produção para TVs públicas e os Arranjos Regionais também para TV. A primeira categoria de investimento é destinada para propostas em fluxo contínuo de obras pré-licenciadas por meio de acordo entre empresas produtoras e/ou emissoras e programadoras. Neste caso, contrata-se o projeto com fins à produção da obra, podendo esta ser documental, ficcional ou animação. A segunda linha se caracteriza por propostas de programação, no qual emissoras e programadoras apostam em um conjunto pré-selecionado de projetos inéditos para compor suas grades. O montante a receber, seguindo critérios específicos de cada edital, deve ser aplicado para produção ou aquisição de obras audiovisuais. Em relação à produção para TVs públicas, a ANCINE desenvolveu linhas de financiamento para produção de conteúdos, com primeira exibição exclusiva na programação das TVs comunitárias e/ou universitárias. Esses editais, desde o início de sua aplicação, tiveram o gerenciamento da Empresa Brasil de Comunicação – EBC. Esta linha para TVs públicas impulsionou o crescimento dos chamados Arranjos Regionais, que basicamente, consistem em chamadas públicas que contemplam, sob a lógica de indutores, projetos originários de empresas sediadas em estados brasileiros fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Para exemplificar o impacto que a lei gerou no mercado televisivo, segundo dados e informações da ANCINE, de 2012 a 2015 houve um aumento de, aproximadamente 55% na exibição de conteúdo brasileiro na TV e atingindo, consequentemente, cerca de 52 mil horas anuais de conteúdos brasileiros e 34 mil horas anuais de conteúdo independente. Soma-se isso, o fato de que entre os anos de 2013 e 2017 foram disponibilizados mais de R\$ 481 milhões, em fluxo contínuo, para a produção e

¹⁹⁰ No caso dos editais referentes ao PRODAV 01, as proponentes dos projetos são as produtoras brasileiras independentes e os projetos podem ter tipologias tais como obras seriadas (ficcão, documental e/ou animação) ou telefilmes documentais. Nesse tipo de chamada, é obrigatório o contrato de pré-licenciamento entre empresas produtoras e as emissoras/programadoras no ato da inscrição.

¹⁹¹ No caso dos editais referentes ao PRODAV 02, as proponentes do conjunto de projetos são as emissoras e programadoras brasileiras, sendo permitidas tipologias de obras tais como obras seriadas (ficcão, documental e/ou animação) e telefilmes ou longas-metragens também de ficção, documental e/ou animação.

programação de TV¹⁹². Isto demonstra que o mercado de TV se tornou o principal pilar de sustentação e viabilidade para a produção independente no país.

Conclui-se que a Lei 12.485/11 e as possibilidades garantidas pelo PRODAV permitiram o surgimento de novas empresas produtoras com foco em conteúdos que abordassem sobre a diversidade. Estas empresas foram respaldadas por novas políticas que comporiam todos os elos da cadeia, desde o desenvolvimento e criação de carteiras de projetos até a distribuição e vendas internacionais de conteúdos. É fundamental destacar que desse contexto fértil de fomento e estabilidade normativa, profissionais LGBTQIAP+ teriam oportunidades de pôr em prática narrativas dissidentes que falassem sobre eles mesmo e/ou temáticas com foco na diversidade, garantindo assim visibilidades, lugares de fala e protagonismo. Mais do que isso, é possível compreender que as demandas pela discussão de gênero e sexualidades dentro do órgão regulador do audiovisual no país se originaram dos agentes do próprio setor, dos profissionais. Ou seja, esta foi uma demanda, uma exigência daqueles que fazem o audiovisual e não dos que regulam ou criam condições suficientes para o exercício da atividade. Não por menos, o próximo subcapítulo a seguir irá demonstrar incipientes e possíveis aproximações da ANCINE para com a pauta e a agenda diversidade de gêneros e sexualidades em âmbito federal no tocante ao setor e ao mercado audiovisual.

4.4 Representatividade, mapeamentos e ações afirmativas

Como pensar a interseccionalidade entre políticas públicas audiovisuais no Brasil e a diversidade de gêneros e sexualidades nas telas? Considerar esses dois eixos como zonas distantes parece, e muito, ser uma visão simplista do funcionamento do setor, bem como das consequentes invisibilidades e apagamentos de sujeitos e corpos dissidentes nas produções independentes brasileiras. Mas aonde chegar com este questionamento? É possível mapear diretrizes, normas, medidas públicas que garantam a diversidade nos conteúdos produzidos por empresas independentes no país? Antes, talvez, de se chegar a uma conclusão mais assertiva, é fundamental se ater à história recente do audiovisual nacional.

Como já debatido no início deste capítulo, através do surgimento da Agência Nacional de Cinema – ANCINE, foi proposta uma nova organização e diversas estratégias

¹⁹² Ver: <https://oca.ancine.gov.br/> e <https://www.gov.br/ancine/pt-br>

de fortalecimento para a cadeia audiovisual no país. A agência, por meio de sua autonomia administrativa e financeira, ampliou os caminhos para novas dinâmicas de mercado e de sustentabilidade da indústria ao fomentar à produção, garantir infraestrutura e expansão do parque exibidor. Dentre os seus objetivos, talvez um dos mais importantes, seja a estabilidade e auto sustentabilidade da própria atividade.

Ao longo de sua primeira década de existência, a ANCINE identificou fragilidades e traçou um diagnóstico aprofundado do real contexto da produção audiovisual no país. Através de uma série de instrumentos regulatórios, a agência publicou uma relação de estratégias para o fortalecimento do audiovisual. Aprovado em 2012 pelo Conselho Superior de Cinema, o Plano de Diretrizes e Metas – PDM foi criado com o intuito de direcionar uma proposta para o desenvolvimento do setor estipulando desafios e objetivos a serem cumpridos até o ano de 2020. Um dos pontos centrais do PDM foi o fortalecimento de uma economia audiovisual. O documento ficou em consulta pública por quatro meses, teve seu lançamento e vigência a partir de 2013 e consta com diversas seções em que se estipulam os objetivos, pressupostos e possíveis soluções para abalizar deficiências em todos os elos da cadeia audiovisual. Nesse sentido, é interessante perceber que o PDM seria criado pós-Lei do SeAc e com isso também abarcara ações para os segmentos de televisão, novas mídias e internet. Todas essas considerações que o PDM apresentara no material visava em um esforço de colocar o audiovisual para além de seu valor simbólico e político. Antes disso, era necessário criar as condições e estrutura para seu funcionamento de forma integrada contemplando todos os agentes de mercado e garantindo a longevidade de todos os elos.

Em termos de disposição, o Plano de Diretrizes e Metas¹⁹³ estava subdividido por doze capítulos e o capítulo específico para listar as diretrizes e metas é o que mais se aproxima da discussão aqui proposta. Logo no início deste capítulo, o objetivo geral do PDM encontra-se exposto ressaltando a importância da liberdade de criação e “diversidade cultural”. Em seguida, uma relação com doze metas é evidenciada, a partir de gráficos explicativos contendo a descrição das mesmas metas, os indicadores usados, unidades, ano de início para fins de comparação e metas para os anos de 2015 e 2020, além de observações gerais. A seguir, alguns tópicos são passíveis de considerações.

A primeira diretriz determina a diversificação da oferta na exibição cinematográfica, restringindo o tópico aos desejos de aumento expressivo de salas de

¹⁹³ Ver: <https://issuu.com/ancine/docs/pdm-para-internet>

cinema, assim como a modernização do parque exibidor. Portanto, a diversidade aqui é encarada como variedade de tipos de complexos, salas e circuitos de cinema. Na segunda diretriz, a diversidade aparece como multiplicidade e visibilidade das obras brasileiras relacionadas ao seu formato, gênero e duração e, consequentemente, a demanda de novos canais segmentados que comportem a pluralidade de temáticas dos conteúdos produzidos. Desse modo, o fortalecimento de programadoras brasileiras, o aumento do número de canais brasileiros de espaço qualificado e o crescimento da base de assinantes da TV paga são considerados elementos fundamentais deste processo de diversificação da produção independente – que outrora estava estabelecida na diretriz número quatro. Esta seção, apesar de ter como título “Dinamizar e diversificar a produção independente, integrar os segmentos do mercado audiovisual, fortalecer as produtoras e ampliar a circulação das obras brasileiras em todas as plataformas” (PDM, 2013, p.111) se concentra, basicamente, na pulverização de longas-metragens nas principais janelas do setor, estímulo às empresas brasileiras e valorização do mercado interno. No entanto, é na diretriz número seis que a diversidade pode ser entendida como uma prioridade, de fato, e evidencia sua importância dela para expansão da atividade audiovisual ao orientar que ela “implica atender à variedade de motivações que mobilizam os espectadores e dar oportunidade de exposição aos realizadores de obras na multiplicidade dos seus modos de fazer e ver o audiovisual. (PDM, 2013, p.115).

A seção seis destaca a liberdade de expressão, a proteção às minorias e os direitos individuais e a promoção da diversidade cultural como metas para o setor. No âmbito desta seção, as metas 6.2 e 6.3 ressaltam a necessidade de ampliar a “diversidade dos filmes ofertados ao público” e a acessibilidade para deficientes como condição para existência da diversidade de acesso às obras brasileiras (PDM, 2013, p.115)¹⁹⁴. É interessante notar que a explicação apresentada sobre o conceito e aplicabilidade da diversidade, neste caso, implica na garantia de existência nas telas e fora delas de sujeitos e corpos estranhos e dissidentes, além de temáticas relacionadas aos gêneros e sexualidades. Quando se afirma a atenção sobre “variedade de motivações” pode-se compreender que aqui razões dissidentes ou necessidades de pautas LGBTQIAP+

¹⁹⁴ É notório explicitar que, atualmente, obriga-se à toda obra financiada com recursos públicos a indicar em seu orçamento uma rubrica específica para acessibilidade da obra. Tal fato impõe às empresas produtoras a realização de serviços de libras, audiodescrição e *closed caption* para a obra, a fim de que ela se torne um material acessível para pessoas com deficiência visuais e auditivas. Assim, é fundamental também a própria modernização das salas de cinema, pois é evidente a urgência de que elas estejam adaptadas e aptas a receber pessoas com algum tipo destas deficiências.

convertidas em narrativas sejam ambições para reflexões dentro da sociedade, em especial, no contexto das diferenças. E isto também implica na diversidade das diretoras e dos diretores audiovisuais. Ao evidenciar os novos modos de “fazer e ver” conteúdos audiovisuais, subentende-se a importância de garantir novos pontos-de-vista, novas perspectivas e histórias, outros olhares e possibilidades não só de existências, mas de se contar histórias. Talvez, esta seção número seis seja a mais importante do PDM e a que mais possibilita interpretações para uma possível aproximação com questões dissidentes. Contudo, a palavra “diversidade” aparece 36 vezes no documento e nenhuma delas se atribui relação explícita e direta com pautas sobre diversidade de gêneros e sexualidades.

Refletir sobre a relação entre políticas públicas audiovisuais e a representatividade/visibilidade de gêneros e sexualidades no audiovisual brasileiro surge do interesse de repensar o próprio audiovisual em um período de crescimento da produção independente nacional, mas também como um sistema de afetos. Sendo assim, deve-se considerar quais fatores influenciam os protagonismos e apagamentos de sujeitos e corpos dissidentes, aqui compreendidos como LGBTQIAP+, nos conteúdos produzidos e comercializados pelas produtoras audiovisuais independentes brasileiras. É urgente e pungente debater sobre a ausência de fomento ou perspectivas de direitos, igualdade e diversidade por parte das entidades audiovisuais, representada neste capítulo em sua importância pela ANCINE. Portanto, uma questão central contemporânea é considerar as efetivas políticas públicas criadas recentemente para o setor e seus impactos sobre a (in)visibilidade de sujeitos dissidentes no audiovisual brasileiro.

Em um momento no qual as redes sociais ecoam e ampliam vozes reivindicando lugares de fala, bem como causas necessárias, a ANCINE, em certos contextos buscou se aproximar da palavra “diversidade” em seu sentido mais amplo, sendo muito poucas vezes em um contexto de gêneros e sexualidades. Desde sua criação, a ANCINE enfrentou inúmeros e complexos desafios, a começar por aqueles que estavam marcados por ações diretas do Estado, a quem a diretoria colegiada sempre fez referências como quem devia ser o agente responsável por corrigir os equívocos e desenvolver o mercado audiovisual, como também aqueles desafios que estavam relacionados às suas competências legais. Em uma nota técnica publicada em 2010¹⁹⁵, sobre a Agenda Regulatória da agência para o biênio 2010-2011, elaborada pela Superintendência Executiva da época, representada pela figura da Drª. Rosana Alcântara, o Estado estava

¹⁹⁵ Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/publicacoes/apresentacoes>

definido como a figura no qual deveria prover o acesso da população aos conteúdos audiovisuais nacionais, assegurando sua pluralidade, diversidade, regulação e fiscalização. O documento pode dar a entender que a ANCINE, *a priori*, fica isenta de implementar medidas a favor de um audiovisual mais democrático e de direito, quando transfere essa responsabilidade ao Estado brasileiro na definição apresentada. O mesmo documento também elenca oito desafios a serem combatidos pela ANCINE, mas nenhum deles se refere à diversidade de gênero, raça ou sexualidades. No entanto, em uma apresentação¹⁹⁶ da Drª Rosana Alcântara, na Comissão de Educação, Cultura e Esporte realizada em dezembro de 2012, no qual ela aborda sobre a importância de projetos culturais, a então Superintendente Executiva da ANCINE à época expôs que

[...] cabe ao Estado apoiar o mercado no sentido de encontrar condições, seja via fomento, seja via regulação, para que o audiovisual expresse toda a sua diversidade. Uma diversidade que seja apoiada numa ampla pluralidade de empresas produtoras e programadoras. A diversidade de vozes, de pontos de vista, é condição importante, não apenas para a cultura, mas também para a democracia de um país. (ALCÂNTARA, 2012, p.7)

Pautada em uma fala expressamente didática e apresentando dados relevantes do setor para os senadores, a Drª Rosana Alcântara expressou um ímpeto da agência de evidenciar a relevância do audiovisual para uma sociedade que precisa de referências e valores difundidos, exemplificando em seu máximo o ensejo de uma democracia ideal – ou seja, não marcada por violências oriundas das divergências e diferenças dos agentes sociais. Novamente, ao fim de sua fala, a Superintendente ressalta a importância da democracia ao afirmar que “o direito à livre expressão não apenas é uma liberdade de falar, mas, principalmente, um direito a se fazer ver e ouvir” (ALCÂNTARA, 2012, p.10). Logo, deve-se questionar: a quem se deve dar voz e visibilidade se o próprio audiovisual brasileiro reflete uma hegemonia heteronormativa compulsória no interior de instituições audiovisuais federais e, consequente, em suas telas e narrativas? Torna-se, portanto, evidente que mecanismos criados pela própria ANCINE revelam uma tardia consideração da diversidade sexual e de gêneros nas pautas prioritárias da agência, bem como do próprio setor.

¹⁹⁶Ver:<https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/diretoria-colegiada-da-ancine-aprova-agenda-regulat-ria>. Acesso: 01/08/2021.

Ao longo dos anos, a agência foi se reestruturando e, na maioria das vezes, foi se alinhando com reivindicações de integrantes do mercado e entidades que representam os interesses dos produtores independentes. É certo que uma agência pública destinada à cultura e aos interesses sociais também sofresse pressão de grupos marginalizados, a fim de que as políticas públicas direcionadas ao audiovisual não se tornassem meras idealizações ou ficassem apenas no plano teórico ou das possibilidades. Somente em 2016, nas apresentações disponibilizadas pela ANCINE, aparece pela primeira uma discussão relativa à gêneros, na ocasião, sobre a presença feminina no audiovisual. O documento é derivado da apresentação feita pela ex-diretora, Débora Ivanov, no evento de mercado RioContentMarket¹⁹⁷. À época, Ivanov baseou a apresentação dos dados se referindo à quantidade de obras realizadas em 2015 e extraíndo os dados, através do sistema integrado da ANCINE, no início de 2016. Tendo como universo o total da população brasileira, segundo informações do Censo Demográfico 2010 realizado pelo IBGE, o estudo apontava que, em termos gerais, 74% das obras foram dirigidas por homens e apenas 14% por mulheres. Em relação à criação do roteiro da obra, o cenário apresenta 65% de roteiristas homens e 23% de roteiristas mulheres. E, na área de produção executiva 47% tendo sido chefiada por homens e 41% por mulheres. O documento também explicitava a divisão e representatividade dos gêneros por segmento de mercado, no qual foi constatado que para salas de exibição, de acordo com as categorias citadas respectivamente, 71% das obras foram dirigidas por homens, enquanto mulheres dirigiram 22%; em relação ao roteiro 64% foram escritas por homens e 23% por mulheres; e a produção executiva foi realizada em 45% por homens e 41% por profissionais mulheres. No caso do segmento de TV, os dados gerais demonstram que na direção as mulheres ocuparam cerca de 17% da função, enquanto 23% foram roteiristas e 43% assumiram a produção executiva de obras televisivas.

A apresentação, em suas páginas finais descreve a valorização da presença feminina como um objetivo real a ser almejado nos anos seguintes pela agência, sabendo-se que a redução desta disparidade deveria ser iniciada por indutores garantidos nos editais e por ações complementares pela própria ANCINE. Isto é, paridade nos comitês de seleção de projetos que obtém investimentos do Fundo Setorial do Audiovisual, bem como declarações para obtenção de mais dados específicos sobre as funções e os

¹⁹⁷ Ver: https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Presen%C3%A7a%20Feminina%20-20RCM%202_0.pdf . Acesso em: 01/08/2021.

profissionais do setor, a fim de mapear ausências e lacunas de oportunidades. Outro ponto de especial relevância e que não é esmiuçado no documento é o cenário dos profissionais que se declaram pretos, pardos ou indígenas. A apresentação de Débora Ivanov, apenas, explicita esse tópico como um desafio a ser superado, visto à própria configuração da população brasileira que é composta por mais indivíduos pretos e pardos do que indivíduos brancos¹⁹⁸. Não por menos, este documento pode ser compreendido, para fins desta pesquisa, como um marco inicial – e tardio – para o que viria a ser proposto e discutido a partir de 2016 no interior da própria ANCINE e que será destacado nos parágrafos adiante.

Destarte, ainda em 2016, a ANCINE publicou um material¹⁹⁹ ressaltando a importância da agência e de sua trajetória, ao longo dos seus 15 anos de atuação. Em uma apresentação que revisa os preceitos da criação da agência, assim como das principais características, marcos regulatórios, ações e metas, o documento aponta em toda sua redação a diversidade como parte elementar para a democracia e acesso ao conteúdo brasileiro independente, ressaltando que “o mercado é complexo e exige ações que compreendam essa complexidade. A palavra-chave é diversidade: diversidade de ações por uma diversidade audiovisual” (ANCINE, 2016, p.125).

Após seis anos do vigor da Lei 12.485/11, o Planejamento Estratégico da ANCINE específico para o quadriênio 2017-2020 foi alterado, em maio de 2017, principalmente, tendo os itens referentes aos princípios, visão e valores revisados – e incorporando ações de transparência e a busca pela diversidade regional, ética e de gêneros. Esse mapa estratégico²⁰⁰ apresentou alguns dos novos objetivos da agência divididos em 4 focos de atuação: gestão do conhecimento, regulação/fiscalização, desenvolvimento e circulação/acesso. No que tangia ao desenvolvimento, uma das novas intenções consistia em “promover a diversidade de gênero e raça na produção das obras audiovisuais brasileiras”, exemplificadas por meio das seguintes iniciativas estratégicas: criação de mecanismo para coleta de informação sobre cor/raça dos profissionais do setor audiovisual; análise periódica da participação das mulheres e negros no setor audiovisual brasileiro; grupo de trabalho com a participação de agentes do setor para estimular diversidade de gênero e raça no audiovisual; banco de dados de profissionais do

¹⁹⁸ Ver: www.ibge.gov.br

¹⁹⁹ Ver: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros/ancine-15-anos-web-final-em-baixa2.pdf>. Acesso em: 01/08/2021.

²⁰⁰ Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/MapaEstrategicoPortal.pdf>

audiovisual com interesse e disponibilidade para integrar comissões de seleção²⁰¹. Com isto, apesar de não tratar diretamente de tópicos sobre gêneros ou sexualidades dissidentes, dava-se um primeiro passo mais concreto para a pluralidade no setor.

No entanto, as produções com narrativas ou protagonistas LGBTQIAP+, por exemplo, ainda encontram resistência e entraves no mercado audiovisual. Lufe Steffe (2016), jornalista e cineasta brasileiro, curador de mostras cinematográficas LGBTQIAP+, afirma que é possível haver uma cena independente de cinema LGBTQIAP+ no Brasil, mas as dificuldades se estendem desde a captação de recursos para financiamento das obras até, principalmente, a distribuição dos filmes²⁰². Um viés pode justificar essa ausência de protagonismo e temática LGBTQIAP+ nos grandes circuitos de cinema: a indústria audiovisual brasileira é, majoritariamente, dominada por homens brancos de classe média alta, liderando as principais funções e cargos no setor. Tal fato, pode ser evidenciado e ressaltado nos estudos promovidos pela ANCINE em parceria com o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. Além disso, o pensamento do retorno financeiro influencia esta ausência, pois se recorre ao estigma de que uma obra LGBTQIAP+ alcançaria um número melhor de público tornando sua bilheteria um fracasso. Assim, não se considera que os integrantes da comunidade LGBTQIAP+ são consumidores ativos e um dos nichos que mais investem em cultura no mundo.

