

O “CINEMA CULTURAL” E A SECRETARIA DO AUDIOVISUAL

Caio Kelly¹

Resumo: Este artigo aborda o conceito de “cinema cultural” e as políticas da Secretaria do Audiovisual. Para compreender este conceito, localizamos historicamente o desenvolvimento de uma vertente culturalista nas políticas para o cinema. Identificamos que ela se estabeleceu a partir do governo do Presidente Getúlio Vargas sob influência de uma agenda pedagógica para o desenvolvimento do mercado cinematográfico. Esta corrente se manteve nos períodos seguintes e foi utilizada para descrever uma política de fomento ao cinema, com controle de conteúdo conforme interesses do governo. Ao longo das mudanças institucionais, esta política foi reservada à Secretaria do Audiovisual. De 2003 a 2014, percebemos que a Secretaria procurou tensionar esse conceito. Desde então, o trabalho da Secretaria foi caracterizado por novos termos como “inclusão”, “cidadania”, “inclusão”. Por fim, acionamos autores da escola de Frankfurt e dos estudos culturais para questionar a divisão de um “cinema cultural” e um “cinema industrial”.

Palavras-chave: Secretaria do Audiovisual, políticas culturais, cinema cultural.

Introdução

A proposta deste artigo é realizar uma reflexão crítica sobre o conceito de “cinema cultural” nas políticas para audiovisual. Esta expressão esteve presente nas demandas da corporação cinematográfica e nas políticas realizadas, ao longo do século XX. Ela remonta à natureza do cinema enquanto arte industrial, sem uma necessária teorização sobre o que ele representa. As políticas para o “cinema cultural” no Brasil caminharam ao lado das políticas para um “cinema industrial”, que serviu como um conceito guarda-chuva para diversas intervenções públicas no cinema.

Esta vertente foi destinada a ser executada pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura com as mudanças institucionais criadas com a Medida Provisória nº 2.228-1/2011. Porém, percebemos um questionamento deste conceito pelos agentes políticos do MinC, que resultou no desenvolvimento de políticas pautadas pela inclusão e democratização da produção e do acesso. Com o objetivo de entender como a Secretaria do Audiovisual rompeu com as expectativas de uma política para o “cinema cultural”, iniciamos fazendo uma reconstituição do que significou esta vertente política ao longo do século XX.

¹ Caio Duarte Kelly, mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Para contato: caiodkelly@gmail.com.

A vertente culturalista nas políticas para o cinema

Para entendermos o “cinema cultural”, partimos do conceito de vertente culturalista do cinema brasileiro, conforme desenvolvido por Arthur Autran (2004). O autor utiliza esta expressão em oposição a um pensamento industrial cinematográfico, e mapeia esta tendência no poder público.

Durante os anos 1930, o Estado brasileiro começou a desenvolver as primeiras políticas para o filme brasileiro. A época, crescia a consciência da existência de uma cinematografia nacional que deveria ser preservada e fomentada frente a dominação dos filmes estrangeiros. As primeiras intervenções do governo Vargas vieram sob a compreensão de que o cinema compunha uma ferramenta do Estado brasileiro de educação e formação (BRASIL, 1934), para instruir o povo dentro do processo de modernização pelo qual o país passava.

No Ministério da Educação e Saúde do presidente Getúlio Vargas, Gustavo Capanema e Edgard Roquette-Pinto desenvolveram um projeto pedagógico que deu origem ao Instituto do Cinema Educativo. O INCE foi responsável por executar e articular políticas de produção, difusão, troca e pesquisa de filmes educativos, organizar filmotecas, produzir filmes escolares e baseados em obras clássicas da literatura (ALMEIDA, 1999). Para Roquette-Pinto, o cinema e o rádio poderia ocupar o espaço da escola para aqueles que não tiveram acesso a educação formal (AUTRAN, 2004).

O movimento em direção a um caráter educativo do cinema, encontrava eco na sociedade brasileira. Associações em defesa da educação realizavam críticas quanto ao conteúdo moral apresentado pelos filmes estrangeiros (SOUZA, 2003) e publicações especializadas defendiam que o desenvolvimento do cinema nacional seria capaz de elevar os valores difundidos pelo cinema (ALMEIDA, 1999, p.61-62). Do mesmo modo, membros da Campanha pelo Cinema Brasileiro viam o nacionalismo, o caráter educativo e a capacidade de propaganda do cinema como justificativas para convencer o governo e a sociedade para necessidade de implementação de políticas para industrialização do cinema brasileiro e adaptavam seu discurso conforme orientação ideológica do governo (AUTRAN, 2004).

