

Políticas públicas e diversidade cultural no Brasil contemporâneo

Daniel Conte | Iuri Freiberger | Marta Bez | Mauricio Barth | Vanessa Valiati
Organizadores

editora **BESTIÁRIO**



MINISTÉRIO DA
CULTURA



SECRETARIA DA
CULTURA



GOVERNO
DO ESTADO
**RIO
GRANDE
DO SUL**



**Políticas públicas e
diversidade cultural no
Brasil contemporâneo**

Copyright ©2026, Daniel Conte, Marta Rosecler Bez, Mauricio Barth e Vanessa Amalia Dalpizol Valiati (organizadores) e autores

Capa: Roberto Schmitt-Prym

Coordenação editorial: Raquel Schmitt-Prym

Projeto gráfico: Aleksandro Gomes Pereira

Todos os direitos desta edição reservados



Rua Marquês do Pombal, 783 - Sala 207

90540-001 - Porto Alegre, RS

Fones: (51) 3779.5784 - 99491.3223

www.bestiario.com.br

Comitê Científico:

Prof. Dr. Altair Teixeira Martins - Pontifícia Universidade Católica do RS (PUCRS)

Prof. Dr. Anselmo Peres Alós - Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Profa. Dra. Aurora Alcaide - Universidad de Murcia

Profa. Dra. Claudia Schemes - Universidade Feevale

Prof. Dr. Cristiano Max Pereira Pinheiro - Pontifícia Universidade Católica do RS (PUCRS)

Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques - Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Prof. Dr. Gerson Luiz Roani - Universidade Federal de Viçosa (UFV)

Profa. Dra. Imara Benfica Mineiro - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Profa. Dra. Juracy Assmann Saraiva - Universidade Federal do Ceará (UFCE)

Prof. Dr. Mauro Meirelles - Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

Profa. Dra. Orquídea Ribeiro - Universidade de Trás os Montes e Alto Douro (UTAD)

Prof. Dr. Ricardo Postal - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Andrei Cunha, Prof. Dra. Cinara Ferreira, Prof. Dr. Felipe Karasek,

Prof. Dra. Gabriela Silva e Prof. Dra. Marli Silveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P769

Políticas Públicas e diversidade cultural no Brasil contemporâneo [recurso eletrônico] / Organizadores: Daniel Conte... [et al.]. – Porto Alegre, RS: Bestiário, 2026.

323 p.: il.

ISBN: 978-65-84260-23-8

1. Políticas Públicas – Brasil. 2. Diversidade cultural. 3. Inclusão social. I. Conte, Daniel, org. II. Título.

CDU 316.7

CDD 316

Bibliotecária responsável
Fernanda Motta Ferreira CRB10/2058

Organizadores

Daniel Conte, Iuri Ferraz Freiberg,
Marta Rosecler Bez, Mauricio Barth
e Vanessa Amalia Dalpizol Valiati

Políticas públicas e diversidade cultural no Brasil contemporâneo



Porto Alegre - 2026

Sumário

Apresentação	7
Financiamento à cultura e a Lei Paulo Gustavo	11
<i>Cristiane Olivieri</i> <i>Edson Natale</i>	
Identidade e audiência como estratégia: aplicando o método id_musique em projetos culturais na execução da Lei Paulo Gustavo no Rio Grande do Sul	33
<i>Daniela Ribas Ghezzi</i>	
Mapeamento cultural da Lei Paulo Gustavo no Rio Grande do Sul: algumas análises metodológicas acerca do edital 12/2023 – criação artística	60
<i>Lilian Maus</i>	
Políticas Públicas, diversidade cultural e inclusão social	96
<i>Rosemari Lorenz Martins</i>	
Do fomento à consolidação de um ecossistema de aprendizagem: o design estratégico do Labcultura.RS	113
<i>Iuri Freiburger</i> <i>Mauro Cavalletti</i> <i>Aron Krause Litvin</i>	
(Quase) 20 anos de ficção seriada na TV paga brasileira: políticas públicas para o audiovisual nacional na produção de séries entre 2005 e 2024.....	149
<i>Maíra Bianchini</i>	

Diversidade e equidade distributiva por meio de políticas afirmativas regionais: o caso Funcultura Audiovisual 187

Mannuela Costa

Internacionalização do cinema brasileiro (2005-2025): das políticas públicas aos festivais e premiações 227

Belisa Figueiró

A Lei Paulo Gustavo no Rio Grande do Sul: da trajetória nacional à implementação em uma cidade do interior gaúcho 259

Joel Felipe Guindani

Etarismo no audiovisual: o desafio de uma sociedade intergeracional 284

Alice Inês Lorenzi Urbim

Apresentação

Este livro nasce do encontro entre uma política pública emergencial e a urgência de pensar o futuro da cultura brasileira. A Lei Complementar nº 195/2022, conhecida como Lei Paulo Gustavo, foi criada como resposta aos profundos impactos da pandemia de COVID-19 sobre o setor cultural, mobilizando recursos, redes e esperanças em um dos períodos mais desafiadores da história recente.

No Rio Grande do Sul, a Universidade Feevale tornou-se protagonista desse processo ao assumir a execução dos editais estaduais, articulando coordenação, acompanhamento técnico e monitoramento dos projetos, e transformando a política pública em experiência concreta, vivida nos territórios e nas práticas culturais. A partir dessa experiência institucional e coletiva, emergiu a necessidade de refletir de forma mais sistematizada sobre os impactos, os desafios e os aprendizados gerados pelas políticas culturais recentes. Esta obra nasce, portanto, desse contexto e se propõe a registrar e analisar um período importante para a cultura brasileira.

A pandemia evidenciou algumas fragilidades estruturais do setor cultural, mas também revelou sua capacidade de articulação, resistência e reinvenção. A Lei Paulo Gustavo não apenas ofereceu suporte financeiro emergencial, como também fortaleceu debates sobre descentralização de recursos, equidade no acesso às políticas públicas, valorização dos

territórios e reconhecimento da diversidade cultural. Dessa forma, este livro se insere nesse cenário ao olhar para o passado recente e examinar como o Estado, por meio de políticas culturais, pode atuar como agente estruturante, capaz de fomentar ecossistemas criativos mais justos e sustentáveis.

As reflexões aqui reunidas partem da compreensão de que políticas públicas não são instrumentos neutros. Elas carregam visões de mundo, escolhas simbólicas e disputas de sentido. Ao observar experiências concretas vinculadas ao financiamento cultural, à formação de públicos, à construção de identidades e à inclusão social, a obra evidencia como as decisões institucionais impactam diretamente a produção artística e a vida cultural dos territórios. O livro convida o leitor a compreender a cultura como um campo atravessado por dimensões econômicas, sociais e políticas, em que o acesso aos recursos e às oportunidades se torna um elemento central de justiça cultural.

O território ocupa lugar fundamental nesta discussão. A descentralização das políticas culturais permite que realidades locais ganhem visibilidade e protagonismo, rompendo com lógicas concentradoras historicamente presentes no setor. Ao valorizar contextos regionais e trajetórias diversas, a obra reforça a importância de políticas que reconheçam as especificidades culturais de cada lugar. Cultura, nesse sentido, é entendida como expressão viva das comunidades, como espaço de memória, pertencimento e criação coletiva.

A diversidade cultural também atravessa todo o volume. Questões relacionadas à inclusão, às desigualdades estruturais e às múltiplas identidades presentes na sociedade brasileira aparecem como elementos indissociáveis das políticas públicas contemporâneas. Pensar cultura implica considerar

gênero, geração, classe, raça e condições de acesso às linguagens artísticas e audiovisuais. O livro propõe uma reflexão crítica sobre como as políticas culturais podem contribuir para reduzir assimetrias históricas e ampliar a participação de grupos tradicionalmente marginalizados.

No campo do audiovisual, as análises dialogam com transformações ocorridas nas últimas décadas, destacando a relação entre políticas públicas, circulação de obras e reconhecimento nacional e internacional. O audiovisual é compreendido como setor estratégico, tanto do ponto de vista simbólico quanto econômico, capaz de projetar narrativas, identidades e imaginários. Ao mesmo tempo, o livro aponta para desafios persistentes, como a necessidade de ampliar a diversidade de vozes, enfrentar desigualdades regionais e promover uma cultura audiovisual mais inclusiva e intergeracional.

Mais do que um registro acadêmico, esta obra assume o compromisso de contribuir para o aprimoramento das políticas culturais. Ao reunir análises, experiências e reflexões críticas, o livro oferece subsídios para gestores públicos, pesquisadores, artistas e agentes culturais interessados em compreender os efeitos concretos das políticas culturais recentes. Trata-se de um convite à leitura atenta e ao debate qualificado, em um momento em que pensar cultura é também pensar democracia, cidadania e futuro.

Que este livro funcione como espaço de memória, reflexão e inspiração. Que ele ajude a fortalecer o entendimento da cultura como direito, como política de Estado e como dimensão essencial da vida social brasileira.