Um estudo divulgado pela ANCINE no início de 2018²⁰³, analisou cerca de 142 longas-metragens comercializados em salas de exibição no ano de 2016, e refletiu as dinâmicas de um setor marcado por inúmeros contrastes e privilégios de gênero e raça – deve-se atentar para a importância destes números após o surgimento da Lei 12.485/11. Foi identificado que 75,4% das obras analisadas foram dirigidas por homens brancos, enquanto mulheres brancas garantiram 19,7% dessa categoria; homens negros alcançaram somente 2,1% do total das obras e mulheres negras não dirigiram nem roteirizaram nenhum filme durante o ano em questão. Em se tratando do mercado de TV paga, tendo como base o ano de 2017, apenas 14,9% das obras veiculadas foram dirigidas por mulheres, sendo a maior concentração para conteúdo documental²⁰⁴.

²⁰¹ Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/MapaEstrategicoPortal.pdf>

²⁰² Ver: http://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=5349

²⁰³ Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>. Acesso em: 01/08/2021.

²⁰⁴ Ver: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/genero_na_direcao_das_obra...brasileiras_veiculadas_na_tv_paga_2017.pdf

Esses dados apontam para uma profunda desigualdade que assola nossa sociedade e que se reflete diretamente no campo audiovisual, porém que está longe de cumprir com atos legais que deveriam garantir a diversidade no setor audiovisual. Por exemplo, a própria Constituição Federal de 1988 em seu texto afirma que ações direcionadas ao desenvolvimento cultural do Brasil devem observar a “valorização da diversidade étnica e regional”. Já a Medida Provisória 2228-1/2001, que instituiu a criação da ANCINE, bem como do Conselho Superior de Cinema, pauta que um dos principais objetivos da agência reguladora é promover a diversificação da produção nacional. No entanto, somente em 2017, o conceito “diversidade” foi incluído no plano estratégico da ANCINE como um valor e objeto a ser almejado, como citado anteriormente.

Apesar disso, os efeitos dessas estratégias de incorporação e valorização da diversidade podem ser visualizados no ano seguinte, quando em 2018 os editais lançados pela ANCINE ou em parceria com a SAv/MINC pela primeira vez instituem cotas para pessoas negras, indígenas, mulheres, transexuais e travestis. O procedimento era baseado em documento auto declaratório, ou seja, um dos anexos do edital consistia em formulário a ser preenchido pelo(a) profissional no qual ele(a) afirmava se identificar com as categorias explicitadas. Em relação às linhas de financiamento pelo FSA também em 2018, as políticas afirmativas foram usadas nos editais de TV e cinema, incluindo cotas para mulheres – considerando também as mulheres travestis e transexuais – e pessoas negras e de povos originários, além da inclusão de representantes negros nas comissões de seleção de projetos e investimento. As cotas foram incorporadas no edital “Concurso Produção para Cinema 2018”²⁰⁵. A inscrição também era feita por documento auto declaratório.

Deve-se considerar que a criação de cotas para pessoas trans e travestis não garante por si só, a presença de personagens LGBTQIAP+ nas produções. A conclusão a que se chega é que a ANCINE se isenta da interferência na temática de conteúdos e não atenta que o estímulo à mão-de-obra não é suficiente para a presença nas telas. Algumas das possibilidades para esse aumento podem ser: criação de fundo específico para fomento de narrativas LGBTQIAP+ para TV e cinema, capacitação de profissionais dissidentes sobre o setor, aporte financeiro para festivais nacionais e internacionais que

²⁰⁵ Vale ressaltar que essa alteração foi realizada a partir da pressão de órgãos e por profissionais do setor após o lançamento do mesmo edital. Ou seja, a base original do edital não contemplava as cotas mencionadas.

abordem a temática de gênero e sexualidades e cotas para presença destas narrativas que representem o Brasil em eventos regionais quanto estrangeiros.

Outro elemento relevante que evidencia a distância da agência às práticas de inclusão e visibilidade é a sua incapacidade até o momento de mapear profissionais LGBTQIAP+ no setor e a quantidade de filmes, bem como gênero, formato, janelas das obras, incluindo região e classificação de nível das empresas produtoras de conteúdos que abordem o tema. Para exemplificar ainda mais a lenta atuação e incorporação de ações inclusivas, somente após 16 anos de sua criação, a ANCINE instituiu a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade que tinha como função desenvolver estudos sobre a indústria audiovisual, e só em 2018, a agência criou um Grupo de Trabalho (GT) sobre Diversidade de Gênero e Étnico-racial responsável por elaborar uma política efetiva para a promoção da igualdade de gênero e raça no setor, a diversidade da produção audiovisual e o aumento do protagonismo e visibilidade dissidentes nos conteúdos brasileiros. Vale mencionar que foram os agentes do setor, declarados LGBTQIAP+ e pessoas aliadas à causa, que demandaram para as instituições audiovisuais e governamentais a criação destas comissões e grupos de pesquisa. De fato, eles só existiram por pressão do próprio setor. Enquanto isso, países como Reino Unido, Alemanha e Canadá já tinham desenvolvido, em anos anteriores, fundos de financiamento específicos para obras que contemplassem a diversidade – ainda que esses países tenham lógica de financiamento e políticas públicas diferentes em comparação com o Brasil, fica notória a abertura para uma pluralidade da e na produção audiovisual. No entanto, mesmo que se tenham criado esses grupos de estudos e comissões de diversidade no interior da ANCINE, o diagnóstico é mais simples do que parece: a representatividade dissidente no audiovisual brasileiro é crescente, mas ainda se restringe ao público de nicho, a presença em festivais e feiras específicas, comumente sem apoio e aporte financeiro, a exibições em circuito alternativo, horários noturnos e com classificação indicativa média de 16 anos.

No caso da TV paga nacional, não existe em si, ainda um canal segmentado específico de conteúdos LGBTQIAP+, como os infantis e os de esporte. Logo, exibições exclusivas na TV paga, em um único dia na faixa do *prime time* e poucas reprises ainda caracterizam uma heterossexualidade/heteronormatividade compulsória nos conteúdos, nas grades de programação e nos canais. Vale ressaltar que o Canal We, distribuído pela programadora independente brasileira Box Brazil e caracterizado como o primeiro canal *gay* da TV por assinatura do país, de imediato foi denominado como o canal da diversidade. Ao ser credenciado na ANCINE foi classificado como um canal de espaço

qualificado, em janeiro de 2014, e também regulamentado já com seu sinal em HD – sob números de identificação perante à reguladora como 4744.30009 / 4744.30010. No entanto, até o presente momento, o canal não entrou em funcionamento e saiu da lista de canais credenciados regularmente pelas programadoras registradas na ANCINE. Curiosamente, o site²⁰⁶ do canal ainda se encontra com domínio ativo na internet. A fim de comparação, em setembro de 2001 o Canadá lançou o seu primeiro canal dedicado à comunidade LGBTQIAP+ com uma programação exclusiva e completa direcionada para a diversidade e públicos dissidentes. Segundo descrição contida no próprio site do canal²⁰⁷, o Out.TV é o primeiro canal do mundo a ser dedicado para transmissão de conteúdos LGBTQIAP+, além de contar com um serviço de *streaming* com mais de 2.000 horas de obras, dentre elas filmes, shows, *reality show*, séries entre outros.



SOMOS IGUAIS E DIFERENTES

Figura 11 – Logo Canal We



Figura 12 – Logo Canal Out.TV

Propõe-se aqui que, toda a base da sociedade está fundamentada sob aspectos moralizantes heteronormativos de gêneros e sexualidades. Por isso, a tamanha dificuldade de enxergar e abranger novas relações afetivas nas telas de cinema ou na TV vem de uma ausência de valorizar a própria mão-de-obra dissidente. Ou seja, para se ter a tão desejada diversidade de conteúdos e narrativas é preciso, antes de tudo, valorizar quem produz esses discursos plurais. Observa-se que em todos os exemplos apresentados neste tópico nenhum deles está atrelado à questão da orientação sexual ou gênero não-binários, ou seja, nenhum deles propõe uma política para englobar, efetivamente, pessoas gays, lésbicas, transexuais, travestis, bissexuais e/ou pessoas assexuadas e de gêneros fluidos. Consequentemente, essa ausência de mão-de-obra e criadores LGBTQIAP+ se reflete na

²⁰⁶ Disponível em: <http://www.canalwe.tv.br/>

²⁰⁷ Ver: <https://outtv.ca/> . Acesso em: 01/08/2021.

invisibilidade nas telas de cinema e programação dos canais de TV por assinatura de narrativas e personagens também LGBTQIAP+.

Portanto, torna-se evidente que os mecanismos criados pela própria ANCINE revelam uma tardia incorporação da diversidade de gêneros e sexualidades nas pautas prioritárias e na agenda regulatória da agência, bem como explicita as escassas ações desenvolvidas para o próprio setor. Logo, questiona-se: a quem interessa uma diversidade limitada quando o próprio audiovisual brasileiro ainda reflete uma hegemonia heteronormativa compulsória no interior de instituições audiovisuais federais e, consequente, em suas telas e narrativas? No próximo capítulo, a partir da obtenção de dados baseados nas obras produzidas entre os anos de 2011 e 2017, será possível constatar se houve ou não um aumento do protagonismo LGBTQIAP+ no audiovisual brasileiro após o surgimento da Lei 12.485/11 e como este resultado pode ser interpretado diante das inconstantes e desiguais configurações sócio, políticas, econômicas do Brasil neste período.

5. QUESTÕES METODOLÓGICAS E ANÁLISES

Considerando o questionamento levantado ao final do capítulo anterior, justificar a limitação da diversidade ou encará-la como uma dificuldade também se faz devido à ausência de informações, falta de transparência ao cidadão e o engessamento de certos sistemas, em especial no funcionalismo público, de prover uma pesquisa consistente e constantemente atualizada sobre o seu próprio setor e mercado. Diante desse impasse, torna-se evidente, em um primeiro momento, a clara hegemonia de grupos brancos, heterossexuais e cisgênero no audiovisual brasileiro contemporâneo. Para o profissional que frequenta as principais feiras de negócios, eventos de capacitação e até mesmo os grandes festivais de cinema não é preciso muito esforço para perceber quem, de fato, movimenta a produção nacional.

Diante disso, a necessidade de uma perspectiva quase “microscópica” do audiovisual brasileiro é uma ação urgente. Não só por escancarar tal realidade nua e crua a partir de dados sobre a produção brasileira, como também garantir a propriedade de fala e reivindicação de grupos dissidentes quando estes apontam a dificuldade de acesso aos editais, poucas oportunidades de trabalho e capacitação e a carência de se verem nas telas. Dessa forma, quando se pratica o exercício desse olhar sobre o funcionamento do setor, corrobora-se sobre a disparidade das representações em diversos níveis. É importante

ressaltar que desde a sua criação, a ANCINE tentou por vezes realizar movimentos para criar relatórios e informes sobre e para o mercado, como os informativos anuais e a disponibilização de dados sobre a gestão vigente. Estes documentos serão fundamentais para as análises do presente trabalho. Compreende-se esses movimentos como uma das primeiras tentativas de acompanhamento de mercado que se estruturava sob seguintes elementos: extração de dados sobre bilheterias de cinema nas principais capitais do país; análise sobre o mercado de vídeo doméstico²⁰⁸; análise da vida longa da obra em diversas janelas entre outros. Em se tratando do monitoramento da distribuição das obras e seu desempenho comercial e também das dinâmicas do setor de exibição, no início da produção desses relatórios pela agência e na ausência de uma tecnologia mais avançada, a coleta das informações era realizada, praticamente, de forma direta com as empresas produtoras, distribuidoras e exibidoras. Nas quais estas enviavam diretamente as informações para a ANCINE.

Desse modo, neste capítulo os dados coletados diretamente das plataformas oficiais da ANCINE, como o OCA, serão as ferramentas que permitirão a obtenção de informações mais apuradas por meio de uma investigação macro sobre o universo de certas obras audiovisuais, assim como as políticas que permitiram suas produções. Após a formulação do cenário em que se deseja fazer uma análise quantitativa sobre estas obras e posteriormente uma apuração sobre a quantidade de personagens LGBTQIAP+ nestas mesmas obras, algumas discussões serão realizadas.

Portanto, é importante compreender previamente em que contexto os estudos sobre o setor audiovisual se tornaram uma necessidade e prioridade para a agência e como tais estudos foram evoluindo até os dias atuais – permitindo, inclusive, a existência dessa tese. Realizar essa breve retrospectiva reforça a importância e relevância desta pesquisa, visto que até mesmo a ANCINE nunca desenvolveu um estudo sobre profissionais LGBTQIAP+ ou mensurou a quantidade de personagens dissidentes em certas obras. Assim, essa pesquisa é relevante, pois é um material inédito que nem mesmo a ANCINE conseguiu produzir ainda no auge dos seus 23 anos. A seguir, de forma concisa, será explicitado o aperfeiçoamento da obtenção de dados do mercado brasileiro feita por setores interno da ANCINE.

²⁰⁸ Vídeo Doméstico consiste na gravação de obras audiovisuais em mídias físicas como CDs, DVDs, Blu-Ray entre outros. Para a ANCINE, o vídeo doméstico constitui também um segmento de mercado, visto que há exploração econômica da obra. Pelo menos nos últimos dez anos, o setor de vídeo doméstico sofreu fortes impactos e teve sua relevância reduzida em função da pirataria e também da disponibilidade dos conteúdos em plataformas *on demand*.

O ano de 2008 foi paradigmático para a obtenção de dados sobre o setor audiovisual brasileiro. A ANCINE promulgou Instruções Normativas específicas, além da criação de um sistema integrado para inserção de informações que seriam fornecidas pelos próprios agentes do mercado. As INs nº 65/2007, 70/2008 e 73/2008 versavam sobre o envio do, então, denominado Relatório de Comercialização pelas Empresas Distribuidoras de Obras Audiovisuais para Salas de Exibição. De forma simplificada, cabia às distribuidoras cinematográficas enviarem à ANCINE, sob a forma de uma planilha, informações detalhadas sobre a obra desde o período do seu lançamento até o último dia em que esteve em cartaz. Tal fato consistia em número de público, quantidade de salas ocupadas, receitas auferidas dentre outros dados.

Posteriormente a estas Instruções Normativas, a agência também desenvolveu o Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição – SADIS. Nele é possível que a empresa distribuidora ou a empresa detentora dos direitos de comercialização insira digitalmente os dados relativos à obra. Na imagem a seguir, pode-se visualizar melhor o funcionamento desse sistema atualmente.

Figura 13. Sistema SADIS

Percebe-se que dentre as principais informações necessárias são o título, ano da produção²⁰⁹, o número de cadastro do circuito exibidor, onde ele está sediado e, não por menos, os dados separados por dia de exibição, total de público, renda bruta e o número de sessões ao dia. É preciso evidenciar que essas informações devem ser inseridas por cada sala de cinema. Ou seja, se um longa-metragem ficcional teve sessões no Cinemark e também sessões no Kinoplex, elas devem ser inseridas de forma separadas, a fim de que o auferimento seja realizado por cada complexo de exibição cinematográfica. Caso a distribuidora tenha preferência há também a alternativa de se enviar uma planilha em formato XML com as mesmas informações para a agência.

Atualmente conhecido apenas como Relatório de Comercialização, apesar de ter se modernizado com o decorrer dos anos e conter diversos campos de preenchimento ainda via sistema online, é importante fazer uma ressalva que, a depender da participação do Fundo Setorial do Audiovisual²¹⁰ na obra, em relação ao financiamento da mesma, o relatório precisa ser mais detalhado e específico. Outra variável existente e que também está em vigência nos dias atuais, trata-se da diferença nos campos das informações do relatório a depender da janela inicial de exibição – o que também implica no edital concorrido gerenciado pela ANCINE/BRDE/FSA e nas fontes de linha de financiamento utilizadas – podendo ser cinema ou televisão. De imediato, existem dois tipos de Relatórios de Comercialização: o de cinema e o de TV, cada um com suas respectivas especificidades. Vale destacar que mesmo que a obra não tenha obtido receitas durante o período de sua exibição, deve-se entregar o relatório assinalando a opção de “não comercialização”. Em se tratando do Relatório de Comercialização para cinema, além das informações básicas sobre as empresas produtora e distribuidora, e de também mencionar o semestre do ano a ser mensurado, o documento exige dados sobre o desempenho nas salas de cinema, receitas obtidas a partir do licenciamento ou venda para outras janelas e custos sobre o P&A²¹¹.

²⁰⁹ O ano de produção é relativo ao ano vigente da emissão do CPB - Certificado de Produto Brasileiro. Esse certificado deve ser emitido quando a obra se encontra finalizada e apta para lançamento. Na ausência desse documento, a empresa produtora fica inabilitada para a comercialização da obra.

²¹⁰ Refere-se aqui o retorno de investimento feito pela ANCINE/BRDE para o financiamento da obra. Seu cálculo de participação sobre as receitas pode variar de acordo com o edital e também pode ser retornável ou não.

²¹¹ P&A é uma sigla comumente utilizada para simplificar o significado de *print and advertising*. Basicamente, este termo se refere aos custos relativos sobre a comercialização e distribuição de uma obra audiovisual.

O desempenho nas salas de cinema tem o objetivo de resumir todos os dados referentes ao lançamento da obra. Dessa forma, será necessário informar o total de público/número de ingressos vendidos, quantidade de cópias distribuída da obra e quantidade de salas ocupadas. Em relação às receitas sobre o lançamento de um filme, além do valor arrecadado com bilheteria é necessário também acrescentar qualquer negociação feita com o exibidor para este lançamento. Ou seja, caso uma produtora ou distribuidora tenha acordado de exibir seu longa-metragem ficcional nas salas do Complexo Kinoplex, por exemplo, é comum entre as partes negociar uma comissão para este exibidor, no qual pode variar entre 50% e 30% sobre a arrecadação da bilheteria, a depender da semana de exibição – se for semana de lançamento, a comissão do exibidor é maior e, conforme o filme for ficando em cartaz por mais um período de tempo, essa comissão vai se reduzindo. Neste caso, considerando um cenário justo e praticado nos dias de hoje. Após inserir todos esses dados, calcula-se o quanto foi investido e recebido com o lançamento da obra, vide a imagem abaixo.

Figura 14. Desempenho em Salas de Cinema

Em se tratando dos dados referentes às receitas em outras janelas ou janelas secundárias, a produtora ou distribuidora precisa fornecer dados relativos ao licenciamento para outros meios de exibição, como TV fechada ou aberta e/ou plataformas de *video on demand*, mídias digitais ou físicas como DVDs ou Blu-Ray, entre outros. É importante destacar, que neste relatório para cinema, o filme é obrigado a ser exibido inicialmente, nas salas de cinema, para posteriormente, ser disponibilizado nestas outras janelas. É neste espaço também que as empresas precisam comunicar qualquer venda internacional realizada, como o licenciamento para TVs ou plataformas de VOD

estrangeiras. Um detalhe interessante também nesse campo é a necessidade de informar se houve receitas derivadas do licenciamento da marca da obra, ou seja, se os detentores dos direitos patrimoniais e autorais da obra, e de seus respectivos produtos derivados, cederem o título do filme para alguma campanha ou uso comercial, deve-se reportar os valores recebidos por tal licença. Ao fim, calcula-se o total geral destas receitas.

Figura 15. Receitas em Janelas Secundárias

Já o espaço dedicado ao P&A, as despesas compreendidas com equipe de lançamento, confecção das cópias dos filmes, produções gráficas de cartazes e *banners*, assessoria de imprensa e compras de espaços de mídias em veículos tradicionais (jornais, TV, rádios e revistas), mídias onlines (sites e redes sociais) e/ou o que se convém denominar como OOH. Ou seja, dentre os elementos da categoria OOH - *out of home*, compreende-se os *outdoors*, envelopamento de ônibus, anúncios e relógios digitais espalhados pelas cidades ou pontos de ônibus. Neste campo, a empresa deve informar o total do P&A dedicado à obra e o valor que pode ser recuperado com base nas receitas obtidas. De todo modo, é necessário apresentar todo custo nesta etapa, inserir dados sobre notas fiscais e o valor faturado de cada um deles. Após fornecer tais dados, a planilha irá gerar o total de despesas recuperáveis sobre os custos do lançamento e distribuição do filme.

DESPESAS DE P&A						
[clique AQUI para ler a ajuda no preenchimento dos campos]						
1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA AUDIOVISUAL						
1.1. Título:			1.3. Distribuidora:			
1.2. Produtora:			Chamada Pública:	Selecione ==>		
2. P&A PACTUADO						
2.1. P&A Total						
2.2. P&A Recuperável Aprovado						
3. RELAÇÃO DE DESPESAS DE P&A RECUPERÁVEL						
(a) Natureza	(b) Descrição	(c) Fornecedor	(d) CNPJ / CPF	(e) N° do Documento Fiscal	(f) Data Documento Fiscal	(g) Valor Faturado (R\$)
Equipe						
Cópias						
Produção Audiovisual						
Produção Gráfica						

Figura 16. Despesas de P&A

Após o preenchimento de todas essas informações, a última parte da planilha irá proporcionar um cálculo completo, a partir do somatório de todas as receitas e custos que envolveram a comercialização e distribuição da obra. É nesse momento que muitas informações importantes são atestadas, como a própria medição da Receita Líquida do Produtor e do Distribuidor para este segmento de cinema, já descontados impostos e comissões do próprio Fundo Setorial do Audiovisual e de outros parceiros, assim como os royalties derivados de vendas para outras janelas, descontadas as demais participações seja com imposto ou sem ele. Por fim, apresenta-se um resultado total das receitas líquidas no período mencionado.