Para Autran, a vertente culturalista também se expandiu nas iniciativas dos governos militares, com a criação do Instituto Nacional de Cinema e com a atuação da

Embrafilme. Ambos os órgãos foram vinculados ao Ministério de Educação e Cultura - e não aos órgãos ligado a política industrial -, e seus trabalhos foram desenvolvidos com base na união de grande parte da corporação cinematográfica e do Estado em torno de um discurso ufanista e de integração nacional, dentro de um contexto de controle de conteúdo pelo governo.

O INC incorporou o GEICINE² e o INCE, se responsabilizando pela produção e compra de filmes educativos. Durante os anos que funcionou, o Instituto desenvolveu uma série de mecanismos de fomento ao filme brasileiro, incluindo prêmios conforme desempenho comercial e de reconhecimento da qualidade artística. Esta linha operou para fomentar aqueles filmes que obtiveram sucesso de crítica e nos circuitos especializados, auxiliando ao governo a se esquivar das críticas quanto à qualidade dos filmes apoiados (RAMOS, 1983).

As políticas dos governos militares para o cinema ganharam maior amplitude com a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. Inicialmente, ela era responsável pela distribuição de filmes brasileiros no mercado estrangeiro e posteriormente atuou no mercado nacional e no fomento a produção. Com a extinção do INC, em 1975, a Embrafilme assumiu suas tarefas e passou a ser a principal responsável pela execução de políticas para o cinema brasileiro, incluindo pesquisas, preservação, produção e difusão de filmes educativos, formação profissional, documentação e publicações e manifestações culturais cinematográficas.

A atuação da Embrafilme possuía grande proximidade com a política cultural do governo. A posse de Roberto Farias na Embrafilme marcou a união entre o governo e cineastas ligados ao movimento do Cinema Novo, em uma frente nacional em defesa do cinema brasileiro. Para Farias, a empresa possuía a tarefa de construir um “cinema estreitamente ligado às tarefas nacionais de construção de um país independente” (FARIAS, 1974 *apud* RAMOS, 1983, p. 133), em uma contradição com a economia brasileira cada vez mais inserida no capitalismo internacional.

Para a empresa, o principal objetivo foi aproximar o cinema brasileiro de seu público. Desse modo, o Estado se inseriu como sócio das produções, e foram priorizada as obras com maior nível de profissionalismo e de mais fácil assimilação (RAMOS,

² Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), subordinado à Presidência da República de estudo e formulação de políticas para o setor.

1983), sendo essa área cuidada pelas Superintendência Comercial (SUCOM) e pela Superintendência de Produção (SUPROD). Por outro lado, a Embrafilme possuiu em sua estrutura a Diretoria de Operações Não Comerciais (DONAC), responsável por tarefas referentes ao cinema educativo, apoio a cinematecas, cineclubes, edição de livros e revistas, com menor expressão dentro da empresa (REVISTA D'ART, 1997).

Para romper com as críticas quanto a qualidade das obras financiadas pela empresa, a Embrafilme também desenvolveu políticas para promover a “dignificação” da atividade cinematográfica, com o apoio à produção de filmes que celebrassem a história – conforme a ideologia do Estado –, obras de caráter didático, adaptações literárias e filmes destinados ao público infantil (RAMOS, 1983), sob influência de funcionários remanescentes do INCE, que defendiam apoio financeiro a obras de maior “relevância cultural” (JOHNSON, 1993).

Para Arthur Autran, esta vertente não estava restrita às atividades não comerciais. A aproximação do cineastas ligados ao Cinema Novo com o Estado representava a continuidade de uma visão culturalista para o cinema, baseado na defesa de um nacionalismo econômico e na afirmação do filme como elemento de afirmação da identidade e de promoção da imagem do Brasil no país e no exterior. Desse modo, esta política também subordinou ao governo os conteúdos e valores que estariam sendo representados e divulgados, em um contexto de censura e perseguição a cultura dissidente.