Os organizadores

FINANCIAMENTO À CULTURA E A LEI PAULO GUSTAVO

Cristiane Olivieri
Edson Natale

Resumo: A Lei Paulo Gustavo (LPG) foi regulamentada para o financiamento emergencial especialmente dos profissionais da cadeia do audiovisual, em razão da pandemia da COVID-19. Foi aprovada pelo Congresso Nacional, mas foi executada a partir de 2023, já com o foco em fomento. O objetivo deste artigo é contextualizar o formato do financiamento à cultura no Brasil e a importância dos novos fundos públicos aprovados a partir do evento da pandemia, em especial a Lei Paulo Gustavo (LPG) e a Lei Aldir Blanc (LAB), e avaliar o impacto dos fundos não apenas do ponto de vista econômico e de apoio aos profissionais paralisados e/ou impactados pela pandemia, mas também como nova forma de política de fomento direto, modelo que acabou por originar a Lei Aldir Blanc 2 (LAB2). Serão analisados também os dados federais disponíveis sobre a LPG no Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: Política cultural. Financiamento à cultura. Fundos Públicos. Lei Aldir Blanc (LAB). Fomento direto. Fomento indireto. Mecenato. Lei Rouanet. Lei Paulo Gustavo (LPG). Rio Grande do Sul.

1 INTRODUÇÃO

Durante a pandemia da COVID-19, que causou o confinamento da população com a impossibilidade de atuação para quase a totalidade de profissionais das áreas de cultura, foram implementados fundos públicos emergenciais em razão da mobilização intensa da classe, junto ao Congresso Nacional. Não havia qualquer apoio do executivo para ações emergenciais ou mesmo para manutenção ou fortalecimento dos financiamentos existentes. Neste cenário de calamidade foram instituídos os fundos públicos emergenciais, conhecidos como Lei Aldir (Brasil, 2020) e Lei Paulo Gustavo (Brasil, 2022), para apoio à cadeia da cultura em todo o país.

Os fundos tinham modelo de distribuição inédito no Brasil e garantiam que, com o cumprimento das regras, todos os estados, municípios e o Distrito Federal receberiam recursos proporcionais a sua população, os quais deveriam ser distribuídos através de regras democráticas e transparentes e com participação da sociedade civil. Apesar de várias dificuldades, a distribuição foi bastante eficiente, originando inclusive a Lei Aldir Blanc 2 (Brasil, 2022b), um fundo público perene.

A proposta deste artigo é abordar o financiamento federal à cultura após a abertura democrática, com apresentação de um histórico resumido e, a partir de então, discorrer a respeito da importância dos fundos públicos, implantados a partir de 2020, em especial do papel da Lei Aldir Blanc, como fundadora do modelo de distribuição, e da Lei Paulo Gustavo, como fundadora do uso dos recursos para fomento.

2 O FINANCIAMENTO À CULTURA NO BRASIL APÓS ABERTURA DEMOCRÁTICA

A ideia da implementação de uma lei federal de incentivo à cultura no Brasil remonta ao ano de 1972, com a proposta - não aprovada - do então senador José Sarney. Foram feitas duas novas tentativas para que, no final do período da ditadura civil-militar, o próprio José Sarney, agora como presidente da República, sancionasse em 02 de julho de 1986, a Lei 7.505, que imediatamente passou a ser conhecida como Lei Sarney, a primeira lei federal de incentivo à cultura do país. Foi também durante este governo que foi criado o Ministério da Cultura, em 15 de março de 1985. A Lei Sarney teve curta duração e já no governo posterior, de Fernando Collor de Mello, foi revogada para dar lugar a chamada Lei Rouanet, em vigor até hoje, com algumas alterações e aprimoramentos desde então (Olivieri, 2004).

Podemos dizer que a política pública de apoio à cultura no Brasil vinha sendo efetivada desde a democratização até 2020, primordialmente, através da concessão de incentivos fiscais à cultura em geral, previstos na Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991, conhecida como Lei Rouanet, na modalidade conhecida como “mecenato”. Não obstante a existência do Fundo Nacional de Cultura (FNC), com aplicação direta de recursos pelo Estado, os valores disponibilizados pelo fomento direto sempre foram consideravelmente inferiores aos disponibilizados pelo fomento indireto, o que veio a transformar esse último no grande esteio – ou esperança - das produções de todas as áreas artísticas dos mais diversos tamanhos de projetos (Olivieri, 2004).

A Lei Rouanet, que prometia ser mais abrangente com o tripé de apoio e financiamento composto por mecenato, fundo público e investimento, no decorrer dos anos viu fortalecer apenas o mecenato, com o contingenciamento recorrente da verba destinada ao Fundo Nacional de Cultura (FNC) e a não regulamentação dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) até hoje.

O mecenato, ou seja, o incentivo fiscal previsto na Lei Rouanet, cumpre parte do papel do financiamento e apresenta números importantes de impacto na economia, no acesso público e na geração de emprego e renda. Pesquisas demonstram que o segmento cultural se formalizou e profissionalizou em razão desse mecanismo de apoio¹, o qual, de fato, aportou mais R\$ 31 bilhões entre 1995 e 2024². Segundo pesquisa da FGV (2025), cada real investido em projetos incentivados pela Lei Rouanet gera, em média, pelo menos 7,59 para a sociedade considerando o impacto diretamente na cadeia de cultura, mas sendo muito mais significativo se avaliado o impacto na economia com um todo, podendo alcançar 13 vezes o montante investido (Genestreti, 2018). Várias instituições culturais e produtoras independentes foram criadas e fortalecidas ao longo dos anos, permitindo o acesso e distribuição gratuita de produções nacionais e internacionais.

Por outro lado, o patrocínio incentivado apresenta concentração não só regional e especialmente em grandes centros, mas também em beneficiários e em atividades mais

1 Em 2020, a economia da cultura e das indústrias criativas (ECIC) do Brasil movimentou R\$230,14 bilhões, correspondendo a 3,11% do Produto Interno Bruto (PIB); e gerou 7,4 milhões de empregos formais e informais no país, o que equivale a 7% do total dos trabalhadores da economia brasileira em 2022 (Observatório Itau Cultural, 2022).

2 Dearo, 2018.

mediáticas, face ao interesse em grandes públicos, gerando críticas históricas a Lei Rouanet, em razão do mecenato não dar conta do território e da diversidade dos brasileiros, e não se traduzir em fomento de pequenas produções.

Neste sentido, vários estudos já concluíram que os recursos do mecenato são acessados e viabilizam apenas parte da produção cultural do país, concentrando-se na região sudeste, nos projetos de maior exposição na mídia, e nos produtores mais capacitados, entre outros aspectos (Almeida; Beyrodt Paiva Neto, 2018; Botelho, 2016; Menezes, 2016; Oliveira, 2012; Olivieri, 2004), não tendo, portanto, condição de substituir o papel de outros recursos e ações para o fomento, apoio à diversidade, e distribuição democrática desejável. Portanto, a necessidade do fortalecimento dos fundos públicos era evidente.

3 CRIAÇÃO DA LEI ALDIR BLANC E DA LEI PAULO GUSTAVO

Após a abertura democrática, a sucessão de governos, não obstante suas diferentes formas de atuação, valorizou as humanidades e as políticas culturais, sempre manteve um ministério específico para cultura em sua estrutura, e implementou políticas e ações específicas para o financiamento e acesso à cultura. Diversamente, a chegada do governo Bolsonaro, em 2019, representou uma ruptura. Em sua gestão, foram estabelecidas não apenas escolhas diversas e implantada uma política menos à esquerda, mas especialmente foi realizado o desmonte total e a desarticulação das estruturas e políticas de cultura federais.

O governo Bolsonaro, dentre suas ações de esvaziamento da cultura, procedeu a extinção do Ministério da Cultura, transferindo as competências para Secretaria de Cultura³ com redução de cargos; nomeou para secretarias, autarquias e instituições pessoas adversárias ao seu próprio conteúdo⁴; reduziu significativamente o orçamento da cultura⁵; estabeleceu a paralisação dos atos administrativos⁶; procedeu o esvaziamento da representação da sociedade civil com a concessão de poderes extraordinários ao Secretário de Cultura⁷; incluiu discurso religioso e colonialista de proteção às belas artes e à arte sacra; além de proceder a censura de temas e artistas⁸.

Como é de conhecimento geral, a partir de março de 2019, a sociedade brasileira foi impactada pela calamidade sanitária mundial da COVID-19 que trouxe confinamento, insegurança e quantidade expressiva de mortes em razão

3 A Secretaria de Cultura foi inserida primeiramente no Ministério da Cidadania e após no Turismo.

4 Antes mesmo de sua nomeação, o Presidente da Fundação Palmares entre 2019 e 2022, deu a seguinte declaração: "Racismo real existe nos Estados Unidos. A negrada daqui reclama porque é imbecil e desinformada pela esquerda" (Camargo, 2019).

5 O orçamento da cultura em 2022 foi 63% menor que em 2021, quando atingiu R\$ 245,5 milhões (Braga, 2022).

6 Face à morosidade, existiam em 2021 — apenas na Funarte — 1341 projetos com parecer técnico emitido, mas que não eram homologados pelo Secretário para publicação no Diário Oficial da União (Olivieri, 2021).