Especificamente tratando do Relatório de Comercialização para TV, ele possui um modelo muito parecido com o de cinema, porém excluindo qualquer informação sobre exploração comercial nas salas de exibição e participação de distribuidoras. No caso dos aspectos gerais, além dos dados da empresa, deve-se identificar o canal de TV onde a obra foi exibida, sua respectiva programadora e em qual semestre do ano se baseiam tais dados. Este relatório, por ser mais simplificado, possui apenas dois campos de preenchimento: Relação de Receitas e Resultados. Sobre a Relação de Receitas, basicamente, a empresa precisa inserir toda informação referente ao licenciamento ou venda da obra para diversos segmentos, como TV aberta, TV fechada, plataformas de *video on demand* e outras mídias. Além de fornecer o valor total da negociação e apresentar dados fiscais, também é possível detalhar se houve algum tipo de intermediação sobre a venda e possível comissão envolvida.

RELAÇÃO DE RECEITAS					
[Clique AQUI para ler a ajuda no preenchimento dos campos.]					
1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA AUDIOVISUAL					
1.1. Título:			1.3. Programadora / Emissora:		
1.2. Produtora:			1.4. Canal:		
2. RELAÇÃO DE RECEITAS					
(a) Segmento	(b) Venda Intermediada	(c) CNPJ / CPF	(d) Nº do Documento Fiscal	(e) Data Documento Fiscal	(f) Valor Faturado (R\$)
TV Aberta	Selezione				
(g) TV Aberta - Total					-
TV Fechada	Selezione				
(h) TV Fechada - Total					-
DVD Rental	N/A				
(i) DVD Rental - Total					-
DVD Sell Thru	N/A				
(j) DVD Sell Thru - Total					-
Video on Demand	Selezione				

Figura 17. Relação de Receitas TV

No campo específico sobre os Resultados, a empresa produtora é obrigada a declarar se tal relatório se refere à aquisição da primeira licença e inserir o valor total correspondente a esta negociação. Se por acaso existir algum acordo de parcelamento para esta receita sobre a aquisição, também é obrigatório informar o quanto já foi recebido e o quanto ainda se tem a receber por parte do canal ou da programadora. Ainda em Resultados, automaticamente a planilha calcula as receitas com ou sem incidência de impostos indiretos, tais como PIS, COFINS, ICMS e ISS, se há alguma comissão relacionada à distribuição para o segmento de TV ou outras janelas e os resultados gerais das receitas obtidas no período informado. Consequentemente, neste momento a Receita Líquida do Produtor da obra também é auferida.

RESULTADOS					
1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA AUDIOVISUAL			[clique AQUI para ler a ajuda no preenchimento dos campos]		
1.1. Título:			1.3. Programadora / Emissora:		
1.2. Produtora:			1.4. Canal:		
2. DADOS DE AQUISIÇÃO DA PRIMEIRA LICENÇA					
Item	Valores				
Valor Total do Licenciamento	Valor recebido no período (caso de parcelamento)				
3. DEMAIAS RECEITAS					
3.1. Receitas sem Incidência de Imposto Indireto					
Item	(e) DVD Rental	(b) DVD Self Thru	(c) Licenciamentos Marcas	(d) Licenciam. Nova Temporada	
Vendas	-	-	-	-	-
Royalties Produtor (RLP)	-	-	-	-	-
3.2. Outras Receitas com ou sem Imposto Indireto					
Item	(e) TV Aberta	(f) TV Fechada	(g) Video on Demand	(h) Internacional	(i) Outras licenças
RECEITA BRUTA	-	-	-	-	-
Tributos e Encargos na Distribuição	-	-	-	-	-
PIS	-	-	-	-	-
COFINS	-	-	-	-	-
ICMS	-	-	-	-	-
ISS	-	-	-	-	-
SIMPLÉS NACIONAL	-	-	-	-	-
CÓMIMAIS DE DISTRIBUIÇÃO (se aplicável)	-	-	-	-	-
4. RESULTADO DAS RECEITAS NO PERÍODO					
Segmentos	RLP	Segmentos	RLP	Segmentos	RLP
(2) Primeira Licença		(d) Lic. Nova Temp.		(h) Internacional	-
(a) DVD Rental		(e) TV Aberta	-	(i) Outras Licenças	-
(b) DVD Self Thru		(f) TV Fechada	-		
(c) Licenciamento Marcas		(g) Video on Demand	-		
Receita Líquida do Produtor (RLP)					

Figura 18 - Resultados TV

Percebe-se que todas estas informações detalhadas serviriam para um ponto de partida sobre o panorama do mercado audiovisual do país. Ainda que dependente de estrutura e ferramentas que facilitassem e automatizassem as análises, vale reconhecer o esforço da própria agência em instituir a obrigatoriedade do envio de tais informações como uma forma de que os próprios agentes do mercado fossem os pilares para tais embasamentos. Além dos exemplos mencionados anteriormente, específicos para produtoras e distribuidoras, o art. 18 da Medida Provisória nº 2228-1, de 6 de Setembro de 2001²¹², regulamentada e com redação atualizada em 2006, atesta amplamente que

As empresas distribuidoras, as programadoras de obras audiovisuais para o segmento de mercado de serviços de comunicação eletrônica de massas por assinatura, as programadoras de obras audiovisuais para outros mercados, conforme assinalado na alínea e do Anexo I desta Medida Provisória, assim como as locadoras de vídeo doméstico e as empresas de exibição, devem fornecer relatórios periódicos sobre a oferta e o consumo de obras audiovisuais e as receitas auferidas pela exploração delas no período, conforme normas expedidas pela Ancine.” (MEDIDA PROVISÓRIA 2228-1, 2001)

Sendo assim, ainda que em 2008 a tecnologia para a auferição não estivesse plenamente em funcionamento, o monitoramento da exploração comercial das obras era realizado a partir da emissão de tais relatórios. Em paralelo, quando considerado o segmento de TV por assinatura, outros documentos e relatórios eram levados em consideração como relatórios financeiros que atestavam as fontes de financiamento e composição orçamentária de tal projeto, além de relatórios de produção das obras ativas

²¹² Ver: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm

na ANCINE. Já no segmento de TV aberta, a mensuração dos dados era feita a partir da programação das principais emissoras cabeças de redes nacionais. Neste caso, as informações eram extraídas por fontes alternativas como jornais, revistas – que disponibilizavam sinopses e grades da programação dos canais – e sites dedicados ao universo televisivo e/ou também das próprias emissoras.

De certa forma, estes mecanismos de coleta e análise de dados para produção de estudos e monitoramento do setor, foram fundamentais para a consolidação e urgência de uma plataforma a fim de concentrar todos esses dados que eram fornecidos. Posto isso, criado também em 2008, o OCA – Observatório do Cinema e do Audiovisual tem um papel fundamental para fornecer ao cidadão uma visão aprofundada e sólida da paisagem do setor audiovisual do país. É interessante notar que essa visão macro e micro da atividade é disponibilizada por meios de dados sobre obras. E é, a partir destas obras, que são extraídos diversos dados sobre o funcionamento do mercado, a dinâmica das concentrações de recursos e lançamento de obras nos parques exibidores dos grandes centros e também as lacunas a serem preenchidas com políticas públicas. Boa parte das informações, dados e números fornecidos para e pelo OCA formam as bases para os relatórios e pesquisas específicas sobre o setor. Ou seja, é através das informações enviadas pelos próprios agentes econômicos que se garante e proporciona uma leitura aprofundada do audiovisual brasileiro.

A própria ANCINE em diversas publicações ainda em 2008, definia o OCA como “... uma ferramenta voltada ao levantamento, organização e disponibilização de estudos e informações...”, e nele passaram a se concentrar todos os dados relativos ao setor. Para a agência, este seria um espaço de transparência e fonte confiável para a condução de novas ações, planejamento para o desenvolvimento do mercado e criação de políticas públicas dedicadas a fim de amenizar/reparar as fragilidades apontadas em tais estudos. Não por menos, a ANCINE iniciou a consolidação de relações com outros órgãos e instituições governamentais para a expansão, aprimoramento, qualificação das informações e dos estudos provenientes. Dentre eles, pode-se citar as parcerias com a APEX-Brasil – Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos e a Secretaria de Acompanhamento Econômico do Ministério da Fazenda.

Inicialmente, o site do OCA apresentava seções como: Relatórios; Notas Técnicas e Informes; Teses e Monografias; Metodologias e Índices; e, por fim, Dados do Mercado Internacional. Atualmente, com a modernização do sistema de coletas de dados e otimização das análises, entre outros fatores, o OCA possui uma plataforma mais

complexa e diversificada, no qual as seções disponíveis agora se dividem em: Painéis Interativos; Dados Abertos; Publicações; Cinema; Televisão; Agentes Econômicos e Obras; Recursos Públicos; Mercado Audiovisual Brasileiro; e Outras Mídias. Interessante perceber que o OCA se consolidou como a principal ferramenta para obtenção de informações sobre o audiovisual no país. Tal fato demonstra a força do Estado, quando direciona esforços e investimentos, para prover aos cidadãos e aos agentes do mercado acesso à informação e à cultura. No entanto, de forma curiosa, nos materiais disponíveis derivados de apresentações feitas pelos principais diretores e superintendentes da ANCINE em congressos e/ou ações públicas, pelo menos, até 2011 nenhum deles mencionava a importância e necessidade do OCA. Acredita-se que à época, em uma constatação otimista, que o fator para tal comportamento fosse a regulamentação da Lei 12.485/11, um desejo que aparentemente ofuscava a urgência de dados sobre o setor. Para atenuar esta constatação, é preciso salientar que no Relatório de Gestão de 2009, a ANCINE se coloca como a responsável por garantir um ambiente regulatório saudável ao audiovisual no país e muito se deve a possibilidade de monitoramento do mercado, como fica evidente no trecho a seguir.

O aperfeiçoamento dos mecanismos de monitoramento do mercado, com a implantação dos sistemas de informação, principalmente o SADIS - Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição permite que a ANCINE divulgue os resultados consolidados com grande agilidade em informes semanais, mensais, trimestrais e semestrais, além dos relatórios anuais, servindo de sólida base de consulta para os agentes de mercado e órgãos de controle do Estado. A substituição de fontes secundárias por primárias, com o advento dos novos sistemas, resulta, muitas vezes, na alteração de dados já divulgados, devido ao refinamento provocado pelo acesso a bases mais acuradas. De forma continuada, a Agência publica, nos seus espaços de disseminação de informações, quais sejam o Portal ANCINE e o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – O.C.A., os dados de mercado atualizados. (RELATÓRIO DE GESTÃO, 2009)

Destarte, o presente capítulo possui o objetivo de, a partir de dados fornecidos pelo OCA-ANCINE, realizar uma análise criteriosa sobre a produção independente para a TV paga entre os anos de 2011 e 2017. Desta forma, baseado nas informações, dados e valores fornecidos pela instituição mencionada em seu site oficial, propõe-se a criação de filtros específicos, tais como gênero, região da produtora, minutagem da obra e fonte de financiamento entre outros aspectos, que poderão fornecer base suficiente para atestar se houve ou não um aumento da representatividade de sujeitos e corpos LGBTQIAP+ em obras brasileiras. A metodologia está calcada, inicialmente, em dados quantitativos para,

posteriormente, criar condições de se criar categorias e subdivisões qualitativas sobre estas produções. Tais categorias e subdivisões serão mais bem explicadas no próximo subcapítulo. Por fim, o objetivo central que conduziu toda essa pesquisa visa desenvolver um diagnóstico original do e sobre o setor audiovisual como um ambiente majoritariamente heteronormativo, heterossexual e cisgênero, seja ele traduzido em suas políticas públicas seja estando presente em suas narrativas. Portanto, deseja-se compreender os principais sintomas e fragilidades crônicas e históricas por meio de números derivados da própria atividade no período supracitado.

5.1 Questões preliminares e ressalvas

Para a obtenção de dados e sua respectiva análise, as informações disponibilizadas pelo OCA - ANCINE serão nossa fonte primária de pesquisa. No início do desenvolvimento deste trabalho, foi identificada a existência de uma planilha contendo diversas informações sobre projetos contratados via Fundo Setorial do Audiovisual entre os anos de 2008 e o 1º semestre de 2019. Dessa forma, tal documento é fundamental para que se possa fazer uma investigação sobre a questão central que paira toda a presente tese: confirmar se houve ou não um crescimento de personagens LGBTQIA+ na TV paga brasileira entre os anos de 2011 e 2017, em especial, a partir dos projetos que obtiveram recursos do FSA no período mencionado.

Diante desta indagação que ao longo deste trabalho permeou toda a discussão apresentada, o documento disponibilizado pelo OCA-ANCINE fornece dados e informações essenciais para responder tal questionamento. Vale destacar que a planilha possui um identificador que, *a priori*, seria o número de cadastro dela no sistema do Observatório, sendo 2844_0 o nome do arquivo. Nesta planilha, percebe-se que todos os dados estão apresentados sob a forma de categorias tais como: título original; chamada pública; ano da chamada; ano D.O.U.; data D.O.U.; produtora; CNPJ da produtora; UF da produtora; distribuidora / programadora / emissora; CNPJ da distribuidora / programadora / emissora; UF da distribuidora / programadora / emissora; valor; ação orçamentária; seleção; módulo; formato; gênero; duração; número de episódios; proponente; CNPJ da proponente e, por fim, o agente financeiro²¹³.

²¹³ É importante mencionar que todos esses dados são públicos e podem ser consultados diretamente no site do OCA, inclusive, as próprias informações sobre as empresas produtoras, como o CNPJ e razão social.

Este é um documento completo que permite não só analisar os investimentos por mercado / janela inicial como cinema ou TV, assim como o estado sede da produtora e o valor total investido na obra. Todas as informações são originárias da Secretaria de Políticas de Financiamento - SEF, com elaboração da Coordenação de Edição e Publicação de Conteúdo – CEC/SAM/ANCINE. O material foi publicado para todos os agentes do mercado no site do OCA-ANCINE em 26/08/2019 e todos os valores e números apresentados são correntes ao ano de vigência.

A planilha apresenta cerca de 3097 títulos onde cada obra está disposta sob ordem alfabética. Com isso, diante da vastidão de informações disponíveis, para fins deste trabalho, foram selecionados o que se denomina aqui como filtros. Os filtros são mecanismos cujo fim é condensar, em categorias pré-determinadas, as informações que aparecem na tela. Assim, ao invés de realizar a análise da planilha completa com diversas informações, será possível selecionar somente os campos de interesse para investigação. Neste sentido, algumas categorias são fundamentais, dentre elas: chamada pública; ano da chamada; ano D.O.U; UF da produtora; seleção; formato e gênero das obras.

No tocante à chamada pública, serão priorizadas aquelas referentes ao PRODAV 01 (Produção para TV) realizadas entre os anos de 2011 a 2017 e com publicação no D.O.U. nestes mesmos anos. Este último campo é importante, visto que quando efetuada a publicação no D.O.U., basicamente, caracteriza-se que a assinatura do contrato de investimento foi concluída e, com isso, o financiamento será, de fato, concretizado. Neste tipo de chamada, como o PRODAV 01, exige-se no ato da inscrição a apresentação de contrato entre a produtora proponente e a emissora/programadora. Ao longo dos anos, nos editais do PRODAV 01, a produtora independente brasileira é a empresa responsável pela participação na seleção, ou seja, a proponente.

Continuando a sequência de filtros estabelecidos para este trabalho, serão selecionadas empresas produtoras do estado do Rio de Janeiro, visto o estado ter sido um dos pólos audiovisuais mais pungentes no período ora mencionado e o modelo de seleção através de fluxo contínuo, onde é possível realizar a inscrição de projetos até o limite financeiro disponível e pré-estabelecido pela ANCINE / FSA / BRDE. Geralmente, nas últimas chamadas públicas do PRODAV 01, o limite financeiro para os editais de fluxo contínuo tem sido o dobro do disponibilizado pelo edital. Ou seja, se o total de investimento de um determinado edital é de R\$ 100 milhões de reais, serão aceitos projetos em modo de fluxo contínuo até que se atinja o montante de R\$ 200 milhões de

reais. Por fim, o formato escolhido serão as obras seriadas e que possuem a ficção como gênero principal.

Diante desta priorização de categorias, o universo de análise se reduziu para cerca de 28 produções contratadas pelo FSA, oriundas de chamadas públicas lançadas em 2012 e 2013, apresentadas por produtoras cariocas e com contratação efetuada no D.O.U entre 2013 e 2017. Todas estão condicionadas à ação orçamentária de investimento e com número de episódios que varia entre 5 a 26 por temporada. A seguir, é possível visualizar a disposição das informações com os filtros aplicados.

Listagem de Projetos Contratados FSA - 2008 a 3º Semestre de 2019																		
PROJETO - TÍTULO ORIGINAL	CHAMADA PÚBLICA	ANO DA CHAMADA	ANO DO	DATA DOU	PRODUTORA	UF PRODUTORA	DISTRIBUIDOR/ PROGRAMADORA/EMISSORA	UF DISTRIBUIDOR/ PROGRAMADORA/EMISSORA	UF DISTRIBUIDOR/ PROGRAMADORA/EMISSORA	VALOR	PERÍODO DE EMISSÃO	SELEÇÃO	MÓDULO	FORMATO	CENÁRIO			
A Revolta dos Heróis	PROD/01	2012	2014	3/16/2014	Giroz Interativa Ltda.	04.461.795/0001-84	RJ	Serviço Social do Comércio	02.847.054/0001-20	SP	1.000.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Alucinados	PROD/01	2012	2013	8/28/2013	Miguel Produções Cinematográficas Ltda.	03.610.865/0001-78	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	1.070.015,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Amor Verídromo	PROD/01	2012	2014	1/15/2014	Conspiração Fimex Entretenimento & Mídia Ltda.	03.180.984/0001-04	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	1.338.045,47	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Assunto de Família	PROD/01	2011	2014	8/1/2014	Altitude Produções e Empreendimentos Ltda.	03.851.480/0001-30	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	2.808.454,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Carinhos	PROD/01	2012	2013	8/7/2013	Miguel Produções Cinematográficas Ltda.	03.444.891/0001-79	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	1.893.304,40	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Enrolado (Determinador da Série Monográfica e Outras Paralelas)	PROD/01	2012	2015	2/20/2015	Stilema Fimex e Produções Artísticas Ltda.	03.107.286/0001-18	RJ	Empre Brasil De Comunicação S/A - EBC	08.168.704/0001-42	RJ	1.137.700,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Homem	PROD/01	2012	2014	10/28/2014	RS Produções Cinematográficas Ltda.	03.555.480/0001-20	RJ	Cará Brasil S.A.	03.408.224/0001-00	RJ	790.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Meu Amigo Encanado	PROD/01	2012	2014	7/28/2014	Panorama Comunicação Ltda.	03.565.485/0001-84	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	1.500.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Ponto Final	PROD/01	2012	2014	3/12/2014	Unitel Produções Ltda.	03.847.111/0001-28	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	2.029.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
República do Peru	PROD/01	2012	2014	10/28/2014	Fábio Fimex & Vilões Produções Artísticas Ltda.	03.758.766/0001-80	RJ	Centro de Artes Audiovisuais S.A.	73.360.195.000,00	RJ	790.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Sai na Rua	PROD/01	2012	2014	11/17/2014	Unitel Produções Ltda.	03.847.111/0001-28	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	1.700.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Amor de A	PROD/01	2013	2015	8/17/2015	Cará Brasil Fimex Ltda.	03.614.576/0001-80	RJ	Cará Brasil S.A.	03.808.224/0001-00	RJ	1.030.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
E Aí como?	PROD/01	2012	2015	5/30/2015	Caixa Fimex Ltda. - EPP	03.359.394/0001-24	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	3.000.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Imagem Viva - Zona Norte	PROD/01	2013	2017	12/6/2017	Cinema Mídia Produções Ltda.	03.026.726/0001-02	RJ	FBI - Programadora Brasileira Independente	07.254.174/0001-20	RS	1.500.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Uma Aventura	PROD/01	2014	2017	10/11/2017	Alfa Aventura Filmes e TV	03.119.401/0001-07	RJ	Galaxy Américana S.A.	00.911.990/0001-48	RJ	2.000.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Aventura			
Homem Vida de Campeão	PROD/01	2012	2013	12/10/2013	Geração Fimex Entretenimento & Mídia Ltda.	03.180.984/0001-04	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	790.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Perrengue	PROD/01	2013	2015	8/7/2015	República Pura Fimex Ltda.	03.369.211/0001-49	RJ	Viacom Network Brasil Programação	03.854.310/0001-15	SP	2.580.842,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Potência 21	PROD/01	2013	2015	6/18/2015	Metrópole Produções Ltda.	03.824.488/0001-08	RJ	Cará Brasil S.A.	03.808.224/0001-00	RJ	1.251.390,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Queremos	PROD/01	2013	2017	1/20/2017	Giroz Projetos Audiovisuais S.A.	04.051.795/0001-44	RJ	Punição Roberto Marinho	29.527.413/0001-00	RJ	1.361.030,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Questão de Família - 1ª Temporada	PROD/01	2013	2015	7/17/2013	Altitude Produções e Empreendimentos Ltda.	03.591.480/0001-00	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	3.000.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Questão de Família - 2ª Temporada	PROD/01	2013	2016	12/23/2014	Altitude Produções e Empreendimentos Ltda.	03.591.480/0001-00	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	4.480.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Ritualista	PROD/01	2012	2015	1/9/2013	Kimel Produções Artísticas Ltda.	03.588.114/0001-08	RJ	Cará Brasil S.A.	03.808.224/0001-00	RJ	790.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Ringu	PROD/01	2013	2015	8/1/2015	Massresses Fimex Ltda.	03.282.332/0001-04	RJ	Cará Brasil S.A.	03.808.224/0001-00	RJ	928.800,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Secretaria do Presidente	PROD/01	2013	2015	12/10/2013	RTS Produções Cinematográficas Ltda.	03.399.549/0001-28	RJ	Globalstar Programadora Ltda.	00.811.990/0001-48	RJ	2.400.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Sem Vida	PROD/01	2013	2015	11/1/2015	Panorama Comunicação Ltda.	03.565.485/0001-04	RJ	Rede Televisão Record S/A	60.828.300/0001-70	SP	3.000.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Stella Modas	PROD/01	2013	2016	1/12/2016	Kinolé Ltda.	03.298.982/0001-00	RJ	Cará Brasil S.A.	02.808.224/0001-00	RJ	900.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Toda Forma de Amor	PROD/01	2013	2017	1/3/2017	Cará Brasil Fimex Ltda.	03.914.176/0001-00	RJ	Cará Brasil S.A.	02.808.224/0001-00	RJ	3.944.850,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			
Um Beijo Olá Pequeno Mudo	PROD/01	2013	2015	11/01/2015	Cará Vida Cinema e Comunicação Ltda.	03.134.978/0001-01	RJ	Cará Brasil S.A.	02.808.224/0001-00	RJ	940.000,00	INVESTIMENTO	FLUJO CONTÍNUO	Obra seriada	Ficção			

Figura 19 - Projetos Contratados FSA - Filtrados

Agora que o universo de análise foi criado, algumas ressalvas precisam ser explicitadas antes das análises e obtenção de dados. Como o cenário possibilitou uma queda significativa da quantidade de obras em relação ao total disponibilizado pelo documento original, após aplicação dos filtros, toda obra resultante será analisada. Com isso, vale dizer que independentemente da quantidade de episódios, da duração de cada um deste e do público-alvo, as 28 produções contratadas serão objetos de estudo. Em relação ao público-alvo, a planilha original não apresenta uma categoria dedicada a informar sobre isso, portanto, isso não será um fator decisivo ou de impedimento de análise.

