



## Artigo – Dossiê

O Audiovisual Brasileiro e as Políticas Públicas

**Políticas do audiovisual brasileiro:  
um caminho para pensar a potência da multicentralidade na  
criação e na produção audiovisual contemporânea**

**Políticas audiovisuales brasileñas:  
una manera de pensar el poder de la multicentralidad en la  
creación y producción audiovisual contemporánea**

**Brazilian audiovisual policies:  
a way to think about the power of multicentrality in  
contemporary audiovisual creation and production**

Samantha Ribeiro de Oliveira<sup>1</sup>Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0001-6389-6965>

**Resumo:** O artigo oferece panorama historiográfico que aponta para um pequeno aumento quantitativo e qualitativo (e sua posterior retenção) na amplitude social e regional do alcance das políticas públicas setoriais audiovisuais federais, articuladas com ações de âmbito estadual, municipal e também com a sociedade civil organizada, em um recorte temporal compreendido entre 1993 e 2019. Com o objetivo de sublinhar o impacto positivo da continuidade no desenvolvimento, no aprimoramento e na aplicação das referidas políticas setoriais, percorre estudos que discutem os aspectos culturalistas, distributivistas, universalistas e concentracionistas implicados na atividade audiovisual ao longo dos anos. Neste percurso, observa que indutores de regionalização somente foram introduzidos nos programas, linhas e editais de financiamento federais pelas equipes de formuladores de políticas públicas setoriais que atuaram a partir do início do século XXI. Por fim, o artigo delinea uma relação entre a adoção dessas políticas setoriais mais distributivistas e o surgimento, na segunda década do século XXI, de novas poéticas relacionais dramatúrgicas cinematográficas, multicentradas, populares e não massificadas, fora dos locais e dos segmentos sociais tradicionais que concentram a produção audiovisual do Brasil.

**Palavras-chave:** Poética relacional dramatúrgica; Indutores regionais; Cinema brasileiro; Audiovisual regional.



**Resumen:** Este artículo ofrece un panorama historiográfico que señala un pequeño incremento cuantitativo y cualitativo (y su posterior permanencia) en el alcance social y regional de las políticas públicas federales del sector audiovisual brasileño, articulado con acciones a nivel estatal y municipal, así como con la sociedad civil organizada, en un período comprendido entre 1993 y 2019. Con el objetivo de destacar el impacto positivo de la continuidad en el desarrollo, la mejora y la aplicación de estas políticas sectoriales, examina estudios que abordan los aspectos culturalistas, distributivos, universalistas y concentracionistas de la actividad audiovisual a lo largo de los años. En este proceso, observa que los impulsores de la regionalización solo se introdujeron en los programas federales, las líneas de financiamiento y las convocatorias de propuestas por equipos de formuladores de políticas públicas sectoriales que trabajaron desde principios del siglo XXI. Finalmente, el artículo esboza una relación entre la adopción de estas políticas sectoriales más distributivas y el surgimiento, en la segunda década del siglo XXI, de nuevas poéticas cinematográficas dramatúrgicas relacionales, multicéntricas, populares y no masificadas, fuera de los lugares y segmentos sociales tradicionales que concentran la producción audiovisual en Brasil.

**Palabras clave:** Poéticas relacionales dramatúrgicas; Inductores regionales; Cine brasileño; Audiovisual regional.

**Abstract:** This article offers a historiographical overview that points to a small quantitative and qualitative increase (and its subsequent retention) in the social and regional scope of federal audiovisual sectoral Brazilian public policies, articulated with actions at the state and municipal levels, as well as with organized civil society, within a time frame between 1993 and 2019. Aiming to highlight the positive impact of continuity on the development, improvement, and application of these sectoral policies, this article examines studies that discuss the culturalist, distributive, universalist, and concentrationist aspects of audiovisual activity over the years. In this process, it observes that regionalization drivers were only introduced into federal programs, funding lines, and calls for proposals by teams of sectoral public policy formulators who began working in the early of 21st century. Finally, the article outlines a relationship between the adoption of these more distributive sectoral policies and the emergence, in the second decade of the 21st century, of new relational dramaturgical cinematic poetics that are multicentric, popular, and non-massified, outside the traditional locations and social segments that concentrate audiovisual production in Brazil.

**Keywords:** Dramaturgical relational poetics; Regional inducers; Brazilian cinema; Regional audiovisual.

## Introdução<sup>1</sup>

A multiplicidade de culturas postas em relação nos muitos Brasis que (des) conhecemos não esteve, historicamente, representada na dramaturgia audiovisual brasileira. A popularização da exibição de séries e filmes produzidos globalmente, em diferentes tipos de plataformas de *streaming*, complexifica essa ausência e constitui um novo desafio para a produção de narrativas locais. Além da significativa mudança nos hábitos de consumo de produtos ou obras audiovisuais, a pandemia de COVID-19 também impactou mundialmente sua produção, distribuição e exibição, especialmente no biênio 2020-2021.

<sup>1</sup> O presente artigo deriva e atualiza o primeiro capítulo da tese de doutorado intitulada *Cinema é Cachoeira [e Filmes são de Plástico] - Adivinhadores de cinemas contemporâneos e suas poéticas dramatúrgicas relacionais*, defendida em dezembro de 2024, no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Kiffer.



Atualmente atravessando vertiginosa transformação tecnológica e comportamental, a atividade audiovisual, que carrega em si o paradoxo de ser considerada ao mesmo tempo arte e indústria cultural de massa, consome volumosos recursos humanos e financeiros e permanece fora do alcance da maior parte da população, tanto do ponto de vista de sua fruição, como de sua realização. Quanto mais longe estivermos das áreas centrais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, localizadas na região Sudeste do país, menos acesso teremos à exibição de filmes em salas de cinema, ou a fontes de financiamento para o desenvolvimento da atividade<sup>2</sup>. Os dados dessa exclusão podem ser observados também em recortes de gênero e raça<sup>3</sup>.

O campo cinematográfico brasileiro se constituiu no início do século XX, a partir de filmes realizados no Rio de Janeiro e também em São Paulo, ressalvada a exceção dos chamados “ciclos regionais”<sup>4</sup>. Segundo Autran (2010), o registro mais embrionário do pensamento industrial no cinema brasileiro estaria localizado na comparação entre as primeiras fitas nacionais e as estrangeiras, estas últimas reputadas pelo público como de melhor qualidade, desde que o meio cinematográfico se estruturou minimamente no país, a partir de 1924<sup>5</sup>. A referência comparativa entre as qualidades técnicas e artísticas do filme nacional em relação ao estrangeiro pode apontar também o modo como se estruturou o início da formação do imaginário audiovisual nacional.

De acordo com trechos de textos dos autores Vinícius de Moraes e de B. J. Duarte destacados pelo autor em sua tese (Autran, 2004), antes mesmo do fracasso das primeiras tentativas de industrialização do cinema nacional já havia publicação de ideias a respeito de uma possível aproximação entre o Estado e a corporação cinematográfica<sup>6</sup>, com o primeiro atuando como fomentador do desenvolvimento

<sup>2</sup> Informam esta afirmação: o *Painel Agentes Econômicos* da ANCINE; o *Anuário Estatístico 2022* da ANCINE (p. 50, 51 e 62); o relatório *Uma nova política para o audiovisual - Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos* (p. 65 a 71); e Costa (2017, p. 240) que aponta, em seu *Gráfico 6 - Participação dos estados nos lançamentos entre 2008 e 2015*, 79% de participação dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo nos lançamentos cinematográficos no período (RJ 42,9% + 36,01% SP), contra 21% divididos entre RS 4,8% + MG 2,9% + PE 3,3% + DF 2,3% + BA 2,0% + CE 1,8% + PR 1,8% + Outros 2,1%, fonte: APRO/SEBRAE/FDC (2016).