7 O esvaziamento da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), iniciado com a não publicação dos atos administrativos necessários à habilitação de entidades representativas da sociedade civil e nomeação dos respectivos representantes de cada área, se consolidou com a publicação do Decreto 10.755, de 26 de julho de 2021, que deslocou para Secretário Especial da Cultura (ou ao seu delegado, o Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura) o protagonismo do processo de aprovação de projetos, originariamente exercido pela CNIC, significando que as decisões que, há três décadas, se valiam de discussões colegiadas passassem a se dar de forma unilateral, sem a participação da sociedade civil.

8 Em uma análise de casos de censura, desmonte institucional da Cultura e autoritarismo contra o setor artístico no Brasil, o MOBILE identificou 281 casos entre 2019 e agosto de 2022 (C de Cultura, 2023).

da pandemia, mas também por um governo que, na saúde, defendeu tratamentos não científicos, recusou a compra de vacinas e desprezou a necessidade do confinamento e uso de máscaras. A área da cultura que, em sua maior parte, depende da experiência, da relação com o público e dos espaços abertos e em funcionamento, se viu sem atividade e sem renda. Segundo o IBGE (2019), entre 2019 e 2021 houve perda de 700 mil empregos no ramo cultural e de entretenimento, segmento que respondia até então por 5,6% do total de trabalhadores do país, com aumento da informalidade em 41%⁹.

Assim, o esvaziamento das políticas culturais, a redução das verbas e os discursos de costumes aconteceram ao mesmo tempo que a pandemia, estrangulando as possibilidades de sustentação da área cultural tanto com o público e o mercado quanto com o apoio do Estado. Especificamente na política dos incentivos fiscais à cultura, conhecida como Lei Rouanet, o governo federal criou entraves para não liberação do uso de verbas já captadas dos patrocinadores; redução do número de análises de projetos; suspensão da análise de projetos em estados em *lockdown*; adiamento de atos administrativos corriqueiros; desprezo pelas regras do processo administrativo; e por fim, censura de conteúdo (Olivieri,

9 Segundo o IBGE (2021): "O setor cultural ocupava, em 2018, mais de 5 milhões de pessoas, de acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), representando 5,7% do total de ocupados no país. Mais da metade eram mulheres (50,5%), pessoas de cor ou raça branca (52,6%) e com menos de 40 anos de idade (54,9%). Além disso, se comparado ao total das ocupações, o percentual daqueles com nível superior era maior (26,9% no setor cultural ante 19,9% no total de ocupados). [...] As pesquisas estruturais econômicas, que são feitas com base em uma amostra de empresas dentro de um universo menor que o do Cadastro Central de Empresas estimaram que havia, em 2017, 223,4 mil empresas associadas ao setor cultural, que ocuparam 1,7 milhão de pessoas e geraram uma receita líquida de aproximadamente R\$ 539 bilhões."

2021)¹⁰. A quantidade de projetos aprovados nos 4 anos caiu 38%¹¹ em relação ao governo anterior; e em 2022, no último ano de governo, corresponderam a 50% dos anos anteriores.

Diversamente do defendido por alguns interlocutores, como esclarecem Rubim (2021) e Tavares (2021), o ataque à cultura e aos artistas não era fruto de simples ignorância, mas parte de um projeto estruturado de poder¹² que pretendia reduzir o pensamento crítico, e implantar outra cultura autoritária, conservadora, com traços de fundamentalismo religioso e moral, assim como fortalecer a “guerra cultural” como estratégia. A “guerra cultural” pode ser compreendida como a contraposição entre direita ultraconservadora e esquerda, em um movimento que se iniciou nos EUA, expandiu internacionalmente e se mostrou na forma mais fortalecida na coalizão política de Bolsonaro¹³, a qual não concebe a troca de ideias próprias da democracia e respeito

10 A Secretaria da Cultura da Cidade de São Paulo realizou, em janeiro/2020, o Festival Verão Sem Censura (2020), com diversas apresentações artísticas, entre as quais as peças de teatro e filmes censurados pelo Governo Federal e suas entidades vinculadas; e em junho de 2021, São Paulo Sem Censura 2021, com programação dividida em quatro eixos: Excluídos da Fundação Palmares; Censura Prévia na Rouanet e Ancine; Liberdade de Imprensa e de Expressão; e Políticas de Silenciamento.

11 Entre 2015 e 2018, com Dilma e Temer, 20,8 mil projetos ganharam chancela para buscar patrocínio. Sob Bolsonaro, o número de aprovações caiu mais de um terço, chegando ao máximo de 12,8 mil projetos aprovados (Brasil, 2024).

12 O desprezo pela cultura é o vetor estruturante da política bolsonarista. Por isso, é equivocado perceber como piada ou como acessório o que acontece na área da Cultura. Há um projeto em curso para um apagamento da diversidade e da diferença no país. Isso implica a destruição das políticas públicas desenvolvidas, mas também a reconquista da memória pelas elites (Tavares, 2021).

13 Uma elite (em tese liberal) fomentando ideias antipolítica e financiando figuras nitidamente ligadas a projetos antidemocráticos, com o intuito de fustigar as forças de esquerda a fim de implementar seu programa econômico a qualquer custo. Uma maioria conservadora na classe média capturada por um discurso de que o sistema político estava corrompido por inteiro. Um crescimento da influência política das igrejas evangélicas, desejosa de fazer valer concepções obscurantistas. Uma corporação militar descontente com a possibilidade de revisão de seus atos criminosos durante a ditadura de 1964-1988. Separados, esses grupos muito provavelmente não conquistariam adesão massiva, mas, unidos, formaram a coalizão ideal para o avanço de um projeto autoritário como o de Bolsonaro no país (Tavares, 2021).

da diversidade, mas pressupõe a eliminação do outro, a sua destruição física ou simbólica. Esclarece Rubim (2021, p.47):

Em suma, essa convergência política visa conjugar a destruição de culturas democráticas, emancipatórias, laicas e republicanas, e a criação em seu lugar de culturas autoritárias, fundamentalistas, terraplanista, elitistas e moralistas do novo velho Brasil.

Agentes, cidadãos, comunidades e instituições culturais, agora órfãos do Poder Executivo, onde costumavam articular políticas com o Ministério da Cultura e seus gestores, em mobilização política bastante coesa e eficiente, pautaram os parlamentares sobre a importância econômica e subjetiva da cultura, convencendo o Congresso Nacional da relevância da criação de financiamento que pudesse auxiliar na sobrevivência do mercado cultural durante a pandemia e durante o seu restabelecimento. Foi um movimento bastante organizado e coeso da sociedade civil¹⁴. Assim, utilizando os recursos para cultura já previstos no Fundo Nacional de Cultural, foi publicada inicialmente a chamada Lei Aldir Blanc¹⁵, que determinou o investimento de R\$3 bilhões, a título emergencial, para área da cultura.

A LAB, e posteriormente a Lei Paulo Gustavo (LPG) com o mesmo formato de distribuição, garantiu o financiamento da cultura com verba pública direta, em montante e formato não existentes no Brasil até então. Teve a qualidade e originalidade de ser ampla e inclusiva porque atendeu à todas as regiões

14 Nosso êxito só foi possível porque houve bom diálogo com o Congresso Nacional e foi construída uma escuta atenta e ativa em processo de consenso progressivo (Turino, 2020).

15 Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que ganhou o nome do letrista, compositor de grandes sucessos da música popular brasileira e cronista brasileiro Aldir Blanc (1946-2020), que faleceu em maio de 2020, vítima da COVID-19.

com seu projeto de distribuição federativo; aos diversos atores culturais, aceitando coletivos e grupos não formalizados; e incluindo toda a cadeia da economia criativa, como técnicos, produtores, e profissionais da atividade meio. Esclarece Turino (2020), um de seus idealizadores:

São muitas as inovações que estão emergindo com a Lei Aldir Blanc. Para além do avanço no campo específico das políticas culturais, estamos construindo uma nova cultura política. Nossa lei é generosa, fruto de um compromisso com o Brasil profundo, de baixo, criativo; foi tecida e executada a muitas mãos. [...] Uma lei para artistas e também para técnicos, para os que sobem aos palcos e para aqueles que dão sustentação ao palco.

Conforme o Painel de Dados da Lei Aldir Blanc (Brasil, 2025), contrariamente às previsões pessimistas da época de sua publicação, foram executados 95,8%¹⁶ dos recursos repassados aos estados, 98,5% dos recursos repassados às capitais, e 98,5% dos recursos repassados aos municípios. Menos de 1%¹⁷, ou seja R\$27,6 milhões dos R\$3 bilhões não tiveram execução¹⁸. Cabe ressaltar que, 20,37% dos municípios, majoritariamente concentrados nos estados de Goiás, Rondônia, e Amazônia (Brasil, 2025) não cadastraram seus Planos de Ação, condição para acessar os recursos, e, portanto, não receberam sua parte, a qual foi apropriada aos recursos dos respectivos estados, garantindo sua execução. Im-

16 O dado fica ainda mais impressionante se considerarmos que a média de execução do FNC, nos últimos 10 anos, foi de 19% (Melo, 2022, p. 104).