Com o declínio da Embrafilme nos anos 1980, a organização institucional das políticas para o cinema se alterou. Em um período de crescimento da dívida pública do país, o então presidente José Sarney propôs a criação da Fundação do Cinema Brasileiro como forma de cuidar das atividades sem retorno financeiro e separá-las das atividades com finalidade comercial que estariam a cargo da Embrafilme - Distribuidora de Filmes S.A. Sem o efeito desejado e com queda no apoio da opinião pública e dentro da corporação, o fim da empresa nos anos seguintes se tornou inevitável (GATTI, 2007).

A política que sucedeu a Embrafilme foi baseada na transferência da responsabilidade pela cultura para iniciativa privada. O governo Collor extinguiu a empresa e o Ministério da Cultura, e criou o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC) para executar a política cultural de todas as linguagens artísticas. Com a crise

que isto provocou no cinema brasileiro, posteriormente foram criadas as leis de incentivo fiscal, como a Lei nº 8.313 de 1991, a Lei Rouanet e a Lei nº 8.685 de 1993, a Lei do Audiovisual. Elas pretendiam estimular o financiamento privado a cultura, por meio de isenção fiscal e redução do papel dos órgãos públicos de cultura, o que acabou tornando as leis de incentivo a própria política cultural do período (RUBIM, 2007).

Em 1992, o retorno do Ministério da Cultura criou a Secretaria do Audiovisual em sua estrutura. Seu trabalho era prioritariamente realizar a administração das leis de incentivo fiscal (BRASIL, 2002). Além disso, a Secretaria também realizou projetos de fomento para curtas-metragens, roteiros, apoio a formação e pesquisa. Fez parte da sua política de fomento direto a realização de editais de financiamento para “documentários culturais” com temática sobre patrimônio, cultura popular, museus, bibliotecas, monumentos, teatros e personalidades, posteriormente distribuídos pelo Ministério da Cultura para bibliotecas, escolas, videotecas, órgãos públicos de cultura e personalidades do setor. A SAV também criou o canal TV Cultura e Arte, colocado no ar em 2001, na TV por assinatura, como uma tentativa de elevar os padrões de qualidade na programação televisiva, através da exibição de filmes de ficção e documentários com temática da cultura erudita.

Em um contexto de contestação da efetividade das leis de incentivo e da capacidade da Secretaria do Audiovisual enquanto órgão responsável por ela, trabalhadores e empresários do cinema brasileiro se reuniram com o governo para propor mudanças na estrutura institucional das políticas para o audiovisual brasileiro. Dessa forma, espaços como o III e IV Congresso Brasileiro de Cinema e o Grupo Executivo para Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica articularam a criação de um novo órgão para formular, regular e fiscalizar o mercado cinematográfico.

Desses encontros, foi concebida a Medida Provisória nº 2.228 de 2001, que criou um novo tripé institucional para o audiovisual brasileiro. Ela dividiu a execução da política para o cinema brasileiro entre dois Ministérios³, sendo o Ministério de Desenvolvimento Indústria e Comércio responsável pelo desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira e o Ministério da Cultura, a partir da Secretaria do

³ O tripé do audiovisual previa que a política fosse dividida entre dois ministérios responsáveis pela sua execução e um terceiro responsável pela participação e formulação política do setor, o Ministério da Casa Civil que abrigou o Conselho Superior de Cinema.

Audiovisual, responsável pela vertente cultural como a preservação, memória, formação de público, divulgação e difusão, atividades englobadas pelo GEDIC (MARSON, 2012).

Secretaria do Audiovisual, de 2003 a 2014

Em 2003, a posse do presidente Lula trouxe mudanças nessa estrutura. Nomeado para o Ministério da Cultura, Gilberto Gil e sua equipe buscaram recuperar a autoridades sobre as políticas para o audiovisual. Com isso, a Agência Nacional de Cinema foi vinculada ao MinC assim como a Secretaria do Audiovisual, que reuniu órgãos até então espalhados, como a Cinemateca e o CTAV.

