



Os sentidos da diversidade: políticas culturais e coletivos audiovisuais¹

*Thiago Siqueira Venanzoni*²

-
- 1 Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no Grupo de Pesquisa Comunicação e Culturas Urbanas durante o 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação em 2020, em modalidade virtual, organizado na Universidade Federal da Bahia (Ufba).
 - 2 Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Docente em audiovisual pelo Complexo Educacional Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU), Faculdades Integradas Alcântara Machado (Fiam) e Faculdade de Artes Alcântara Machado (Faam). E-mail: thiago.venanzoni@gmail.com.

RESUMO

Este artigo busca compreender o deslocamento do sentido de diversidade ao longo da década de 2010 a partir das produções de coletivos audiovisuais que surgiram neste período. As ações culturais dessa década enfatizaram a diversidade cultural e tiveram como eixo o território audiovisual e a descentralização do fomento da área, uma vez que as transformações produziram novas narrativas e novos modos de compreender a diversidade, tanto em sentido local como global. Para este fim, olharemos dois processos de construção de coletivos e produções: os novos territórios de produção e, posteriormente, outros sentidos interseccionais.

Palavras-chave: *Diversidade. Coletivos audiovisuais. Economia política. Audiovisual brasileiro.*

ABSTRACT

This article seeks to understand meaning shifts in the concept of diversity throughout the decade of 2010 from the productions of audiovisual collectives that emerged in that period. Based on territory and the decentralization of the audiovisual promotion, the cultural actions of this time emphasized cultural diversity, producing new narratives and new ways of diversity at both the local and global level. To this end, this work will look at two processes of building collectives and productions while considering the issue of new territories and other intersectional meanings of diversity.

Keywords: *Diversity. Audiovisual collectives. Political economy. Brazilian audiovisual.*

INTRODUÇÃO

Este artigo parte da perspectiva de que as estruturas discursivas que organizaram ações de cultura em todo o mundo se centram na percepção da diversidade como caminho para a promoção de atividades e práticas culturais. Dentro dessa perspectiva, compreende-se a diversidade, antes de suas ações e práticas, como um emblema no discurso (ORTIZ, 2015) e, a partir dela, modulam-se as ações e práticas que passam a ocupar o cotidiano e as narrativas que as organizam. Dessa forma, as práticas culturais e artísticas em larga escala passaram a ser lidas e articuladas como narrativas, assim como as ações que fomentam a realização dessas práticas foram significadas pelo referido emblema contemporâneo. A diversidade, tal como é vista no estágio atual da globalização, também se realiza como um significante que é acionado em múltiplas possibilidades, constituindo-se, assim,

como um meta-discurso ao qual o texto nos remete; ela não se encontra efetivamente nas coisas que aponta, mas nas maneiras como são ressignificadas. Barthes dizia, retomando a oposição entre significante/significado de Saussure, que uma meta-língua sempre toma

como referente uma língua anterior. Ela se autonomiza em relação à base que lhe dá suporte, o significante; tem vida própria, sendo capaz de engendrar um universo particular de conotação. Seu destino e sua legitimidade não coincidem nem dependem do seu ponto de partida. A “diversidade” (as aspas são propositais) constitui um significado que se sustenta em um significante específico, a diversidade. Por isso é possível, ao menos aparentemente, burlar a distância e as contradições que os separam. (ORTIZ, 2015, p. 137)

Essa contradição se estabelece, sobretudo, na relação entre a diversidade em seu sentido global e os múltiplos sentidos locais e territoriais que ela pode assumir em suas práticas culturais. O sociólogo compreende a diversidade em uma percepção fatalista de sua significação, absorvida pelo mercado com suas contradições, ainda que dela faça também surgir um **mal-estar** em que a globalização atua em sua desterritorialização para alterar a compreensão dos signos regionais. Embora não nos aprofundemos nesse ponto, é inegável o interesse de pensar a globalização como uma questão relevante, devido ao debate que suscita, em tempos em que as unificações tendem a processos na cultura desterritorializada e que signos sociais caracterizam unidades para se referirem a contextos distintos. Pensar a diversidade se torna, assim, mais urgente. A relação desta com a globalização estaria condicionada, principalmente, à noção de que a unificação atribui um sentido a ela, à medida que os territórios se veem em contradições provenientes da própria modernidade-mundo.

Não era difícil perceber que particularmente na Europa o embate entre universalismo × diversidade recobria realidades diversas, do multiculturalismo à questão islâmica. O mal-estar tinha origem nesta situação na qual, em um mundo globalizado, a diversidade adquiria um valor universal. Seguindo a orientação da Unesco na

América Latina, a diversidade constituía-se numa categoria específica, intrinsecamente boa, inquestionável. (VICENTE; VENANZONI; SOARES, 2017, p. 101)

Logo, o **mal-estar** é explicado justamente a partir de uma proposta global da diversidade e seus conflitos e contradições com o local, como se houvesse formas e apropriações que são mais reconhecidas como o diverso e, portanto, mais válidas do que as variáveis oriundas do discurso da diversidade – atribuídas também à compreensão da pluralidade. Em síntese, em tempos de reinvenção do espaço, em que “símbolos e signos culturais adquirem uma feição desterritorializada” (ORTIZ, 2015, p. 10), como é possível pensar a diversidade e em que espaço discursivo ela nos oferece brechas?