17 Apenas 0,092% dos recursos não foram executados. Disponível em: <http://portalsnc.cultura.gov.br/indicadorescultura/>. Acesso em: 03 set. 2025.

18 A LAB previa que na hipótese de não apresentação de Plano de Trabalho pelo município, os recursos destinados ao respectivo município, eram incluídos no montante destinado ao respectivo pelo Estado, garantindo, desta forma, maior execução do recurso.

portante evidenciar que, assim como ocorreu na formulação da política da LAB e da LPG, a participação da sociedade civil foi intensa também na operacionalização dos procedimentos, tanto na formulação da regulamentação, postergada por diversas vezes pelo governo federal, quanto na atuação junto às respectivas secretarias dos estados e municípios para implantação desburocratizada e rápida, como exigia o momento. Ratifica Melo (2022, p. 104):

Parte das desigualdades foi amenizada pelo sentimento de urgência dos artistas, trabalhadores da cultura e articuladores da Lei, que atuaram em rede não somente para criação e aprovação do programa, mas também para que os recursos chegassem aos beneficiários.

4 IMPACTOS DA LEI PAULO GUSTAVO

Conforme a seção anterior, passados 30 anos sem a devida implementação do que deveria ter sido o equilíbrio de distribuição de recursos entre fomento direto e indireto, pela primeira vez, em 2020, o FNC não foi contingenciado e seus recursos puderam gerar os R\$3 bilhões disponibilizados pela LAB. Face ao êxito de sua aprovação, nova movimentação da sociedade civil, especialmente na área de audiovisual, originou a Lei Paulo Gustavo (LPG)¹⁹ com R\$3,8 bilhões, sendo R\$2,797 bilhões exclusivamente para o audiovisual e R\$1 bilhão para as demais atividades, representando o maior investimento público direto realizado para o setor. Os fundos tinham, inicialmente, função emergencial para a crise pandêmica, mas com o atraso causado pelo veto presidencial

¹⁹ Lei Complementar 195/2022, que ganhou o nome do artista e ator brasileiro de grandes sucessos Paulo Gustavo (1978-2021), que faleceu em maio de 2021, vítima da COVID-19.

na aprovação e pela regulamentação apenas em 2023; foram distribuídos, de fato, apenas a partir de então, já com o foco em ações de fomento e reaquisição do mercado especialmente audiovisual.

Estudo da FGV sobre o impacto da LPG no estado do Rio de Janeiro²⁰ demonstrou que o investimento de R\$139 milhões (Duvanel, 2024)²¹ gerou o impacto direto no setor criativo de R\$498 milhões e indireto envolvendo outros elos da cadeia produtiva de R\$353 milhões, além de R\$132 milhões em tributos. Ou seja, apenas os tributos devolveram praticamente o total investido. Adicionalmente, a pesquisa demonstrou que 66% dos gastos foram até R\$24.999,99 e quase a totalidade dos pagamentos, a dizer 90%, ficaram abaixo de R\$99.999,00, demonstrando a grande participação de micro e pequenas empresas, e da distribuição ampla dos recursos, além de ter gerado 11.526 empregos. Importante também ressaltar que a maior parte dos projetos – 80% - são destinados a receber pessoas, ou seja, garantem o acesso da população que foi estimada em 2,1 milhão de pessoas.

A pesquisa realizada no estado do Rio do Janeiro serve de parâmetro para entendimento do impacto da LPG nos demais estados e municípios, uma vez que a lógica de distribuição dos recursos é a mesma. A LPG estabeleceu a distribuição proporcional aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios, sendo R\$2.797 bilhões para o setor audiovisual, especialmente para fomento às produções audiovi-

20 Pesquisa Resultados da Análise de Impacto Econômico dos Projetos Selecionados pela Paulo Gustavo – FGV-SESECRJ/2024 (Rego, 2021).

21 LPG investiu R\$139 milhões no estado do Rio de Janeiro e R\$48,2 milhões na capital fluminense (Duvanel, 2024).

suais; apoio a reformas e manutenção de salas de cinema; capacitação e qualificação em audiovisual; apoio a realização de mostras e festivais audiovisuais; exibição e distribuição de produções nacionais; e, R\$1.065 bilhões para as demais áreas culturais.

A distribuição dos recursos é feita diretamente pelas respectivas secretarias dos Estados, Distrito Federal e Municípios, mas deve passar por um processo estruturado e amplo de escuta e participação da sociedade civil. A própria legislação determina a essencialidade de participação do cidadão, o que permite que critérios de seleção estejam mais conectados com os interesses e necessidade de cada região. Adicionalmente, para garantia de acesso mais democrático, existe cota para comunidades periféricas, negros, indígenas e quilombolas. Assim, a LPG, além do aspecto econômico de impacto, como demonstra a pesquisa da FGV, apresenta também impacto na democratização tanto de acesso quanto de participação do cidadão.

A mobilização social pelas Leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo, durante a pandemia, foi essencial para reposicionar a questão da participação social, com a criação de comitês nacionais, estaduais e municipais focados no fomento à Cultura durante um período de crise (C de Cultura, 2023, p. 67).

Conforme Painel de Dados da Lei Paulo Gustavo do Governo Federal (Brasil, 2024), até a presente data, quase 95% dos recursos já foram utilizados por todo o país, tendo os estados já recebido a totalidade dos recursos e aplicado 97,58%²². O estado do Rio Grande do Sul recebeu R\$91.491

22 Os municípios executaram 91,93%, e já receberam 98,1% (Brasil, 2024).

milhões e utilizou 98% dos recursos, ou seja, praticamente a totalidade do disponibilizado, sendo certo que executou 97,90% dos recursos para audiovisual e 98,26% dos recursos de outras áreas, tendo recebido R\$929 mil adicionais de municípios que não cumpriram os requisitos para receber suas verbas. Os percentuais demonstram, assim como no caso da LAB, que diversamente do especulado, os estados têm sido eficientes na execução de recursos.

As pesquisas demonstram não só o efetivo impacto econômico dos fundos públicos para área, mas também e especialmente o caráter distributivo que conseguiu impactar a maioria das cidades e regiões do país, bem como alcançou público não atendido por outras políticas públicas de cultura, até então concentradas nos incentivos fiscais. O estudo do Observatório da Economia Criativa da Bahia²³, com municípios de todas as regiões do país, demonstrou que 63% dos beneficiados da LAB não haviam recebido qualquer recurso público nos últimos 5 anos; e demonstrou que mais de 80% avaliam como positivo ou muito positivo o impacto da LAB na sua área de atuação, na sua profissão e na sua cidade²⁴. A LPG teve papel muito relevante também no fortalecimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que tem como objetivo a articulação, gestão, informação, fomento e promoção de políticas públicas envolvendo estados, municípios e Distrito Federal, com participação ativa da sociedade civil. Embora o SNC tenha sido idealizado em 2003, de fato, não tinha sido

23 "O impacto da lei Aldir Blanc 1 na Cultura Brasileira" (OBEC, 2022).

24 88,7% avaliam como positivo ou muito positivo o impacto da LAB na sua área de atuação, 84,2% na sua profissão e 82,8% na sua cidade (OBEC, 2022).

implementado pelo país. A necessidade de garantir a pulverização dos recursos pelo país trouxe sua importância à tona já na LAB. Mas, foi na regulamentação da LPG que previu expressamente a necessidade de estados e municípios aderirem ao SNC para poder aderir a LPG que o sistema foi fortalecido.

As leis emergenciais, como a LPG, são fruto de uma ação efetiva e nacional do Estado, com aplicação de recursos públicos durante a calamidade sanitária. Segundo Gerbaudo (2023), as catástrofes ambientais, sociais, econômicas e sanitárias trouxeram, de fato, novas perspectivas sobre as competências e potencialidades das empresas e da sociedade civil como um todo, e a valorização do papel do Estado nas questões públicas e transnacionais. Por razões e com objetivos distintos, as esferas políticas de direita e de esquerda, requisitam a intervenção do Estado nas sociedades, para garantia dos seus respectivos e distintos objetivos, excluindo-o de seu papel secundário defendido intensamente pela doutrina neoliberal até então. Estaríamos vivendo o “neostatismo”, conceito que ainda não se configura em uma doutrina organizada e coerente, mas no sentido da mudança do discurso político.

Mas sim o Estado como pivô de uma formação social, um alicerce necessário de cuja eficiência a habilitação da economia privada, ao fim e ao cabo, também depende. [...] Hoje, nenhuma força política pode negar a necessidade de intervenções, dada a frequência com que a intervenção é voltada para salvar o mercado (Gerbaudo, 2023, p. 16-17).