Estas mudanças promoveram um fortalecimento da Secretaria do Audiovisual. Dentro do governo federal eleito, havia o entendimento que a administração direta deveria recuperar a capacidade de formular e desenvolver políticas públicas, algo que havia sido entregue às agências reguladoras no período anterior (IKEDA, 2015). Com a nomeação de Orlando Senna para a SAV, em 2003, ela se tornou a autoridade das políticas de audiovisual do governo, enquanto a representação da Ancine deveria ser limitada aos fóruns específicos do mercado (BARBALHO et al, 2009, p. 168).

Desse modo, a SAV teve protagonismo nas discussões políticas para o audiovisual. Um desses debates diz respeito a transformação da Ancine em Agência Nacional do Audiovisual, passando a regular a televisão contra a formação de monopólios, em defesa da produção independente e de conteúdo regional, conforme demanda de trabalhadores e empresários do audiovisual expressas em encontros como o Seminário Nacional do Audiovisual e o III Congresso Brasileiro de Cinema. O projeto foi prioridade da Secretaria (BEZERRA, 2010), porém sua redação dava margem a censura e criava novas taxações para o mercado audiovisual brasileiro o que gerou uma forte campanha contrária das empresas de comunicação e de parte da corporação, que fez com que o governo retirasse o projeto de pauta (IKEDA, 2015).

Outro debate político importante, iniciado pela SAV, ocorreu em torno da comunicação não comercial. As emissoras públicas e educativas eram identificadas pelo setor como uma possibilidade de ampliar as janelas de exibição do filme brasileiro, mas que careciam de investimento e de uma política para a área. Em 2007, a SAV realizou o

“I Fórum das TVs Públicas” cujas propostas resultaram na criação da Empresa Brasileira de Comunicação e na construção da primeira televisão pública de caráter nacional, a TV Brasil. Ao final, a TV Brasil ficou subordinada a Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, mas o processo mostra como o MinC - e a SAV - saíram da posição rebaixada que se encontrava nas gestões anteriores.

O aumento orçamentário também permitiu a Secretaria do Audiovisual expandir seu programa de apoio financeiro. Esse fomento se deu através de editais público, com abertura para inscrição de empresas ou pessoas físicas - conforme o edital - aberto a todos os brasileiros, como requisito para garantir transparência e democracia no acesso aos recursos públicos. Os editais também tiveram medidas para contemplar propostas de estados historicamente excluídos das políticas para o cinema, através de pontuação exclusiva, ou através de um processo seletivo descentralizado (KELLY, 2019). Desse modo, foi possível que a SAV evitasse medidas clientelistas e a política de balcão que beneficiava empresas próximas ao governo, que prevaleceu em períodos anteriores (DA-RIN, 2011).

A política de fomento se dividiu em 4 eixos: i) produção/criação; ii) difusão; iii) formação e preservação da memória audiovisual e iv) política externa (BRASIL, 2006). Dentro desses eixos estavam políticas tradicionais de fomento como apoio à produção de documentários, desenvolvimento de roteiros, séries e longas-metragens e produção de filmes de baixo orçamento (BRASIL, 2006; BRASIL, 2010). O programa de fomento à produção também se focou em áreas pouco explorada pelo mercado, garantiu a existência de cotas e editais específico para estreantes, recursos para finalização, apoio à curtas-metragens e fomento à obras com temática infantil, além das primeiras políticas para jogos eletrônicos. A Secretaria do Audiovisual também desenvolveu políticas de articulação da produção independente com a televisão, tendo nas emissoras do campo público e na TV Brasil sua principal parceria (BEZERRA, 2010).

Além dos editais mais tradicionais, alguns programas também se diferenciaram pelo modo que foram formulados, pelos grupos aos quais foram dirigidos, pelo modo em que foram estruturados e pelos objetivos que pretenderam alcançar. Vejamos alguns exemplos.

O *Programa de Fomento à Produção do Documentário Brasileiro*, o *DocTv*, foi lançado em 2003 e executado em parceria com emissoras regionais do campo público e com a Associação Brasileira de Documentaristas. O programa realizava uma união com a televisão, conforme demandado por empresários e trabalhadores do audiovisual brasileiro e possuiu escala nacional. Sua seleção era feita de forma descentralizada com criação de polos estaduais, que selecionavam um documentário para ser produzido em cada estado da federação, em parceria com emissoras públicas de televisão que realizavam sua exibição, atingindo o objetivo de desconcentrar as verbas das políticas para o audiovisual e estimular a produção audiovisual regional (BRASIL, 2006). Outros programas tiveram objetivo similar, como o *Olhar Brasil* que implementou *Núcleos de Produção Digital* com a distribuição de infraestrutura de produção e exibição audiovisual.

