

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **Notas sobre (in)visibilidade dissidente e políticas públicas no audiovisual brasileiro**

Juliana Bravo<sup>1</sup>

ANO 10. N. 1 – REBECA 19 | JANEIRO - JUNHO 2021

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens pelo PPGACL da Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre em Comunicação e bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense, é coordenadora da linha de pesquisa "Sexualidades, Dissidências e Novas Mídias" do ENTELAS (UFJF) e integrante do grupo "Cinema, Televisão e Literatura: Interseções" (PUC-RIO).  
Email: [julianabravo@msn.com](mailto:julianabravo@msn.com)

**Resumo**

O presente artigo tem o objetivo de refletir sobre a invisibilidade de sujeitos dissidentes no audiovisual brasileiro, a partir da perspectiva de políticas públicas de incentivo e fomento ao setor. Considerando o *boom* da produção independente no país após a criação da Lei 12.485/11, impulsionado pelas cotas de tela e novas linhas de financiamento para cinema e TV, propõe-se neste trabalho ponderar sobre medidas e mecanismos que possibilitam uma discussão acerca da representatividade de sujeitos e corpos LGBTQIA+ nas obras audiovisuais brasileiras.

**Palavras-chave:** audiovisual; políticas públicas; Lei 12.485/11; dissidências.

**Abstract**

This article aims to reflect on the invisibility of the dissident subjects in the Brazilian audiovisual, from the perspective of public policies that encourages and promotes the sector. Considering the boom of independent production in the country after the creation of 12.485/11 Law, stimulated by national content quotas and new lines of financing for cinema and TV, this work proposes to consider measures and mechanisms that enable a discussion about the representativeness of LGBTQIA+ subjects and bodies in the Brazilian audiovisual contents.

**Keywords:** audiovisual; public policies; 12.485/11 Law; dissidences.



### Introdução

A produção audiovisual brasileira em sua trajetória, por vezes, esteve atrelada e dependente de instituições e órgãos de regulação e incentivo ao cinema 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) e a Secretaria do Audiovisual (SAV / 1994 - atual) como exemplos evidentes de órgãos responsáveis por proposições e execuções de políticas públicas de incentivo e estímulo à produção.

Por este viés, em que a atividade estava – e ainda está – diretamente dependente do Estado e de seu momento econômico, o audiovisual foi marcado em sua história por fases de ascensão e derrocada, culminando na metade da década de 1990 em seu período de Retomada da produção de obras audiovisuais. Ao se reerguer como atividade, ainda que sua produção nunca tivesse sido interrompida, apoiou-se nos mecanismos de incentivo fiscal. Como consequência dessa lógica, uma fila de obras de custos elevados foi criada, implicando numa inflação de produção que concentrava o mercado e reduzia a concorrência.

A verdade é que estes filmes de alto orçamento, basicamente, eram realizados por empresas de grande porte e por nomes experientes do setor, o que atraía mais patrocinadores, protagonistas famosos e recordes de bilheteria. A ingerência do capital estrangeiro 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 favoreceriam também 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)

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 da indústria 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: 9).

Ao longo de sua primeira década de existência, a ANCINE foi identificando fragilidades e traçando um diagnóstico aprofundado do real contexto da produção audiovisual no país. Através de uma gestão pública atuante e por meio de novos instrumentos de ações regulatórias, a mesma publicou uma relação de estratégias para o fortalecimento do audiovisual nacional. Aprovado em 2012 pelo Conselho Superior de Cinema<sup>2</sup>, 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 se referiam as 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”<sup>3</sup>.

A história das políticas públicas destinadas ao audiovisual brasileiro é permeada por inúmeros e complexos desafios, como a descentralização do principal eixo de produção calcado nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, além da garantia de cotas de tela para conteúdos brasileiros independentes. Não por menos, considerando o primórdio da indústria marcado pelos grandes estúdios moldados pela lógica *hollywoodiana*, passando pelas possibilidades de investimentos em diversas etapas (desenvolvimento, produção, distribuição, coprodução internacional entre outros) com recursos públicos, uma nova fase do setor repercute pressões e apelos populares.