DIVERSIDADE E TERRITÓRIOS AUDIOVISUAIS

Para compreender os sentidos, portanto, devemos analisar o discurso e o emblema por suas circulações e práticas. Em 2005, foi realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) a convenção que elaborou o documento para proteção e promoção da diversidade cultural, do qual o Brasil foi um dos signatários. Entre outras providências anunciadas, a carta objetivava o fortalecimento, a promoção e a construção da diversidade cultural ao redor do globo. A chave de compreensão parte do princípio de que as trocas simbólicas e culturais em espaços globais tendem a um desequilíbrio no consumo e na circulação dos novos mercados. Assim, são necessárias políticas de fomento e valorização das manifestações que se articulam ao reconhecimento das diversidades culturais.

A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão,

distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados. (UNESCO, 2005, p. 4)

Ainda em 2005, o Brasil apresentou sua proposta de ampliação e promoção das diversidades” na área da cultura com a criação do Sistema Nacional da Cultura, estrutura responsável por dar andamento aos debates e ações da cultura no país. Ela foi planejada pelo então ministro da cultura Gilberto Gil, cuja declaração objetivava a construção de um grande debate no país para pensar em ações culturais e a construção de um plano nacional que apontasse caminhos de valorização e a presença das diversidades no país. Houve uma grande preocupação na elaboração dessas políticas, que está exposta na Convenção Nacional da Cultura de 2006, com a possibilidade de aniquilação da diversidade em nosso país devido ao aprimoramento das técnicas e meios de unificação global.

Pois estas articulações são imprescindíveis para lidar com uma conjuntura de tensão entre o local e o global, que expressa problemas e oportunidades inéditos. As novas tecnologias digitais de comunicação e informação possibilitam uma integração econômica mundial de características e alcance sem precedentes [...]. Por outro lado, as tecnologias não favorecem somente os interesses do grande mercado, inclusive o cultural. Elas também proporcionam novos fluxos de experimentação artística e oportunidades de valorização de tradições culturais específicas, combinada ao uso criativo dos mais recentes recursos científicos e tecnológicos. Neste sentido, o Plano Nacional de Cultura busca contemplar as dinâmicas emergentes no mundo contemporâneo, sem deixar de atender às manifestações históricas e consolidadas. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008, p. 15)

As marcas discursivas que se expõem pela discussão e irão caminhar para a elaboração da lei do plano nacional para a área da cultura são para pensar formas de valorização das diversidades em suas várias localidades. Por essa razão, o território ganha um caráter fundamental dentro desse plano para a cultura e se torna o vetor principal da valorização da diversidade no país. Assim, estabelecer o sentido de diversidade para os territórios locais e para as regiões periféricas do país, como foi feito pelo plano e suas práticas, era um passo fundamental para tentar contrapor, em certa medida, a unificação global. Se por um lado há nessas elaborações o fundamento discursivo, são nas práticas culturais e sociais que se notará o movimento de circulação das políticas públicas e das atividades culturais.

Com os debates da convenção de 2006 e do Plano Nacional de Cultura, formulou-se, em 2010, a Lei Nacional de Cultura, transformando o plano em uma política nacional. A lei se fundamenta nas transformações comunitárias e territoriais, a partir das produções e criações de arte em localidades em grande parte periféricas ou distantes dos grandes centros produtores. O “Pontos de Cultura”, principal ação do projeto “Cultura Viva”, é um exemplo dessa política nacional, pois oferece, por meio de editais, recursos tecnológicos de distribuição e locação com finalidade cultural para grupos, coletivos e entidades. No campo do audiovisual, essas iniciativas de financiamento foram também relevantes para a construção dos coletivos nas periferias das grandes cidades e em outros territórios, levando, também por meio de editais, formas de fomento a outras localidades e outras formas de produção, em um processo claro de descentralização dos recursos. O caráter territorial é central no desenho institucional visto nas ações da cultura na primeira década dos anos 2000, sendo um eixo a ser considerado até hoje para a reflexão sobre os processos culturais e as políticas de promoção da diversidade no Brasil.

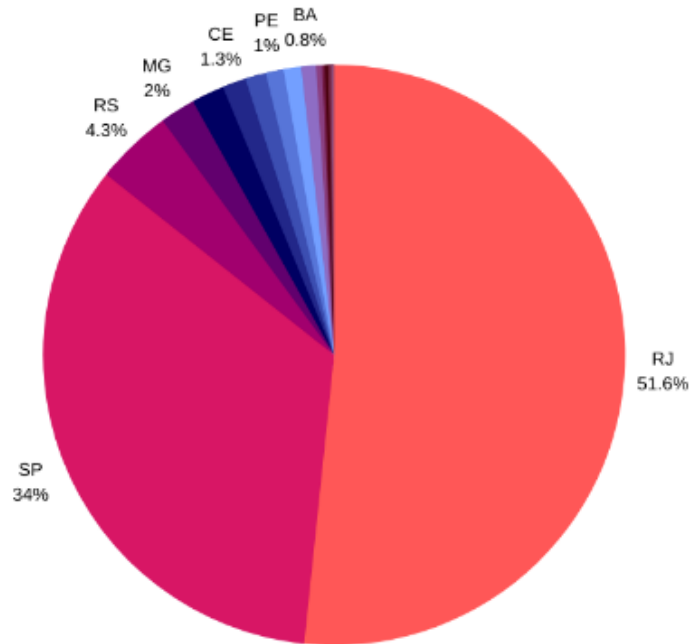
Quando se reflete sobre as marcas discursivas expostas nas ações e práticas sociais, busca-se aportes em que essas marcas se apresentam como um movimento contínuo. Destinado exclusivamente às produções audiovisuais, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado em 2006, teve como um de seus processos a descentralização da produção no país. Mesmo não sendo diretamente vinculado à política dos outros projetos que emergiram mais claramente dos debates da convenção, é possível reconhecer em sua criação as marcas do discurso e sua inegável contribuição para ampliação dos territórios produtores no audiovisual brasileiro. Contudo, o fundo é alvo de muitas críticas pelo seu modo de financiar e oferecer viabilidades limitadas aos produtores independentes, ainda que seja uma política voltada a eles.