<sup>3</sup> As fontes que informam este trabalho são o *Boletim GEMAA 2: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016)*; o relatório *Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual, 2011-2021* e o *Anuário Estatístico 2022* da ANCINE (p. 100-113).

<sup>4</sup> Em *A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro* (2010), Arthur Autran enumera pesquisas relacionadas à produção cinematográfica dos chamados “ciclos regionais” de Recife, Cataguases, Campinas, Porto Alegre, entre outros.

<sup>5</sup> A periodização proposta por Autran em seus estudos sobre o pensamento industrial cinematográfico brasileiro, e aqui adotada por sua adequação à contextualização histórica deste trabalho, compreende o período entre 1924 e 1940 como a época da “constituição do pensamento Industrial” no país (Autran, 2004).

<sup>6</sup> Adotamos também o termo “corporação”, utilizado por Autran (2004), para fazer referência aos agentes privados do setor.



industrial da segunda: “numa indústria efetivamente criada, poder-se-ia pagar mesmo o luxo de um Mário Peixoto” (Moraes *apud* Autran, 2004, p.14), referindo-se ao diretor de *Limite* (1931), que foi considerado pela elite intelectual do país como o primeiro filme brasileiro tecnicamente artístico (Catani, 1984, p. 127-147).

A atividade cinematográfica brasileira, inicialmente constituída de modo privado, desde muito cedo estabeleceu um elo permanente e vital com as instâncias e instituições estatais. Segundo Ana Paula Sousa (2018, p. 41), “apesar de haver nuances interpretativas no que diz respeito à genealogia das relações entre cinema e Estado, essa relação, com tudo o que ela carrega de contraditória e conflituosa, é uma marca indelével do cinema nacional”.

O longo e heterodoxo recorte temporal proposto para o artigo inicia-se com a promulgação da Lei 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, em 1993 (solução de caráter emergencial que se tornou o principal mecanismo propulsor da atividade após sua quase completa extinção, em 1990, com o encerramento da *Embrafilme*, empresa estatal que a regulava) e vai até a extinção do Ministério da Cultura e a tentativa, perpetrada pelo governo federal de extrema-direita empossado em 2019, de paralisação parcial das atividades da Ancine, agência reguladora do setor, criada em 2001.

A extinção da *Embrafilme* em 1990, por Fernando Collor de Mello, e a gradual paralisação das atividades da Ancine a partir de 2018, ainda no governo de Michel Temer, intensificada após a sua sucessão por Jair Bolsonaro na presidência da República, são dois marcos históricos recentes e emblemáticos, em que houve sensação de morte ou grave risco iminente à existência ou à continuidade da atividade cinematográfica no país. Em ambas ocasiões, houve, de diferentes formas, a ausência de atuação do Estado no setor, o que justifica o recorte temporal aqui adotado. No primeiro momento referido, o cinema brasileiro praticamente desapareceu. No segundo, foi fortemente impactado, mas permaneceu em atividade, o que pode ser parcialmente reputado a uma maior solidez das políticas públicas estatais implementadas durante o período.

Este percurso dá suporte à afirmação de que os 26 anos de continuidade e avanços ininterruptos na implementação de políticas públicas setoriais do audiovisual no país, de 1993 a 2019, conduziram a resultados um pouco mais distributivos, com ligeiro movimento de desconcentração, conforme demonstra o relatório de 15 anos de atuação da Ancine, com dados até 2016<sup>7</sup>, e que começaram a ser percebidos como

<sup>7</sup> Dados sobre o avanço na regionalização da atividade no período compreendido entre 2009 e 2016, estão disponíveis no relatório *Uma nova política para o audiovisual - Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos*, p. 65 a 71.



novidade estética recorrente e distintiva somente ao final deste período, após a adoção de políticas públicas mais distributivas, a partir de 2003.

Este é o fato político que o artigo sublinha e também o que justifica o esforço de reconstituição historiográfica que o integra, com o objetivo de iluminar o percurso que colaborou, na segunda década dos anos 2000, para o surgimento de novas “poéticas relacionais dramatúrgicas”<sup>8</sup> no cinema brasileiro, que serão abordadas na terceira seção do artigo e estão ancoradas na multidentalidade no desenvolvimento de ideias e de produções cinematográficas e audiovisuais.

Antes, porém, a revisão bibliográfica a seguir destaca estudos historiográficos para iluminar o percurso que favoreceu esta pequena ampliação do alcance regional e social do audiovisual brasileiro e o surgimento das experiências estéticas mencionadas.

### A diversidade entra em cena

Embora tenham sido adotadas como alternativa à atuação direta do Estado no setor, que marcou o ciclo anterior, findo em 1990 com a extinção da *Embrafilme*<sup>9</sup>, não foram as leis de incentivo fiscal, de inspiração neoliberal, que lograram alcançar esse resultado menos concentracionista, mais distributivo, mas iniciativas que as sucederam, como o fortalecimento da atuação da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, a partir de 2003, em seguida à criação de uma agência estatal, dedicada à regulação e ao fomento do setor, a Ancine, em 2001; a instituição da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, a *Condecine*, também em 2001, estendida às empresas de telecomunicações em 2011, quando houve substancial aumento de recursos arrecadados<sup>10</sup>; e, em 2006, o surgimento do Fundo Setorial do Audiovisual, o FSA, que passou a ser alimentado pelos recursos financeiros recolhidos pela referida contribuição.

<sup>8</sup> O dispositivo conceitual referido será objeto de artigo específico, ainda no prelo, e é inspirado em investigações do filósofo, etnólogo, romancista e poeta martinicano Édouard Glissant (2021), sobre uma identidade cultural antilhana de caráter insular, mas, ao mesmo tempo, aberta a potência do encontro entre diversas culturas. Estes encontros produziram múltiplas experiências narrativas, a partir de seus distintos lugares de criação. Em muitos aspectos, o Diverso (ou Todo Mundo) referido pelo autor, dialoga também com as diferentes culturas sul-americanas. Uma poética relacional, para Glissant, surge na “turbulência da Relação”, de um “esfregamento gigantesco” entre as características de culturas distintas, e paralelamente às suas “poéticas particulares” (Glissant, 2021, p. 169).

<sup>9</sup> Empresa estatal criada em 1969, durante o período mais crítico da ditadura militar, que atuou na produção, fomento e distribuição do cinema brasileiro. Um estudo detalhado sobre sua fase áurea pode ser encontrado em Amancio (2000).

<sup>10</sup> Dados sobre o salto da arrecadação de recursos da *Condecine* a partir de 2012 estão disponíveis no relatório *Uma nova política para o audiovisual - Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos*, p. 49.



Estes avanços resultaram de pactos firmados entre a corporação cinematográfica e o Estado<sup>11</sup>, após a repolitização do setor que se seguiu à voga neoliberal dos anos 1990, cujo detalhamento não está descrito deste trabalho, por não possuir relação direta com os resultados estéticos apontados. Este marco sublinha apenas a - historicamente rara - ausência de descontinuidade significativa no desenvolvimento e aprimoramento das políticas públicas setoriais audiovisuais desde 1993 até 2019, como propõe o recorte temporal adotado e mencionado anteriormente<sup>12</sup>.