As novas mídias impulsionaram o consumo audiovisual por nichos nos quais sites ou perfis em redes sociais organizam seus conteúdos por temas, preferências, públicos,

---

<sup>2</sup> 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>

<sup>3</sup> Trecho extraído da apresentação do Diretor-Presidente da ANCINE, Manoel Rangel, em março de 2011.



localidades e a comodidade do *on demand*<sup>4</sup>. Um ponto em comum entre grande parte desses agentes é satisfazer a ânsia de quem consome pelo sentimento mais intenso de identificação e pertencimento a determinada cultura ou grupo social. Dessa forma, a busca por um audiovisual brasileiro que cause o estranhamento e celebre as diferenças de gêneros e sexualidades, parte do pressuposto de expor narrativas transgressoras, em termos de histórias, visibilidade de certos personagens e que contemple um número maior de consumidores.

A motivação por divagar algumas notas sobre a relação entre políticas públicas de incentivo e a representatividade/invisibilidade de gêneros e sexualidades no audiovisual brasileiro surge do interesse de repensar o próprio audiovisual em um período de crescimento da produção independente nacional. Sendo assim, deve-se considerar quais fatores influenciam os protagonismos e apagamentos de sujeitos e corpos dissidentes, aqui compreendidos como LGBTQIA+, nos conteúdos produzidos e comercializados pelas produtoras audiovisuais independentes brasileiras. Além disso, debater sobre a ausência de fomento ou perspectiva de direitos e inclusão por parte das entidades audiovisuais, representada em sua completude pela ANCINE, pela Secretaria do Audiovisual e pelo extinto Ministério da Cultura<sup>5</sup>. Portanto, a questão central deste trabalho é realizar uma breve reflexão sobre políticas públicas e seus impactos sobre a invisibilidade de sujeitos dissidentes no audiovisual brasileiro, em especial, compreendendo o período de 2011 a 2017, anos em que a Lei 12.485/11 proporcionou crescimento relevante da produção audiovisual brasileira independente.

### **Políticas públicas no audiovisual brasileiro: fomento e incentivo**

Dentre as atribuições da ANCINE, uma delas é de grande valia para longevidade do setor: o fomento. Esta atribuição se baseia em apoiar a produção audiovisual independente<sup>6</sup>, aprovar e acompanhar os projetos habilitados e realizados com recursos públicos ou incentivos fiscais, regulamentar critérios e condições para o financiamento das obras audiovisuais.

<sup>4</sup> Plataformas *on demand* são aquelas disponíveis na internet e oferecem, por meio de um catálogo, conteúdos selecionados ao seu público. Essas plataformas podem ser de consumo gratuito, consumo mediante mensalidade e/ou pagamento por produto usufruído.

<sup>5</sup> A extinção do Ministério da Cultura foi uma das primeiras sanções do atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro. No início de 2019, o governo extinguiu o MinC direcionando o setor audiovisual para uma secretaria do Ministério da Cidadania, que também engloba as pastas do esporte e desenvolvimento social. Atualmente, em 2021, questões relativas ao audiovisual devem ser discutidas ou propostas através do Ministério do Turismo.

<sup>6</sup> Segundo a MP 2228-1/01, obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente é aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura.

Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm)



Em 2006, a Lei nº 11.437/2006 promulgou a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), como uma Categoria de Programação Específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC), porém só foi regulamentado através do Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. O FSA é composto, basicamente, por repasses monetários oriundos do Orçamento Geral da União e também da arrecadação da Condecine e do Fistel<sup>7</sup>. Os recursos eram, e continuam sendo até os dias atuais, intermediados por um agente financeiro parceiro contratado pela própria ANCINE, como o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), por exemplo.