Outro ponto essencial é que também não haverá distinção ou criação de um parâmetro sobre os valores de investimentos. Apesar de ter o conhecimento de que a cada ano as regras para os editais podem sofrer alterações e os limites de investimento alterados, não será necessário desenvolver um critério para esta categoria, devido ao fato do universo estar consideravelmente reduzido.

Uma última ressalva não menos importante é que das 28 produções contratadas, apenas uma delas possui uma programadora brasileira controlada por matriz internacional. A Viacom Network Brasil Programação, da proprietária Viacom International Media Networks (VIMN) Américas, é a única da lista acima que faz jus a esta condição e para esta pesquisa o impacto não é extremamente significativo, visto que a matriz brasileira é a responsável pela programação. Portanto, a obra relacionada a esta contratação também será analisada. Por fim, apesar do estado das produtoras ser uma categoria filtrada, sendo o Rio de Janeiro a sede das mesmas, o estado base das programadoras não será motivo de critérios para a análise. Dessa forma, pode-se observar que além de programadoras / emissoras oriundas do Rio de Janeiro também estão sendo contempladas aquelas com sede em São Paulo e no Rio Grande do Sul, como a Serviço Social do Comércio, ligada ao grupo SESC, a Rádio e Televisão Record S/A, da TV Record e a PBI-Programadora Independente, mais conhecida como o Grupo Box Brazil.

5.2 Obtenção e análise de dados

De imediato, pode-se perceber um detalhe interessante, no qual todas as produtoras concorrentes e respectivamente contratadas em suas devidas chamadas públicas eram produtoras já renomadas no mercado audiovisual brasileiro, tais como a Atitude Produções, a Conspiração Filmes, a Zola Produções e a Giros. De certo que naquela época estas empresas já não eram pertencentes ao nível 1 na escala de classificação de nível elaborada pela ANCINE. Vale dizer que a agência estabelece uma regra em que, basicamente, a classificação de nível da produtora garante o limite para captação de recursos incentivados para os projetos a serem produzidos. Dessa forma, empresas do nível 1 possuem um teto de captação menor do que aquelas empresas que já atingiram o nível 5, máximo da escala estipulada pela ANCINE. No universo em questão aqui analisado, boa parte das empresas citadas acima possuem mais de um projeto contemplado no PRODAV 01 ao longo do período estabelecido outrora. Empresas como

a Atitude Produções²¹⁴ conta como 3 projetos contratados; Caravela Filmes, Conspiração Filmes, Giros, Limite Produções, Migdal e Panorâmica todas com 2 projetos contemplados, conforme imagem²¹⁵ abaixo.

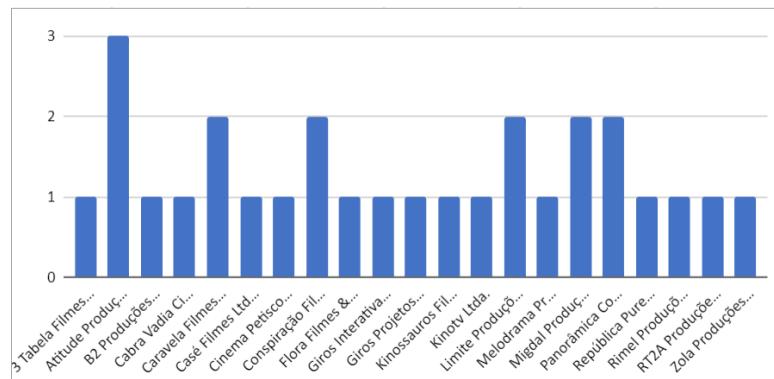


Gráfico 1 - Quantidade de Projetos

Como já apontado no subtópico anterior, apesar das chamadas públicas terem sido lançadas nos anos de 2012 e 2013, os anos de publicação da contratação no D.O.U. são diferentes. Tal fato pode estar relacionado com a morosidade burocrática da ANCINE em relação aos processos de contratação, especialmente, na análise documental dos projetos e das empresas, assim como na abertura de contas bancárias. Ou até mesmo por fatores externos à trâmites contratuais como, por exemplo, troca de gestão nas superintendências responsáveis. Dessa forma, o ano de 2015 se sobressai como o ano de maior contratação, com cerca de 39,3% de projetos efetivados²¹⁶.

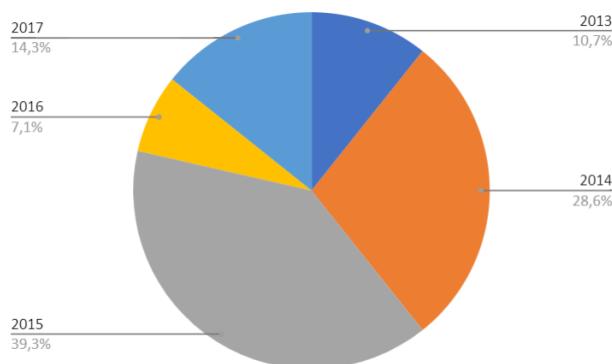


Gráfico 2 - Ano Contratação D.O.U.

²¹⁴ Importante explicitar que a Atitude Produções e Empreendimentos Ltda. foi uma empresa que teve como sua sócia-administradora a renomada produtora, Mariza Leão.

²¹⁵ Dados extraídos pela própria autora.

²¹⁶ Dados extraídos pela própria autora.

Neste ano, tínhamos como presidente do Brasil, Dilma Rousseff, representante do Partido dos Trabalhadores, e na ANCINE ainda a presidência sob regência de Manoel Rangel. Importante mencionar que foi em 2015 que Débora Regina Ivanov Gomes foi nomeada pela primeira vez à diretoria da agência.

Segundo dados da ANATEL, houve uma desaceleração do número de assinantes de TV por assinatura neste mesmo ano no país, chegando no mês de dezembro com a base em 19,1 milhões. Em contrapartida, dados da ABTA apontam que o faturamento desse nicho do mercado audiovisual brasileiro cresceu cerca de 1,7% em comparação com trimestres do ano anterior²¹⁷. Além disso, o Relatório de Gestão 2015 da ANCINE ressaltou que as linhas do PRODAV 01 e PRODAV 02 se destacaram como as mais importantes na distribuição de recursos para decisões de investimento, além de terem seus valores suplementados em suas respectivas chamadas quando comparado a anos anteriores.

No tocante aos valores de investimento dos projetos em análise, identifica-se que 7 projetos pleitearam recursos abaixo de R\$ 1 milhão de reais, compreendendo entre R\$ 750 mil a R\$ 940 mil reais. Na faixa de R\$ 1 milhão a R\$ 2 milhões de reais, 10 projetos buscavam angariar recursos com valores estipulados entre R\$ 1 milhão e R\$ 1,7 milhão de reais. Já na linha entre R\$ 2 milhões a R\$ 3 milhões de reais, 6 projetos buscavam investimentos financeiros com valores entre R\$ 2.005 milhões a R\$ 2,9 milhões de reais. Compreendendo a faixa de R\$ 3 milhões a R\$ 4 milhões de reais, 4 projetos pleitearam valores entre R\$ 3 milhões e R\$ 3.994.930,00 reais e, por fim, um único projeto buscou investimento acima de R\$ 4 milhões, como valor equivalente a R\$ 4.450.000,00 de reais. Este último projeto, intitulado *Questão de Família - 3ª Temporada*, cuja proponente era a Atitude Produções, caracterizava-se como uma série ficcional de 13 episódios, com duração total de 390 minutos, tendo como programadora brasileira a Globosat e exibição realizada através do canal GNT.

²¹⁷ Ver: ANCINE Relatório de Gestão 2015.

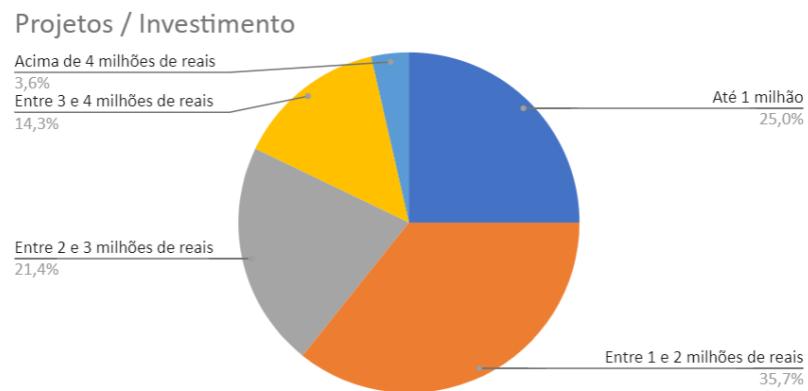


Gráfico 3 - Projetos / Investimentos

Acima, percebe-se que os projetos de até R\$ 2 milhões de reais configuram cerca de 60,7%²¹⁸ dos investimentos nestes anos de contratação. Já o montante total do investimento do PRODAV 01, sob as circunstâncias aqui filtradas para estes anos de contratação, caracteriza-se pelo valor de R\$ 52.110.705,87 de reais. Estes valores reforçam que o mercado de TV por assinatura no país neste período ainda estava fortemente estimulado pela Lei 12.485/11, mas já dava sinal de sérios desafios a serem enfrentados, como os próprios custos dos projetos que aumentavam significativamente a cada ano²¹⁹, além do crescimento e sofisticação da oferta e demanda dos conteúdos nas plataformas de *video on demand*.

Em uma apresentação²²⁰ feita por representantes da ANCINE para o Conselho de Comunicação Social no Senado Federal em 2017, boa parte do discurso justificava a dificuldade da produção independente a partir de alguns fatores, como a rigidez do financiamento à produção, oferta insuficiente de mão de obra, falta de roteiros e projetos, baixa participação de programadoras e distribuidoras na produção, diversidade regional limitada e carências em inovação, tecnologias e serviços para a produção. Posto isso, é inegável que a Lei da TV Paga foi um fator determinante para amenizar estas fragilidades, quando ela permite que o próprio setor seja o indutor financeiro para a atividade audiovisual.

²¹⁸ Dados extraídos pela própria autora.

²¹⁹ Fato este diretamente relacionado com a inflação, teto do salário mínimo, impostos e taxas sobre serviços e produtos entre outros índices.

²²⁰ Ver: Apresentação CCS Senado 08.05.2017.



Figura 20 - Condecine e Valores FSA

Na figura acima, derivada da apresentação mencionada da ANCINE, pode-se constatar os valores arrecadados pela Condecine separados por tipo de imposto (Teles, Título ou Remessa), entre os anos de 2012 e 2017 e sua aplicabilidade para reinvestimento em linhas do FSA executadas ou empenhadas. Um crescimento relevante na arrecadação demonstra o potencial de obras produzidas, assim como maior disponibilidade de recursos para tentar sanar as dificuldades apontadas no documento oficial. Dessa forma, o segmento de TV paga é um nicho fundamental para manutenção do setor e um dos que mais retroalimentam o mercado brasileiro no geral.

Retomando a investigação do universo das 28 produções contratadas, agora considerando o seu formato, em termos de duração e quantidade de episódios, 8 obras possuem de 5 a 10 episódios com duração que variam de 130 a 400 minutos totais; 16 obras com total de 13 episódios e minutagem entre 286 e 676 minutos; 2 obras com 15 episódios e duração total de 390 minutos; 1 obra com 24 episódios e 312 minutos na sua totalidade e 1 obra com 26 episódios com 338 minutos ao todo.

A partir do gráfico abaixo, identifica-se a predominância de obras seriadas com formato de 13 episódios, o que viria a configurar um certo padrão de formato almejado pelos canais e programadoras. Apesar das chamadas do PRODAV 01 de 2012 e 2013 permitirem minisséries e séries, a justificativa para tal também está na vida longa da obra e fidelidade do produto para com o público. Muitos *players* do mercado consideram formatos com poucos episódios produtos de baixo engajamento para sua programação,

sem contar na busca por obras brasileiras independentes que possam cumprir com as exigências da obrigatoriedade no *prime time* das respectivas emissoras de TV paga. E aqui, aquelas que se enquadram nas disposições da lei.

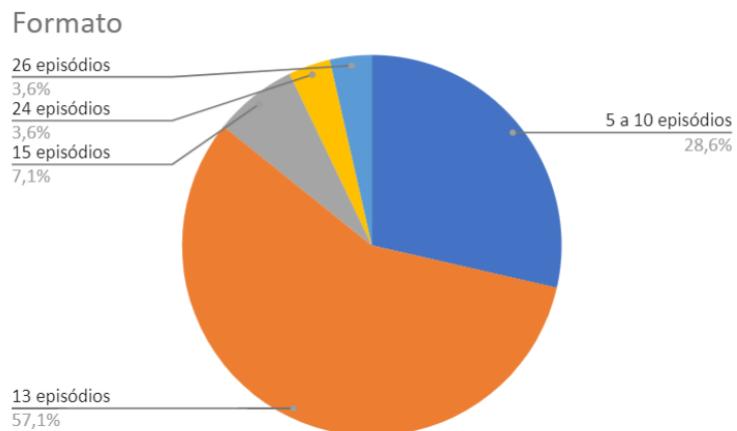


Gráfico 4 - Formato das Obras

Como demonstra o gráfico²²¹, cerca de 57,1% são obras que possuem 13 episódios e 3,6% cada para obras com 24 e 26 episódios. Estas últimas, apresentam composição interessante, pois estão entre as obras com recursos entre R\$1 milhão e R\$ 2 milhões de reais. A produção *Alucinadas*, cuja proponente é a Migdal Produções e a programadora a Globosat, foi contemplada com um investimento de R\$ 1.070.115,00, enquanto a obra *Queimamufa*, da Giros e programação da Fundação Roberto Marinho, angariou o valor de R\$ 1.361.019,00. Apesar de isso causar certo estranhamento em termos de desenho de produção e composição orçamentária, ambas as obras possuem a duração total de cada episódio em 13 minutos. Em relação à *Alucinadas*, a série possui 24 episódios com 312 minutos totais. Já *Queimamufa* possui 26 episódios com 338 minutos totais.

Além disso, identificou-se que grande parte das obras obtiveram suas publicações no Diário Oficial da União no ano de 2015, como demonstra a imagem abaixo²²². O que significa que estas obras só puderam receber efetivamente o financiamento após este ano da publicação, ainda que sua respectiva Chamada Pública tivesse sido lançada em anos anteriores.

²²¹ Dados extraídos pela própria autora.

²²² Dados extraídos pela própria autora.

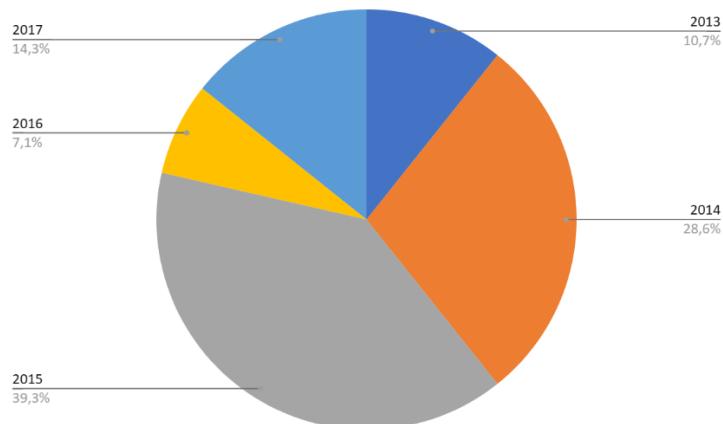


Gráfico 5 – Publicação D.O.U.

5.2.1 Obras x Protagonismo Dissidente

Diante desse panorama inicial que a planilha divulgada pela ANCINE apresenta e com as condições necessárias para observar melhor o nicho de mercado, tipo, gênero, duração e investimento de cada obra, aproxima-se o momento de se investigar mais especificamente o protagonismo nessas produções. Desse modo, diante das 28 séries ficcionais resultantes dos filtros aplicados e diante da pergunta central deste trabalho, o protagonismo dissidente será considerado pela existência de pelo menos um protagonista ao longo de toda temporada da obra ou em ao menos um episódio, desde que ele seja explicitamente identificado como LGBTQIAP+. Seja através de texto ou de forma visual o maior desafio, portanto, é que a pessoa seja o (a) personagem mais representativo (a) da narrativa, com devido destaque e o foco central para a resolução do conflito da série ou do episódio. Agregado a isso, precisa-se que este personagem tenha seu nome revelado e disseminado ao longo da trama, que este também seja um papel falado, ou seja, que tenha diálogos identificáveis nos episódios.

A análise para encontrar estas respostas será realizada através de informações disponíveis no próprio portal da ANCINE, do OCA, no site oficial da produtora e/ou da programadora, do canal que exibiu tal conteúdo e por meio de contato direto com os produtores e criativos das obras. Além disso, portais seguros de informações e notícias sobre entretenimento audiovisual tal como Tela Viva entre outros também são referências. É importante ressaltar que a autora já tinha assistido boa parte dos conteúdos contratados e mencionados acima e empenhou os devidos esforços para assistir o restante,

seja através da programação das emissoras ou por meio de plataformas *on demand* que ainda disponibilizam tais produções. Pode-se afirmar que cerca de 80% das séries a serem discutidas foram assistidas pela autora.

Para início de investigação, será respeitada a ordem de apresentação da planilha, condicionada a ordem alfabética dos títulos das obras. Logo, a primeira a ser analisada será *A Revolta dos Malês*, produzida pela Giros Interativa, com aporte de R\$ 1 milhão de reais através do FSA via PRODAV 01, tendo como programadora a Serviço Social do Comércio, mais conhecida como SESC-TV. Ao longo de 5 episódios e duração total de 130 minutos, a série narra o grande fato histórico brasileiro, considerado um dos maiores motins ocorridos na Bahia. Liderado por negros muçulmanos escravizados, a conhecida Revolta dos Malês configurou um levante para libertação de mais de 600 escravizados que buscavam alforria diante da opressão religiosa. Na trama dirigida por Belisário Franca e Jefferson De, o foco está no conflito de Guilhermina (Shirley Cruz), uma negra escravizada que tenta a todo custo angariar recursos para comprar a alforria dela e de sua filha, Teresa (Jamily Mariano).



Figura 21 - A Revolta dos Malês

Nesse contexto, o senhor da fazenda Souza Velho (Roberto Pirillo), no ápice do ódio e da sua indiferença, só concede a liberdade para Guilhermina. Este fato, somado à prisão de um dos líderes dos malês, gera indignação entre os escravizados que se reúnem e decidem provocar uma rebelião para libertação do seu povo. Em meio ao conflito armado e sangrento, essa era a única chance que Guilhermina tinha de garantir a liberdade de sua filha.

A série em si não explora a orientação sexual da personagem principal, Guilhermina. Tal fato não é uma questão para ela, visto que se torna compreensível a sua

heterossexualidade cisgênera diante do cuidado para com sua filha e das relações que mantém com outros personagens. Importante destacar a predominância da representativa negra no elenco da série, condizente com o período e o fato histórico em questão. A obra teve sua estreia no SESC-TV em novembro de 2019 e disponibilizada em meio *on demand* através do site oficial²²³ do canal. O trailer da obra também se encontra disponível no site oficial²²⁴ da produtora.

Seguindo a ordem da planilha, a série *Alucinadas*, produzida pela Migdal Produções com aporte de R\$ 1.070.115,00 de reais através do FSA via PRODAV 01, tendo como programadora a Globosat tem em seu formato 24 episódios e duração total de 312 minutos. Caracterizada como uma série de ficção, mas com dinâmica narrativa e estética das esquetes, o tema central permeia as dores e delícias do universo feminino nas mais diversas situações e contextos. Estrelada pelas atrizes Luciana Fregolente e Renata Castro Barbosa, entrou na programação do canal Multishow em 2013, a cada esquete elas interpretam tipos variados de mulheres com suas questões mais profundas, sempre com referências cômicas e divertidas. Temas como filhos, casamento, emprego, TPM, amizade e outros são abordados nos episódios.