A partir de 2003, iniciou-se um movimento de revisão na orientação das políticas públicas em diversas áreas, inclusive quanto à prerrogativa de autonomia das agências reguladoras, de inspiração neoliberal, para sua formulação. O Estado brasileiro adotou uma postura mais ativa em relação à formulação das políticas de desenvolvimento setorial e os gargalos, ou segmentos do audiovisual desatendidos pelas leis de incentivos fiscais durante a década de 1990, passaram a ser mapeados pelos agentes públicos, com a subsequente formulação de ações direcionadas à mitigação das situações de exclusão.

Com Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura (MinC), no primeiro mandato presidencial de Luís Inácio Lula da Silva, a pasta ganhou posição estratégica no governo e passou a desenvolver política cultural norteada pelos princípios expressos na Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural da UNESCO, publicada no ano anterior. Com um cenário de desafios em relação à convergência tecnológica à frente e orientados pela nova política cultural, Orlando Senna e sua equipe na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV-MinC), fizeram incidir uma força mais distributiva na formulação das políticas setoriais. O relatório de gestão da SAV-MinC confirma o direcionamento das ações no sentido do enfrentamento da concentração e da assimetria na produção e na circulação de bens e produtos culturais audiovisuais (Moreira; Bezerra; Rocha, 2010).

A atuação contínua desta força de desconcentração na política setorial, em busca de diversidade, durante mais de uma década, resultou na abertura de pequenos espaços para o surgimento de novos agentes criativos, atuando a partir de locais – geográficos, sociais e estéticos – não hegemônicos, como os elencados na próxima seção deste artigo.

<sup>11</sup> O amplo estudo já citado de Sousa (2018) detalha os novos pactos firmados no período.

<sup>12</sup> Marson (2006) e Ikeda (2015) oferecem panorama detalhado sobre o período inicial deste recorte temporal, enquanto em Ikeda (2025) e Sousa (2025) encontram-se descritas visões críticas aprofundadas e atualizadas acerca de fragilidades que levaram à descontinuidade das políticas públicas federais ao final do período abordado no artigo.

A política cultural passou a considerar relevantes as dimensões antropológicas e econômicas das atividades culturais, sem perder de vista a necessidade de atuação de modo complementar à ação da iniciativa privada, ou seja, de o Estado atuar justamente onde o mercado, as leis de incentivo fiscal ou a indústria cultural não chegavam. O *Programa Cultura Viva*<sup>13</sup>, que a partir de 2004 fez florescer *Pontos de Cultura* por todo o país – materializando o “do in antropológico” vislumbrado pelo Ministro Gilberto Gil em seu discurso de posse<sup>14</sup> – foi uma das mais importantes ferramentas de sustentação simbólica do governo federal no período.

No âmbito setorial do audiovisual, o *Programa DOCTV* promoveu editais para seleção de projetos de telefilmes documentais em todo o território nacional, com recursos do Fundo Nacional de Cultura e aportes em serviços das TVs públicas parceiras nos estados, articulando ações de formação, produção e difusão. Idealizado e operacionalizado pela SAV-MinC, em parceria com a Associação Brasileira de Emissoras Públicas e Comunitárias (ABEPEC), com Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) e com TVs públicas nos estados, que garantiam a exibição dos filmes produzidos, o DOCTV foi a primeira ação de descentralização realizada em grande escala na política pública para o audiovisual no Brasil. Com coordenação executiva sediada inicialmente na Fundação Padre Anchieta/TV Cultura, de São Paulo, mas alinhada “aos princípios constitucionais de produção independente e de programação regional” (Ikeda, 2015, p. 123), esta ação em rede conferiu uma materialidade inédita ao campo público de televisão no país, delineando seu contorno e provocando sua integração com os realizadores, produtores e diretores, nos respectivos estados e nacionalmente.

Os agentes locais, organizados em polos regionais, que contavam com representantes da TVs, das Secretarias de Cultura e das ABDs estaduais, ficavam responsáveis pela publicação e seleção dos editais, pelo oferecimento de oficinas de desenvolvimento para os projetos selecionados, pela mobilização de recursos financeiros e materiais adicionais para ampliação da carteira de filmes locais e pelo acompanhamento das etapas de produção e finalização dos documentários, até sua entrega às emissoras, para exibição. Todos os filmes da Carteira DOCTV eram exibidos pelas emissoras parceiras que integravam a *Rede DOCTV*, o que fazia com que

<sup>13</sup> O *Programa Educação, Cultura e Cidadania – Cultura Viva*, renomeado *Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva*, foi criado para articular associações da sociedade civil e proporcionar o acesso destes agentes a recursos públicos, facultando fortalecimento e reconhecimento de circuitos culturais com bases comunitárias e associativistas.

<sup>14</sup> A íntegra do discurso de posse de Gilberto Gil no MinC está disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>. Ver também <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0301200323.htm>. Acesso em: 31 ago. 2025.

realidades regionais retratadas em cada filme fossem acessadas também por espectadores das outras regiões e, em muitos casos, fazendo o Brasil ver outros Brasis na TV pela primeira vez.

As ações de formação técnica foram outra inovação implementada pelo DOCTV. A partir da segunda edição, diretores e produtores selecionados passaram a submeter seus projetos a oficinas de desenvolvimento, realizadas antes da etapa de produção. Essas oficinas eram organizadas pelos gestores regionais, a partir dos resultados obtidos nas oficinas anuais de planejamento estratégico, que avaliavam avanços e pontos críticos de cada edição, e tinham entre seus objetivos desconstruir o padrão jornalístico televisivo hegemônico inscrito no imaginário audiovisual nacional como modelo de narrativa documental e estimular a experimentação formal e estética por parte dos realizadores (Holanda, 2013, p. 40; 50).

Em sua primeira edição, o corte de exclusão audiovisual regional do país ficou evidente. Segundo nos informam Moreira, Bezerra e Rocha (2010, n.p.): “o Sul e o Sudeste juntos foram responsáveis por quase 70% das inscrições. Além disso, estas duas regiões concentraram a maioria dos projetos efetivamente realizados. Mais ainda: os Estados que não participaram do DOC TV I estão concentrados nas regiões Norte e Nordeste”. As oficinas de elaboração de projetos contaram com participação massiva, cerca de 70%, de realizadores dos estados do Norte e do Nordeste e, a partir de então, todas as unidades federativas participaram do Programa.

Como resultado destas oficinas, no DOC TV II o número de projetos inscritos pela região Nordeste aumentou de 18% para 22,3% e a região Norte dobrou sua participação em inscrições. Nesta segunda edição iniciaram-se também as oficinas de planejamento e difusão para gestores das emissoras regionais. Na quarta e última edição do programa, o percentual de projetos inscritos por região foi 41,6% do Sudeste, 28,2% do Nordeste, 11,4% do Sul, 11,4% do Norte e 7,2% do Centro-Oeste, números que demonstram significativa diferença a favor da desconcentração da participação dos estados em relação à primeira chamada pública do DOCTV. Após quatro exitosas edições, com o aumento progressivo do número de filmes produzidos pelos estados a cada ano e a implementação das Carteiras Estaduais e Especiais<sup>15</sup>, a Carteira DOCTV contava com 170 telefilmes.

O sucesso da experiência do DOCTV nacional também inspirou a criação dos programas DOCTV Ibero-América, realizado em parceria com a Conferência de

---

<sup>15</sup> As Carteiras Estaduais ou Especiais foram compostas por filmes produzidos com recursos adicionais dos estados ou federais, no caso do Rio de Janeiro, do Maranhão e do Distrito Federal, em virtude de a TV Pública nesses estados ser uma instituição federal (TVE/TV Brasil).

Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-americanas (CAACI), e DOCTV CPLP<sup>16</sup>, em colaboração com a Comunidade de Países de Língua Portuguesa, expandindo suas redes de realizadores, associações de produtores e emissoras públicas. Inúmeros novos realizadores produziram seus primeiros telefilmes durante as quatro edições do DOCTV. O fortalecimento do campo público de televisão também teve como um de seus resultados consequentes a criação da *Empresa Brasil de Comunicação - EBC*, em 2007/8, que passou a ser parceira institucional do Programa Doc TV em sua última edição<sup>17</sup>.

No mesmo período, o MinC lançou outros editais com recortes temáticos e de público-alvo contra-hegemônicos. No segundo semestre de 2008, no âmbito do programa *Mais Cultura*, operacionalizado pela Secretaria de Ação Institucional (SAI-MinC), foi lançado o FICTV<sup>18</sup>, edital destinado à produção de séries dramatúrgicas para jovens das classes C, D e E, através de parceria firmada entre Ministério da Cultura, TV Brasil, veículo da recém-criada EBC, e a Sociedade Amigos da Cinemateca Brasileira. O Anima TV selecionou projetos de produção de séries de animação infanto-juvenis, em parceria com a Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA), a Associação de Emissoras Públicas e Comunitárias (ABEPEC), a EBC/TV Brasil e Fundação Padre Anchieta/TV Cultura.

Tanto o FICTV quanto o Anima TV constituíram processos seletivos inovadores, que incluíam uma etapa robusta de desenvolvimento dos projetos, com financiamento da produção de programas-pilotos, que eram submetidos a pesquisas qualitativas de audiência e à revisão editorial por especialistas. Somente após essa etapa de desenvolvimento eram selecionados os projetos cujos episódios seriam, então, integralmente desenvolvidos. Neste período, houve ainda a criação dos editais *Revelando os Brasis*, concurso de histórias destinado a moradores de cidades com até

<sup>16</sup> Em 2025, foi lançado novo edital do concurso CPLP Audiovisual, com ações nos campos documental (Doc TV) e ficcional (FICTV), que espelham e aprimoram programas criados anteriormente em ações do Ministério da Cultura.

<sup>17</sup> A *Empresa Brasil de Comunicação - EBC* foi criada a partir da fusão das instâncias federais de radiodifusão - TVE RJ, Rádio MEC e Radiobrás – pela Medida Provisória nº 398, de 10 de outubro de 2007, convertida na Lei 11.652, em abril de 2008. Foi equivocadamente vinculada à Secretaria de Comunicação Social - SECOM, uma vez que seu processo de criação foi capitaneado pelo Ministério da Cultura. Sua primeira diretoria era integrada por Orlando Senna, Leopoldo Nunes e Mário Borgneth, formuladores das políticas de descentralização da produção audiovisual nacional, indicados pelo MinC, e Tereza Cruvinel e Delcimar Pires, indicados pela SECOM, cujo titular era o jornalista Franklin Martins. Em 2015, o governo Michel Temer alterou a lei de criação da empresa, extinguindo o mandato do diretor-presidente e seu Conselho Curador, composto por membros indicados pela sociedade civil, que conferiam parte significativa do seu caráter público. Em 2025, durante o terceiro mandato de Lula da Silva na presidência da República, esta estrutura de governança, com autonomia em relação ao Poder Executivo, ainda não havia sido reconstituída. Dois comitês internos com assentos para representantes da sociedade civil foram implementados, em modelo distinto ao do Conselho Curador original.

<sup>18</sup> O edital CPLP Audiovisual 2025, referido anteriormente, espelha e aprimora o programa FICTV.

20 mil habitantes. Os autores das histórias selecionadas também passavam por oficinas preparatórias de roteiro, direção, produção, fotografia, som, edição, direção de arte, direitos autorais, mobilização e pesquisa, que objetivavam a produção de curtas-metragens de até 15 minutos de duração. Realizado em parceria com o *Instituto Marlin Azul* e a *Petrobrás*, o *Revelando os Brasis* contava com garantia de exibição dos filmes pelas emissoras de TV do campo público e pelo *Canal Futura*, da Fundação Roberto Marinho<sup>19</sup>.

No âmbito exclusivamente cinematográfico, foram lançados novos editais de desenvolvimento de roteiros, de produção de longas-metragens de baixo orçamento (Longa BO), de curtas metragens destinados à infância (*Curta Criança*) e de apoio à difusão de longas-metragens.

A atuação dos agentes públicos da equipe da SAV-Minc neste período mirou também outro gargalo histórico da atividade cinematográfica: o binômio distribuição-exibição. A criação da *Programadora Brasil*, iniciativa que pretendia recriar a atividade cineclubista na era digital, disponibilizando centenas de filmes em DVD para pontos de exibição distribuídos por todo o país, buscava enfrentar a escassez do acesso ao cinema e ao audiovisual brasileiro, criando um caminho alternativo para distribuição e exibição de curtas, médias e longas-metragens, estimulando circuitos já existentes, a formação de uma rede não comercial de exibição e criando ainda uma base de dados para subsidiar novas ações de modernização e expansão deste circuito<sup>20</sup>.

Resguardada pela possibilidade de atuação no âmbito culturalista da atividade cinematográfica, uma vez que as atribuições de viés industrialista estariam a cargo da Ancine, a equipe de Orlando Senna na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura iniciou um movimento de ampliação dos agentes atuantes no campo no cinematográfico, colocando em prática uma política mais distributivista.

Segundo Marcelo Ikeda,

Ainda que as sobreposições com as competências da ANCINE tenham sido visíveis a partir de 2003, [...], a atuação do órgão foi na verdade complementar à da agência, já que nenhum dos programas ou editais lançados tem como objetivo essencial o fortalecimento da indústria audiovisual em termos de ocupação de mercado. Apesar da dimensão

<sup>19</sup> Calabre (2011) oferece panorama mais preciso sobre o projeto *Revelando os Brasis*.

<sup>20</sup> Cesaro (2013) apresenta estudo completo sobre as atividades desenvolvidas pela *Programadora Brasil*.



econômica desses potenciais produtos não ter sido ignorada pelas políticas lançadas pelo MINC, é possível afirmar que essa não é a principal missão dos editais publicados pela SAV, e sim *a pluralidade tanto nos modos de fazer quanto nas formas de acesso ao audiovisual brasileiro* (Ikeda, 2015, p. 128, grifo nosso).

As tensões entre os dirigentes dos dois órgãos, Gustavo Dahl, presidente da Agência vinculada ao Ministério da Cultura, que defendia uma política mais industrial-concentracionista, e Orlando Senna, Secretário do Audiovisual do MinC, que entendia o cinema também como um “bem cultural” (Sousa, 2018, p. 112-117) se estenderam até o final do mandato de Dahl, substituído em dezembro de 2006 por Manoel Rangel, que liderou a Ancine até maio de 2017. Rangel tinha sido também um dos jovens gestores convidados por Orlando Senna para integrar o Ministério da Cultura a partir de 2003, junto com outros profissionais egressos da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e do corpo editorial da *Revista Sinopse*, que passaram a integrar as equipes do MinC, da Ancine e da EBC, e que atuaram, em continuidade, como formuladores de diversas políticas públicas citadas neste artigo<sup>21</sup>.