A relação entre territórios e espaços de produção pode ser verificada nos Gráficos 1 e 2, que oferecem dados quantitativos da mudança de eixo – ainda que não totalmente acentuada – em relação às produções audiovisuais catalogadas pela Agência Nacional de Cinema (Ancine), em um comparativo entre 1995 e 2009. O período corresponde à retomada do cinema brasileiro, à constituição da Ancine (2002), às leis de incentivo, à execução do FSA e à promulgação da Lei Nacional da Cultura, vistos neste artigo como marcas políticas e discursivas do setor cultural. No Gráfico 2, apresenta-se o período de 2010 a 2018, quando se deu a efetiva atuação da lei e das ações oriundas dela, incluindo o aumento substancial dos recursos por meio do FSA.³ Os dados foram disponibilizados em planilhas de produção divulgadas pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) e foram organizados em dois gráficos.⁴

-
- 3 Apenas como base comparativa, em 2007, primeiro ano de atuação do FSA, foram aplicados quase 38 milhões de reais de recursos federais no audiovisual brasileiro. Esse valor se manteve estável – abaixo de 100 milhões de reais – até 2011, um ano após a promulgação da Lei Nacional da Cultura, quando saltou para mais de 216 milhões de reais, e em 2014, quando chegou ao seu ápice, ultrapassando a marca de 1 bilhão de reais.
 - 4 Para a elaboração dos gráficos foram levadas em consideração as produções financiadas pelo FSA e as computadas pela Ancine em salas de cinema por todo o país. A partir desses dados foi mensurado e catalogado nas planilhas divulgadas pelo OCA o estado de registro das produtoras e coprodutoras dessas produções audiovisuais. Os resultados dessa coleta foram organizados nos gráficos. Todos foram recolhidos pela pesquisa em contagem manual.

No Gráfico 1 nota-se a predominância de dois estados produtores e outros territórios com menos de 5% de toda a produção registrada pela Ancine.

Gráfico 1 – Produção audiovisual por estado entre 1995 e 2009

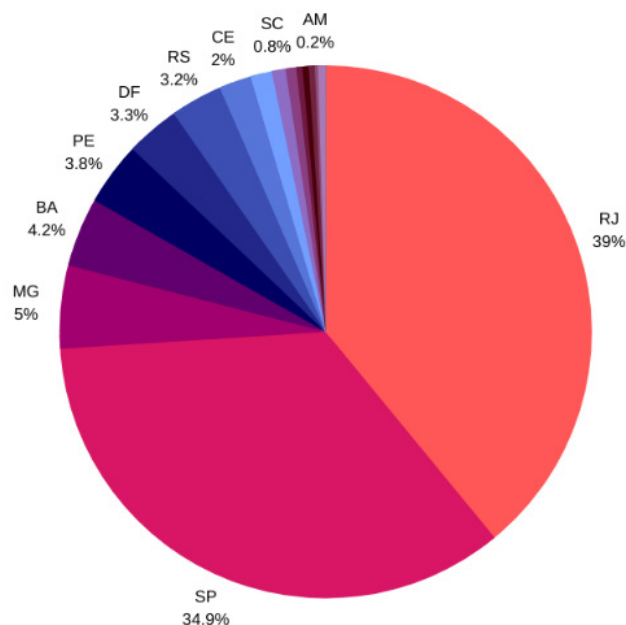


Fonte: Elaboração própria (2021).

É possível notar no Gráfico 1 que os recursos estão quase totalmente centralizados em dois estados: Rio de Janeiro e São Paulo. Em análise, é possível ainda identificar que esses recursos estavam centrados em poucas produtoras audiovisuais registradas nesse período, cuja maioria está localizada nas capitais desses estados. Em outras palavras, percebe-se não só uma concentração dos recursos em apenas dois estados, como também uma má redistribuição deles, uma vez que há poucas produtoras audiovisuais captando os financiamentos por meio de leis de incentivo e pelo próprio FSA. A título de comparação, os 51,6% da produção do Rio de Janeiro correspondem a 314 produções audiovisuais registradas no OCA,

enquanto o 0,8% da produção da Bahia significa cinco produções audiovisuais fomentadas entre 1995 e 2009. O Gráfico 2, produzido para os oito anos de aplicação dos recursos do FSA, entre 2010 e 2018, expressa uma mudança nesse cenário. Ainda que Rio de Janeiro e São Paulo permaneçam como os dois estados predominantes, eles aparecem em menor volume em relação ao Gráfico 1, e outros territórios aparecem com uma maior participação no FSA.

Gráfico 2 – Produção audiovisual por estado correspondente ao período 2010-2018 de aplicações do Fundo Setorial do Audiovisual



Dados: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

Fonte: Elaboração própria (2021).

A presença dos principais estados produtores – Rio de Janeiro e São Paulo – e suas respectivas capitais ainda é notada com destaque no Gráfico 2. Porém, os dados quantitativos permitem fazer duas considerações: (1) a proporção deles em captação e financiamento diminuiu de 85,6% do total de produções no período anterior para 73,9% entre os anos analisados na década de 2010; (2) o crescimento

de alguns territórios produtores nesse mesmo período, como Minas Gerais, Bahia e Distrito Federal. A escolha desses espaços territoriais para análises qualitativas não foi aleatória, pois há práticas culturais relevantes que se presenciam a partir desses territórios, como será comentado.⁵ Nota-se ainda a entrada de territórios produtores que não se encontravam no Gráfico 1, com produções locais que passam a captar recursos federais e acessar o FSA. Em 2018, produções de todos os estados da federação estão contempladas com fomento do setor audiovisual.