Parece, portanto, que estamos em meio do caminho entre a crença definitiva no neoliberalismo desde as décadas de oitenta e noventa e algo novo, que embora não pretenda abandonar o capitalismo e muitos de seus pressupostos, propõe a devolução de papel estratégico ao Estado. Como demonstrado, não obstante estar previsto na mesma lei, o Fundo Nacional de Cultura (FNC), mecanismo com aplicação direta de recursos pelo Estado, teve seus recursos recorrentemente contingenciados. Como decorrência, os valores disponibilizados pelo fomento direto foram sempre consideravelmente inferiores aos disponibilizados pelo fomento indireto²⁵, o que veio a transformar esse último no grande esteio das produções de todas as áreas artísticas dos mais diversos tamanhos de projetos.

Com os recursos dos fundos públicos, pela primeira vez, foi alcançado o equilíbrio entre financiamento direto e indireto, constituindo possível resposta às críticas. A implantação do modelo de fomento pela LPG foi perenizado pela Lei Aldir Blanc 2 (LAB2) e deverá auxiliar no equilíbrio e relevância entre fomento direto e indireto, garantindo o financiamento das produções mais massivas, comerciais e sedutoras ao patrocínio cultural e as suas ações de marketing através do mecenato, ou seja, incentivos fiscais; e garantindo as produções experimentais, regionalizadas, menos midiáticas do Brasil profundo, das periferias, enfim, muitas das ações não palatáveis ao marketing através do fomento iniciado pela LPG e perenizado pela LAB2.

A perenidade do mecanismo de fomento criado em situação emergencial demonstra-se como política acertada pe-

25 No período entre 2018 e 2022, o FNC teve seu orçamento reduzido em 91% (Cultura em Evidência, 2023), mas o contingenciamento foi sempre uma realidade (Olivieri, 2004).

los resultados acima expostos e pela pesquisa do OBEC que apontou que 54% consideram impossível se manter na área cultural sem novas políticas de apoio público²⁶.

De fato, o fomento previsto na LPG, implementado pelos gestores públicos de cada ente federativo, garantiu uma política direta do Estado. Embora, a política cultural possa ter como titulares não só o Estado, mas também as instituições civis, entidades privadas e os grupos comunitários (Teixeira Coelho, 1999), parece que o papel do Estado como mecenas e arquiteto é essencial para salvaguardar as produções não mercadológicas e que não atendam às regras dos meios de comunicação de massa e, ainda, para garantir o acesso do público como participante do processo de produção de cultura. Esclarece Benhamou (2007, p. 152), que o efeito benéfico da produção de bens culturais nem sempre é percebido pelos cidadãos, cabendo ao Estado garantir sua produção e consumo, incluindo a preservação, ou o consumo do amanhã. “O bem cultural é um bem social irreduzível (Thorsby, 1994), cujos benefícios não podem ser atribuídos a indivíduos precisos.”²⁷

A LPG, portanto, teve papel muito relevante no financiamento direto a cadeia do audiovisual e de outras áreas da cultura, mas também na institucionalização da política de fundos públicos para fomento à cultural do país, uma vez que serviu de modelo para criação da LAB2, assim como foi ponto de virada no fortalecimento do Sistema Nacional da Cultura, que poderá garantir o conhecimento da produção local, a criação de índices nacionais, e a construção de uma política

26 “O impacto da lei Aldir Blanc 1 na Cultura Brasileira” (OBEC, 2022).

27 Benhamou (2007, p. 152)

complementar e abrangente entre os entes federados. O Rio Grande do Sul, como um estado vitorioso na distribuição da quase totalidade dos recursos, certamente, será impactado não apenas com as produções diretas, mas principalmente com o legado dos projetos, dos aprendizados e do sistema implementado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A.; BEYRODT PAIVA NETO, C. Fomento à cultura no Brasil - desafios e oportunidades. **Políticas Culturais em Revista**, v.10, n.2, p.35–58. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24390>. Acesso em: 02 out. 2022.

BENHAMOU, F. **A Economia da Cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BOLETIM OBEC. **Observatório da Economia Criativa da Bahia**O impacto da Lei Aldir Blanc 1 na cultura brasileira. Salvador: Observatório da Economia Criativa; 2022. Disponível em: https://chrome-extension://efaidnbnmnibpcajpcglclefindmkaj/https://obec.ufba.br/wp-content/uploads/2022/07/Forum-Secret%C3%A1rios-Cultura_Impacto-da-LAB.pdf/. Acesso em: 05 set. 2025.

BOTELHO, I. **Dimensões da Cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BRAGA, T; GORIZZA, A; BUONO, R. O rombo no orçamento da cultura. **Revista Piauí**. 2022. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-rombo-no-orcamento-da-cultura/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

BRASIL. **Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020**. 2020. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/114017.htm#. Acesso em: 14 jul. 2024.

BRASIL. Governo Federal. **Painel de Dados – Lei Paulo Gustavo**. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/acesso-a-informacao/painel-de-dados>. Acesso em: 28 ago. 2025.

BRASIL. Governo Federal. **Painel de Dados – Lei Aldir Blanc**. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/politica-nacional-aldir-blanc/painel-de-dados>. Acesso em: 28 ago. 2025.

BRASIL. **Lei Complementar 195/2022**. 2022a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm. Acesso em: 14 jul. 2024.

BRASIL. **Lei 14.399, de 8 de julho de 2022**. 2022b. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/l14399.htm. Acesso em: 14 jul. 2024.

BRASIL. **Ministério do Turismo. Secretaria Especial de Cultura. Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SALICNET)**. Disponível em: <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php/>. Acesso em: 31 mar. 2024.

C DE CULTURA. **Instituto Veredas. Cultura em Evidência**. São Paulo: C de Cultura, 2023.

CAMARGO, S. Novo presidente da Fundação Palmares minimiza racismo no Brasil em post; entidades criticam. **Site G1**. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/11/28/novo-presidente-da-fundacao-palma-res-minimiza-racismo-no-brasil-em-post.ghtml>. Acesso em: 14 jul. 2024.

DEARO, G. Lei Rouanet traz retorno 59% maior que valor financiado, mostra FGV. **Revista exame online**, 2018. Disponível em: <https://exame.com/economia/lei-rouanet-traz-retorno-59-maior-que-valor-financiado-mostra-fgv/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

FESTIVAL Verão Sem Censura acolhe manifestações culturais censuradas e oprimidas. Site Prefeitura de São Paulo, 2020. Disponível em : <https://www.capital.sp.gov.br/w/noticia/festival-verao-sem-censura-acolhe-manifestacoes-culturais-censuradas-e-oprimidas-1>. Acesso em: 14 jul. 2024.

SÃO PAULO Sem Censura 2021: Cidade promove Cultura e Liberdade de Expressão. Site Prefeitura de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=29649>. Acesso em: 14 jul. 2024.

GERBAUDO, P. **O Grande Recuo:** A política pós-populismo e pós-pandemia. São Paulo: Todavia, 2023.

GENESTRETI, G. Flip gera retorno de R\$ 46,9 milhões, diz estudo da FGV. **Folha de São Paulo**, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/flip-gera-retorno-de-r-469-milhoes-diz-estudo-da-fgv.shtml>. Acesso em: 14 jul. 2024.

IBGE. **SIIC 2007-2018:** Setor cultural ocupa 5,2 milhões de pessoas em 2018, tendo movimentado R\$ 226 bilhões no ano anterior. Agência IBGE de Notícias (5/12/2019). Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/26235-siic-2007-2018-setor-cultural-ocupa-5-2-milhoes-de-pessoas-em-2018-tendo-movimentado-r-226-bilhoes-no-ano-anterior>. Acesso em: 30 jul. 2021.

MELO, S. Estamos à altura do que se anuncia? Horizontes de institucionalização nas políticas culturais brasileiras. In: **Políticas Culturais em Revista**, (S.l), v.17, n.1, p. 81-104, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/57960> . Acesso em: 28 ago. 2025.

MELO, S. Pela onda luminosa: A articulação em redes a favor da Lei Aldir Blanc no contexto das Políticas Culturais Brasileiras. In: Canclini, N. et al (org). **Emergências culturais:** instituições, criadores e comunidades no Brasil e no México. São Paulo:

Instituto de Estudos Avançados: Editora Universidade de São Paulo, 2022.

MENEZES, H. **A Lei Rouanet: Muito além dos (f)atos**. São Paulo: Distribuidora Loyola, 2016.

MIGUEZ, P. **Alguns Aspectos do Processo de Constituição do Campo de Estudos em Economia da Cultura**. IV Enecult (mimeo), 2008.

OBSERVATÓRIO ITAU CULTURAL. Painel de Dados. 2022. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/observatorio/painelledados/>. Acesso em: 31 mar. 2024.

OLIVEIRA, L. M. B. de. Que Políticas Culturais. **Fórum Permanente**. v.1, n.1., 2012. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/edicao-0/textos/que-politicas-cultura-is>. Acesso em: 02 out. 2022.

OLIVIERI, C. Desgoverno na cultura. **Revista 451**, 2021.

OLIVIERI, C. **Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura**. São Paulo: Escrituras, 2004.

PAIVA NETO, C. Políticas culturais, financiamento e asfixia da cultura. In: RUBIM, A; TAVARES, M. (orgs). **Cultura e Política no Brasil Atual. Fundação Perseu Abramo**, p.303-328, 2021. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2021/05/Cultura-pol%C3%A9tica-no-Brasil-atual-WEB.pdf>. Acesso em: 02 out. 2022.