Durante os pouco mais de dez anos em que Rangel esteve à frente da Ancine, sua equipe ampliou consideravelmente o escopo de atuação da política cinematográfica nacional, consolidando um fluxo de produção que, pela primeira vez desde a “retomada” dos anos 1990, descolou-se dos mecanismos de mecenato privado por renúncia fiscal e passou a ser orientado por chamadas públicas de seleção de projetos para as linhas de investimento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Este ponto de virada da política pública implementada no setor audiovisual se somou a um outro: a promulgação da Lei nº 12.485, em 12 de setembro de 2011, que criou um novo mercado para a produção independente brasileira, ao gerar uma demanda inédita de produção de conteúdo nacional para a TV por assinatura<sup>22</sup>.

A Ancine passa então a operacionalizar um sistema de editais de seleção pública de projetos para aporte de recursos financeiros de um fundo de financiamento

<sup>21</sup> Entre esses jovens gestores estavam, além de Rangel, Leopoldo Nunes, Leandro Saraiva, Alfredo Manevy, Mauricio Hirata e Paulo Alcoforado – que em 2025, ainda atuava como diretor da Agência. Além da filiação partidária direta ao Partido Comunista do Brasil (PC do B), e da militância como presidente da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBEEs), Manoel Rangel foi também presidente da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas de São Paulo - ABD&C SP (Ikeda, 2015, p. 242 e 2021, p. 285-286).

<sup>22</sup> Um estudo abrangente e crítico sobre como o segmento de produção independente se comportou a partir da implementação das políticas de fomento ao audiovisual destinadas à produção para TV, estabelecidas com a promulgação da Lei nº 12.485/11, pode ser encontrado em Morais (2018).



setorial, reafirmando a busca pela autossustentabilidade do setor. A partir daí, a produção de filmes para salas de cinema e, após 2011, também de séries e telefilmes para TV a cabo, cresceu gradativa e exponencialmente durante uma década, embora as disparidades de condições de distribuição e exibição da maioria dos filmes brasileiros em relação aos *blockbusters* nacionais e estrangeiros tenham continuado a gerar índices considerados insatisfatórios de ocupação do mercado interno de salas de cinema. Além das condições díspares de inserção nas salas de cinema, a ausência de espaços qualificados de exibição dos filmes e séries brasileiras de produção independente na TV aberta, veículo de maior audiência no país, reduziu ainda mais seu alcance popular e, conseqüentemente, suas possibilidades de inserção no imaginário audiovisual nacional.

O abismo entre a maioria dos filmes, que não ultrapassavam 50 mil espectadores, e os pouco numerosos sucessos de público, além de ilustrar a concentração do mercado, pode ser entendido também, em uma perspectiva mais horizontal, como um índice da coexistência lateral de diferentes sistemas de produção, distribuição e circuitos de exibição, tanto de *blockbusters* de alto custo e alta performance comercial, quanto de “filmes de nicho” (Sousa, 2018, p. 32), com orçamentos menores e com exibição restrita ao chamado circuito de arte. É importante notar também que quase toda a produção lançada comercialmente nos cinemas entre 1995 e 2009 contou com algum tipo de financiamento estatal, federal, estadual ou municipal, com exceção apenas dos filmes realizados com recursos próprios dos realizadores ou pela *Globo Filmes*, com recursos financeiros, elenco e estrutura de seu próprio sistema de plantas industriais televisivas.

Com a regulamentação, em 2007, do Fundo Setorial do Audiovisual alimentado pela *Condecine*, contribuição recolhida a partir de receitas auferidas pela própria atividade, há o estabelecimento de “uma nova estrutura programática”, novamente mediada pelo Estado nacional, com “desenvolvimento articulado e integrado do cinema e do audiovisual brasileiro, estimulando a cadeia produtiva por meio dos diferentes segmentos de mercado” (Ikeda, 2015, p. 227-239).

De acordo com o autor, apesar da metodologia de seleção adotar critérios de viés industrialista, o perfil dos primeiros projetos que tiveram recursos do FSA aportados em suas produções foi contraditoriamente diverso, contemplando tanto potenciais sucessos comerciais, quanto filmes com características notadamente apontadas para a destinação ao circuito de arte. Onde o autor viu contradição, pode-se enxergar também, novamente, a sobrevivência, ao longo das décadas, de sistemas diferentes e paralelos de produção, distribuição e de circuitos de exibição dos filmes nacionais.



A contradição, no entanto, parece residir no uso recorrente do discurso e de ações de inspiração universalista-industrialista para garantir inclusive a existência de recursos financeiros para a produção de um cinema de viés cultural e artístico, como percebeu-se, com Artur Auran (2004), desde a publicação das palavras de Vinícius de Moraes em 1944, referindo-se ao diretor do primeiro filme brasileiro considerado tecnicamente artístico, quanto a sua expectativa de que “poder-se-ia pagar mesmo o luxo de um Mário Peixoto”, se houvesse uma indústria cinematográfica efetivamente consolidada no país.

O desejo paradoxal, poder-se-ia mesmo dizer platônico, de tornar a atividade cinematográfica autossustentável e competitiva, em um mercado de exibição organizado mundialmente pelo êxito comercial de produtos audiovisuais internacionais, sempre orientou os discursos utilizados para defender a existência de políticas de fomento e incentivo estatal ao desenvolvimento do cinema nacional. As diferenças que se pretende fazer notar aqui residem no peso mais concentracionista ou distributivista dado por diferentes governos aos contornos de suas políticas setoriais. Sobre a aparente contradição entre os pensamentos industrialista e culturalista que nortearam o desenvolvimento da atividade cinematográfica no país, Manuela Costa (2017) acertadamente aponta que

Embora seja uma inquietação legítima, parece que não se trata de decidir qual estratégia será mais eficiente para estabilizar o cinema brasileiro: se como potência criativa ou como indústria de base mercadológica. Talvez, essa oposição que busca a hegemonia (ou isso ou aquilo) é que não seja o cerne da questão. Além de segregar o campo cinematográfico, ela mascara uma disputa de legitimação de diferentes visões sobre o cinema e o audiovisual, bem como sobre o papel que cada ator do segmento (estado, público, produtores, etc.) tem nessa conjuntura, ou seja, uma disputa de poder que implica na forma de obtenção e destinação de recursos financeiros para a execução das obras (Costa, 2017, p. 61).

Entre 2008 e 2010, as chamadas públicas do FSA foram repetidas. A partir de 2011, a Ancine assumiu a hegemonia da formulação de políticas para o setor, com aumento exponencial de arrecadação da Condecine, que passou a ser recolhida



também pelas empresas de telecomunicações, por operarem plataformas de exibição de conteúdos audiovisuais no país. Os valores arrecadados saltaram de 40 milhões de reais em 2010 para 800 milhões de reais em 2013 (Ikeda, 2015, p. 255).

A Lei 12.485/11 regulamentou cotas de veiculação de conteúdo nacional em canais e pacotes de programação, abrindo mercado comercial relevante para o produto audiovisual brasileiro pela primeira vez em um segmento de TV. A chamada Lei da TV paga alinhou-se ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado em 2006 e aperfeiçoado em 2013, com a publicação do Regulamento Geral do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV), que organizou as linhas dedicadas aos mercados de TV por assinatura, TV Aberta, e ao campo público, além de criar também linhas de desenvolvimento de projetos (Morais, 2018).

Todas linhas do FSA foram substancialmente impactadas pelos novos recursos arrecadados pela Condecine. A partir de 2013, as chamadas públicas para financiamento à produção cinematográfica foram desdobradas, passando a contar com duas possibilidades de aportes: produção e complementação à filmagem. As quatro linhas do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro já existentes, então conhecidas como Prodecines 01 a 04, permaneceram ativas, assim como a linha de financiamento do Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Indústria Audiovisual, voltada para a produção de séries de TV, o PRODAV 01.