Até o ano de 2009, os mecanismos de fomento diretos e indiretos<sup>8</sup> 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, instrumentos para coprodução internacional e editais estatais como os da Petrobrás e BNDES<sup>9</sup>.

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. Nos primeiros anos de funcionamento da lei citada, 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 em um 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 brasileiros<sup>10</sup>, enquanto que em 2013 este valor saltou para mais de 800.

<sup>7</sup>CONDECINE: Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional. FISTEL: Fundo de Fiscalização das Telecomunicações.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/fomento/o-que-e>

<sup>10</sup> 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.



Ainda em 2013, também foi lançado o programa Brasil de Todas as Telas, no qual impulsionou a política de fomento ao lançar mais linhas de financiamento pelo FSA e destinou mais recursos para o segmento de TV. Já em 2014, o Regulamento Geral do PRODAV entrou em vigor e suas disposições orientariam as ações vinculadas ao PRODAV até o ano de 2016, 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 conteúdos audiovisuais. Essas políticas criadas em prol do PRODAV, 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 indústria se tornar mais dinâmica e diversa. A sustentação de um mercado robusto de licenças em conjunto com perspectivas de retorno pelas receitas das obras balizou 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 considerados a níveis de investimentos específicos nestes campos.

Neste período abrangente (2006-2017) em que reinou o mandato do então presidente da agência, Manoel Rangel, o número de obras brasileiras lançadas em circuito nacional ultrapassou a marca de 1.000 filmes em 11 anos, sendo mais de 90% 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 acessa recursos públicos no país, cerca de 70%<sup>11</sup>. 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?

---

<sup>11</sup> Fonte: OCA/ANCINE. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/>



Em um momento no qual as redes sociais ecoam e ampliam vozes reivindicando lugares de falas, 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. Se analisarmos as apresentações disponibilizadas no site da agência, grande parte das mesmas estava relacionando a diversidade às variedades de formatos audiovisuais ou às formas de financiamento – vide os diversos materiais de palestras gerados pelo próprio presidente da ANCINE naquele período<sup>12</sup>. No entanto, em uma apresentação<sup>13</sup> da Dr<sup>a</sup> Rosana Alcântara, na Comissão de Educação, Cultura e Esporte realizada em dezembro de 2012, no qual a mesma aborda sobre 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)

Pautado em uma fala expressamente didática e apresentando dados relevantes do setor para os senadores, a Dr<sup>a</sup> 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 devido a 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 devemos dar voz e visibilidade se o próprio audiovisual brasileiro reflete uma hegemonia heteronormativa compulsória no interior de instituições audiovisuais federais e, conseqüente, em suas telas e narrativas? Portanto, torna-se evidente que mecanismos criados pela própria ANCINE revelam uma tardia

<sup>12</sup> Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/publicacoes/apresentacoes>

<sup>13</sup> Disponível em:

<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/APRESENTA%C3%87%C3%83O%20DE%20ROSANA%20ALC%C3%82NTARA%20NA%20COMISS%C3%83O%20DE%20EDUCA%C3%87%C3%83O.pdf>



incorporação da diversidade sexual e de gêneros nas pautas prioritárias da agência, bem como do próprio setor.

### **Medidas de (in)visibilidade a sujeitos dissidentes no audiovisual nacional**

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 2010, sobre a Agenda Regulatória da agência para o biênio 2010-2011, elaborada pela Superintendência Executiva da época, novamente representada pela figura da Dr<sup>a</sup>. Rosana Alcântara, o Estado estava 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*, se 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.

Ao longo dos anos, a agência foi se reestruturando e, na maioria das vezes, foi se alinhando com reivindicações de integrantes do setor e entidades que representam o interesse 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 e das possibilidades.

Dessa forma, seis anos após o vigor a 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 estratégico apresentou alguns dos novos objetivos da agência divididos em quatro 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 audiovisual com interesse e disponibilidade para integrar comissões de seleção<sup>14</sup>.