Figura 22 - Alucinadas

Tendo a direção de Victor Garcia Peralta e Rodrigo Van Der Put, as atrizes dão vida a inúmeras mulheres ao longo da temporada. E neste sentido, a afirmação da sexualidade, em uma análise macro, é predominante de personagens cisgênero heterossexual. Cada episódio possui participação especial de um ator consagrado, todos

²²³ Ver: sesctv.org.br

²²⁴ Ver: <https://www.giros.com.br/portfolio/a-revolta-dos-males/>

heterossexuais e cisgêneros, que formam na maioria dos casos pares românticos com as protagonistas.

A série teve sua origem na peça homônima, também protagonizada por Luciana e Renata, com grande sucesso de público em 2010. O formato da série era semelhante, sendo que na peça elas realizam 12 esquetes por sessão. Atualmente, a série está disponível nas plataformas *on demand* AppleTV²²⁵ e PlutoTV²²⁶.

Já *Amor Veríssimo*, obra seriada produzida pela *Conspiração* com investimento de R\$ 1.338.960,47 de reais através do FSA via PRODAV 01, tendo a Globosat como programadora, foi transmitida pelo canal GNT em 2014. Esta primeira temporada contou com 13 episódios e duração total de 338 minutos. Baseada em crônicas do renomado autor e escritor brasileiro, Luis Fernando Veríssimo, a narrativa da temporada se apresenta de forma procedural, no qual em cada episódio o telespectador acompanha uma história diferente e sua resolução acontece dentro do mesmo episódio. Possuindo como tema principal o amor e conflitos dos relacionamentos modernos, tem-se como protagonistas três casais heterossexuais cisgêneros, que sempre se alternam em cada episódio. Protagonizado por Fernanda Paes Leme, Gabriela Duarte, Letícia Colin, Marcelo Faria, Paulo Tiefenthaler e Pedro Monteiro, a primeira temporada explora temas como traição, rivalidades masculinas e femininas, ciúmes, tudo permeado por situações cômicas e leves.



Figura 23 - Amor Veríssimo

²²⁵ Ver: <https://tv.apple.com/br/show/alucinadas/umc.cmc.5st2mqx6k5htlda9ctv167191>

²²⁶ Ver: <https://pluto.tv/br/on-demand/series/63b6e1b8bc6521001355227c/season/1>

Exibida no *prime time* do canal, a série não teve envolvimento do escritor. Sob direção de Arthur Fontes, em muitos portais de notícias sobre conteúdo televisivo, a série é caracterizada por abordar “as verdades da vida a dois” e os perrengues do cotidiano de qualquer casal. Um ponto interessante da série é que a narrativa ficcional é entremeada por depoimentos de casais reais que dão suas versões sobre o tema em questão e acontecimentos pelos quais já tiveram de enfrentar juntos. Nesta primeira temporada não houve a presença de formação de casal homossexual em nenhum episódio. Apesar de ter sido exibida com exclusividade pelo Canal GNT, depois do prazo de sua licença ela foi negociada e também transmitida pela TV Brasil. Atualmente, a série está disponível em plataformas *on demand* de algumas operadoras de TV à cabo, como a Claro TV.

Seguindo a relação de obras selecionadas, *Assunto de Família* foi produzida pela proponente Atitude Produções que em 2014 solicitou à ANCINE a alteração no título da série para *Questão de Família*. Com um investimento de R\$ 2.606.454,00 de reais através do FSA via PRODAV 01 teve como programadora a Globosat e seu formato contém 13 episódios e duração total de 286 minutos. A série foi exibida pelo canal GNT e narra os dilemas de um juiz da vara da família que precisa lidar com diversos casos complexos. A partir do desfecho desses casos, ele acaba descobrindo fatos sobre ele mesmo e as pessoas que ama. Com direção de Sérgio Rezende e protagonizado pelo ator Eduardo Moscovis, o público se depara com Pedro, personagem principal, que não possui uma vida fácil. Diante de inúmeros casos arrebatadores e que o fragiliza emocionalmente, ele vive questões familiares profundas.



Figura 24 - Questão de Família

Com estreia em abril de 2014, a primeira temporada contou com a participação de atores como Georgiana Góes, Malu Galli, Pedro Brício, Pablo Sanábio entre outros. De imediato, para quem assistiu a série fica evidente que a vida de Pedro é um caos e completamente fora do comum. Com um irmão que combate o vício em drogas e com seu pai fragilizado por conta de um AVC que morrerá breve, ele convive com a dor do desaparecimento de sua mãe, vítima de agressões que sofria do marido. Em paralelo, possui duas filhas fruto do ex-casamento com Renata (Georgiana Góes) e uma relação escusa com a juíza criminal Helena (Malu Galli). Seu personagem precisa transitar e viver com as suas angústias pessoais enquanto age profissionalmente com os casos mais absurdos que enfrenta. Na série, o protagonista é um homem cisgênero e heterossexual e a questão da sexualidade em nenhum momento é abordada como tabu ou elemento a ser discutido e questionado. A série está disponível nas plataformas dos canais Globo²²⁷.

Já a obra *Canalhas*, produzida pela proponente Migdal Filmes e com nome rebatizado de *As Canalhas*, é adaptada do livro *Canalha, Substantivo Feminino* da escritora Martha Mendonça. A série teve apporte do Fundo Setorial do Audiovisual de R\$ 2.651.554,40 de reais via PRODAV 01 e contou com a Globosat como programadora. Exibida no canal GNT em 2013, a primeira temporada foi composta por 13 episódios e teve duração total de 338 minutos. Com direção geral de Vicente Amorim e Carolina Castro como roteirista-chefe, a história se passa dentro do salão de beleza de Marilyn (Zeze Barbosa), no qual em cada episódio a protagonista da vez narra um dilema íntimo.



Figura 25 - As Canalhas

²²⁷ Ver: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/gnt/questao-de-familia/t/XDmsphCRh1/>

Nesta temporada, a protagonista dos episódios foi interpretada por diversas atrizes como Mônica Martelli, Alessandra Colassanti, Mel Lisboa, Bete Dorgam, Luiza Mariani entre outras. Especialmente esta última atriz, Luiza deu vida à Roberta Brandão, uma diretora de marketing lésbica que vive em conflito eterno com o chefe, um indivíduo machista e homofóbico. Apesar de detestar as atitudes do patrão, ela convive dentro do possível com piadas e comentários deselegantes. Em uma viagem a trabalho, Roberta decide se vingar e seduz a esposa dele, interpretada pela atriz Karine Telles. Este é o único episódio da temporada em que uma protagonista é cisgênera e assumidamente homossexual. A primeira temporada da série não está disponível para consumo. Durante a realização desta pesquisa, identificou-se que somente a terceira temporada se encontra nas plataformas Globoplay²²⁸ e AppleTV²²⁹.

Em *Ernesto: O Exterminador de Seres Monstruosos (e Outras Porcarias)*, tem-se a primeira série realizada em regime de coprodução internacional da lista. A série é dedicada ao público infantojuvenil e foi produzida pela 3 Tabela Filmes. A obra teve um aporte de R\$ 1.137.720,00 de reais via PRODAV 01 e contou com a Empresa Brasil De Comunicação S/A - EBC como programadora e a TV Brasil como emissora da primeira janela. Conhecida como *Ernesto*, a série possui 13 episódios e duração total da primeira temporada de 338 minutos. A estreia na grade de programação da TV Brasil ocorreu em abril de 2017.



Figura 26 - Ernesto

²²⁸ Ver: <https://globoplay.globo.com/as-canalhas/t/bDqfQQF6DZ/>

²²⁹ Ver: <https://tv.apple.com/br/show/as-canalhas/umc.cmc.2mjrzdhu677c2tohcspkdcpoh>

A história, adaptada do livro homônimo de Roy Berocay, escritor uruguai, apresenta um herói um pouco diferente e fora do imaginário sobre o que é ser super-herói. Em uma descrição na própria sinopse da série presente no site oficial da produtora, ele é definido como um “Acima do peso, fã de rock pesado e *junk food*, ele não é politicamente correto, mas tem um enorme coração”. Protagonizado pelo ator Augusto Madeira, o elenco é composto também por Sergio Medeiros, Priscila Assum e Matheus Costa. Na história dirigida por Gustavo Spolidoro, Ernesto é acionado pelos pais das crianças quando existe algum perigo à vista como a proximidade de uma vizinha assustadora, a aparição de um duende macabro ou até mesmo o monstro do armário.

Em um tom lúdico e divertido, com doses de ironias para atender também a toda família, *Ernesto: O Exterminador de Seres Monstruosos (e Outras Porcarias)* não tem em seu cerne a pretensão de explorar questões de gênero e sexualidades e, portanto, seu anti-herói em nenhum momento explora essa camada. A série está disponível nas seguintes plataformas: Prime Video²³⁰, AppleTV²³¹, Vivo Play²³², Looke²³³ entre outras.

A próxima série a ser analisada é *Insônia*. Produzida pela B2 Produções, teve aporte do FSA via PRODAV 01 no valor de R\$ 790.000,00 de reais e o Canal Brasil como a emissora da primeira janela. A série possui 13 episódios e duração total de 312 minutos. Sua estreia aconteceu em 2016 e teve direção geral de Darcy Burger e roteiro de Roberta Canuto. Se aproximando de uma narrativa que permeia as crônicas urbanas e com um toque de surrealismo e humor, a história narra a transformação de Leon, vivido pelo ator Matheus Lima, em vampiro. O protagonista acredita que se transformou após uma noite de amor com sua parceira de trabalho Flávia, interpretada pela atriz Monica Bittencourt.

²³⁰ Ver: https://www.primevideo.com/-/pt_PT/detail/Ernesto-O-Exterminador-de-Seres-Monstruosos-e-outras-porcarias/0SIQR98LFLF1LNIICLG51ZEO26

²³¹ Ver: <https://tv.apple.com/br/show/ernesto-o-exterminador-de-seres-monstruosos/umc.cmc.7idpwb46ggh4q6st9yjrlsqtu>

²³² Ver: <https://www.vivoplay.com.br/details/serie/ernesto-o-exterminador-de-seres-monstruosos-e-outras-porcarias-12252613>

²³³ Ver: <https://www.looke.com.br/filmes/ernesto-o-exterminador-de-seres-monstruosos-e-outras-porcarias-1a-temporada?srslid=AfmBOoqYp4Sdo56vs3D6bBc7DwM1as958SYD4QxZjNTGpBxw9kdB7YLT>



Figura 27 - Insônia

Inspirado no romance *Vampiro*, de Luciano Trigo, logo no primeiro episódio é possível identificar que Leon é um típico rapaz de trinta anos que se encaixa no perfil estereotipado do homem que gosta de mulheres, música e esporte. Notívago, ele contará com o apoio dos amigos para lidar com situações adversas que a noite proporciona, especialmente, quando uma série de assassinatos a mulheres se desencadeia nas madrugadas do Rio de Janeiro. O elenco é composto também por Leo Pinheiro, Caetano O'Maihlán, Rodrigo Candelot, Daniel Braga, Julio Braga, Isabel Lobo e Laila Zaid. Novamente, se faz presente um personagem protagonista que se identifica como pessoa cisgênero heterossexual.

Meu Amigo Encosto é uma série produzida pela proponente Panorâmica Comunicação e que obteve recursos do FSA via PRODAV 01 no valor de R\$ 1.500.000,00 de reais. Tendo a Globosat como programadora e o Canal Viva como emissora, a história é apresentada ao longo de 13 episódios com 338 minutos de duração total e teve sua estreia em 2014, ela é considerada a primeira série de ficção do Canal Viva produzida em parceria com uma produtora independente desde a criação do canal em 2010.



Figura 28 - Meu Amigo Encosto

A série apresenta Ivan (George Sauma), um empresário fracassado que é dono de uma loja de fantasias, a Rita Fantasias. O nome da loja é uma homenagem a sua ex-mulher, vivida pela atriz Maria Joana. Ao longo da primeira temporada, pode-se perceber que a vida de Ivan não vai muito bem, quando tem que lidar com a ex-mulher interesseira, a crise financeira da loja e com o fato de todos os seus amigos terem sumido. Se sentindo sozinho e sem muita perspectiva, com a ajuda de uma funcionária da loja (Amanda Richter) ele vai até a clínica de um médico um tanto quanto exótico que o avalia e afirma que, a causa de todos os problemas de Ivan é porque ele possui um encosto. Para piorar, o protagonista é o único capaz de enxergar o encosto. O elenco também é formado por Fani Pacheco e Márcia Cabrita. Mais uma vez se pode identificar um protagonista com evidências óbvias da sua cisgeneridade e heterossexualidade.

A obra *Ponto Final*, que teve seu título alterado para *Terminadores*, foi produzida pela Limite Produções. Com investimento obtido em 2014 pelo FSA via PRODAV 01 no montante de R\$ 2.005.000,00 de reais, a série teve a Globosat como programadora. Algumas informações sobre o projeto são conflitantes, especialmente, quando considerada a chamada do PRODAV 01 em 2012 e a contratação do projeto em 2014. No próprio sistema da ANCINE, existem dois cadastros da obra, já com o nome alterado. O primeiro deles informando o plano de financiamento com base no recurso do edital contemplado, conforme explicitado em linhas anteriores e destinado a programação televisiva. O SALIC deste projeto é 137517. No entanto, o mesmo projeto está cadastrado novamente, porém a diferença está no plano de financiamento que agora contempla a

captação por outras fontes de investimento como o Artigo 39 (Condecine) e a contrapartida da produtora. Um detalhe chama atenção neste novo cadastro: o segmento está como TV aberta.

Pesquisando um pouco mais a fundo sobre a produção da série e sua transmissão, percebe-se que, na verdade, ao invés de ter sido exibida em algum canal da programadora Globosat, a obra teve sua estreia no canal aberto Band e realizou uma parceria na TV paga como o canal TNT, que exibiu os episódios quase que de forma simultânea. Além disso, é preciso destacar que ao ser contemplado no edital do PRODAV 01, o projeto tinha como formato 13 episódios que, depois das mudanças sofridas, passou a contar com apenas 8. Tal alteração no modelo de negócios justifica os ajustes de informações no sistema da ANCINE. O SALIC²³⁴ deste projeto atualizado é 140240.



Figura 29 - Terminadores

A obra teve sua estreia em fevereiro de 2016 e apresenta uma agência especializada em términos de namoros ou casamentos. Liderada por um ex-psicanalista e por uma ex-cerimonialista, interpretados por Paulo Tiefenthaler e Laila Zaid, respectivamente, a temporada marca as diversas situações cômicas e constrangedoras que os clientes precisam passar para enfrentar o fim de seus relacionamentos. Somam ao elenco também os atores Daniel Furlan e Stella Miranda. Em relação aos dois protagonistas da série, ambos possuem personalidades opostas em que César não acredita no amor e percebe cada vez mais que o casamento é uma instituição falida, enquanto Diana deseja que seus clientes saiam de relações problemáticas e possam encontrar o

²³⁴ Ver:

<https://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?method=detalharProjeto&numSalic=140240>

amor de outra forma. Tanto César como Diana são personagens cisgêneros heterossexuais. A série pode ser assistida na plataforma *on demand* AppleTV²³⁵.

A série *República do Peru*, produzida pela Flora Filmes foi contemplada no edital do PRODAV 01 em 2014. Com investimento de R\$ 750.000,00 de reais e tendo como programadora a Conceito A em Audiovisual, a emissora de exibição escolhida foi o CineBrasilTV. Com 13 episódios e duração total de 364 minutos, a série foi criada e roteirizada por Marcia Zanellato e dirigida por Carolina Paiva. A primeira temporada da série teve sua estreia em 2015. O projeto tem uma situação parecida com *Terminadores*, pois também sofreu alterações de modelos de negócios ao longo do processo de contratação.

Na chamada pública em que foi contemplada, o acordo de programação foi celebrado entre a produtora e a Conceito A. No entanto, no sistema da ANCINE foi identificada uma nova linha de investimento através da Lei do Audiovisual via ART 1º-A e contrapartida da produtora e alteração no segmento da obra, agora sendo como TV aberta. Vale notar que a estreia da primeira temporada da série não ocorreu no CineBrasilTV, mas sim na TV Brasil. Fato que pode justificar as alterações no sistema da ANCINE.



Figura 30 - Repúblida do Peru

A obra narra a história de três irmãs no auge dos seus 70 anos que moram em Copacabana, um dos bairros mais nobres do Rio de Janeiro. Por conta do custo de vida alto, decidem alugar um dos quartos do apartamento com o objetivo de ganharem uma renda extra. Evidente que o cotidiano dessas senhoras não será mais o mesmo e, apesar de todas as confusões em que vão se meter, elas acreditam estar vivendo uma segunda

²³⁵ Ver: <https://tv.apple.com/br/show/terminadores/umc.cmc.5fk2yg2j8l5rg2h2wwe9hax53>

juventude. A série possui três protagonistas mulheres: Arlete, Memê e Arlinda, interpretadas respectivamente pelas atrizes Lady Francisco, Lúcia Alves e Monique Lafond. No enredo da série, em nenhum momento a sexualidade das protagonistas foi objeto de discussão ou conflito. As três personagens eram explicitamente cisgêneras e heterossexuais. A temporada pode ser assistida nas plataformas Prime Video²³⁶ e Looke²³⁷.

Mais uma série destinada ao nicho infantojuvenil, *Seis na Ilha* foi produzida pela Limite Produções com contratação efetivada em 2014. Com investimento via FSA através do PRODAV 01 de R\$ 1.700.000,00 de reais e acordo de programação firmado entre a produtora e a Globosat, o projeto também sofreu mudanças em seu modelo de negócio. Apesar do financiamento para a produção permanecer com o mesmo valor, como ainda consta no sistema da ANCINE atualmente, a obra foi licenciada para primeira janela na TV aberta para a emissora TV Brasil. O valor desta transação, em documento disponível pela EBC, é de R\$ 109.880,96 de reais. Com isso, a série teve sua estreia tardia, de certo pela demora nas negociações contratuais e desembolso financeiro, sendo exibida somente em janeiro de 2023. O formato que antes possuía 15 episódios com duração total de 390 minutos, ao ser modificado, passou a conter 26 episódios com um total de 624 minutos.



Figura 31 - Seis na Ilha

A história narra as aventuras de cinco jovens que estão de férias e encontram um mapa do tesouro. Junto do avô, eles embarcam numa jornada em uma ilha deserta e

²³⁶ Ver: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Rep%C3%A3o-Brilhante-do-Peru/0MI5Y9BDENB3N41KEUMVJW20VB>

²³⁷ Ver: https://www.looke.com.br/filmes/republica-do-peru-1a-temporada?srslid=AfmBOoqQMzJNqxSSUfQRG0bRyxIKS00_g3ZE3yaYuoXoaPhOQ6Ryyvgf

precisam enfrentar os mais misteriosos desafios. Com um roteiro lúdico que mistura informação, ciência e brincadeiras, cada episódio resgata um pouco dos sonhos de cada criança. Tesouros, piratas, batalhas e muita diversão embalam a narrativa. Devido ao público-alvo e percurso encantado da história, *Seis na Ilha* não tem como objetivo principal explorar um debate sobre gêneros e sexualidade. E, portanto, seus protagonistas mirins e adultos não podem ser considerados sujeitos dissidentes. A série pode ser assistida pelas plataformas *on demand* TV Brasil Play²³⁸.

A proponente Caravela Filmes teve a contratação efetivada em 2015 pela série *Amor de 4*. Com aporte do FSA via PRODAV 01 de R\$ 1.020.000,00 de reais e tendo a Globosat como programadora, o Canal Brasil foi a emissora responsável pela estreia em 2017. Seu formato é composto por 7 episódios com duração total de 154 minutos. Com direção do renomado José Joffily e codireção de Marcelo Santiago, a série explora a vida de dois casais em momentos complexos do relacionamento. Flávia (Carolina Chalita) e Miguel (Igor Cotrim) estão juntos há um tempo e cada vez mais se tornam pessoas distantes. Miguel possui uma personalidade agressiva e, em certos momentos, violenta. Já Flávia se conforma com o casamento e mesmo resiliente vai buscar forças ao se permitir emocionalmente. Em um dia, eles recebem como hóspedes Elisa (Branca Messina) e Alain (Nicola Lama).



Figura 32 - Amor de 4

²³⁸ Ver: <https://tvbrasilplay.com.br/programas/457/seis-na-ilha>

Elisa, prima de Flávia, desperta emoções profundas em Miguel que passa a investir na moça. Já Alain, parece não se importar com o flerte de Miguel e Elisa, e acaba se encantando com Flávia, que cede às suas provocações. A série, apesar de explorar com frequência jogos de sedução e os limites do sexo e do amor, aborda de forma sensível a fluidez dos relacionamentos. Mas é preciso mencionar que os casais são heteronormativos e seus indivíduos sujeitos cisgêneros heterossexuais. A série pode ser assistida na plataforma *on demand* Globoplay²³⁹.

Avançando na investigação, a série *E Aí...Comeu?* teve sua contratação consolidada em 2015 e obteve recursos através do FSA via PRODAV 01 de R\$ 3.000.000,00 de reais. Produzida pela Casé Filmes e tendo a Globosat como programadora, a série possui 13 episódios e duração total de 338 minutos. Exibida pelo canal Multishow, a estreia aconteceu em agosto de 2016, após o sucesso do filme homônimo de 2012. No elenco, nomes como Bruno Mazzeo, Marcos Palmeira e Emílio Orciollo Netto interpretam os personagens Fernando, Honório e Afonsinho, respectivamente.