REGO, T. Setor cultural perdeu 700 mil postos de trabalho em 2020. **Nonada**, 2021. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2021/12/setor-cultural-perdeu-700-mil-postos-de-trabalho-em-2020/>. Acesso em: 05 set 2025.

RUBIM, A. Balanço político-cultural do governo Bolsonaro. In: RUBIM, A.; TAVARES, M. (orgs). **Cultura e Política no Brasil Atual. Fundação Perseu Abramo**, 2021; p.37-56. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/>

sites/5/2021/05/Cultura-pol%C3%A Dtica-no-Brasil-atual-WEB.pdf.
Acesso em: 02 out. 2022.

SEMENSATO, C. A. G.; BARBALHO, A. A. A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC. In: **Políticas Culturais em Revista**, (S.l), v.14, n.1, p. 85-108, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/42565>. Acesso em: 14 jul. 2024.

TAVARES, M. Guerra cultural: das origens a Bolsonaro. In: RUBIM, A e TAVARES, M (orgs). *Cultura e Política no Brasil Atual*. Fundação Perseu Abramo, p.57-78, 2021. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2021/05/Cultura-pol%C3%A Dtica-no-Brasil-atual-WEB.pdf>. Acesso em: 02 out. 2022.

TEIXEIRA COELHO, J. Direito Cultural no Século XXI: Expectativa e Complexidade. In: **Revista Observatório Itaú Cultural/OIC**, n. 11 (jan. 2011/abr. 2011), São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

TURINO. C. **Lei Aldir Blanc**: modos de usar. P2P & INOVAÇÃO: Rio de Janeiro, p. 184-191, set. 2020/fev. 2021.

IDENTIDADE E AUDIÊNCIA COMO ESTRATÉGIA: APLICANDO O MÉTODO ID_MUSIQUE EM PROJETOS CULTURAIS NA EXECUÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO NO RIO GRANDE DO SUL

Daniela Ribas Ghezzi¹

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre a aplicação de duas ferramentas do método ID_MUSIQUE, criado pela autora deste artigo com base em sua tese de doutorado em Sociologia (Ghezzi, 2011), no contexto da execução da Lei Paulo Gustavo (LPG) no Rio Grande do Sul. As ferramentas exploradas são o “Mapa Interior” (Ferramenta 1), “Sonar do Mar Alheio” (Ferramenta 4), e “Desk Research de Público” (Ferramenta 5), ambas voltadas à investigação qualitativa da audiência com base em observação digital e sistematização sociológica de perfis. O artigo se estrutura em três partes: (1) apresenta a fundamentação teórica do método, inspirada na

¹ Historiadora (UNESP), Mestre e Doutora em Sociologia (UNICAMP). Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1158072893034519>. E-mail: contato@sonarcultural.com.br.

sociologia da cultura e especialmente na teoria dos campos de Bourdieu (1989; 1996; 2003); (2) descreve a dinâmica das oficinas, com foco nos dispositivos metodológicos utilizados; e (3) analisa os resultados e potencialidades das ferramentas enquanto instrumentos de pesquisa Qualitativa e planejamento comunicacional para projetos culturais, no contexto das políticas públicas. Conclui que, ao promover reflexão crítica sobre identidade e público, o método contribui para maior relevância simbólica e comunicacional dos projetos culturais contemplados pela LPG.

Palavras-chave: método ID_MUSIQUE; Lei Paulo Gustavo; Sociologia da cultura; Planejamento comunicacional.

1 INTRODUÇÃO

A Lei Complementar n.º 195/2022, conhecida como Lei Paulo Gustavo (LPG), constituiu-se como uma das principais iniciativas de financiamento emergencial ao setor cultural no Brasil, especialmente no período pós-pandêmico. Ao propor uma ampla distribuição de recursos a partir do Fundo Nacional de Cultura, a LPG exigiu dos proponentes não apenas a elaboração de projetos tecnicamente viáveis, mas também o aprofundamento de questões relativas à sua relevância social, comunicação com audiências e articulação com os objetivos das políticas culturais locais. Nesse contexto, a formação de proponentes tornou-se elemento estratégico para garantir a efetividade simbólica e política da lei.

Este artigo analisa a aplicação de duas ferramentas do método ID_MUSIQUE, criadas com base na pesquisa socio-

lógica da autora deste artigo, como recursos formativos para proponentes da LPG no estado do Rio Grande do Sul. As ferramentas analisadas são o “Mapa Interior” (Ferramenta 1), voltado à compreensão e expressão da identidade do projeto, e o “Sonar do Mar Alheio” (Ferramenta 4), destinado à investigação qualitativa da audiência. Ambas foram utilizadas em oficinas promovidas no âmbito de um ciclo de formação coordenado pela Universidade Feevale, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado do RS.

Tomando como referência a teoria dos campos de Bourdieu (1989; 1996; 2003) e os pressupostos metodológicos da sociologia da cultura, o artigo propõe uma análise do modo como essas ferramentas auxiliam os proponentes a construir narrativas mais contextualizadas sobre seus projetos e a realizar um planejamento comunicacional mais ancorado em evidências. Argumenta-se que, ao deslocar o foco da comunicação da mera promoção para uma escuta ativa da demanda social, o método ID_MUSIQUE contribui para reposicionar os projetos culturais como agentes de mediação simbólica em seus territórios.

A estrutura do texto está organizada em seis seções. Após esta introdução, apresenta-se a fundamentação teórica e o percurso de formulação do método ID_MUSIQUE. Em seguida, descreve-se a estrutura do método – que tem ao todo 12 ferramentas – com foco nas duas ferramentas selecionadas. A quarta seção detalha o contexto de aplicação nas oficinas e a dinâmica metodológica empregada. A quinta seção traz uma análise sociológica dos resultados observados, e a sexta, por fim, apresenta as conclusões e considerações para futuras políticas culturais baseadas em formação.

2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS E ORIGEM DO MÉTODO ID_ MUSIQUE

2.1 A TESE “MÚSICA EM TRANSE” E A TEORIA DOS CAMPOS DE BOURDIEU

O método ID_ MUSIQUE tem origem na pesquisa de doutorado da autora deste artigo, intitulada *Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)*, defendida em 2011 na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). A tese tem como referencial central a teoria dos campos de Bourdieu (1989; 1996; 2003), especialmente os conceitos de campo de produção simbólica, capital simbólico, habitus e mediação artística. A autora investiga como se consolidou, no Brasil, um campo relativamente autônomo da música popular, a partir da emergência da MPB enquanto projeto estético e ideológico.

Ao analisar trajetórias artísticas (como as de João Gilberto, Edu Lobo, Chico Buarque e Caetano Veloso), a tese evidencia como os artistas operaram mediações entre as demandas do mercado, da crítica, das instituições e da audiência, configurando um espaço social de disputas e legitimações simbólicas. Nesse sentido, o campo da MPB é entendido como um espaço relacional que permite compreender as condições sociais de possibilidade da criação artística e da formação de valores culturais reconhecidos.

O conceito de “tipo ideal”, conforme proposto por Weber (2004), também está presente no método ID_ MUSIQUE, especialmente na ferramenta “Desk Research de Público”, que orienta a análise das audiências com base em evidências qualitativas e interpretações sociologicamente fundamentadas, em contraposição a abordagens idealizadas de marketing.

2.2 DO CAMPO DA MPB À ESTRUTURA DOS PROJETOS CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS

A transposição do referencial bourdieusiano para o universo da gestão cultural e das políticas públicas possibilitou o desenvolvimento do método ID_MUSIQUE como ferramenta aplicada. Se na tese, *Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)*, a análise se concentra nas dinâmicas de consagração de obras e artistas da MPB, no método ID_MUSIQUE essas dinâmicas são reconfiguradas como dispositivos de diagnóstico e planejamento. A compreensão do capital simbólico, dos habitus e da estrutura de relações de poder torna-se ferramenta para artistas de diversas linguagens e produtores culturais entenderem sua inserção em campos contemporâneos de produção cultural, muitas vezes fragmentados e mediados por lógicas algorítmicas, mas ainda atravessados por disputas de legitimidade.

Neste sentido, o método ID_MUSIQUE não se propõe apenas como um instrumento de autoconhecimento artístico, mas como uma aplicação didática das categorias sociológicas para uma gestão mais qualificada da comunicação, do relacionamento com o público e da dimensão simbólica dos projetos culturais.

2.3 IDENTIDADE, PÚBLICO E MEDIAÇÃO SIMBÓLICA

O conceito de identidade, central para o método, é compreendido aqui como construção social situada, ou seja, como um conjunto de atributos, marcas, discursos e posicionamentos que se formam a partir de um contexto histórico e de relações sociais marcadas pelo que Bourdieu chama de habitus. Da mesma forma, o público não é tomado como

dato fixo, mas como construção simbólica e relacional, cuja identificação depende da escuta, da mediação e do compartilhamento de sentidos também determinados pelo habitus.