Os efeitos dessas estratégias podem ser visualizados no ano seguinte, quando os editais lançados pela ANCINE ou em parceria com a SAV/MINC, pela primeira vez, instituíam cotas para pessoas negras, mulheres, pessoas trans e travestis. A partir de amplo debate entre instituições, associações e diagnóstico próprio feito pela agência, através de estudo sobre diversidade (que detectou que em 2016, 75,4% dos filmes lançados eram dirigidos por homens brancos), essas alterações foram incorporadas no edital “Concurso Produção para Cinema 2018”<sup>15</sup>. 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 como pessoa negra, mulher cisgênero, mulher transexual e/ou travesti.

Deve-se considerar que a criação de cotas para pessoas trans e travestis não garante por si só, a presença de personagens LGBTQIA+ nas produções. A conclusão 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 o protagonismo dissidente nas telas. Algumas das possibilidades para o aumento dessa presença podem ser: criação de fundo específico para fomento de narrativas LGBTQIA+ para TV e cinema; capacitação de profissionais dissidentes sobre/para o setor; aporte financeiro para festivais nacionais e internacionais que abordem a temática de gênero e sexualidades; e cotas para participação de narrativas LGBTQIA+ 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 incapacidade até o momento da mesma de mapear profissionais LGBTQIA+ ativos 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 – o que vai de encontro ao proposto na alteração do Planejamento Estratégico citado anteriormente. Ainda que se tenha criado em 2017 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 ainda é incipiente, porém crescente, visto que ainda se restringe ao público de nicho, a presença em festivais e feiras específicas, comumente sem apoio

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/MapaEstrategicoPortal.pdf>

<sup>15</sup> Vale ressaltar que essa alteração foi realizada a partir 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.



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 conteúdo LGBTQIA+, 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 também nos valores dos 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 a reguladora como 4744.30009 / 4744.30010 (canal HD). 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 site<sup>16</sup> do canal ainda se encontra com domínio ativo na internet.

### **Conclusão, Perspectivas e Proposições**

Após toda a breve reflexão e apresentação de alguns dados, no sentido do fomento, as ações ainda são dispersas e embrionárias. Tardiamente, a questão da diversidade foi incluída como meta no Planejamento Estratégico da ANCINE, um passo importante para instituição de medidas mais eficazes e consistentes. Outro ponto que pode integrar a discussão sobre o tema é conduzir esse debate para a população, para os profissionais do meio audiovisual. Podendo ser por meio de consultas públicas, eventos de mercados, capacitação ou correio eletrônico. Esse movimento de “abertura” para a diversidade deve ser amplo o suficiente para que o diálogo exista entre agência reguladora, profissionais e público. Ou seja, integralizar discursos e medidas coletivas deve ser uma ação considerada.

Um dos caminhos possíveis para solucionar grande parte deste impasse é identificar e mapear a quantidade de obras com narrativas ou personagens que explorem o universo LGBTQIA+ e que sejam frutos de projetos incentivados por recursos públicos, num primeiro momento – ou seja, por fomento direto através do Fundo Setorial do Audiovisual tanto para TV como para cinema. Filtros poderiam ser criados para essa pesquisa: classificação de nível da empresa proponente, região da empresa, valor do total do projeto, linha de investimento utilizada, edital em que o projeto foi selecionado

<sup>16</sup> Disponível em: <http://www.canalwe.tv.br/>



entre outras categorias. Quantificar é importante para propor medidas mais eficazes a fim de romper com a inquestionável invisibilidade de sujeitos, corpos e narrativas LGBTQIA+ no audiovisual brasileiro. E por que não, saber se, de fato, existem esses tipos de histórias sendo representadas e contadas no Brasil.