Figura 33 - E Aí...Comeu?

Originária de uma peça teatral escrita por Marcelo Rubens Paiva na década de 1990, cada episódio da série apresenta um novo desafio dos protagonistas em entender o universo feminino e o comportamento das mulheres. Com direção de Johnny Araújo, a obra, basicamente, traduz mais sobre o comportamento dos homens cisgêneros

²³⁹ Ver: <https://globoplay.globo.com/v/9003658/>

heterossexuais do que, de fato, apresenta uma tradução da complexidade das mulheres. Muitos clichês machistas e ações heteronormativas são evidentes na série que corrobora certos discursos patriarcais. O próprio título da obra é um exemplo óbvio para tal afirmação.

A série *Imagen Vinil - Zona Norte* foi contemplada na chamada pública de 2012 e teve sua contratação formalizada apenas em 2017. A proponente Cinema Petisco Produções obteve o aporte de R\$ 1.500.000,00 de reais através do FSA via PRODAV 01 e firmou contrato com a programadora Box Brazil para exibição no canal Prime Box. O formato da obra é composto por 10 episódios e duração total de 200 minutos.



Figura 34 - Imagem Vinil - Zona Norte

Inspirada no álbum lançado por Aldir Blanc e Maurício Tapajós em 1984, a série retrata em formato de crônicas o cotidiano da zona norte do Rio de Janeiro a partir de trechos das canções que integram o álbum. Em um total de 20 composições, todas servem de referência para a criação das histórias de cada episódio que também possuem animações para reforçar a transposição visual dos bairros cariocas, principalmente na Tijuca, bairro em que viveu Aldir Blanc. A série tem em seu elenco nomes como Guida Vianna, Flávio Bauraqui, Júlia Cartier Bresson entre outros. Com criação e direção de Frederico Cardoso, o episódio 7 narra a história de Sandoval. Um jovem, negro, gay que tenta dar conta do trabalho e dos estudos na faculdade. Enquanto convive com a luta diária de se viver no caos do Rio de Janeiro e experimentar a juventude, também precisa aprender a lidar com as frustrações da classe operária e o preconceito dos colegas. Este é

o único episódio com um protagonista LGBQTIA+ na primeira temporada. A série pode ser assistida na Prime Video²⁴⁰ e AppleTV²⁴¹.

A próxima série a ser analisada é *Lúcia McCartney*, uma produção da Zola Produções contemplada em 2013 e somente contratada em 2017. Com um investimento através do FSA via PRODAV 01 no valor de R\$ 2.900.000,00 de reais e tendo a Globosat como programadora, a série foi exibida pelo canal GNT em 2017. Baseada em um dos maiores contos de Rubem Fonseca, o formato é composto por 8 episódios totalizando 360 minutos.



Figura 35 - Lúcia McCartney

A obra possui roteiro de Gustavo Bragança e foi dirigida por José Henrique Fonseca. Ao longo dos episódios, Lúcia é apresentada como uma prostituta que vive o auge da modernidade no fim da década de 1969. Apaixonada pelos Beatles, sua rotina inclui realizar os programas, ir à praia, conhecer as modas e escrever em seu diário. A música para ela é algo vital ao ponto de criar seu nome de trabalho com o mesmo sobrenome de um dos integrantes dos Beatles, Paul McCartney. E é em meio ao cenário da repressão militar que, com amigos que na trama aludem a este fato histórico, durante um programa ele acaba se envolvendo com um de seus clientes. Portanto, a série realça a

²⁴⁰ Ver: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Imagen-Vinil---Zona-Norte/0S60B5PYLJ0OVHZOLZX3MQ2NPC>

²⁴¹ Ver: <https://tv.apple.com/br/episode/imagen-vinil-zona-norte/umc.cmc.7j4hv9glb3z11pygwtgisill>

presença de uma personagem principal cisgênera e heterossexual. A série pode ser assistida gratuitamente pela plataforma Dailymotion²⁴².

A produtora *Conspiração* foi contemplada com mais um projeto neste período, especificamente com contratação realizada em 2013, com a série *Nossa Vida de Vampiro*. Tendo a Globosat como programadora e um investimento de R\$ 750.000,00 de reais através do FSA via PRODAV 01, o formato da obra é composto por 13 episódios com 312 minutos de duração total. Com criação e direção de Arthur Fontes, roteiro de Renato Fagundes e Marcelo Paim, o mote central da série é uma crítica cômica sobre o universo dos vampiros.

Apesar da série constar na planilha mencionada com as informações detalhadas e também no próprio sistema da ANCINE²⁴³ nenhuma informação sobre esta obra foi encontrada. No site do BRDE se encontra o resultado da chamada pública em questão, porém nem mesmo no site da *Conspiração* ou da ANCINE foi possível constatar qualquer indício de que a obra foi de fato produzida, teve alteração em seu título ou modelo de negócios.

A próxima série a ser explorada é *Perrengue*, produção da República Pureza Filmes. A contratação do projeto foi realizada em 2015 e a obra conseguiu aporte através do FSA via PRODAV 01 no valor de R\$ 2.589.942,00 de reais. A Viacom Networks Brasil foi a programadora da obra que teve exibição garantida na MTV Brasil. A estreia da série aconteceu em 2017. Criada por Tatiana de Lamare e Renata Fraga, a história explora os conflitos que muitos jovens enfrentam no início da vida adulta. Administrar responsabilidades, sair de casa, emprego, sexo. O ponto de partida se concretiza quando Pérola (Mariana Molina) herda a casa de sua avó e convida seus melhores amigos, Miguel e Cadu, interpretados por Guilherme Dellorto e Vinicius Redd, respectivamente, para morar com ela e dividir as despesas.

²⁴² Ver: <https://www.dailymotion.com/video/x52rdfx>

²⁴³ Ver:
<https://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?method=detalharProjeto&numSalic=127585>



Figura 36 - Perrengue

Neste cenário de liberdade e muitos perrengues, a primeira temporada teve 13 episódios com duração total de 325 minutos, em que os jovens tinham de aprender a lidar com as mais complexas situações da vida adulta e também embarcar em uma jornada de autoconhecimento. Cadu é um dos personagens principais da série e será o exemplo LGBTQIAP+ entre os outros protagonistas. Na série, ele é um surfista muito tranquilo e de bem com a vida que se apaixona por Letícia. Ao longo dos episódios, é possível perceber que o namoro deles alcança a dimensão de um relacionamento aberto. É quando entra Tiago na história para completar o trisal. Durante o período em que a série foi ao ar, muitos fãs aguardavam ansiosos o beijo entre Cadu e Tiago. O que de fato aconteceu no penúltimo episódio da série. Dessa forma, pode-se compreender Cadu como um personagem que vai se descobrir uma pessoa bissexual. Atualmente, a série pode ser assistida nas plataformas Globoplay²⁴⁴ e AppleTV²⁴⁵.

Em seguida a série *Poltrona 27*, com a proponente Melodrama Produções foi contratada em 2015 para obter financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual no segmento de televisão, com aporte de R\$ 1.131.350,00 de reais. No acordo de programação e exibição da série, o Canal Brasil foi a emissora responsável pela transmissão do formato que teve 6 episódios com duração de 132 minutos. A direção e o roteiro ficaram a cargo de Paulo Thiago e a série estreou em março de 2017.

²⁴⁴ Ver: <https://globoplay.globo.com/perrengue/t/X8hXYTXpQ6/>

²⁴⁵ Ver: <https://tv.apple.com/br/show/perrengue/umc.cmc.6nzq6c4qjtg5bchswppkf2hh>



Figura 37 - Poltrona 27

Adaptada do romance de Carlos Herculano Lopes, a obra narra a história de um escritor, Francisco, interpretado pelo ator Tuca Andrada, que faz viagens constantes à Minas Gerais sempre de ônibus. De forma recorrente, ele interage com os passageiros que se sentam ao seu lado, sempre na poltrona 27. Os causos variam conforme o indivíduo, mas sempre com um mistério ou toque sobrenatural. Questões de famílias e morte são pano de fundo para as conversas durante todo o percurso. Em nenhum dos episódios foi identificado algum detalhe que pudesse explicitar o protagonista da história como um personagem LGBQTIAP+.

Já *Queimamufa* é uma série contemplada em 2017 e produzida pela Giros com apporte do FSA via PRODAV 01 no valor de R\$ 1.361.019,00 de reais. Tendo como programadora a Fundação Roberto Marinho, o canal de exibição foi o Futura. Dedicada ao público infantjuvenil, a produção estreou em 2020 e teve elaboração criativa de Bianca Lenti e direção de Rodrigo Hinrichsen. O formato da obra é composto por 26 episódios com duração total estimada em 338 minutos.



Figura 38 – Queimamufa

A história apresenta dois irmãos curiosos que realizam experiências científicas malucas a fim de obter respostas para toda e qualquer dúvida sobre a existência humana, o universo, sobre física e também tecnologias. Em uma dessas aventuras, eles são teletransportados para uma realidade paralela conhecida como MUFA, Mente Ultra Fantástica Artificial. Lá são recebidos por uma espécie extraordinária que ajuda as crianças a solucionarem suas questões. Por se tratar de um universo lúdico e informativo, explorando o campo da ciência e do conhecimento, e considerando o *target* da série, a obra não apresenta nenhum debate relativo a dissidências dos protagonistas.

As próximas duas obras são referentes à segunda e terceira temporada da série já apresentada anteriormente, *Questões de Família*. Apesar de já se ter um panorama sobre a discussão da série e identificar o protagonista como um indivíduo cisgênero heterossexual, é importante atentar as condições em que as sequências foram realizadas. Importante mencionar que no período compreendido da análise três temporadas da obra foram contempladas pelo PRODAV 01, todas com direção de Sérgio Rezende e produção de Mariza Leão. *Questão de Família - 2ª Temporada* foi selecionada na chamada pública de 2013 e contratada em 2015. Tendo a Globosat novamente como programadora e o GNT como canal oficial, o aporte destinado a esta temporada foi de R\$ 3.000.000,00 de reais. O formato com 13 episódios e duração total de 390 minutos estreou na programação da emissora em março de 2015.



Figura 39 - Questão de Família - 2ª Temporada

A terceira e última temporada de *Questão de Família* também foi aprovada na mesma chamada pública de 2013 para obtenção de recursos através do FSA via PRODAV 01. Na ocasião, a proponente Atitude Produções recebeu o montante de R\$ 4.450.000,00 de reais para produzir o formato de 13 episódios e 390 minutos totais de duração. A

Globosat e o GNT continuaram como parceiras da obra que nesta última temporada teve sua estreia em março de 2017.



Figura 40 - Questão de Família - 3^a Temporada

Já *Ribanceira*, série produzida pela proponente Rimel Produções foi contemplada na chamada pública de 2012 e com contratação efetivada em 2015. O aporte concedido foi no valor de R\$ 798.061,00 de reais e contou com o Canal Brasil como responsável pela exibição na TV paga. A obra possui um formato de 13 episódios e duração total de 325 minutos e estreou na programação do canal em março de 2016. Na história, um grupo de moradores descobre que uma empreiteira deseja comprar o condomínio onde residem e transformá-lo em shopping center.

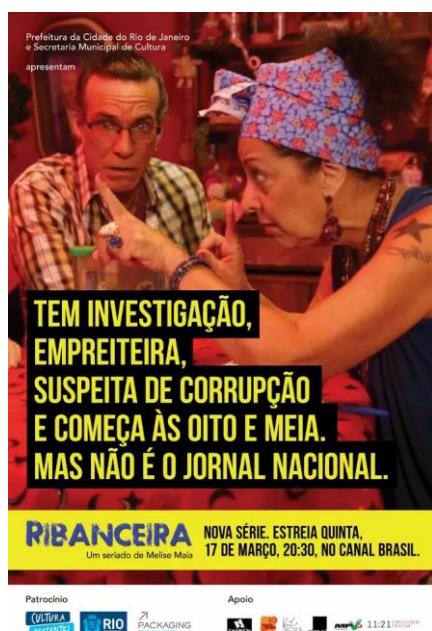


Figura 41 - Ribanceira

A partir dessa premissa, obviamente, muitas reuniões de condomínio são realizadas para se pensar uma solução e evitar a venda do prédio. E é nesse momento que se apresentam os personagens principais, todos inspirados em figuras reais e que, muito provavelmente, o público na sua vivência já conheceu tipos como: o síndico ocupado reclamão, mas que vive para resolver os problemas do lugar; a jovem que mora sozinha e chama atenção por sua beleza; um senhor fofoqueiro que espia a vizinhança e denuncia todos os vacilos dos outros moradores; o músico que toca violão o dia inteiro e tem uma família enorme para sustentar e, não por menos, a senhora cartomante que recebe desesperados por resposta sobre o futuro. São nesses estereótipos que se torna evidente a ausência de personagens protagonistas LGBQTIA+ na série. O elenco conta com nomes renomados da dramaturgia como Helio Ribeiro, Gustavo Ottoni, Luiz Carlos Persy, Marcio Ehrlich, Anja Bittencourt, Samir Murad e Glauzia Rodrigues. A direção ficou a cargo de Helio Ribeiro e Rubens Camelo e direção geral de Melise Maia.

A obra *Ringue* foi realizada pela Kinossauros Filmes e contemplada na chamada pública de 2013. Sua contratação ocorreu em 2015 e a estreia da obra na programação do Canal Brasil, parceira da produção, aconteceu em 2021. O investimento recebido através do FSA via PRODAV 01 foi de R\$ 925.600,00 de reais para o formato de 13 episódios e 338 minutos totais de duração. Na história, que mistura diversos gêneros, um treinador de artes marciais, interpretado pelo ator Henrique Pires, se diz capaz de transformar qualquer pessoa campeã em modalidades de lutas livres.



Figura 42 - Ringue

Com isso, ele passa a treinar Rony (Daniel Kristensen), um pupilo que o acompanha desde uma viagem sombria pela Tailândia. Rony possui comportamentos um tanto quanto controversos, beirando o animalesco. Fascinado pela promessa do treinador

e encantado pelo talento surrealista de Rony, o cineasta Fausto (Iuri Saraiva) decide registrar isso em forma de documentário e transformar o lutador numa espécie exótica, mas vendável de atleta. Sem querer assustar o público, ele possui as ideias mais mirabolantes para amenizar a personalidade do rapaz. Considerando os três protagonistas de *Ringue*, nenhum deles deixa margem para debate ou questionamento da sexualidade ou identidade de gênero. Com isso, constata-se que não há personagens pertencentes à comunidade LGBTQIAP+ na obra dirigida por Pedro Nicoll.

Em uma produção da RT2A Produções, empresa mais conhecida como Mixer Films, a série *A Secretaria do Presidente* foi contratada pelo FSA em 2015. A obra, que teve a Globosat como programadora e exibição do canal Multishow, estreou em 2016. O aporte investido via PRODAV 01 foi de R\$ 2.400.000,00 de reais para o formato de 15 episódios e duração total de 390 minutos. Criada por Emilio Boechat e sob direção de Júlia Jordão, o público acompanha a protagonista Ilde, estrelada pela atriz Monique Alfradique, a buscar seu sonho de se tornar secretária do presidente da República. Na saga, ela vai para Brasília e enfrenta inúmeras situações embaraçosas.



Figura 43 - A Secretaria do Presidente

Com a força do humor leve para toda família, a série conta com um elenco que se pode afirmar ser um dos pontos fortes da trama. Bento Ribeiro, Cris Nicolotti, Fábio Herford, Gabriel Louchard, Giulia Nadruz, Leona Cavalli, Marcelo Laham e Patricya Travassos complementam o elenco da série. A ambição da personagem principal faz com que ela conheça e se envolva com o mais variado tipo de gente, desde pessoas influentes

a farsantes profissionais. Na série, torna-se evidente que a protagonista é uma personagem cisgênero heterossexual.

A série *Sem Volta*, da proponente Panorâmica Comunicação, foi contemplada na chamada pública de 2013 e contratada no ano de 2015. Em uma parceria com a Rádio e Televisão Record S/A, popularmente conhecida como TV Record, o investimento do FSA via PRODAV 01 foi no valor de R\$ 3.900.000,00 de reais considerando um formato de 13 episódios e duração total de 676 minutos. Criada por Gustavo Lipsztein e direção de Edgard Miranda, a obra estreou em 2017 na TV aberta e contou com a parceria do canal de TV paga A&E.



Figura 44 - Sem Volta

Na história, um grupo de montanhistas decide escalar a Agulha do Diabo, na região serrana do Rio de Janeiro. Com perfis variados e habilidades diferentes, uma série de ações precipitadas e conflitos vão se somar à força da natureza. Após uma mudança repentina na temperatura da região, uma forte chuva desencadeia um ambiente hostil para sobrevivência. É nesse contexto que os múltiplos protagonistas da série são apresentados, inclusive, seus próprios arcos dramáticos. Todos os quatorze personagens principais são cisgêneros e heterossexuais. Alguns episódios da série podem ser encontrados no Youtube²⁴⁶.

Já *Stella Models* foi uma série produzida pela Kinotv contemplada na chamada pública de 2013 e com contratação homologada em 2016. Em uma parceria com o Canal Brasil, a obra obteve o aporte de investimento no valor de R\$ 900.000,00 de reais e

²⁴⁶ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=O5nInnYqQRk>

dedicada a produzir 10 episódios com duração total de 220 minutos. Baseada em fatos reais e idealizada por uma ex-prostituta, Hermínia Maria, figura conhecida pelo bairro de Copacabana nos anos de 1990. Com direção de Samir Abujamra e estrelada pela veterana atriz Stella Miranda, a série estreou em 2019 na programação do canal.



Figura 45 - Stella Models

Na história, o público é apresentado a Hermínia (Larissa Maxine) em sua juventude. Com o sonho de viver na cidade grande e percebendo o poder que tinha sobre os homens com sua sensualidade, ela inicia sua vida no submundo praticando diversos pequenos crimes até ser presa por mais de 20 anos. Após esse período e com liberdade concedida, ela tenta se reerguer na vida e passa a investir na criação de uma agência de prostituição, a Stella Models. Apesar da nossa protagonista conviver com personagens coadjuvantes fortes e sem preconceitos com a sexualidade e o sexo, dentre elas uma travesti Priscilla (Anna Markun) que a auxilia com conhecimentos específicos sobre as ruas de Copacabana, Stella é uma mulher cisgênero heterossexual.

A série *Toda Forma de Amor* foi contemplada na chamada pública de 2013 e contratada somente em 2017. Com investimento do FSA via PRODAV 01 no valor de R\$ 3.994.930,00 de reais e parceria com o Canal Brasil, a produção da Caravela Filmes é a obra que mais se destacou neste edital, garantindo o direito à diversidade num espectro mais amplo. Com direção de Bruno Barreto e tendo a cidade de São Paulo como plano de fundo, a obra estreou na grade de programação do canal em junho de 2019 e trouxe os temas importantes à tona. Explorando a fundo as mais complexas formas de afeto em

meio a notícias de assassinatos de pessoas transsexuais na cidade, um lugar aparentemente seguro vira ambiente para boa parte da narrativa, a boate Trans World.



Figura 46 - Toda Forma de Amor

Em paralelo a esse cruel fato, que na vida real caracteriza o Brasil como um dos países que mais mata pessoas trans no mundo, os protagonistas da série integram um grupo de terapia, sob a orientação de uma terapeuta lésbica Hanna, interpretada pela atriz Guta Ruiz. No grupo, cada personagem tem uma questão pessoal mal resolvida, em sua maioria ligada à identidade ou sexualidade, como a drag queen e homem gay Milinho (Daniel Infantini) que está prestes a se casar; Marcela (Gabrielle Joie) que vive em conflito com a mãe que não aceita sua sexualidade nem o fato de se afirmar como pessoa trans e inicia um relacionamento com um rapaz heterossexual; o crossdresser Paulo (Eucir de Souza) que busca entender seu lugar no mundo sendo heterossexual e crossdresser ao não ter coragem de assumir para própria esposa; transexual lésbica Bianca (Wally Ruy) e seus conflitos de relacionamentos e, por fim, a bissexual Clara (Christiana Ubach) que vive um casamento em estado delicado.

Esse é o grupo que via nortear toda a trama principal da série e os dramas paralelos do arco dramático da produção ao longo de 8 episódios e duração total de 400 minutos. De fato, é uma série que permitiu o protagonismo de, pelo menos, 6 personagens LGBTQIAP+ inclusive, com atores e atrizes que publicamente se autodeclararam

pertencentes à comunidade. A série pode ser assistida na íntegra através da plataforma Globoplay²⁴⁷.

A última série a ser analisada é *Um Belo Dia Resolvi Mudar*. Produzida pela Cabra Vadia Cinema e Comunicação, a série foi contratada em 2015 e contou com a coprodução do Canal Brasil. Tendo investimento do FSA via PRODAV 01 no valor de R\$ 940.000,00 de reais e formato de 10 episódios com duração total de 200 minutos, a proposta da série tramitou por diversas instâncias na ANCINE. Em uma pesquisa inicial, verificou-se que houve solicitação de mudança do diretor da obra, do escopo do projeto e do prazo de conclusão da obra, conforme ata pública datada de setembro de 2018²⁴⁸. Além disso, no sistema da ANCINE, a data da última situação de 2019, no qual a Diretoria Colegiada da agência em abril de 2019²⁴⁹, deliberou pela manutenção do projeto.