Tais pressupostos distanciam o ID_MUSIQUE das abordagens do marketing tradicional ou da gestão de carreira baseada em métricas quantitativas e pressupostos universais. Ao contrário, o método propõe ferramentas qualitativas que orientam o artista ou gestor a investigar sua própria visão de mundo, seu posicionamento simbólico e sua relação com diferentes audiências. Com isso, contribui não apenas para a comunicação de um projeto, mas para sua coerência simbólica e sua legitimidade no campo em que está inserido.

3 O MÉTODO ID_MUSIQUE

3.1 OBJETIVOS E ESTRUTURA GERAL (AS 12 FERRAMENTAS EM QUATRO EIXOS)

O método ID_MUSIQUE é composto por doze ferramentas organizadas em quatro eixos analíticos: (1) Identidade, (2) Público, (3) Nicho e (4) Novo Posicionamento. Cada eixo é composto por três ferramentas do tipo canvas, estruturadas para estimular a reflexão crítica e a organização estratégica de dados qualitativos. O objetivo geral do método é oferecer instrumentos que permitam a artistas, produtores, gestores culturais e empreendedores criativos compreenderem melhor o comportamento de suas audiências e, com isso, reposicionar seus projetos com maior coerência simbólica e relevância cultural.

Os quatro eixos atuam de forma integrada:

- » **Eixo Identidade:** Reúne ferramentas voltadas à exploração da identidade simbólica do projeto (Ferramentas 1 a 3).
- » **Eixo Público:** Visa investigar qualitativamente os diferentes perfis de audiência e/ou consumidores do projeto artístico ou empreendimento criativo (Ferramentas 4 a 6).
- » **Eixo Nicho:** Permite compreender as estruturas de poder e referências (*benchmark* simbólico) do campo cultural em que o projeto se insere (Ferramentas 7 a 9).
- » **Eixo Novo Posicionamento:** Conecta os dados obtidos nos eixos anteriores e propõe caminhos de reposicionamento estratégico (Ferramentas 10 a 12).

Cada ferramenta apresenta instruções claras e visuais inspiradas no design thinking, com linguagem acessível para usuários não especializados em ciências humanas. A metodologia valoriza a autonomia do artista/proponente/empreendedor criativo, oferecendo espaços de análise pessoal e coletiva. Seu uso pode ser individual ou em equipe, presencialmente ou de forma remota, por meio de plataformas de cocriação como o Mural.

3.2 A FERRAMENTA “MAPA INTERIOR”

A primeira ferramenta do método ID_MUSIQUE, denominada “Mapa Interior”, está situada no eixo da Identidade e tem como objetivo principal identificar e organizar os atributos simbólicos do projeto cultural e/ou empreendimento criativo. Inspirada por pressupostos da sociologia compreen-

siva e por abordagens de análise qualitativa da subjetividade, a ferramenta propõe um exercício de autoanálise estruturada que visa auxiliar artistas, produtores e empreendedores a reconhecerem as dimensões subjetivas, contextuais e até afetivas envolvidas na criação de seus projetos.

Durante a oficina ministrada no âmbito da Lei Paulo Gustavo, a ferramenta foi aplicada por meio da plataforma colaborativa Mural, em que os participantes, organizados por editais temáticos, preenchiam individual ou coletivamente os campos da ferramenta a partir de post-its virtuais. O processo foi guiado por instruções passo a passo, em linguagem acessível, que conduziam os proponentes a responder a perguntas disparadoras como: “O que você vê ao seu redor?”, “O que você sente?”, “O que você costuma dizer sobre seu projeto?”, “Quais dores e desejos mobilizam sua proposta?”, “Qual é sua marca pessoal no mundo?”. Cada uma dessas questões é localizada em uma parte simbólica do corpo de um boneco representado no canvas, gerando uma metáfora visual do sujeito criador e de sua visão de mundo.

Mais do que um exercício introspectivo, o “Mapa Interior” permite compreender a gênese simbólica do projeto e localizar sua identidade em um campo de significações sociais. Com isso, a ferramenta fornece insumos para uma comunicação mais autêntica e eficaz, pautada por atributos como coerência simbólica, empatia e alinhamento com valores culturais. Em termos sociológicos, pode-se dizer que a ferramenta funciona como um dispositivo de explicitação do habitus do proponente, conforme definido por Bourdieu: um sistema de disposições incorporadas que orienta práticas, gostos, valores e estratégias de ação.

Ao serem confrontados com essas perguntas, os proponentes passaram a refletir sobre suas motivações profundas, os contextos sociais de emergência de seus projetos e as formas como esses projetos se posicionam no mundo. Essa reflexão foi particularmente relevante em um contexto como o da LPG, em que a articulação entre projeto, público e política pública exige uma apresentação clara de propósitos, valores e compromissos sociais. A ferramenta se revelou, portanto, como um potente meio de articulação entre subjetividade e política cultural, entre intencionalidade criativa e relevância coletiva.

Embora o “Mapa Interior” possa lembrar, à primeira vista, ferramentas como o Mapa de Empatia - amplamente utilizado em abordagens de design thinking e marketing para a criação de personas -, sua lógica metodológica e epistemológica difere profundamente. O Mapa de Empatia tradicional busca “empatizar” com um cliente ideal, construindo uma representação projetiva do consumidor a ser atingido pela oferta de um produto. Trata-se de uma ferramenta instrumental voltada à antecipação do comportamento do cliente, com foco na conversão e na adequação da comunicação à lógica de consumo. Já o “Mapa Interior”, no contexto do método ID_MUSIQUE, se apropria da estrutura visual dessa ferramenta, mas a reorienta radicalmente a partir de uma abordagem sociológica: seu foco não está em idealizar o outro (cliente ou público), mas em compreender a si mesmo, enquanto agente situado em um campo de forças simbólicas. Em vez de criar uma persona externa, a ferramenta visa revelar os atributos internos e socialmente condicionados do projeto ou empreendimento criativo. A operação é autorre-

flexiva e situada, e serve para evidenciar como a identidade simbólica do projeto dialoga com estruturas sociais, repertórios culturais e disposições incorporadas (*habitus*). A relação com o público será mediada por outras ferramentas do método - “Sonar do Mar Alheio” (ferramenta 4) e “Desk Research de Público” (ferramenta 5), abordadas em seção posterior - que, ao contrário da idealização do consumidor, propõe uma análise ancorada em evidências reais de comportamento e escuta ativa da audiência.

3.3 AS FERRAMENTAS “SONAR DO MAR ALHEIO” E “DESK RESEARCH DE PÚBLICO”

No eixo dedicado à investigação das audiências, o método ID_MUSIQUE propõe duas ferramentas complementares que foram trabalhadas conjuntamente durante as oficinas da Lei Paulo Gustavo: a ferramenta 4, denominada “Sonar do Mar Alheio”, e a ferramenta 5, “Desk Research de Público”. Ambas foram desenvolvidas com o intuito de substituir abordagens especulativas ou idealizadas sobre o público por processos sistemáticos de escuta, observação e análise fundamentada em evidências qualitativas.

A “Sonar do Mar Alheio” (Ferramenta 4), consiste em uma pesquisa de campo realizada com base nas interações e conteúdos disponíveis nas redes sociais digitais. Trata-se de uma prática de netnografia - ou seja, uma etnografia mediada pela internet - que busca identificar padrões de comportamento, linguagem, referências culturais e demandas simbólicas manifestadas espontaneamente pelo público. Os participantes da oficina foram orientados a observar e coletar/registrar comentários, postagens, curtidas, stories e outras manifes-

tações digitais relacionadas direta ou indiretamente ao seu projeto ou ao campo cultural em que atuam. Essa coleta visou mapear indícios da recepção, expectativas e repertórios das audiências reais.

Na sequência, a ferramenta “Desk Research de Público” (ferramenta 5) foi utilizada para organizar, sistematizar e interpretar os dados coletados por meio da anterior “Sonar do Mar Alheio”. Com base nos registros da pesquisa netnográfica, os participantes foram incentivados a elaborar perfis socioculturais de audiência, utilizando o conceito sociológico de “tipo ideal”, proposto por Weber (2004). Os tipos ideais, nesse contexto, não são generalizações estatísticas, mas construções analíticas que permitem compreender tendências, afinidades eletivas, valores e modos de consumo cultural compartilhados por determinados segmentos de público. Essa segmentação não visa rotular ou encaixar o público em estereótipos, mas oferecer chaves interpretativas para o planejamento de comunicação e para a criação de vínculos simbólicos mais consistentes.

A combinação dessas duas ferramentas desloca a prática do marketing cultural de uma lógica de persona idealizada para uma abordagem sociológica baseada em observação empírica e análise crítica. Ao invés de presumir quem é o público desejado, os proponentes são convidados a descobrir, com base em evidências, quem são os públicos existentes, quais sentidos produzem e como se relacionam com os valores e linguagens do projeto. Essa virada epistemológica é central para o método ID_MUSIQUE: trata-se de escutar antes de falar, observar antes de classificar, interpretar antes de intervir.