A incapacidade da ANCINE em promover esse tipo de estudo não pode mais ser justificada, somente, pela ausência de tecnologia ou insuficiência de servidores públicos para tal. O SAD – Sistema Ancine Digital, possibilita diversas informações sobre os projetos. Outro exemplo é que a própria agência possui estudos como o “Monitoramento da TV Paga”<sup>17</sup>, que consiste na integralização de algumas superintendências que cruzam dados das empresas, dos projetos e também da programação de TV Paga. Desta análise resulta um mapeamento da produção para o mercado de TV por assinatura e, de acordo com notas da ANCINE, este monitoramento deve-se a “articulação de um conjunto de atividades regulatórias”. Por que não extrair informações sobre as obras com conteúdo LGBTQIA+ no país?

De fato, a atividade audiovisual no país está diretamente ligada com objetivos governamentais e prioridades, no qual a cultura não é compreendida como um produto, a indústria não é compreendida como um setor que gera empregos, movimentando economia ou dinamizando elementos identitários, mas somente encarada como “indústria do entretenimento”.

Por fim, torna-se interessante um movimento externo à agência que é pungente: as redes de afetos, ou seja, ações desenvolvidas pelos próprios profissionais que criam elos de visibilidade, integração, reconhecimento e pertencimento. Cineclubes, debates, festivais periféricos, cursos de capacitação e até mesmo disciplinas de graduação e pós-graduação ampliam a discussão sobre o tema e protagonizam vozes. Além disso, a produção de obras com narrativas ou personagens LGBTQIA+, como dito anteriormente, é crescente. Cineastas, em posição de resistência, afrontam a lógica do financiamento e angariam recursos de diversas fontes para a existência dessas produções. Podemos, antes de tudo, concluir que, na verdade, o audiovisual brasileiro é, em si mesmo, um sistema de afetos: corpos, discursos e expressões que vão além da estrutura patriarcal das políticas públicas nacionais – e que causa sensações, desejos, identificações e emoções diversas. Apesar de todo posicionamento cis-heteronormativo institucional das agências e órgãos audiovisuais do país.

---

<sup>17</sup>Disponível em:

<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20TV%20Paga%20v%20final.pdf>



### Bibliografia

GATTI, André. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 99-142.

IKEDA, Marcelo. As Políticas Públicas Cinematográficas no Início dos Anos 2000: O Papel da Ancine no “Tripé Institucional” Previsto pela MP 2.228-1/01. In: VIII ENECULT. Bahia: FACOM, 2012.

### Webgrafia

Apresentação da Agenda Regulatória ANCINE 2010-2011. Disponível em: [https://www.ancine.gov.br/media/Nota\\_tecnica.pdf](https://www.ancine.gov.br/media/Nota_tecnica.pdf). Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Apresentação de Rosana Alcântara na Comissão de Educação, Cultura e Esporte. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/APRESENTA%C3%87%C3%83O%20DE%20ROSANA%20ALC%C3%82NTARA%20NA%20COMISS%C3%83O%20DE%20EDUCA%C3%87%C3%83O.pdf>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Canal We aposta em conteúdo LGBT. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2014/01/24/canal-we-aposta-em-conteudo-lgbt.html>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Conselho Superior de Cinema. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/conselho-superior-do-cinema>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Mapa Estratégico Portal. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/MapaEstrategicoPortal.pdf>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Medida Provisória Nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm). Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Monitoramento da TV Paga 2017. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20TV%20Paga%20v%20final.pdf>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Planejamento Estratégico. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/ancine/gestao/mapa-estrategico>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Relatório de Gestão Ancine | 09. Disponível em: [https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/processos-de-contas-anuais/Relatorio\\_de\\_Gestao2009 Ancine.pdf](https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/processos-de-contas-anuais/Relatorio_de_Gestao2009 Ancine.pdf). Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Vem aí... Novo Canal “We” dedicado a diversidade LGBT!. Disponível em: <https://tvacabodigital.wordpress.com/2014/02/01/vem-ai-novo-canal-we-dedicado-a-diversidade-lgbt/>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.