Na redação dada às chamadas públicas, houve atribuição de indutores regionais de pré-seleção de no mínimo 30% para projetos audiovisuais de produtoras independentes localizadas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste; e no mínimo 10% para projetos audiovisuais de produtoras independentes localizadas na região Sul ou nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Foi criada uma linha de financiamento destinada a Projetos de Produção de Longas-Metragens com Propostas de Linguagem Inovadora e Relevância Artística (Prodecine 05), que contava também com estabelecimento de percentuais regionais para a classificação dos projetos, e abrindo novamente espaço para financiamento de filmes sem apelo comercial explícito.

Para atendimento à demanda por conteúdo nacional de produção independente, criada pela Lei 12.485/11, o PRODAV também passou a contar com quatro novas linhas de financiamento. O PRODAV 02, com aportes para a produção vinculados a contrato de exibição celebrado previamente com emissora de televisão, e com estabelecimento de percentuais de investimentos regionais, pelas programadoras licenciadas de conteúdo nacional, de 7% para projetos audiovisuais de produtoras independentes localizadas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste; e 3% para projetos audiovisuais de produtoras independentes localizadas na região Sul ou nos



estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Os PRODAVs 03 a 05 foram destinados ao financiamento da etapa de desenvolvimento de formatos e projetos de obras seriadas e não seriadas, para salas de cinema, TV aberta ou por assinatura e para o segmento de vídeo sob demanda, sublinhando a intenção da Ancine de investir no desenvolvimento dos projetos antes que pleiteassem recursos para sua efetiva produção.

Mudando pela primeira vez o foco do investimento em um único projeto, o PRODAV 03 passou a aportar recursos no desenvolvimento de Núcleos Criativos: uma carteira de, no mínimo, cinco produtos audiovisuais, seriados ou não, coordenados por um líder criativo, sinalizando o interesse da Agência pelo fortalecimento das empresas produtoras. Estas linhas de financiamento previam que no mínimo 30% das propostas selecionadas deveriam vir das regiões Norte, Nordeste ou Centro-Oeste; e no mínimo 10% da região Sul, do Estado do Espírito Santo ou do estado de Minas Gerais, espelhando, de certa forma, a política indutiva de desconcentração da atividade iniciada pela equipe da SAV-MinC, sob a liderança de Orlando Senna, dez anos antes.

Também em 2014, o governo federal lançou o programa *Brasil de Todas as Telas*, com investimentos de mais de 1 bilhão de reais previstos. O PRODAV 06 instituiu mecanismo de suporte automático, que liberava recursos para empresas produtoras com base no desempenho comercial de suas produções anteriores. E a Chamada Pública nº 01 de 2014 reinstituiu um movimento explícito na direção da desconcentração da produção audiovisual no país. A partir desta chamada, conhecida como *Arranjos Regionais*, o FSA passou a investir também na suplementação de recursos a projetos que já contassem com recursos financeiros em seus estados ou municípios de origem. Na primeira edição, houve parceria com os estados do Ceará, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Distrito Federal, Acre e Sergipe; com prefeituras de João Pessoa (PB), Goiânia (GO), Rio de Janeiro (RJ), Campo Grande (MS), Porto Alegre (RS), Natal (RN) e Salvador (BA); e com emissoras públicas de radiodifusão, como as administradas pelo Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia - IRDEB e pela Fundação Paraense de Radiodifusão - Funtelpa.

Entre os anos de 2014 e 2018, a linha de financiamento de Arranjos Regionais contou com investimentos de cerca de 461 milhões de reais (Ikeda, 2021, p. 291)<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Evangelista (2022) apresenta um estudo quantitativo e analítico sobre o conjunto dos editais de Arranjos Regionais, no qual a autora evidencia “a expressiva adesão do Nordeste ao mecanismo”, observa que, nesta região, diferentemente de outras, “as vantagens ofertadas através da regra de proporcionalidade dos recursos federais conseguiram frutificar em um terreno que já vinha sendo cultivado” e sublinha que “Pernambuco foi o único estado a aderir a todas as edições das chamadas dos Arranjos Regionais” (Evangelista, 2022, p. 60).



Por fim, foram criadas também linhas de financiamento regional para “projetos de produção independente de obras audiovisuais brasileiras, com destinação inicial ao campo público de televisão (segmentos comunitário, universitário e legislativo e emissoras que exploram o serviço de radiodifusão pública e televisão educativa)”, o PRODAV das TVs Públicas, em que os recursos financeiros eram igualmente divididos entre as regiões brasileiras<sup>24</sup>.

As últimas edições destas duas chamadas públicas haviam acontecido em 2018, estabelecendo um hiato que acumulou, até 2025, sete anos sem investimento explicitamente regionalizado de recursos financeiros pela Ancine.<sup>25</sup>

Na próxima seção, serão observados alguns dos resultados estéticos contemporâneos que ilustram o potencial do pequeno movimento de desconcentração observado a partir da aplicação e do aprimoramento, em continuidade e em agenciamento, com outras instâncias do campo cinematográfico nacional, das políticas públicas setoriais federais desconcentracionistas descritas.

### Poéticas relacionais dramatúrgicas multicentradas

Até meados dos anos 2010, os filmes produzidos no Nordeste, notadamente em Pernambuco, eram o exemplo de diversidade narrativa que melhor saltava aos olhos do espectador do cinema nacional. Surpreendia, o cinema pernambucano, justamente por se distinguir dramaturgicamente das histórias contadas pelo audiovisual brasileiro, majoritariamente produzido em determinadas áreas da região Sudeste. Talvez os filmes produzidos em Pernambuco tenham sido considerados como uma narrativa “regional” justamente pela ausência de relação com outras regionalidades narrativas na cinematografia brasileira, que não fossem as produzidas por agentes criadores situados nas classes médias, médias-altas e intelectuais, baseados em regiões nobres das capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.

<sup>24</sup> Esta linha de financiamento teve investimento total de 180 milhões de reais, 60 milhões por chamada (2014, 2015 e 2018), divididos em 12 milhões para cada uma das cinco regiões do país. Na região Sudeste, havia ainda uma subdivisão, ficando 6 milhões para investimentos no Rio de Janeiro e em São Paulo e 6 milhões para projetos dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo.

<sup>25</sup> A publicação de chamadas públicas para as linhas de financiamento do FSA para os Arranjos Regionais e para as TVs públicas estavam a ser vagorosamente retomadas em 2025, com substanciais modificações em relação ao seu desenho original. Um valoroso “mapeamento da produção audiovisual para TVs Públicas de toda a Macrorregião CONNE (Centro-Oeste, Norte e Nordeste), abrangendo o período de 2012 até 2019, tendo como marco legal a Lei nº 12.485/2011 e os editais de Arranjos Regionais/Coinvestimentos” é oferecido por Rocha; Lima; Costa (2024).



Os celebrados resultados estéticos do cinema pernambucano podem ser atribuídos, na verdade, à combinação do talento criativo e empresarial de seus realizadores com a implementação continuada de política pública setorial, uma vez que desde 2007 o governo de Pernambuco também destinou subsídios específicos para o desenvolvimento da atividade audiovisual no estado<sup>26</sup>.

Como resultado da multidentalidade do desenvolvimento e da produção de obras audiovisuais nacionais, entre os inúmeros novos realizadores que produziram seus primeiros telefilmes durante as quatro edições nacionais do Programa DOCTV, destacamos o cineasta Adirley Queirós, radicado em Ceilândia, região administrativa do Distrito Federal e diretor de *Fora de campo* (2009), produzido na IV edição do Programa. Sua filmografia posterior pode ser considerada como uma das novas poéticas dramatúrgicas relacionais referidas na introdução deste artigo.