Criado em 2004, o *Revelando os Brasis* foi executado pela SAV em parceria com o Instituto Marlin Azul para financiar a produção de vídeos em cidades de até 20 mil habitantes. O programa estava em diálogo com a agenda de inclusão social do governo e planejava realizar a “inserção cultural e cinematográfica” (SENNA, 2003). A inscrição é feita de forma simplificada, com a redação de uma história no tamanho de uma página e com preenchimento de um formulário, aberta a um público não profissional. Por isso, o programa contou com a criação de oficinas de formatação de projeto e para promover noções básicas de audiovisual, capacitando os contemplados pelo edital. Para a realização do vídeo, os proponentes contavam com recursos financeiros, ajuda de técnicos para manuseio dos equipamentos e com a participação da comunidade local que era acionada para formar a equipe dos filmes. O programa também teve sua exibição realizada em parceria do Canal Futura e com a criação de um circuito exibidor para circulação das obras, realizando um retorno às cidades em que foram feitos (SILVA, M., 2009). Esta proposta de inclusão também foi feita em editais como *Nós na Tela* e o *FicTv* destinado à produção feita por jovens das classes C, D e E, durante a gestão de Sílvio Da-Rin, na SAV, em 2009.

Dentro das estratégias de promover a circulação e exibição de filmes brasileiros, foram criados a *Programadora Brasil* e o *CineMaisCultura*. Os programas se complementavam a medida que a *Programadora* fornecia um catálogo de filmes

brasileiros disponíveis para exibição não comercial, e o *Cine Mais Cultura* promovia a formação de espaços alternativos de exibição a partir do fornecimento de equipamentos e de oficinas de capacitação. O *Cine* foi lançado em 2009 e articulou uma rede de associações, sindicatos, órgãos públicos, além dos cineclubes mapeados pelo Conselho Nacional de Cineclubes com o objetivo de formar um circuito “não comercial, equivalente em número, às salas comerciais brasileiras, com (...) capilaridade em todo território nacional e sua dedicação quase exclusiva à difusão de conteúdos brasileiros” (BRASIL, 2010, p. 27). Com o *Cine*, o Estado rompeu a tradição de enfrentamento com os cineclubes, e passou a reorganizá-los e fomentá-los (SILVA, Eduardo Lima, 2014).

Além desses programas, também ressaltamos a criação dos primeiros editais afirmativos, em 2013 e 2014. O *Curta-afirmativo* e o *Prêmio Carmen Santos de Mulheres* foi realizado para apoiar produção de curtas-metragens realizados por jovens negros e por mulheres, em um momento de ascensão dos movimentos feministas e antirracistas e de sua consciência quanto ao campo das produções culturais. Os filmes financiados deveriam ter temática condizente com o edital e abordar temas ligados ao preconceito e empoderamento desses seguimentos, e foi realizado em parceria com a TV Brasil, responsável pela sua exibição.

Esses programas foram desenvolvidos entre os anos de 2003 a 2014, durante o período do Partido dos Trabalhadores no governo federal, porém sofreram com instabilidades. O *DocTv* teve sua última edição em 2008, o *Cine Mais Cultura* foi prejudicado por problemas contratuais com a Associação Amigos da Cinemateca que operacionalizava o programa junto ao MinC, enquanto o *Revelando os Brasis* continuou sendo produzido pois passou a ser financiado pelas leis de incentivo fiscal a partir da sua segunda edição. Com as mudanças ocorridas no Ministério da Cultura em 2010, as políticas culturais passaram a atuar em um patamar rebaixado política e orçamentariamente (RUBIM, 2015), o que prejudicou a continuidade de projetos pois a nova equipe não compartilhava dos mesmos princípios inspiradores das gestões anteriores (CALABRE, 2014). Além disso, essas políticas foram afetadas pelo processo de enfraquecimento da democracia brasileira ocorrida a partir de 2015, com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