Não foram encontradas outras informações que pudessem esclarecer melhor a situação da obra, nem no site da produtora ou em suas redes sociais. Inclusive, tendo como referência outros projetos da lista, não existe disponível para consulta pública nenhuma alteração referente ao título da obra ou de sua proponente, nem de cancelamento ou transferência do projeto para outra empresa produtora. Deve-se ressaltar que poucas informações, inclusive, foram encontradas sobre a produtora em questão. Diante disso, esta obra não foi levada em consideração para análise de protagonismo dissidente.

5.3 Os resultados mensurados

A partir das informações coletadas e obtidas pela análise das próprias obras, pode-se identificar que do universo de 28 produções, apenas 4 delas possuíam protagonistas dissidentes, seja ao longo da temporada ou de ao menos 1 episódio. Isso significa que 14,28% das séries analisadas continham, cada uma à sua maneira, um debate sobre identidade de gênero ou sexualidade. No tocante a esta realidade, das obras que possuíam protagonistas dissidentes, 2 eram lésbicas; 2 eram gays; 2 bissexuais; 1 pessoa trans heterossexual e 1 trans lésbica. Abaixo se comprehende melhor a disposição dos personagens.

²⁴⁷ Ver: <https://globoplay.globo.com/toda-forma-de-amor/t/bDCmGbPYtm/>

²⁴⁸ Ver: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/arquivos/ata-ci-tv-geral-05-09.pdf>

²⁴⁹ Ver: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/reunoes-diretoria-colegiada/pautas-e-atas/2019/rd-722-25-04-2019/ddc-722-25-04-2019.pdf>

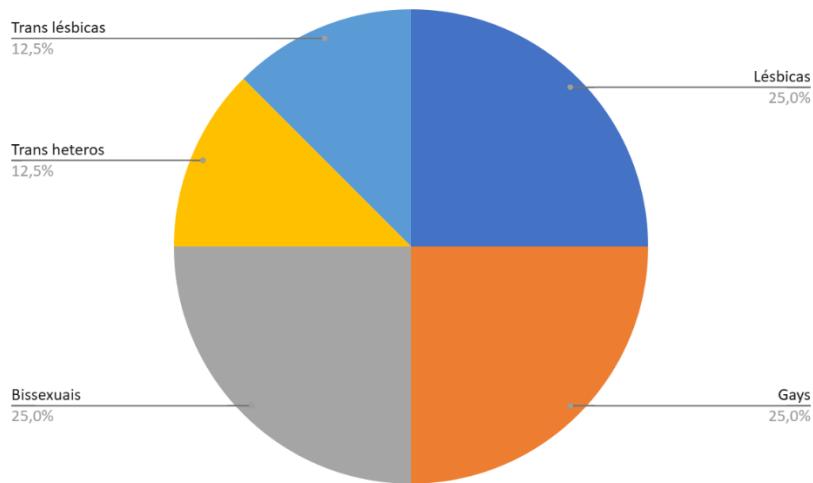


Gráfico 6 - Personagens LGBTQIAP+

De fato, é notória a dificuldade de identificar nas obras produzidas pelas chamadas de 2012 e 2013, ou seja, num período inicial da vigência da Lei 12.485/11, uma presença dominante e significativa de personagens protagonistas LGBTQIAP+ no *prime time* das emissoras de TV paga. Apesar da busca frenética por parte das programadoras e emissoras de cumprir com as exigências da lei, em especial de exibição de conteúdo brasileiro independente, as primeiras chamadas - em uma percepção mais sensível - não se atentaram em privilegiar sobre questões de gêneros e sexualidade. Muitas das causas e questões foram discutidas em capítulos anteriores, mas algumas são fundamentais de considerar.

A primeira delas é que das 28 produções analisadas, 22 tinham acordos de programação/exibição com o grupo Globosat. Isso significa que 78,5% dos contratos foram consolidados com o maior grupo de comunicação e entretenimento do país, o Grupo Globo. Em dissertação de mestrado²⁵⁰ desenvolvida pela própria autora, um estudo importante é feito sobre a TV Globo como uma emissora que obedece a certas lógicas, regras e políticas que fazem, na verdade, todo o grupo Globo assumir uma postura conservadora sobre alguns temas. Esse posicionamento foi praticado por décadas até que a força da internet e das redes sociais, destacando aqui o Twitter, por exemplo, desencadeou uma série de pressão contra a emissora para incluir mais personagens LGBTQIAP+ em suas obras, em especial, nas telenovelas. Dentre as muitas justificativas para tal comportamento e ausência de diversidade está o constante desafio de não

²⁵⁰ Ver: BRAVO, Juliana Ribeiro Pinto. A heteronormatividade na TV generalista: o armário televisivo brasileiro. 2017. 157 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense.

desapontar os grandes investidores privados que anunciam durante o horário comercial seus produtos. Essas empresas investem valores estratosféricos para anunciar no canal, sendo o valor variável e de acordo com o horário em que a publicidade vai ao ar. Portanto, perder esses aportes não é uma opção, visto que muitas das marcas anunciantes são geridas por empresários que se posicionam a favor de partidos de direita.

Outro ponto é a aproximação política e religiosa dos chefes das emissoras para com certos partidos políticos e líderes religiosos conservadores. Sabe-se que a exploração de canais em espectro eletromagnético televisivo é uma concessão pública com validade de 15 anos podendo ser prorrogada, mas que assume um caráter licitatório. Para que a concessão seja garantida, as empresas de comunicação precisam atender a uma série de regras e diversos propósitos, dentre os quais alguns estão previstos na Constituição Brasileira de 1988, como defender o estado democrático de direito, respeito às minorias e promoção da liberdade religiosa. Em muitos casos, o que se apreende deste longo trabalho é que muitas emissoras e programadoras não cumprem com tais obrigações exigidas em lei.

Destarte, um contrassenso também se faz presente ao ser depreendido destes resultados é a própria inexistência de projetos que explorem este tema ou permita o protagonismo LGBTQIAP+ nas propostas contempladas pelas empresas produtoras. Não cabe julgar ou apontar certo “descaso” pelas produtoras independentes em produzir naquele período obras que contemplem a diversidade, mas isso também é um reflexo do próprio comportamento do mercado de garantir o financiamento a todo custo. O receio de não conseguir contrato com canais ou emissoras devido à temática das séries é evidente, o que faz com que boa parte das obras que possuíam protagonistas dissidentes tenha sido realizada por empresas com autoridade no mercado naquele período.

Outro ponto perceptível que surge através do baixo número de obras com personagens dissidentes é o próprio momento da ANCINE naquele período. Apesar da Lei da TV Paga estar em início de vigor, mas com fortes expectativas, na época, a própria agência, conforme discutido no Capítulo 4 do presente trabalho, iniciava um processo de se pensar sobre a diversidade. Seja com o Plano de Diretrizes e Metas posto em prática em 2013 ou com as primeiras apresentações e documentos públicos da ANCINE em que se discursava e almeja uma diversidade no audiovisual, fica evidente o atraso do principal órgão regulador da atividade audiovisual do país a perceber a importância e necessidade de obras, profissionais e temas dissidentes. Não obstante, somente em 2017 e 2018 que a ANCINE vai criar grupos de estudo e um Comitê dedicado à diversidade. A maioria

dessas ações foi liderada pela única diretora mulher à frente da agência na época e guiada por pesquisas realizadas pelo OCA. Estas pesquisas apontavam, especificamente sobre os profissionais do setor, uma hegemonia masculina óbvia e sabida, mas que espantavam por número agressivos, como por exemplo, cerca de 70% das obras dirigidas por diretor homens.

Diante deste cenário e também não esquecendo do contexto sociopolítico e econômico do Brasil entre 2011 e 2017, apesar da ANCINE ter iniciado esse movimento tardio para considerar a diversidade, em nenhum momento protagonistas dissidentes ou temáticas dissidentes para as obras foi objeto de edital específico para o PRODAV 01. O possível crescimento de obras que tratam sobre a diversidade nas inúmeras telas surge do próprio setor, dos próprios profissionais que em uma tomada de consciência perceberam fragilidades mais profundas e se aliaram, ainda que também tardivamente, à pauta da diversidade. Não é à toa que as principais obras realizadas após o período analisado trazem um frescor maior em suas narrativas. Esta é uma dinâmica que vai ser disseminada por muitos países e, nos principais eventos de mercado ou festivais, são estas obras que se destacam.

Sejam elas obras de caráter mais autoral e experimentações estéticas ou aqueles que possuem um perfil mais comercial, todas têm o seu valor quando consegue atingir e criar laços com o grande público, tanto no segmento de cinema como no de televisão. Tão relevante quanto *Minha Mãe é Uma Peça* (2013 / 2016 / 2019) ou a série *Todx Nós* (2020), ou o *sitcom Tô de Graça* (2017-presente) e o filme *Tatuagem* (2013), por exemplo, o que importa é a garantia de sujeitos e corpos protagonistas tendo seus lugares de falas respeitados. E, principalmente, que o poder da comunicação, por meio do entretenimento, seja concretizado ao promover a identificação e o sentimento de pertencimento por parte da audiência. Essa é a maior missão do audiovisual brasileiro.

Por fim, é preciso registrar também uma certa dificuldade em transmitir os resultados derivados das análises, justamente, pela falta de referência na linguagem sobre essa miscelânea de temas. A ausência de estudos que se amalgamam nos campos aqui apresentados e discutidos, serviu como forma de aprendizado para se criar uma literatura e construção de apresentação de dados sobre os resultados obtidos. Apesar da análise ser conduzida pela identificação da presença de protagonistas LGBTQIAP+ nas obras seriadas, tal fato, pode parecer num primeiro momento um ato simplório, mas que exige olhar atento, cuidadoso e uma pesquisa elaborada sobre as obras, além do consumo do

próprio conteúdo. Fica aqui um desafio para os próximos trabalhos: tornar mais fluida e dinâmica a apresentação dos dados quantitativos.

Como forma de minimizar esses números tímidos sobre o protagonismo dissidente na TV paga entre os anos de 2011 e 2017, e propondo um encerramento digno de quem ainda tem esperança de um audiovisual mais plural e diverso, o trabalho também sugere, a partir da sua conclusão, alguns caminhos e movimentos possíveis para se atingir este objetivo, especialmente, em um período tão importante para o setor com a discussão acalorada sobre a regulamentação do *vídeo on demand* no país. Sabendo que o percurso é longo e repleto de entraves das mais diferentes ordens, comprehende-se o *streaming* como um ambiente possível para ampliar a discussão sobre políticas públicas, diversidade e dissidências. Estas possibilidades, tanto de ações políticas como de lógicas de mercado visam ser mecanismos potentes e sensíveis na condução de um ambiente de negócio viável para todos. A nível micro ou macro, todo espectador brasileiro, de algum jeito, será atingido por estas propostas. E tomara que elas sejam factíveis e possíveis.

CONCLUSÃO

Com base no que foi apreendido no capítulo anterior pela obtenção dos dados e análise dos resultados derivados da produção independente para TV paga no período entre 2011 e 2017, a conclusão que se faz presente após toda a discussão proposta e a quantificação de personagens dissidentes é que em um período de 6 anos analisado, apenas 8 personagens LGBTQIAP+ foram, de fato, postos em protagonismo em 4 obras financiadas pelo FSA para o segmento de TV paga. Diante da pergunta central que norteou todo este trabalho, onde se buscava resposta sobre um aumento ou não de protagonismo dissidente por meio de financiamento do PRODAV para obras seriadas, a resposta é que não houve um crescimento considerável e expressivo que possibilitou uma constatação sobre a valorização da diversidade e da pluralidade de corpos e sujeitos em comparação com período anterior a promulgação da Lei 12.485/11. Logo, transformando essa constatação em números possíveis, em média cerca de 1,33 personagem dissidente²⁵¹ foi protagonista em séries brasileiras por ano nesse período. O que é um número irrisório diante da quantidade de obras produzidas e lançadas.

A lei, na verdade, garantiu a continuidade da produção independente e o foco em conteúdo brasileiro, especialmente com a obrigatoriedade de exibição *no prime time* dos canais de espaço qualificado de obras realizadas por produtoras independentes, porém não criou um mecanismo que assegurasse o compromisso com a diversidade de sexualidades e gêneros. Muitas podem ser as justificativas para este número baixo de dissidentes na TV paga nacional entre 2011 e 2017, e várias dessas foram discutidas ao longo da tese, como a preocupação com políticas focadas em audiência e bilheteria, o desejo de não desapontar investidores, a ausência por décadas e tardia incorporação de grupos de estudo e comitês de diversidade no interior dos órgãos audiovisuais do país, além da própria instabilidade política e os impasses que o Brasil enfrentou neste período, como a fragilidade econômica e social e o golpe político sofrido em 2016 que culminou no impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff.

Considerando as discussões realizadas nos capítulos iniciais, tendo como ponto de partida os entraves da Retomada e atravessando as décadas seguintes, foi necessário esmiuçar as políticas e ações sobre o audiovisual praticadas nesse período sensível da história do audiovisual e do país como um todo até o momento de promulgação da Lei

²⁵¹ Para se chegar a este resultado, foi realizada uma divisão entre a quantidade de personagens LGBTQIAP+ (8) nas obras seriadas e a quantidade de anos analisada no período considerado (6).

12.485/11, para compreender que o audiovisual brasileiro, não somente o cinema, mas o mercado de televisão também vive em uma realidade cíclica e dependente de muitos fatores, mas especialmente, do Estado.

Quando debatido anteriormente sobre a existência ou não de uma indústria audiovisual brasileira muito se questionou sobre a longevidade dessa atividade e como ela se relaciona diretamente com outras indústrias e campos econômicos no país. O audiovisual tem participação efetiva e considerável no PIB nacional e é inconcebível uma atividade potente não privilegiar discussões ou propostas amplas e assertivas para uma atividade mais plural e que proporcione o pertencimento a todos, fato garantido em constituição e em muitos discursos de autoridades. A ideia da existência de sujeitos políticos dissidentes pode e deve ser incorporada no setor audiovisual como uma forma prática e incontestável da luta pela diversidade e exercício cidadão na cultura brasileira. Uma cidadania audiovisual ativa nas estruturas que movem o setor e o mercado. É inevitável a urgência de desmitificar pedagogias que produzam olhares dominantes sobre sujeitos e corpos - que, em boa parte dos contextos são maioria na população brasileira. Do contrário, continuamente teremos números praticamente simbólicos sobre representatividade LGBTQIAP+ no mercado audiovisual de forma geral.

Posto isso, diante de um panorama social e político recente foi percebido que para um futuro mais democrático do audiovisual brasileiro uma das soluções contra a invisibilidade de sujeitos e corpos dissidentes LGBTQIAP+ é não permitir a ascensão de governos fascistas e repetir erros políticos de um passado recente que só contribuíram e contribuem para teorias e práticas conservadoras de apagamentos. Com isso, talvez, a primeira grande solução para se ter novos protagonismos na tela e uma maior ingerência de dissidências nos conteúdos brasileiros independentes seja a constante luta, em todas as esferas da sociedade, de ser resistência frente à grupos políticos, sociais, econômicas e culturais de extrema direita.

No entanto, alguns tópicos recentes debatidos no mercado brasileiro audiovisual e também mundial acendem uma questão fundamental que pode contribuir para a busca por uma pluralidade nos conteúdos brasileiros que é a regulamentação do *video on demand* no país. Acredita-se que esta regulamentação seria uma garantia para a expansão econômica e produtiva de obras brasileiras no mercado, evitando a incontestável concentração do exercício da oferta pelas grandes empresas internacionais, além de vislumbrar reserva de mercado para obras nacionais. Esta discussão se inicia, em âmbito governamental em 2017, quando o deputado federal Paulo Teixeira (PT-SP) apresentou

à Câmara dos Deputados um projeto de lei nº 8889/2017 que visava dirimir regras específicas para o funcionamento do serviço *on demand* no Brasil. O documento original que versava sobre CAvD, conteúdos audiovisuais por demanda, definia de forma legal e justa os conceitos que poderiam nortear a exploração das plataformas de VOD no mercado nacional, além de dar providências sobre o funcionamento das lógicas de concorrência justa entre as grandes empresas e conglomerados estrangeiros que exploram comercial o mercado. Estas que se valem da ausência de uma lei e, portanto, não devem impostos ou qualquer tipo de contribuição ao setor audiovisual nacional, nem garante a oferta de conteúdos independente ao público brasileiro.

Na proposta, Paulo Teixeira, além de compreender que o CAvD seria uma competência da ANCINE, o documento atestava que a regulamentação e a provisão dos conteúdos estaria condicionada às atribuições da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, aprovada pelo Decreto Legislativo nº 485, de 20 de dezembro de 2006, sob o princípio da: liberdade de expressão e de acesso à informação; promoção da diversidade cultural e das fontes de informação, produção e programação; promoção da língua portuguesa e da cultura brasileira; estímulo à produção independente e regional; liberdade de iniciativa, mínima intervenção da administração pública e defesa da concorrência por meio da livre, justa e ampla competição entre modalidades de oferta de conteúdo audiovisual.

Dentre os inúmeros aspectos a serem provocativos e inovadores no projeto de lei, o mais conflituoso e provocativo é a obrigatoriedade das plataformas de VOD de possuir um número mínimo, a ser estabelecido pela ANCINE, de conteúdos brasileiros que devem ser ofertados em seu catálogo de obras, sendo metade desta produção independente. A cota também estabelece que tal oferta deve ser garantida de forma progressiva, a depender do porte da empresa provedora, mas determina um mínimo de 2% do total de horas de todo o catálogo disponível pelas plataformas. Outro ponto importante que o documento afronta é a imposição de uma melhor disposição das obras nacionais nas plataformas, a fim de que elas possam ter destaque suficiente dentro do catálogo e não se remeterem a categorias de difícil acesso ou busca. Tal proposição vai mais além e garante que essa disposição deve independe de gênero, formato ou até mesmo temática da produção.

O projeto de lei, em consonância com a estratégia de estimular a produção audiovisual brasileira, também estipula a criação de uma CONDECINE específica para as provedoras de conteúdo audiovisual por demanda. Diante disso, as plataformas de

VOD teriam que recolher cerca de 30% de imposto, com base na receita anual e porte da empresa “sobre a receita bruta das vendas e serviços, decorrente de operações realizadas no País” (2017, PL8889). Desse modo, empresas como Netflix, Amazon, MAX, Disney+ entre outras, no ato de uma negociação de compra sobre direitos ou em acordos de produção e/ou coprodução, elas teriam de efetuar o pagamento da CONDECINE, a fim de que os recursos derivados desses impostos retornem como forma de novos investimentos na produção independentes, seja por meio de robustez nos recursos disponíveis pelo FSA ou outras ações que envolvam operações financeiras destinadas ao setor geridas pela ANCINE.

Fato é que o projeto de lei 8889/2017, desde sua apresentação, tramitou por diversas instâncias e comissões de cultura. Em 2019, durante sessão no plenário e sob a solicitação da Deputada Federal Benedita da Silva (PT-RJ), foi apresentado um requerimento de urgência pelo avanço e devida aprovação do projeto de lei. Em 2021, a discussão aconteceu de forma não prioritária na Comissão de Ciência e Tecnologia, Comunicação e Informática (CCTCI), tendo sido no ano seguinte quase paralisada. Já em 2023, a proposta retorna como uma pauta a ser analisada, mas só em maio de 2024 que um segundo parecer preliminar do plenário é publicado por autoria do Deputado Federal André Figueiredo (PDT/CE), retomando a discussão em âmbito governamental. No parecer, o deputado vota pela apresentação de um novo substitutivo para apresentação de regras atualizadas que estejam de acordo com as adequações e compatibilidades financeiras estipuladas e elencadas, assim como boa jurisprudência e constitucionalidades nos marcos a serem definidos pela redação oficial da lei.

Logo após a divulgação do segundo parecer preliminar e com uma possibilidade de votação em vista, os principais portais de informação e perfis nas redes sociais divulgaram notícias com dados e projeções equivocadas sobre o PL do streaming, como ficou conhecido o PL 8889/2017. Os argumentos endossaram perspectivas prejudiciais levantadas pelas plataformas estrangeiras, pelas *big techs*²⁵² e teve suporte da bancada conservadora que, ao pressionar André Figueiredo, fez com que o deputado retirasse a votação da pauta por ele mesmo. Para o jornalista Fernando Lauterjung²⁵³

²⁵² As *big techs* são as empresas que exercem grande monopólio sobre mercado de inovação e desenvolvimento agregado da tecnologia. Pode-se citar empresas como Apple, Microsoft, Google entre outras.

²⁵³ Ver: <https://teletime.com.br/14/05/2024/pl-do-streaming-sai-de-pauta-apos-pressao-de-big-techs-e-bancada-conservadora/>

As plataformas estrangeiras de streaming consideram que o Projeto de Lei impõe uma alta carga tributária aos provedores de serviço de vídeo sob demanda. Além disso, pregam que a política de cotas é incompatível com um serviço que tem como principal característica a oferta de grandes catálogos. As grandes empresas de Internet apontam o que consideram assimetrias na proposta, com benefícios a grupos empresariais específicos, em particular na radiodifusão. (LAUTERJUNG, 2024)

Mais precisamente em 20 de maio de 2024, diversas entidades nacionais, regionais e sindicatos audiovisuais se reuniram e divulgaram uma carta²⁵⁴ aberta onde externalizavam grande preocupação sobre as inúmeras *desinformações* acerca do projeto de lei nº 8889/2017. O teor da carta defendia a importância de assegurar economicamente e criativamente o conteúdo brasileiro nas plataformas de VOD, como também apontava as principais mentiras sobre o PL mencionado que eram propagadas pela ignorância da extrema direita. Um detalhe curioso ressalta na leitura da carta quando, ao apontar uma série de calúnias, as entidades destacaram as seguintes leviandades: “obrigar que as plataformas exibam conteúdo “esquerdista” e “haverá destaque no catálogo para minorias?”. Estes são os mais frágeis questionamentos dos grupos conservadores, no qual a preocupação não está na pauta sobre regular o mercado, mas sim os conteúdos para que estes não afrontem um delírio tradicionalista e regressistas sobre pátria, família e religião. No entanto, é no mínimo contraditório as entidades não defenderem a relevância de conteúdo sobre e para grupos minoritários. Entende-se, na verdade, que essa deveria ser uma prioridade, inclusive, devido à dificuldade de escoar obras cujos temas sejam sobre diversidade e que, a muito custo e negociação, são oferecidas nos catálogos das grandes empresas e conglomerados internacionais que atuam no mercado brasileiro.