As “poéticas relacionais dramatúrgicas, multidentradas, populares e não massificadas” (Oliveira, 2024, p. 75-81) são experiências estéticas que se estruturam a partir de um fazer artístico em polifonia, que dissolve a autoria individual para fazer emergir identidades dramatúrgicas relacionais, imprimindo uma força narrativa original na cinematografia nacional. Ao serem também alcançados pelas políticas públicas setoriais audiovisuais de âmbito federal anteriormente citadas, novos agentes criativos, oriundos das classes médias trabalhadoras, como os sócios e colaboradores da *Rosza Filmes* (BA)<sup>27</sup>, e os fundadores da *Filmes de Plástico* (MG)<sup>28</sup>, construíram modos próprios e relativamente autônomos para o desenvolvimento e a produção de suas histórias.

Com suas “etnotécnicas”<sup>29</sup> colaborativas, que incluíram a presença de atores profissionais e não profissionais, aproveitamento ou formação de mão de obra local e processos coletivizados de criação dramatúrgica, a partir de seus pontos difratários de observação do mundo, eles esculpiram enredos originais, que colocaram em cena paisagens, corpos e vidas, até então, ausentes nas telas do cinema brasileiro. As

<sup>26</sup> O *Funcultura Audiovisual* (atualmente regulamentado pela Lei nº 16.113/17), anualmente seleciona projetos da produção independente pernambucana para desenvolvimento e realização de obras audiovisuais, além de eventos formativos e de exibição em todo o território estadual. Em janeiro de 2025, foi publicada a chamada pública referente à sua 19ª edição. Antes da criação da linha específica para o audiovisual, o Funcultura já contemplava a atividade junto com as demais categorias culturais. A Prefeitura do Recife também fomentou pontualmente o setor audiovisual.

<sup>27</sup> Glenda Nicácio, Ary Rosa, Poliana Costa, Thacle de Souza e Augusto Bortolini.

<sup>28</sup> André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia.

<sup>29</sup> Para Édouard Glissant, “o pensamento de uma etnotécnica”, “instrumento da autossuficiência”, seria aquele pelo qual “se adaptariam as escolhas de evolução às reais necessidades de uma comunidade, à paisagem preservada de seu entorno”. Seria também a volta “a um estágio pré-técnico de artesanato, elevado ao status de sistema”. [...] “Ter algo para trocar, que não seja apenas areia e coqueiros, mas o resultado de nossa atividade criadora” (Glissant, 2021, p. 178, 184).



ancoragens singulares de suas escritas dramáticas estão enraizadas na oralidade e encapsuladas na histórica região do Recôncavo da Bahia e em Contagem, município situado na área metropolitana e industrial de Belo Horizonte, nos dois casos destacados, respectivamente<sup>30</sup>. Mas essas escritas dramáticas também podem ser encontradas atualmente em muitos outros centros não hegemônicos que abrigam o desenvolvimento de narrativas e de produção audiovisual original.

Propostas das produtoras *Vermelho Profundo*, paraibana<sup>31</sup>, e *Filmes de Plástico*, mineira, cujas filmografias podem ser consideradas exemplares das novas poéticas dramáticas relacionais, populares e não massificadas do cinema brasileiro, só foram finalmente selecionadas nas chamadas públicas do edital de formação de Núcleos Criativos para desenvolvimento de carteira de projetos para cinema e televisão em 2013 e 2014, respectivamente.

O longa-metragem *O último episódio*, de Maurílio Martins, um dos sócios da produtora *Filmes de Plástico*, lançado em 2025, fez parte da carteira de projetos selecionada nesta chamada e foi produzido com recursos dos editais de Arranjos Regionais e Desempenho Artístico do FSA. Além dele, também foram desenvolvidos os longa-metragens *A felicidade das coisas* (2021), de Taís Fujinaga, *Vicentina pede desculpas*, de Gabriel Martins, também sócio da *Filmes de Plástico*, coproduzido pela plataforma de *streaming Netflix*, com previsão de lançamento em 2026, e os roteiros dos filmes *Ninhada* e *Princesa*, atualmente em fase de financiamento em coprodução. *Marte Um* (2022), longa-metragem de maior alcance de público da produtora até o momento, foi financiado com recursos da primeira e única edição do Edital de Longa-Metragem de Baixo Orçamento Afirmativo, lançado pelo Ministério da Cultura em 2016.

Neste mesmo período, os filmes *Café com canela* (2017) e *Ilha* (2018), primeiro e segundo longas-metragens da produtora baiana *Rosza Filmes*, outra filmografia representante das poéticas dramáticas relacionais referidas neste artigo, foram realizados com recursos do edital de Arranjos Regionais e Estaduais, provenientes da Ancine e do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia - IRDEB.

Além das já citadas filmografias das empresas produtoras *Vermelho Profundo*, com sede em Campina Grande (PB), no interior do estado da Paraíba, e do cineasta Adirley Queirós, as filmografias dos irmãos Marcos e Eduardo Carvalho, moradores do morro do Borel, favela na zona Norte do Rio de Janeiro, e de Lincoln Péricles (LKT), que

<sup>30</sup> A tese de doutorado da autora (Oliveira, 2024), anteriormente citada, apresenta, em sua última seção, estudo com detalhamento das especificidades nas filmografias das produtoras audiovisuais *Rosza Filmes* e *Filmes de Plástico*, como situações exemplares do dispositivo conceitual desenvolvido a partir de Glissant (2021).

<sup>31</sup> Fundada por Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Fabiano Raposo.



cria a partir do Capão Redondo, no sudoeste paulistano, podem ser consideradas exemplos de poéticas relacionais dramatúrgicas, populares e multicentradas. Embora estejam baseadas, como a *Filmes de Plástico*, na região Sudeste do Brasil, elas têm sua dramaturgia e produção centradas fora das regiões nobres das capitais dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, que abrigam majoritariamente as produtoras audiovisuais brasileiras.

Ao mesmo tempo em que operacionalizam a realização de obras audiovisuais originais em seus lugares de criação não-hegemônicos – que se tornaram paisagens-personagens de seus filmes – essas experiências estéticas estão inseridas em um sistema de produção e exibição cinematográfica globalizado, marcado por outras centralidades e hegemônias, como as descritas na seção anterior.

### **Considerações finais sobre a multicentralidade do desenvolvimento de ideias e das produções audiovisuais**

O aperfeiçoamento da política setorial de fomento ao audiovisual no âmbito federal, sobretudo no que diz respeito à distribuição de recursos financeiros pelas regiões do país, associado às políticas regionais desenvolvidas em âmbito estadual e municipal, resultaram da permanente articulação de setores da sociedade civil organizada nas associações de classe citadas no artigo, além de outras não citadas, e gradativamente fizeram surgir nas telas experiências narrativas mais diversas, não somente do ponto de vista temático, formal e estético, mas também no que diz respeito à origem geográfica, à classe social de seus agentes criativos e aos modos de produção por eles adotados.

As políticas setoriais estaduais e municipais foram fundamentais para a desconcentração da produção audiovisual nacional, não apenas por garantirem os recursos iniciais para os projetos locais, mas também, no caso específico das chamadas públicas federais de Arranjos Regionais, porque possibilitavam sua concorrência em uma escala de competição menor do que a encontrada nas demais linhas de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual.