Por outro lado, a Agência Nacional do Cinema ampliou seu espaço político. A aprovação da Lei nº 11.437 em 2006 que criou o Fundo Setorial do Audiovisual permitiu a reserva de recursos para as políticas públicas do audiovisual, cuja gestão tem grande participação dos funcionários da Ancine, tanto no Comitê Gestor quanto no Comitê de Investimentos. A posse de Manoel Rangel na presidência da agência em 2006 também deslocou o protagonismo político, sendo responsável pela articulação das principais leis e dos debates públicos no setor. Como por exemplo, a aprovação da Lei nº 12.485 de 2011 que regulou o mercado de TV por assinatura em favor de conteúdo e de canais brasileiros, permitiu a entrada de empresas de telecomunicação e ampliou a base de arrecadação do Condecine. Isto provocou um crescimento nos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, que se tornou a principal fonte de financiamento do setor e alterou a dominância das leis de incentivo (IKEDA, 2015). Rangel permaneceu no cargo até 2017, garantindo uma estabilidade que não foi possível nas demais políticas culturais.

Percebemos que as ações executadas pela Ancine e pelo Fundo Setorial do Audiovisual refletiram preocupações anteriormente presentes nas políticas da SAV. A criação da Lei nº 12.485 incluiu porcentagens mínimas de investimento conforme critérios regionais no *Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual* do Fundo Setorial do Audiovisual. No *Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual*, criado em 2013 pela Ancine, também estão previstas linhas de estímulo para arranjos regionais de produção, para fortalecer a programação de televisões do campo público, além de políticas de indutores regionais. A Ancine também incluiu em seu planejamento estratégico a promoção da diversidade de gênero e raça. Em 2018, os editais lançados pelo Fundo Setorial do Audiovisual reservaram cotas conforme critérios regionais, de gênero, raça e etnia e para estreantes, em continuidade como uma política de inclusão e democratização iniciada pela SAV.

Além dos binômios do audiovisual

Gilberto Gil, durante discurso de posse de Sílvio Da-Rin, elogia o modo como a Secretaria do Audiovisual foi capaz de construir políticas que escapassem do binômio cultura ou indústria (GIL, 2008). Do mesmo modo, Orlando Senna em entrevista a

Alexandre Barbalho e pesquisadores (2009) afirma que o audiovisual possui dimensões culturais, econômicas e cidadãs, em sintonia com a política cultural, o que explica que novos conceitos tenham sido utilizados para descrever as políticas da SAV como “inserção cultural cinematográfica” (SENNA, 2003), “inclusão audiovisual” (SILVA, M., 2009; DA-RIN, 2011), “cidadania cultural” (BRASIL, 2006).

A divisão da natureza artística e comercial remonta a longas discussões. Adorno e Horkheimer (2006) desenvolveram o conceito de indústria cultural para explicar as mudanças tecnológicas e econômicas às quais a produção cultural foi submetida. Dessa forma, a arte passou a ser feita em escala, reforçando seu caráter comercial e seu valor de troca. O público é visto enquanto consumidor, e o retorno comercial impõe um processo de esvaziamento na capacidade crítica e reflexiva da arte.

A contribuição dos autores ajuda a revelar o modo em que as condições econômicas e políticas impactam na produção cultural e na sociedade. Para Adorno e Horkheimer (2006), os monopólios da cultura atuam a partir da repetição, privilegiando conteúdo de fácil assimilação e recusando aquilo que não puder ser facilmente digerido ou integrado. Estas obras atuam para produzir a conformidade quanto a ordem social, para determinar comportamentos e reproduzir as ideias dominantes como ideologia, promovendo a integração do consumidor de cima para baixo (ADORNO, 2001).

A partir dessa industrialização é feita a divisão de uma arte comercial e uma arte autônoma, e este caráter “não comercial” é utilizado enquanto símbolo de distinção para ser utilizado no seu processos de venda (ADORNO, 2001, p. 159). Para Raymond Williams, esta divisão diferencia a arte que não obedece as regras do mercado, ao mesmo tempo que protege o mercado de ser desafiado por outras formas sociais e culturais (1981, p. 107).