A respeito dos territórios mencionados, Distrito Federal, Minas Gerais e Bahia são, originalmente, espaços que não se destacavam no cenário das produções audiovisuais ao longo das décadas⁶ e que não constavam com fomento nos anos anteriores, principalmente as regiões da periferia das capitais. Destacam-se aqui três coletivos e grupos desses territórios: Coletivo de Cinema de Ceilândia (Ceicine), de Ceilândia, Distrito Federal, Filmes de Plástico, de Contagem, Minas Gerais, e Rosza Filmes, do Recôncavo Baiano, Bahia. Além de produzirem fora das capitais e em territórios periféricos, os grupos apresentam em suas narrativas uma estética do território local e suas paisagens, tornando-o também um valor nacional a partir das produções.

O Ceicine foi o primeiro dos três coletivos a captar recursos para produção audiovisual. Uma das suas mais relevantes produções foi a trilogia da cidade de Ceilândia. Localizada nas bordas da capital federal, é a maior cidade-satélite de Brasília e uma das mais precárias em seus índices públicos. O primeiro filme da trilogia, *A cidade*

-
- 5 Importante notar também a presença, dentro do FSA, de dois programas que foram relevantes para a descentralização da produção audiovisual: o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (Prodecine). Ambos construíram estruturas de autofinanciamento, como bancos regionais, que auxiliaram o desenvolvimento de produções fora dos eixos mais difundidos.
 - 6 Ainda que Salvador tenha sido um polo produtor com certa relevância na constituição do cinema moderno no país, fala-se, atualmente, de um processo sistêmico de produção que não se restringe à capital do estado.

é uma só, de 2013, reconta a história da região a partir de moradores das favelas da Vila IAPI e Vila Tenório, que foram retirados do plano piloto e passaram a ocupar projetos governamentais em territórios à margem de Brasília, no que mais tarde se tornaria Ceilândia. Essa narrativa é reportada pelos moradores e por uma personagem que incorpora um candidato que retomará as terras do plano piloto, em sentido contrário ao que ocorreu. Nesse híbrido entre o referencial e a ficcionalidade que marca a trilogia encontram-se as questões fundamentais do local nas narrativas construídas pelo coletivo, a história do território pelo ponto de vista de seus ocupantes. Em *Branco sai, preto fica* (2015), outro ponto dessa história é evidenciado a partir de um baile *black* ocorrido na década de 1980, onde aconteceu um genocídio de jovens negros e negras por policiais militares. A partir desse acontecimento local, as questões raciais e seus debates se tornam um importante elemento na construção do território de Ceilândia. No terceiro filme, *Era uma vez Brasília* (2018), ocorre a redenção, com o território ocupando novamente o seu local de origem. É interessante notar nas produções do coletivo de Ceilândia que a dimensão territorial surge no espaço narrativo e discursivo, entrelaçando-se com o sentido de diversidade, o que marca o território como ponto de partida para uma construção estética do espaço.

Figuras 1 e 2 – Cenários de Ceilândia em *Branco sai, preto fica* (2015)



Fonte: *Branco sai, preto fica* (2015).

O mesmo ocorre nas produções da Filmes de Plástico, que utiliza paisagens territoriais da cidade de Contagem, Minas Gerais, local da produtora. A cidade, localizada próximo à Belo Horizonte, na região metropolitana, é caracterizada como um território proletário por ser um polo industrial importante na região, o que traz à cidade um contraste em relação à capital do estado. A produtora sempre apresenta Contagem como uma paisagem em construção, e as marcas das desigualdades de classe e raça da cidade se evidenciam e são demonstradas nas obras cinematográficas. Essas marcas estão presentes em todo o percurso do coletivo audiovisual, notoriamente nos dois últimos filmes lançados pelo coletivo: *Temporada* (2018) e *No coração do mundo* (2019). Em *Temporada* há uma sequência de planos em que a descrição do espaço urbano se incorpora à narrativa.

Figuras 3 e 4 – Cenas do filme *Temporada*, com paisagens de Contagem, Minas Gerais

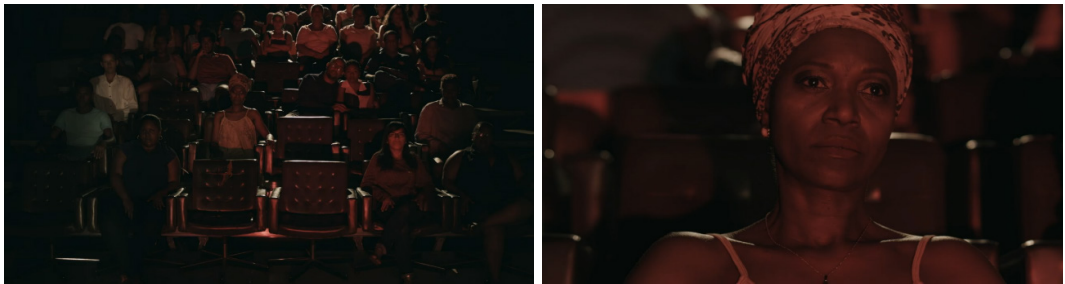


Fonte: *Temporada* (2018).

A Rosza Filmes, de São Félix e de Cachoeira, ambas cidades do Recôncavo Baiano, também exercita o pensar a paisagem como um local de produção e personagem da narrativa em uma das suas principais produções, *Café com canela* (2017). As cidades se tornam reflexos das posições de vida das personagens, das formas de estar no local, dos trânsitos, dos percursos e dos encontros que esse estar possibilita. Uma cena bastante evidente da relação

paisagem-personagem é aquela em que a cidade de Cachoeira se vê na tela de uma sala de cinema que projeta a história da personagem Margarida, uma mulher negra que sofre de depressão após a morte do filho. O que a personagem e os outros moradores de Cachoeira veem é um vídeo que simula a estética amadora dos vídeos familiares, do local e de suas vidas.