As mencionadas filmografias da produtora mineira *Filmes de Plástico*, que antes de alcançar financiamento das políticas públicas federais, produziu curtas e longa-metragem com recursos do programa estadual *Filme em Minas*<sup>32</sup>, e da produtora baiana

<sup>32</sup> Criado em 2004, o *Filme em Minas* era um programa que estimulava a produção audiovisual no estado de Minas Gerais e teve sua última edição em 2014.



*Rosza Filmes*, cujos dois primeiros longas-metragens foram produzidos com recursos estaduais e federais, são apenas dois dos excelentes e diversificados resultados estéticos que ressaltam a importância da articulação das políticas públicas setoriais audiovisuais municipais, estaduais e federais, sobretudo para o desenvolvimento da atividade em novos centros de criação e produção.

Apesar dos avanços qualitativos e quantitativos obtidos com os indutores regionais aplicados à política setorial do audiovisual, uma parcela da corporação cinematográfica, não por acaso composta por produtores e distribuidores baseados nas áreas centrais das capitais dos estados do Rio de Janeiro e em São Paulo, ainda entende que essa orientação ideológica cria divisão e concorrência dentro da própria corporação. Este artigo, ao contrário, reafirma sua relevância e aponta para a necessidade de aprimoramento dos mecanismos de promoção da diversidade geográfica, social e estética no desenvolvimento de ideias e nas produções audiovisuais nacionais. Estudos que procurem aferir os resultados obtidos pela aplicação dessas políticas ao longo dos anos têm relevância estratégica para sua continuidade e aprimoramento<sup>33</sup>.

## Referências

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**. Niterói: EdUFF, 2000.

ANCINE - Agência Nacional do Cinema. **Uma nova política para o audiovisual**: Agência Nacional do Cinema, os primeiros 15 anos. Rio de Janeiro: Ancine, 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/livros/ancine-15-anos-web-final-em-baixa2.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2025.

ANCINE - Agência Nacional do Cinema. Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual, 2011-2021. **OCA**, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/Estudo%20genero%20e%20raca%20no%20setor%20audiovisual.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2025.

ANCINE - Agência Nacional do Cinema. Anuário Estatístico de 2022 da Agência Nacional do Cinema (ANCINE). **OCA**, 03 de maio de 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario-2022r.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2025.

<sup>33</sup> Além dos já citados Evangelista (2022) e Rocha; Lima; Costa (2024), outro exemplo de visada crítica acerca da aplicação dos indutores especificamente na Região Norte do Brasil pode ser encontrado em Gomes, 2021.



ANCINE - Agência Nacional do Cinema. Painel Agentes Econômicos da ANCINE. **OCA**, 26 de maio de 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/paineis-interativos-1/paineis-interativos-subsecao-agentes-economicos-do-audiovisual/painel-agentes-economicos>. Acesso em: 30 dez. 2025.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 116-125, jan./jun. 2010. Disponível em: [https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20\\_Autran.pdf](https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Autran.pdf). Acesso em: 30 dez. 2025.

CALABRE, Lia. Revelando os Brasis: o projeto. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 67-79, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/5598/4056>. Acesso em: 30 dez. 2025.

CÂNDIDO, Márcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina; RODRIGUES, Raissa; FERES JÚNIOR, João. Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016). **Boletim GEMAA**, Rio de Janeiro, n. 2, 2017. Disponível em: <https://gemaa.bemvindo.co/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016>. Acesso em: 30 dez. 2025.

CATANI, Afrânio Mendes. Vinícius de Moraes, crítico de cinema. **Perspectivas**, São Paulo, n. 7, p. 127-147, 1984. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/1829>. Acesso em: 30 dez. 2025.

CESARO, Caio Julio. Programadora Brasil forma banco de dados sobre exibição não comercial. **Revista Filme e Cultura**, n. 59, p. 84-85, 2013. Disponível em: <http://bcc.cinemateca.org.br/textos/225936>. Acesso em: 30 dez. 2025.

COSTA, Mannuela Ramos da. **Cinema brasileiro independente no contexto contemporâneo: entre a ficção e a realidade**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

EVANGELISTA, Milena Silvino. **Regionalização da política de fomento ao audiovisual no Brasil: os arranjos regionais da Ancine**. Dissertação (Mestrado). Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2022.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GOMES, Angela. As políticas públicas do audiovisual e a regionalização da produção: um olhar sobre o Norte. *In: XXII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Goiânia, 23 a 26 de outubro de 2018, UFG. **Anais [...]**. São Paulo, 2018, p. 143-150. Disponível em: [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2018\(XXII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2018(XXII).pdf). Acesso em: 30 dez. 2025.

HOLANDA, Karla. **DOCTV: a produção independente na televisão**. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015.



IKEDA, Marcelo. **Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

IKEDA, Marcelo. O Fundo Setorial do Audiovisual: uma perspectiva histórica. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 18, n. 1, p. 17-39, jan./jun. 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/64356/37757>. Acesso em: 30 dez. 2025.

KIFFER, Ana; PEREIRA, Edimilson de A. Édouard Glissant e o mar sem margens do pensamento. In: GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 9-22.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme a criação da Ancine**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MORAIS, Kátia Santos de. **Produção independente, mercados de televisão e a política de fomento ao audiovisual no Brasil**. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

MOREIRA, Fayga Rocha; BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. A Secretaria do Audiovisual/MINC no governo Lula: políticas de cultura, políticas de comunicação. In: VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 25 a 27 de maio de 2010, Salvador, UFBA. **Anais** [...], Salvador, 2010, [n.p]. Disponível em: <https://audiovisualbaiano.com.br/midiateca/midiateca/a-secretaria-do-audiovisual-minc-no-governo-lula-politicas-de-cultura-politicas-de-comunicacao/>. Acesso em: 30 dez. 2025.

MOREIRA, Fayga Rocha. **Políticas culturais e comunicação no Brasil: o DocTV como estudo de caso sobre os desafios para promover diálogos interculturais**. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

OLIVEIRA, Samantha Ribeiro. **Cinema é cachoeira [e filmes são de plástico]: adivinhadores de cinemas contemporâneos e suas poéticas dramatúrgicas relacionais**. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

ROCHA, Renata; LIMA, Carmem; COSTA, Leonardo. **Políticas para a descentralização do audiovisual no Brasil: alcance, resultados e repercussões de dois programas de fomento na macrorregião CONNE**. Salvador: UFBA, 2024.

SOUSA, Ana Paula. **Dos conflitos ao pacto: as lutas no campo cinematográfico brasileiro do século XXI**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SOUSA, Ana Paula. A crise do FSA durante o governo Bolsonaro: perseguição política ou problemas de fiscalização e governança? **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 18, n. 1, p. 114-138, jan./jun. 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/64443/37761>. Acesso em: 30 dez. 2025.



---

<sup>1</sup> Samantha Ribeiro de Oliveira

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

E-mail: samantharibeiro82@gmail.com

### Informações sobre o artigo

#### Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de doutorado concluída no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

#### Fontes de financiamento:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – (Modalidade de bolsa: isenção de taxas). CAPES/PRINT – Programa Institucional de Internacionalização.

#### Considerações éticas:

Não se aplica.

#### Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

#### Apresentação anterior:

A primeira versão deste artigo foi apresentada como trabalho ao ST Políticas, Economias e Culturas do Cinema e do Audiovisual no Brasil – sessão 4: Trabalho, Relações de Trabalho, Modelos de Produção, com o título “Política Pública Distributiva como Indutora de Originalidade Estética, durante o XXVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, realizado na Universidade do Mato Grosso do Sul, no período de 22 a 24 de outubro de 2024.

Artigo recebido em 22/08/2025. Aprovado em 29/12/2025.