Raymond Williams (1981) aciona o conceito de mediação para abordar a relação da arte e seu contexto social. O autor reafirma a ligação entre as ideias de uma classe social e a cultura feita por ela, afirmando que a produção cultural carrega as tensões dos contextos em que estão inserido e possuem a capacidade de evidenciar, descrever, discutir, expor ou bloquear determinados assuntos e questões sociais. Desse modo, a produção cultural não é apenas um reflexo de determinantes econômicos e políticos que

ditam o que será ou não produzido, mas reflete as lutas sociais e está inserido dentro de um processo mais amplo de produção e reprodução da forma social e cultural

Douglas Kellner recupera Raymond Williams para construir o conceito de “cultura da mídia”. Para o autor, a cultura passou por um processo de transformação ocasionado pela ampliação dos meios de comunicação que reorganizou o modo em que a cultura é produzida e difundida. Esta “cultura da mídia” forma uma nova esfera pública, e opera enquanto um espaço em que as lutas sociais ocorrem também por meio da produção de imagens, difusão de discursos e espetáculos, incluindo discursos conflitantes e antagonistas (KELLNER, 2001).

Para Kellner, não se trata de um sistema rígido de doutrinação, mas que opera pela produção de mecanismos de sedução do público, para legitimar as forças de dominação e induzir o público a extrair prazer pela adesão às posições ideológicas. O público não é tomado enquanto agente passivo receptor acrítico dos conteúdos difundidos. Por isso, o modelo comercial da cultura da mídia passou a acolher discursos de crítica social e de contestação, mesmo em produções conservadoras, calibrando a escala e os efeitos em que eles se expressavam.

Considerações finais

O conceito de “cinema cultural” serviu para abranger um leque de intervenções públicas no setor que fomentavam a produção de filmes e conteúdos audiovisuais, conforme a ideologia oficial do Estado, promovendo a alta cultura e as obras de vanguarda. Ela definiu uma determinada política não comercial que limitava o cinema conforme os interesses do governo.

Ao contrário, as políticas da Secretaria do Audiovisual permitiram a emergências de novas possibilidades no audiovisual. A partir dessas ações foram desenvolvidas políticas para o audiovisual a partir da inclusão, da ampliação do acesso e da garantia do direito a produzir e contar suas próprias histórias, de forma anti-hegemônica, questionando a existência de uma cultura nacional oficial, promovida de cima para baixo. Elas promoveram um tímido passo para o processo de questionamento do poder simbólico enquanto “poder de constituir a realidade pela enunciação, de fazer ver e

fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo [...] poder quase mágico que permite o equivalente daquilo que é obtido pela força”. (BORDIEU, 1989, p. 14)

O desenvolvimento de políticas democráticas não pode se limitar a oposição entre arte e comércio, ou cultura ou indústria, tampouco na divisão entre profissionais e amadores. Ao contrário, deve tomar o audiovisual dentro de um contexto mais amplo de significação social, na qual a sociedade se expressa e se reconhece e que fornece material para moldar identidades, modelar visões de mundos, provocar adesões à valores e ideias (WILLIAMS, 1981; KELLNER, 2001). Trata-se de uma luta em torno do poder simbólico e pela capacidade de participar nesse terreno de lutas pela definição do mundo, de interesses de classe e de disputa de ideias (BORDIEU, 1989). Permitir que grupos historicamente excluídos tenham acesso a produzir suas próprias imagens exige também que essas representações circulem. As emissoras públicas de televisão são uma oportunidade de diminuir a influência das regras do mercado nas produções culturais, mas carecem de investimentos e por isso sua participação na esfera pública permanecem limitados.

O setor atravessa um momento contraditório de ampliação do acesso a equipamentos e dispositivos amadores de produção e fruição do audiovisual, ao mesmo tempo que o mercado passa por um processo de concentração econômica. A criação de grandes conglomerados no cinema e no audiovisual colocarão novos desafios para produções independentes e para os mercados nacionais que quiserem se contrapor. A resposta do poder público para este desafio vai exigir investimentos robustos, diálogo democrático e soluções inovadoras. Ao mesmo tempo, a conjuntura política é desafiadora pois composta por um fundamentalismo religioso e de mercado que se opõe a intervenção pública na cultura, e de outro lado há uma crescente consciência do papel das produções culturais e dos regimes de representação enquanto arenas de contestação e luta e de outro lado. E este grupo não está disposto a ser excluído mais uma vez.