Figuras 5 e 6 – Cenas de *Café com canela* (2017)



Fonte: *Café com canela* (2017).

Todas essas produções tiveram incentivos advindos do Fundo Setorial do Audiovisual. Ao pensar a descentralização da produção, como ocorrido ao olhar para a diversidade e a escolha esclarecida no Plano Nacional, fez-se ocorrer no país, em determinada escala, produções e narrativas sobre territórios invisibilizados no espaço discursivo do audiovisual brasileiro, como os apresentados por este artigo. Assim, se os dados quantitativos apresentados dão conta de um tipo de caminho para as produções audiovisuais, por meio de percursos institucionais promovidos e articulados pelo FSA, nos interessa olhar ainda, para compor as análises qualitativas, outras formas de incentivos que surgiram nesse período a partir das indicações de atuação previstas pelas marcas discursivas instadas no Plano Nacional.

Editais estaduais e municipais diversos visavam o mesmo sentido de valorização territorial e da diversidade local, com destaque para o Programa de Desenvolvimento do Audiovisual Mineiro (Prodam) e

o Filme em Minas, descontinuado a partir de 2018, que destinavam recursos à interiorização do audiovisual no estado, e o Setorial do Audiovisual da Bahia, da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB, 2019), que esclarece em seu texto a valorização das territorialidades e a promoção das diversidades locais. Um dos processos locais mais exitosos ocorre na cidade de São Paulo com o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI). O VAI foi criado em 2003 e passou por uma revisão da Lei Nacional de Cultura e por importantes mudanças no começo da década de 2010, respondendo às reivindicações dos coletivos atendidos pelo programa e as diretrizes do Plano Nacional. Entre as mudanças mais notáveis está a vinculação das duas modalidades de financiamento, que destinavam recursos a coletivos juvenis nas periferias da cidade de São Paulo, não se permitindo mais recursos individuais. Além disso, os coletivos precisam estar em atuação para atender as demandas do edital.

A tradução da diversidade a partir dos territórios, como relatada no audiovisual brasileiro da última década, se aproxima das questões levantadas por Milton Santos (2001, 2014) no debate das dimensões de território e os modos de produção:

A relação entre paisagem e produção está em que cada forma produtiva necessita de um tipo de instrumento de trabalho. Se os instrumentos de trabalho estão ligados ao processo direto da produção, isto é, à produção propriamente dita, também o estão à circulação, à distribuição e ao consumo. A paisagem se organiza segundo os níveis destes, na medida em que as exigências de espaço variam em função dos processos próprios a cada produção e em nível de capital, tecnologia e organização correspondentes. (SANTOS, 2014, p. 72)

De acordo com Milton Santos, a aproximação entre formas de produção e paisagens territoriais na divisão do trabalho estabelecida pela globalização só é possível com instrumentos que ofereçam essa

relação. Se a globalização converge no sentido de homogeneização do consumo e das práticas culturais, faz-se necessário que instrumentos de mediação ofereçam novas formulações das práticas culturais e da diversidade a partir do local e dos territórios, algo que a redistribuição estabelecida nas proposições do Plano Nacional de Cultura buscou promover com as iniciativas direta ou indiretamente vinculadas a ele. Por esta razão, compreende-se que o sentido da diversidade se atrela, num primeiro momento, aos territórios e ao local. Porém, mesmo a partir dessa leitura, é possível reconhecer que tais modos de produção oferecidos na relação com a paisagem apresentam em suas brechas novas maneiras de habitar o local, o que nos permite olhar também para o deslocamento do sentido de diversidade cultural e territórios audiovisuais durante o processo de articulação.

O LOCAL RESSIGNIFICANDO O GLOBAL

No sentido imaterial, as paisagens são formadas pela construção do local em diálogo com o global, por vínculos culturais e produções massivas e globais que atuam em traços de identificação entre a parte e o todo. Nesse sentido, nota-se a presença de várias produções que enunciam o seu local descentralizado em encontro com seu circuito, que não se restringe ao local referido. Essa realidade se encontra, por exemplo, na circulação das obras dos três coletivos mencionados em circuito de festivais nacionais e internacionais, em salas de cinema por todo país e em plataformas globais de *streaming*, como Netflix e Prime Video. Trata-se de uma cadeia bastante complexa de distribuição, visto que inclui festivais e plataformas digitais, o que também é uma marca das produções da última década nos diferentes níveis em que elas se encontram de financiamentos e modos de distribuição. Por essa razão, deve-se adotar uma ideia de ressignificação do processo de produção, em que o local passa a traduzir, ao menos em algumas localidades e

territórios, os sentidos da diversidade, reverberando em escalas maiores, em alguns casos, globais.

Jesús Martín-Barbero (2014), de forma não ocasional, irá se referir à diversidade como um novo processo dentro do que historicamente foi pensado como **interculturalidade**, ou seja, a “possibilidade de uma mediação constitutiva entre a **pluralidade** de culturas e a **unidade** do humano.” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 20, grifos do autor). O sentido se estabelece no espaço entre o local e o global e em suas ressignificações ou, como diz o teórico Denilson Lopes (2010), tal cinema intercultural se baseia num **entrelugares** em que o local e o global se encontram nas paisagens.