Diante disso, a defesa do conteúdo nacional independente e concorrência justa da exploração econômica e comercial das atividades de *video on demand* no Brasil, além de clamar urgência por sua regulamentação também deve assegurar o surgimento de novas plataformas que visam a pluralidade da cultura brasileira e a diversidade como base da oferta e demanda de obras ao público consumidor²⁵⁵. Como exemplos fundamentais nessa

²⁵⁴ Ver: <https://bravi.tv/carta-das-entidades-da-industria-cinematografica-e-audiovisual-brasileira-independente/>

²⁵⁵ Deve-se ressaltar que apesar do fervor e do entusiasmo com as inúmeras possibilidades de espaços dissidentes nas plataformas de *video on demand*, o modelo de negócio entre os players de VOD e a produção independente brasileira precisa ser repensado. Até mesmo como forma de proteger o conteúdo brasileiro e garantir a retroalimentação do setor e da atividade. Dito isso, apesar de ser defendido o VOD como um ambiente permissivo e possível, devido a sua forma de consolidação, curadoria e também de distribuição de conteúdo, precisa-se ter cuidado na relação entre as produtoras e as plataformas, quando nos dias atuais basicamente o produtor para realizar uma coprodução ou produção original com a Netflix ou Amazon Prime, por exemplo, precisa ceder, na maioria dos casos, 100% dos direitos patrimoniais sobre a obra a ser produzida. Isso quer dizer que a empresa produtora deixa de ter qualquer direito sobre a obra, além de

missão de somar para com a diversidade se pode destacar algumas plataformas que assumem o compromisso de dar visibilidades a sujeitos e corpos dissidentes como a Spcine Play²⁵⁶.

A SpcinePlay é uma plataforma que surgiu em novembro de 2017, início da tramitação do PL aqui discutido, e foi desenvolvida a partir de uma iniciativa da Spcine, da distribuidora O2 Play e da empresa de tecnologia Hacklab. Apesar de ter entrado em funcionamento ainda sob um período de testes e com catálogo reduzido, a plataforma já assumia o seu compromisso com o conteúdo nacional. Na época, o diretor da Spcine, Maurício Ramos, afirmou que a criação de uma plataforma gerida por uma empresa pública, ligada à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, era um objetivo almejado para a fortificação e disseminação de obras independentes. Uma demanda que viria a ser pleiteada pelo próprio setor. De acordo com os discursos adotados pela Spcine, a criação de uma plataforma que almejasse ofertar o “melhor da cinematografia brasileira”, *slogan* contido em seu próprio site, surgiu da dificuldade de distribuição dos filmes brasileiros diante da ocupação predominante de obras estrangeiras nas salas de cinema e da falta de interesse de empresas distribuidoras em lançar comercialmente obras nacionais.

Importante destacar que a Spcine Play é a primeira plataforma pública do país que, apesar de ter um viés de curadoria que prioriza produções paulistas e paulistanas, também valoriza obras de diretores estreantes e as mais variadas formas estéticas, narrativas e linguística, sem distinção. Assim, o catálogo da plataforma é bastante diversificado e a proposta de oferta do conteúdo pode ser feita através de um simples formulário disponibilizado em seu site. Além das inúmeras categorias que dividem as obras por gênero e público-alvo, vale mencionar a seção “Espaço Queer no Cinema” oferecida aos usuários. Obras premiadas e reconhecidas em grandes festivais como *Meu Corpo é Político* (2017), direção de Alice Riff, é uma das disponibilizadas na plataforma.

patrimonial, mas também artístico, jurídico e de receita líquida, a depender da negociação. Portanto, apesar de vislumbrar o VOD como espaço possível, ressalta-se neste trabalho a urgência de proteção a produção independente, seja com aplicação de impostos às empresas estrangeiras que exploram a atividade *on demand* no Brasil, seja com reserva de mercado, obrigatoriedade de obras brasileiras no catálogo entre outras medidas.

²⁵⁶ Ver: <https://www.spcineplay.com.br/pages/1>

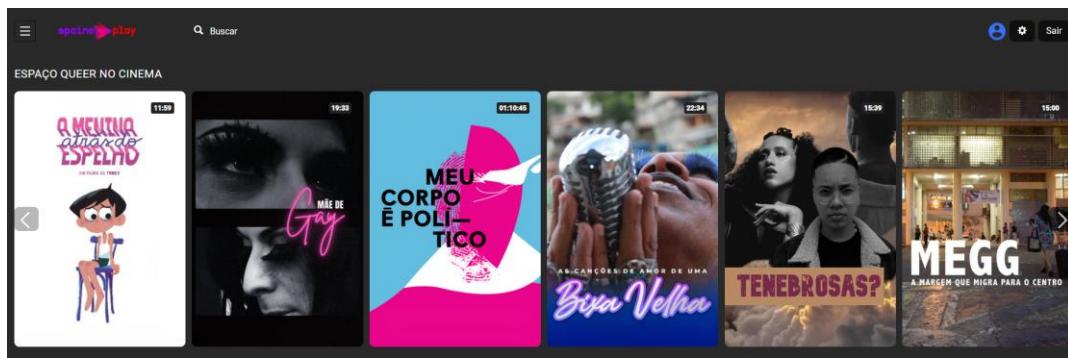


Figura 47 - Seção Queer SpcinePlay

Uma outra plataforma que serve de exemplo como possibilidade de resistência para as produções independentes e que garanta a pluralidade de protagonismos é a TodesPlay. A TodesPlay é uma plataforma global de streaming criada em outubro de 2020 e tem como principal objetivo tornar o mercado de VOD mais representativo, em especial, destacando as principais produções de artistas negros e LGBTQIAP+ do país. A plataforma é gerida pela Associação de Profissionais do Audiovisual Negro – APAN e possui um modelo de negócio que permite consumir conteúdos de forma gratuita, aderir a assinaturas mensais ou anuais. Além disso, seu catálogo possui obras de cineastas originários da Colômbia e de Portugal.

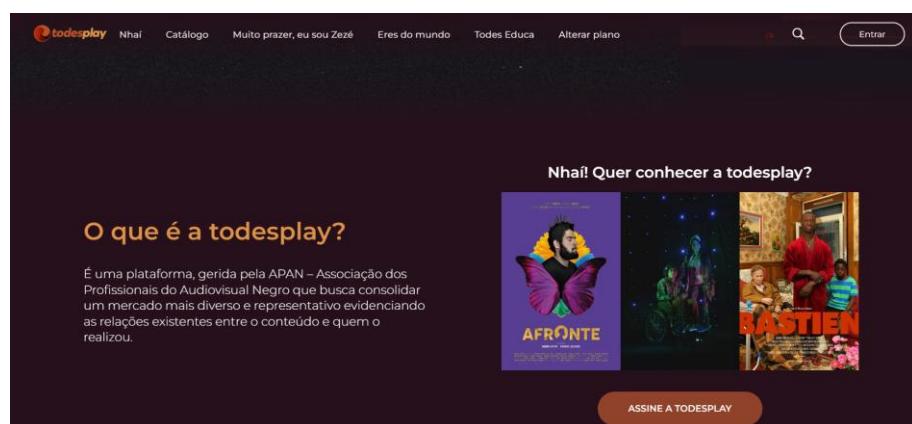


Figura 48 - Site TodesPlay

Para os representantes da APAN, o conceito de diversidade vai muito além. A equipe que compõe o gerenciamento da plataforma também evidencia essa marca, visto que eles são oriundos das quatro regiões do país, com especialidades diferentes e complementares. A ideia de criar e desenvolver a plataforma surgiu de um Grupo de Trabalho da própria APAN, no qual um dos membros tinha a missão de criar um catálogo

de obras dos associados. A partir daí, a proposta tomou forma e durante a pandemia, com o forte consumo de conteúdos audiovisuais, eles decidiram lançar a plataforma no mercado. A TodesPlay também possui um caráter pedagógico e de resgate da memória e da história de grupos marginalizados no país. Eles afirmam isso ao apontar que a própria linguagem e comunicação da plataforma é inspirada no pajubá. Para Thais Scabio, então vice-presidente da Associação,

... pajubá é um dialeto ou criptolecto da linguagem popular constituída da inserção em língua portuguesa de numerosas palavras e expressões provenientes de línguas africanas ocidentais, muito usado pelos praticantes de religiões de matriz africana e também pela comunidade LGBTQIAP+. Na parte gratuita temos *Nhai* (“oi” em pajubá). Também trazemos algumas palavras nas prateleiras em yorubá. É uma plataforma também que pensa no acesso com uma parte gratuita e com uma seleção especial. Tem alguns filmes que já tem libras, mas atualmente estamos verificando a possibilidade de maior acessibilidade na plataforma já que é para todos. (SCABIO)

Como último exemplo da importância da regulamentação do streaming no país e evidenciando que a distribuição de obras audiovisuais *online*, com regras específicas e embasamentos legais e jurídicos, pode ser fator determinante para um futuro melhor, promissor e diverso para o audiovisual brasileiro contemporâneo, vale destacar o anúncio que o Ministério da Cultura realizou em maio de 2024. Em nota pública, o MinC afirmou que no segundo semestre deste mesmo ano irá lançar uma plataforma de *video on demand*. A nova plataforma será dedicada exclusivamente à produção independente brasileira e tem em seu cerne democratizar o acesso público “aos conteúdos culturais nacionais e fortalecer a educação e a identidade nacional”, segundo matéria na imprensa realizada pela jornalista Mônica Bergamo, do jornal Folha de São Paulo²⁵⁷. A partir de alguns estudos, comissões e grupos dedicados a analisar o mercado de VOD no país, sob organização da ANCINE, a Secretaria do Audiovisual - SAv iniciou um projeto para criar uma plataforma que pudesse sanar alguns gargalos explicitados por tais análises. Dentre eles, a escassez de produções nacionais independentes nas principais plataformas de VOD vigentes no país. A Ministra da Cultura, Margareth Menezes, também ressaltou que a criação da plataforma gerida pelo governo federal, através do Minc e SAV, atende ao compromisso estipulado pela Lei 13.006/2014 que dispõe sobre a exibição de obras nacionais em escolas públicas.

²⁵⁷ Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2024/05/minc-vai-lancar-plataforma-de-streaming-voltada-ao-audiovisual-nacional.shtml>

Portanto, esses são alguns dos apontamentos que se enxergam como prioritários, diante do panorama mais recente do setor e do mercado audiovisual. Desafios complexos que envolvem uma rede amalgamada de instâncias, aprovações, deliberações e empatia de diversos órgãos e da sociedade civil, além de um certo entendimento da temporalidade das burocracias no campo público e também do privado. Por fim, este trabalho contemplou uma revisão histórica que pudesse servir de base para compreensões profundas sobre os pilares que envolvem as dinâmicas, os prejuízos, retrocessos, avanços e perspectivas de um setor fundamental para a educação, entretenimento e diversão. Além de apresentar de forma quantitativa uma perspectiva sobre os movimentos de invisibilidade nos conteúdos brasileiros e exibidos na TV paga no auge da produção independente em contesto recente.

A intenção da pesquisa aqui desenvolvida cumpriu uma função pouco explorada, inclusive pela ANCINE, de olhar para além dos conteúdos e identificar possibilidades de convergências de estudos, conceitos e propostas para um audiovisual mais diverso e plural – seja em termos acadêmicos como técnicos também. Ainda que a análise estivesse estritamente condicionada ao mercado televisivo, compreende-se que o desafio é amplo e instigante e que os dados e informações são fontes inesgotáveis para inúmeras discussões, inclusive, para a aproximação com outros campos teóricos.

Acredita-se que boa parte das indagações levantadas na presente discussão ainda não tenham respostas completamente satisfatórias, mas apontam para um caminho que conduz a novos olhares e possibilidades de investigação. Que estas dúvidas se transformem em afirmações que espantem tempos sombrios e nefastos e alcancem as inúmeras possibilidades de existências. Quem sabe daqui a um tempo seja possível remeter a esta tese como um material incipiente e, minimamente, como uma referência para novos trabalhos, mais completos, elaborados e multidisciplinares, em que os pré-conceitos, os preconceitos e as dúvidas sejam tomadas por lugares mais dissidentes e celebrativos de diversidade. Que assim seja!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, Hannah. A Condição Humana. 10. ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.

_____. O que é Política? Tradução de Reinaldo Guarany. - 3º ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

AUTRAN, Arthur. O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

AUTRAN, Arthur; FERNANDES, Marina Rossato. A ANCINAV e os conflitos no meio cinematográfico. Contracampo, Niterói, v. 36, n. 02, pp. 07-22, ago. 2017/ nov. 2017.

BENEVIDES, Maria Victoria. Cidadania e democracia. In: *Lua Nova*. nº 33, 1994. P5-16.

BENTO, Berenice. Transviad@s. Gênero, Sexualidade e Direitos Humanos. Salvador: EDUFBA, 2017.

_____. Política da Diferença: feminismos e transexualidades. In: Stonewall 40 + o que no Brasil? / Leandro Colling, organizador. - Salvador: EDUFBA, 2011.

BERLANT, Lauren; WARNER, Michael. Sexo em Público. In: Sexualidades Transgresoras. Una Antología de estudios queer. Rafael M. Mérida Jiménez (org). Barcelona: Icaria Editorial, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. “A crise do cinema brasileiro e o plano Collor”. In: Jornal Folha de São Paulo, Ano: 23 jun. 1990. Letras, p. F-3.

BRAVO, Juliana Ribeiro Pinto. A heteronormatividade na TV generalista: o armário televisivo brasileiro. 2017. 157 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense.

BUTCHER, Pedro. A dona da história. Dissertação de Mestrado –UFRJ. In: BAHIA, Lia. Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro / organização da coleção Lia Calabre. – São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012. 228 p. – (Rumos Pesquisa).

BUTLER, Judith. Problemas de Gêneros. Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução, Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Vida Precária. In: Dossiê Diferenças e (Des)Igualdades. Revista Contemporânea. n. 1 p. 13-33 Jan.-Jun. 2011.

_____. Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence. London: Verso, 2004.

CAETANO, Daniel; Valente, Eduardo; MELO, Luís A. R.; Junior, Luiz Carlos O. 1995-2005: Histórico de uma década. In: Cinema brasileiro 1995-2005 – Ensaio sobre uma década. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2005.

CALIL, Carlos Augusto. Cinema; Mercado dos Anos 70 aos Anos 80. História recente do cinema brasileiro. São Paulo: Educine, 06 Jul. 2002.

CANABARRO, Ronaldo. História e Direitos Sexuais no Brasil: o Movimento LGBT e a Discussão sobre Cidadania. In: Anais Eletrônicos do II Congresso Internacional de História Regional (2013) – ISSN 2318-6208.

CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto; JÚNIOR, João Feres; PORTELA, Poema Eurístenes. Gênero e Raça no Cinema Brasileiro. In: RBCS VOL. 36 N° 106 /2021: e3610611.

CESNIK, Fábio de Sá; JUCÁ, Roberto Drago Pelosi. Incentivos Fiscales al Audiovisual en Brasil. In: Mecanismos Actuales para Financiación de Contenidos Audiovisuales en Latinoamérica 2 / Organizado por Steve Solot. – 1^a edição bilíngue. Rio de Janeiro: LATC, 2014.

DELEUZE, Gilles. Foucault. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DURAND, José C. Garcia; GOUVEIA, Maria Alice; BERNAM, Graça. Patrocínio Empresarial e Incentivos fiscais à Cultura no Brasil: Análise de uma Experiência Recente. In: - Revista de Administração de Empresas. São Paulo: EAESP / FGV, v. 37, n. 4. Out./Dez, 1997.

DYER, Richard. The Role of Stereotypes. In Paul Marris and Sue Thornham: Media Studies: A Reader, 2nd Edition, Edinburgh University Press, 1999.

FACCHINI, Regina. Sopa de Letrinhas? Movimento homosexual e produção de identidades coletivas nos anos 90: um estudo a partir da cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2000.

FERNANDES, Marina Rossato. Organizações Globo versus Ancinav: Relato de uma Disputa. 8o. Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero, 2014.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Descolonizar a historiografia do audiovisual e cinema brasileiros: a representação e participação indígena, africana e afrodescendente. In: Rebeca –Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (São Paulo, online). ISSN: 2316-9230, v. 12, n. 2, pp. 01-37, jul./dez., 2023 –Rebeca24

FERREIRA, Juca. ANCINAV: omissão ou missão? In: Teoria e Debate. São Paulo, n. (60), p. 64-67, nov. /dez. 2004.

FERRON, Fabio Maleronka. ARRUDA, Maria Arminda do N. Cultura e Política: a Criação do Ministério da Cultura na Redemocratização do Brasil. In: *Tempo soc.* vol.31 no.1 São Paulo Jan./Apr. 2019; Epub Apr 25, 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. Michel Foucault, Uma Entrevista: Sexo, Poder e a Política da Identidade. In: *Body Politic*. 1982.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

GATTI, André Piero. Cinema Brasileiro – Entrevista com Carlos Augusto Calil. In: *Dossiê Embrafilme, Revista DÁrt*, São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996.

_____. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: *Cinema no Mundo: indústria, política e mercado. v. II, América Latina*. Organizadora, Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 99-142.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HALPERIN, David. *San Foucault. Para una Hagoigrafía Gay*. Córdoba: Cuadernos de Litoral. Edelp, 2000.

IKEDA, Marcelo. As Leis de Incentivo e a Política Cinematográfica no Brasil a Partir da “Retomada”. In: *Revista Eletrônica Internacional De Economia Política Da Informação Da Comunicação E Da Cultura*, 17(3), 163–177. Universidade Federal do Ceará – UFC/Brasil, M. G., 2015.

_____. Crônica de uma Separação: as políticas públicas para o audiovisual e o estímulo à produção independente. In: *Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. Vol. XIV, n.3, Sep - Dic, 2012.

JAMBEIRO, Othon. *A TV no Brasil do Século XX*. Salvador: EDUFBA, 2002.

JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. In: *Revista USP*, (19), 31-49. São Paulo: USP, 1993.

LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

LOURO, Guacira Lopes. *Pedagogias da Sexualidade*. In: *O Corpo Educado – Pedagogias das Sexualidade*. Traduções: Tomaz Tadeu da Silva. 2^a edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. Teoria Queer - Uma Política Pós-Identitária para a Educação. In: Revista Estudos Feministas, ano 9, 2º semestre, 2001.

_____. Gênero e Sexualidade: Pedagogias Contemporâneas. In: Pro-Posições, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago, 2008.

_____. Educação e Docência: Diversidade, Gênero e Sexualidade. In: Revista Brasileira de Formação Docente. Form. Doc., Belo Horizonte, v. 03, n. 04, p. 62-70, jan./jul. 2011.

MARSHALL, Thomas H. *Cidadania, classe social e status*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1967.

MARSON, Melina Izar. O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil. Da Dissolução da Embrafilme à Criação da ANCINE. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2006.

_____. Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à ANCINE. Coleção: Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileiro volume 01. Organização Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MARTINS, Marcus Augustus. As recentes tentativas de formulação de uma legislação para o audiovisual no Brasil. In: Revista de Informação Legislativa. Brasília: a. 44 n. 174 abr./jun. 2007.

MUANIS, Felipe de Castro. (2015). A pior televisão é melhor que nenhuma televisão. Revista Matrizes, 9 (1), 87-101

NAGIB, Lúcia. O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema da Retomada alimenta o mito da diversidade. In: Revista de Cinema. São Paulo: Ed. Krahô, Ano III, nº 35, Mar/2003.

PELÚCIO, Larissa; MISKOLCI, Richard. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. In: Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana, n.1, pp.125-157, 2009.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. In: Estudos Feministas, Florianópolis, 19(1): 11-20, janeiro-abril/2011.

_____. Manifesto Contrassetual. Práticas Subversivas de Identidade Sexual. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N1-Edições, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1a edição, 1987.

SÁEZ, Javier. Teoría Queer y Psicoanálisis. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

SILVA, Hadija Chalupe da. *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*. São Paulo: Ed. Ecofalante, 2010.

SIMIS, Anita. *Política Cultural: o audiovisual*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista (UNESP). Campus de Araraquara. Faculdade de Ciências e Letras, 2010.

_____. Celso Furtado. *Cultura e Política Cinematográfica*. In: Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. Ecuador: CIESPAL, N.º 132, agosto - noviembre 2016.

WITTIG, Monique. *O Pensamento Hetero*. In: Modern Language Association Convention, New York, 1978.

XAVIER, Ismail; SARAIVA, Leandro. *Cultura – Cinema: um novo ciclo*. In: Revista Retrato do Brasil. São Paulo: Ed. Oficina Informa, v. 5, nº 75, ed. especial 6, p. 221-230, jan./fev. 2006.