Bibliografia

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor. **The Culture Industry - Selected Essays**. New York: Routledge Classics, 2001

II CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA. **Relatório final do III Congresso Brasileiro de Cinema**, Porto Alegre, RS, 28 de jun. 2000.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. 2004. 288f. Tese (Doutorado em Multimeios) Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas.

ALMEIDA, Claudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”** - Argila uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

BARBALHO, Alexandre; SIMIS, Anita; RUBIM, Antônio Albino Canelas; CUNHA, Humberto; FERNANDES, Taiane. Entrevista com Orlando Senna Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura no período de 2003 a 2007. In: **Políticas culturais em revistas**, v.1 nº2, 2009, p. 157-176.

BEZERRA, Laura. A secretaria do audiovisual no governo Lula. In: **III Encontro ULEPICC-Brasil**, 2010, São Cristóvão. Anais do III ULEPICC. Aracaju: Ulepcc-Brasil, 2010

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989

BRASIL. VARGAS, Getúlio (1930-1945). **Cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país**. Rio de Janeiro. 24 jun 1934. [1934].

_____. Cinema, som e vídeo 1995 a 2002. **Relatório de atividades da Secretaria do Audiovisual**. Brasília: Ministério da Cultura, 2002, 81f.

_____.Ministério da Cultura. Relatório de **Gestão da Secretaria do Audiovisual (2003-2006)**. Brasília: Secretaria do Audiovisual, [2006].

_____. Ministério da Cultura. **Relatório de Gestão da Secretaria do Audiovisual (Nov/2007Abr/2010)**. Brasília, 2010.

CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Revista Instituto de Estudos Brasileiros** [online]. 2014, n. 58, pp. 137-156.

DA-RIN, Sílvio. Dez anos de políticas públicas para o audiovisual brasileiro. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 10, set/dez 2010.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, 113p.

GIL, Gilberto. **Discurso do ministro da Cultura, Gilberto Gil, por ocasião da posse do secretário do Audiovisual**, Sílvio Da-Rin, 10 jan. 2008, Rio de Janeiro. 2008.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus, 2015, 269f.

JOHNSON, Randall. Ascensão e Queda do Cinema Brasileiro (1960-1990), **Revista USP – Dossiê Cinema Brasileiro**, São Paulo, no 19, p. 40-41, set.-out.-nov, 1993.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** - estudos culturais; identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KELLY, Caio. **Análise da agenda da Secretaria do Audiovisual**, de 2003 a 2014. 2019. 134f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia.

MARSON, Melina. **Cinema Políticas de Estado da Embrafilme à Ancine**. 2. ed. Escrituras: São Paulo, 2012, 239f.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: Anos 60 / 60 / 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SEMINÁRIO Nacional do Audiovisual. **Seminário Nacional do Audiovisual: Relatório**. Rio de Janeiro: 2002.

SENNA, Orlando. Orlando Senna: Secretário do Audiovisual. Rio de Janeiro: Revista Contracampo. **Entrevista concedida a Daniel Caetano e Ruy Gardnier**. 2003.

SILVA, Mary Land de Brito. **Revelando os Brasis**: o objeto assumindo o papel do sujeito em um projeto de inclusão audiovisual. 2009. 176f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

SILVA, Eduardo Lima. **Campo do cineclubismo brasileiro**: uma análise dos interesses em jogo no período de articulação do movimento cineclubista. 2014. 230 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Escola de Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2014.

REVISTA D'ART. São Paulo: Divisão de Pesquisa – Centro Cultural São Paulo, n 1, 1997, p. 9 – 15.

RUBIM, A.A.C. Políticas culturais no Brasil. In: RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Org.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 11-36.

_____. Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. In: **Políticas culturais no governo Dilma**. RUBIM, A.A.C.; BARBALHO, A; CALABRE, L. Coleção Cult. Salvador: UFBA, 2015, p. 11- 31.

SOUZA, José Inácio Melo. **O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)**. São Paulo: Annablume, 2003.

WILLIAMS, Raymond Williams. **Culture**. Glasgow: Fontana Paperbacks, 1981.