O entrelugar não é uma abstração, um não lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, não simplesmente “uma inversão de posições” no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia [...] a fim de propor uma outra forma de pensar o social e o histórico, diferente das críticas marcadas por uma filosofia da representação. O entrelugar é uma estratégia de resistência que incorpora o global e o local, que busca solidariedades transnacionais [...] fruto de quebras de fronteiras culturais. (LOPES, 2010, p. 93)

Por essa razão, ainda é fundamental encontrar nas emergências as brechas civilizatórias no contexto global ou, como apresenta Arjun Appadurai (2009, p. 6), a partir das “dimensões culturais da globalização”. A nosso ver, o antropólogo indiano não se mostra muito motivado com os fluxos culturais neste momento global, mas pensa nas paisagens que se colocam a partir destes fluxos – não compreendidos aqui na chave das migrações territoriais, ainda que estas sejam um aporte fundamental, na visão do autor. O que o interessa mais é o que esses fluxos globais, materiais e imateriais, provocam no sentido do local e nas alterações dos espaços.

Estas paisagens são, portanto, o material de construção do que (por extensão de Benedict Anderson) chamarei **mundos imaginados**, isto é, os múltiplos universos que são constituídos por imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos espalhados pelo globo. Um fato importante no mundo em que hoje vivemos é que em todo o globo muitas pessoas vivem nesses mundos imaginados (e não apenas em comunidades imaginadas), sendo, portanto, capazes de contestar e por vezes até de subverter os mundos imaginados na mente oficial e na mentalidade empresarial que as rodeia. (APPADURAI, 2009, p. 51, grifos do autor)

Se por um lado o global reconfigura as bases nacionais, regionais e locais, por outro abre, a partir do que coloca Appadurai em relação aos mundos imaginados, uma possibilidade para outras formas de apropriação e variação desses modos de ocupar o espaço e, conseqüentemente, de narrar o emblema da diversidade. O deslocamento do sentido oferecido por centenas de novos coletivos, no que se avalia como um segundo momento desse processo iniciado na década de 2000, também corresponde ao pertencimento ao local, mas adensado a outras enunciações.

Nas obras anteriormente descritas, as amostras dos eixos de raça e gênero já eram apresentadas no território com um protagonismo mais fundamental. As questões das negritudes, a partir da interseccionalidade com debates de gênero, feminismos e orgulho LGBTQIA+, e principalmente vinculadas às questões de classe e território, sempre estiveram na construção das narrativas dessas produções, de alguma maneira já indicando o caminho que estava vinculado ao processo de evidenciar o território. O que se nota agora, porém, é a partida das narrativas já vinculadas para outros sentidos da diversidade, que se tornam emergenciais em produções audiovisuais e que ainda buscam espaços e circularidades. Os sentidos podem ser organizados a partir de um único modo de expressão: o

da luta por reconhecimento, que também inclui o local e o espaço como pertencimento.

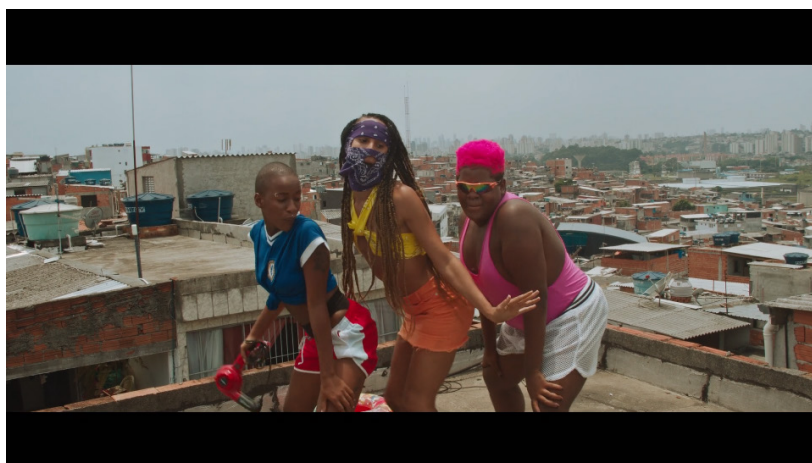
Os coletivos juvenis audiovisuais que analisaremos evidenciam um caráter mais específico do pensar a diversidade articulada ao território. Grande parte desses coletivos exerce protagonismo nas periferias das cidades, como os coletivos Gleba do Pêssego e A Visionária. Um aspecto comum a ambos os coletivos é o fato de não realizarem apenas produções vinculadas ao que se entende por cinema; eles atuam na perspectiva da inclusão e democratização do acesso à produção audiovisual. Além disso, ambos foram notados na última década e são da periferia de São Paulo. Nessa reivindicação dos grupos, a enunciação oferece a ideia de participação direta, havendo uma nova tradução no sentido da diversidade que já se notava em outros momentos, mas que se apresenta formalizado em ações concretas nesses casos.

Evidencia-se mais ativamente um novo sentido emergente e adensado em coletivos audiovisuais juvenis e periféricos: o de formação e democratização do acesso às identidades subalternizadas em meio social e seus traços, marcas de classe, raça e gênero, em uma proposta de um audiovisual que agrega saberes e técnicas e se constrói fora do percurso ao que tradicionalmente se experimentou na formação do cinema e do audiovisual no país. Dezenas de coletivos e grupos juvenis oferecem essa mirada para as questões de gênero, como o Coletivo Renca, que reivindica uma ação mais direta de mulheres negras no audiovisual, o Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do Brasil (Coletivo DAFB), que reúne profissionais e não profissionais transgêneros com oferta de formação e recolocação no mercado de trabalho do audiovisual, uma área de dominação masculina, a Sapata Filmes, que produz e oferece cursos de formação em audiovisual com o recorte de gênero, e a Preta Portê Filmes, que tematiza em suas produções as questões das negritudes e tem na sua equipe a inclusão da diversidade como característica principal.

As produções do coletivo A Visionária também oferecem esse deslocamento de sentido quando se coloca como quem produz, e não o que se produz, gerando nessa mudança de percepção sobre o projeto audiovisual a diversidade de formatos a ser explorada e, sobretudo, sobre os que estão realizando a produção. Em sua produção *Visionárixs da quebrada* (2018), duas dimensões estão colocadas: tanto a de construir um formato que se ausenta de certas tradições do cinema quanto a de evidenciar a produção periférica na área cultural, com o fortalecimento das lutas por reconhecimento que se mostra na narrativa. O saber territorial encontra espaço a partir das políticas sociais e nas formas de reconhecimento das diversidades periféricas raciais e sexuais que se expandem e são demonstradas na narrativa.

A Gleba do Pêssego, assim como as outras produtoras e coletivos, não se restringe à produção de um único formato audiovisual, e sua produção também está centrada nas bases da democratização e inclusão interseccional dos membros; ocupa-se do recorte de raça e gênero em suas temáticas. No curta-metragem ficcional *Bonde* (2019), três contextos são apresentados pelas personagens Raí, Lua e Camis (Figura 7). Questões de raça e gênero frequentam e se associam à narrativa de Heliópolis, bairro periférico de São Paulo. A produção coletiva contou com a participação dos moradores locais cedendo casas, bares, lojas e demais espaços de locação, e auxiliando os integrantes do coletivo em aspectos gerais da realização. O coletivo busca em suas produções uma diversidade de locações, possibilitando-nos uma leitura das questões de um local periférico por meio das unidades territoriais de São Paulo.

Figura 7 – As personagens de *Bonde* (2019)



Fonte: Bonde (2019).

A produção teve financiamento do edital VAI II, da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, devido a reformulações importantes dessa política pública que, a partir de 2013, passou a evidenciar coletivos periféricos em seu desenho institucional. Essa mudança no eixo da diversidade nas políticas de redistribuição e nas ações dos coletivos audiovisuais apresenta uma unificação das diferentes lutas que a diversidade pode oferecer em seu contexto local e global, justamente por ser um emblema contemporâneo. De acordo com dados sobre o cinema brasileiro recolhidos e organizados por Candido, Flor e Freitas, do Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Gema), até 2018:

O grupo social que aparece menos representado em todas as principais funções do cinema brasileiro é o de mulheres pretas e pardas, que não exerceu atividade de direção e roteiro em nenhum dos 240 filmes analisados; constituindo também apenas 4% do elenco selecionado para os longas-metragens. Homens pretos e

pardos têm um desempenho levemente melhor e são 2% dos diretores, 3% dos roteiristas e 13% dos personagens. (CANDIDO; FLOR; FREITAS, 2020, p. 5)

Estes dados mostram uma concretude dos caminhos que a economia política do cinema e do audiovisual devem visualizar na próxima década, além do debate que deve ser feito sobre um novo plano nacional e, mais especificamente quanto às questões apresentadas por este artigo, sobre o cinema e o audiovisual, pois estes necessitam expandir seu horizonte e seu campo simbólico de atuação política. Dessa forma, entende-se que o reconhecimento social deve vir acompanhado de um incremento financeiro em sistemas estruturados de financiamento, além da redistribuição mais igualitária desses valores, abrindo condições para a reversão dos dados de produção atuais do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há, portanto, demandas por reconhecimento que necessitam de políticas do setor cultural voltadas a elas e que ofereçam outras oportunidades para inverter a curva dos dados expostos pelo Gemaa, promovendo um alargamento dos arranjos produtivos e distributivos do audiovisual brasileiro e uma ênfase aos debates identitários. Se por um lado foi possível compreender o sentido da diversidade a partir de um fomento na produção descentralizada pela adoção do território como um eixo de ação das políticas públicas na cultura, compreende-se, por outro, que os debates devem caminhar para a interseccionalidade e a adoção de outros eixos de análise, como raça, gênero e classe, que identificam essa produção, seja em seu sentido temático – as narrativas –, seja pelo viés do próprio trabalho e de quem produz audiovisual no país. É importante ainda ressaltar que a adoção desses eixos nos debates e no setor não exime de pensá-los a partir do território e das localidades, como abordado na análise dos coletivos de São Paulo. Deve-se pensar o

território como um vetor transversal que confere as feições às narrativas e marcam o espaço da localidade frente à unificação promovida pela globalização.

Assim, a disputa de sentido, o emblema e a diversidade precisam oferecer locais para as demandas sociais e lutas por reconhecimento que ocorreram de forma sistemática no país nas últimas décadas, tanto em ondas quanto em momentos distintos, para que estas não se tornem esvaziadas e, conseqüentemente, ganhem outros contornos globais, como o emblema que é. O pensamento pós-abissal articulado por Santos e Mendes (2018) discute um cenário em que a pluralidade de vozes surge num espaço de partilha social pela busca de uma reinvenção democrática, o da **demodiversidade**. Visto como uma condição estrutural e, posteriormente, como uma proposição no nível discursivo, os autores reivindicam o pós-abissal em uma democratização nas

relações econômicas (pós-capitalismo), relações que se baseiam na inferioridade supostamente natural, racial ou étnico-cultural do oprimido (pós-colonialismo) ou as relações que assentam na diferença sexual ou de orientação sexual como fator de opressão (pós-patriarcado). (SANTOS; MENDES, 2018, p. 21)

Estas desigualdades podem ser discutidas em duas bases: redistribuição e reconhecimento. São nelas que se encontram um sentido político e a perspectiva da diversidade e dos processos que são desencadeados na partilha global em seus sentidos locais.

A filósofa Nancy Fraser (2007) irá assumir que o reconhecimento social em um sistema global não é algo que deva vir apenas das afirmações das identidades, como se presume, de certa forma, da diversidade e suas marcas identitárias, mas também com um aspecto de redistribuição que busque a diminuição e a aniquilação das desigualdades. Caso contrário, há o risco de termos um movimento de unificação das identidades e desigualdades no processo

do reconhecimento social. É um olhar discordante de outros filósofos de filiação hegeliana – extremamente válidos – dentro da política das identidades, mas para Fraser o reconhecimento não pode vir sem um pensamento de justiça social e, novamente, sem pensar a redistribuição como um fator fundamental para alcançar um status moral. Assim:

Justiça, hoje, requer tanto redistribuição quanto reconhecimento; nenhum deles, sozinho, é suficiente [...]. A tarefa, em parte, é elaborar um conceito amplo de justiça que consiga acomodar tanto as reivindicações defensáveis de igualdade social quanto as reivindicações defensáveis de reconhecimento da diferença. (FRASER, 2007, p. 103)

Por essa razão, as políticas públicas para o setor, além de marcas discursivas, são mecanismos importantes para a promoção de demandas. Ademais, elas necessitam, neste momento, olhar para o movimento dos coletivos audiovisuais periféricos e as produções, propostas de compreensão e significação da diversidade desses territórios, com o objetivo de associar as identidades e as questões interseccionais com meios e condições de produção. Oferece-se, por fim, um contraponto à hegemonia global de tais temas das políticas identitárias, às formas de produção, uma resistência às formas mais comuns e circulantes de reconhecimento das éticas identitárias e o fortalecimento da intermediação do local e global. Dessa forma, as brechas, no sentido posto neste artigo, podem ser materializadas a partir do debate moral e de justiça social do qual o audiovisual brasileiro pode e deve também fazer parte.

REFERÊNCIAS

- A VISIONÁRIA Lab. [S. l.: s. n.], c2021. Disponível em: <https://bitly.com/H4npS>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2009.
- BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC –, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC – e dá outras providências. *Diá Oficial da União*, Brasília, DF, 3 dez. 2010.
- CANDIDO, M. R.; FLOR, J.; FREITAS, J. B. Raça e gênero no cinema brasileiro: 1995–2018. *GEMAA*, Rio de Janeiro, n. 7, 2020. Disponível em: <https://bitly.com/Iwuy6>. Acesso em: 10 out. 2020.
- COLETIVO DAFB. *Coletivo de mulheres e pessoas transgênero do departamento de fotografia do cinema brasileiro*. [S. l.], 2016. Facebook: coletivodafb. Disponível em: <https://bitly.com/XIEQO>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- COLETIVO GLEBA DO PESSÊGO. *Coletivo gleba do pêssego*. [S. l.], 2011. Facebook: coletivoglebadopessego. Disponível em: <https://bitly.com/YXCWJ>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- FRASER, N. Reconhecimento sem ética? *Lua Nova*, São Paulo, n. 70, p. 101–138, 2007. Disponível em: <https://bitly.com/6H4YP>. Acesso em: 5 ago. 2021.
- FSA. *Execução orçamentária e financeira*. [S. l.]: Fundo Setorial do Audiovisual, [2020?]. Disponível em: <https://bitly.com/bTsCT>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- FUNCEB. Edital setorial do audiovisual 2019. *Fundação Cultural do Estado da Bahia*, Salvador, 2019. Disponível em: <https://bitly.com/7JqPs>. Acesso em: 10 out. 2020.
- LOPES, D. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010, p. 91–110.
- MARTÍN-BARBERO, J. Diversidade em convergência. *MATRIZES*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 15–33, 2014. Disponível em: <https://bitly.com/6AUdd>. Acesso em: 5 ago. 2021.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano nacional de cultura: diretrizes gerais*. Brasília, DF: MinC, 2008. Disponível em: <https://bityli.com/nPc9a>. Acesso em: 10 out. 2020.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SÃO PAULO (Município). Lei nº 13.540, de 24 de março de 2003. Institui o programa para a valorização de iniciativas culturais – VAI – no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura e dá outras providências. *Diário Oficial da Cidade de São Paulo*, São Paulo, SP, 25 mar. 2003.

PRETA PORTÊ FILMES: produções produções e interações culturais e interações culturais.Ê FILMES. *PretRenca portê filmes*. São Paulo: Preta Portê Filmes, Disp20--onível em: <https://bityli.com/zwWqE>. Acesso em: 21 jan. 2021.

RENCA. *Renca: produções e interações culturais. produções e interações culturais*. [S.I. [20--?]]. Facebook: rencaproduções. Disponível em : <https://bityli.com/IAvXf>. Acesso em 21 jan. 2021

SANTOS, B. S.; MENDES, J. M. (org.). *Demodiversidade: imaginar novas possibilidades democráticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Edusp, 2014.

SAPATA FILMES. *Sapata filmes*. [S.I.], 2020. Insyagram: sapatafilmes. Disponível em: <https://bityli.com/F5cYN>. Acesso em: 21 jan. 2021

UNESCO. Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. In: CONFERÊNCIA GERAL DA ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 33., 2005, Paris. *Anais [...]*. Paris: Unesco, 2005. Disponível em: <https://bityli.com/k933M>. Acesso em: 10 out. 2020.

VICENTE, E.; VENANZONI, T. S.; SOARES, R. L. Renato Ortiz: tecido da escrita, teia da memória. *MATRIZES*, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 91-112, 2017. Disponível em: <https://bityli.com/eDuaq>. Acesso em: 5 ago. 2021.