Com isso, as ferramentas “Sonar do Mar Alheio” (ferramenta 4) e “Desk Research de Público” (ferramenta 5) operam como etapas fundamentais de um processo de mediação cultural, em que o conhecimento da audiência não é instrumentalizado como ferramenta de convencimento, mas valorizado como forma de reconhecimento e articulação social. Essa abordagem amplia a potência simbólica dos projetos culturais e empreendimentos criativos, e reforça sua legitimidade junto aos territórios e comunidades com os quais dialogam.

4 A APLICAÇÃO NAS OFICINAS DA LEI PAULO GUSTAVO NO RS

4.1 CONTEXTO: CICLO DE FORMAÇÃO, DIVERSIDADE DOS PROPONENTES, PAPEL DA FEVALE

As ferramentas “Mapa Interior” (ferramenta 1), “Sonar do Mar Alheio” (ferramenta 4) e “Desk Research de Público” (ferramenta 5) foram aplicadas no âmbito de um ciclo formativo voltado a proponentes de projetos culturais contemplados nos editais da Lei Paulo Gustavo no estado do Rio Grande do Sul. As atividades foram organizadas pela Universidade Feevale, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado, com o objetivo de qualificar a execução, a comunicação e a gestão simbólica dos projetos selecionados. O ciclo envolveu encontros temáticos com especialistas, aulas expositivas e oficinas práticas, compondo uma trilha de formação sobre identidade, público e estratégias de comunicação para o setor cultural.

O público participante era altamente heterogêneo, tanto em termos de perfil sociocultural quanto de nível de expe-

riência na elaboração de projetos culturais. A oficina reuniu quase 200 proponentes distribuídos em cinco editais distintos: Festivais (edital 8), Arranjos Colaborativos (edital 9), Cultura e Educação (edital 10), Memória e Patrimônio (edital 11) e Criação (edital 12). Cada grupo contava com projetos com diferentes níveis de profissionalização e atuação territorial, desde iniciativas locais e comunitárias até coletivos com inserção regional ou estadual.

Essa diversidade tornou-se um fator metodológico relevante. A condução da oficina, feita pela autora deste artigo, levou em conta as desigualdades de repertório e experiência, orientando os participantes mais experientes a colaborar com os iniciantes, em um espírito de solidariedade formativa. As ferramentas foram apresentadas como instrumentos flexíveis e adaptáveis à realidade de cada projeto, respeitando suas escalas, linguagens artísticas e condições materiais de execução.

A Universidade Feevale desempenhou papel central na estruturação pedagógica do ciclo, oferecendo suporte técnico, acompanhamento docente e integração com o ambiente virtual de aprendizagem. A mediação das atividades formativas combinou recursos síncronos (aulas ao vivo) e assíncronos (materiais disponíveis para acesso posterior), garantindo acessibilidade e continuidade do processo de aprendizagem mesmo para aqueles com dificuldades de conexão ou disponibilidade de tempo. Além disso, o ciclo formativo foi integrado às etapas posteriores de mentoria individualizada, permitindo que os dados e reflexões produzidos nas oficinas servissem de base para o acompanhamento técnico dos projetos ao longo de sua implementação.

4.2 DESCRIÇÃO DAS OFICINAS E DINÂMICA METODOLÓGICA

As oficinas dedicadas às ferramentas do método ID_MUSIQUE foram estruturadas como momentos formativos de imersão prática e reflexão crítica. Ministradas por Daniela Ribas Ghezzi, autora deste artigo e criadora do método, as sessões combinaram exposições teóricas breves com atividades colaborativas desenvolvidas em ambiente digital, por meio da plataforma Mural. Essa escolha metodológica permitiu a aplicação simultânea das ferramentas em grupos numerosos, respeitando o ritmo de aprendizagem de cada participante e promovendo a autonomia no preenchimento.

Inicialmente, a primeira oficina centrou-se na apresentação da ferramenta “Mapa Interior” (ferramenta 1), com explicações detalhadas sobre seu propósito, sua estrutura visual (baseada na figura de um boneco) e suas instruções orientadoras. Os participantes foram incentivados a acessar a plataforma Mural via computador, recomendação fundamentada na melhor experiência de navegação e manipulação dos elementos visuais. Cada grupo foi direcionado a uma sala virtual específica, organizada conforme o edital de origem de seu projeto, a fim de evitar sobrecarga de acessos e desorganização do conteúdo coletivo.

A dinâmica metodológica foi conduzida de forma a estimular a escrita espontânea, a escuta ativa e a observação do próprio processo criativo. Os participantes interagiram com a ferramenta por meio de post-its coloridos, respondendo às questões com base em sua vivência pessoal e no contexto do projeto. A facilitadora reforçou a natureza qualitativa e não normativa do exercício, destacando que não se tratava de um

checklist a ser cumprido, mas de um roteiro de perguntas disparadoras para auxiliar na explicitação de atributos simbólicos e valores subjetivos.

Na oficina seguinte, as ferramentas “Sonar do Mar Alheio” (ferramenta 4) e “Desk Research de Público” (ferramenta 5) foram introduzidas a partir da discussão crítica sobre o viés cognitivo e a necessidade de se basear em evidências reais para compreender as audiências. A facilitadora apresentou a estrutura das ferramentas e explicou como preenchê-las. A atividade foi acompanhada de exemplos práticos e sugestões para coleta de dados qualitativos, reforçando a importância de observar, registrar e interpretar de forma sistemática.

A condução das oficinas adotou uma postura dialógica, acolhendo perguntas no chat da transmissão ao vivo e respondendo-as em tempo real ou ao final da exposição. Ao longo do processo, a ênfase esteve na formação de repertório crítico e no empoderamento dos proponentes como analistas de seus próprios projetos e contextos. A metodologia combinou elementos do design thinking, da etnografia digital e da pedagogia da escuta, configurando um ambiente de aprendizagem ativo, colaborativo e interdisciplinar.

4.3 METODOLOGIA COLABORATIVA E MEDIAÇÃO PEDAGÓGICA COM BASE CIENTÍFICA

A escolha da plataforma Mural como suporte digital para aplicação das ferramentas do método ID_MUSIQUE foi estratégica, tanto do ponto de vista pedagógico quanto técnico. Trata-se de uma ferramenta de colaboração visual em tempo real, que permite a criação de quadros interativos com post-its, textos, imagens e setas, facilitando a parti-

cipação simultânea de múltiplos usuários. Ao simular um ambiente de oficina presencial, ainda que mediado digitalmente, o Mural potencializou a dimensão experiencial e coletiva das oficinas.

Cada ferramenta foi disponibilizada em um “board” específico, acessível por meio de links distintos para cada grupo de proponentes, organizados segundo o edital de origem. Essa segmentação permitiu maior organização e reduziu o ruído causado por acessos simultâneos de uma turma numerosa. Os participantes eram orientados a navegar pelo espaço digital utilizando mouse ou *trackpad*, ajustar as configurações de visualização e utilizar recursos como “outline” e “stick notes” para explorar as perguntas e registrar suas respostas.

A estrutura visual da ferramenta “Mapa Interior” (ferramenta 1), por exemplo, baseava-se na imagem de um boneco central, ao redor do qual se distribuíam as perguntas orientadoras. Cada item possuía uma área específica para inserção de post-its, o que favorecia a organização das respostas e a leitura coletiva. A mesma lógica foi mantida para “Sonar do Mar Alheio” (ferramenta 4) e “Desk Research de Público” (ferramenta 5), utilizadas, respectivamente, para coleta, e organização e análise dos dados.

Durante os encontros, a facilitadora guiava os participantes na leitura e preenchimento das ferramentas, compartilhando a tela com um dos quadros do Mural e exemplificando o uso. Paralelamente, cada participante podia acessar e interagir com sua própria sala, aplicando as instruções ao seu projeto específico. A possibilidade de interação visual, uso de cores para identificação, customização dos post-its e

inclusão de imagens ou comentários adicionais proporcionou uma experiência rica, que extrapolava o modelo tradicional de formulários ou planilhas.

Importante destacar que a plataforma foi concebida como ambiente de experimentação. Os participantes foram incentivados a testar, errar, reorganizar, comentar e colaborar entre si, em um clima de laboratório criativo. Mesmo aqueles com menor familiaridade com ferramentas digitais puderam acessar versões em PDF das ferramentas e realizar o preenchimento manual. Com isso, garantiu-se a inclusão digital sem comprometer os objetivos pedagógicos da proposta.

A adoção do Mural como ambiente de trabalho simbolizou também a proposta metodológica do ID_MUSIQUE: a valorização da construção visual, da autoria colaborativa e da materialização simbólica dos processos reflexivos. Ao permitir a manipulação concreta de ideias, sentimentos e observações em um espaço compartilhado, a plataforma contribuiu para transformar a análise de identidade e público em um exercício coletivo de reconhecimento e planejamento estratégico.

A condução dessa experimentação colaborativa foi potencializada pela experiência da facilitadora, que atuou não apenas como cientista social, mas como educadora. Com formação doutoral em sociologia, aliada a anos de atuação como docente em cursos de graduação e pós-graduação, a facilitadora incorporou ao processo formativo uma perspectiva didática estruturada, sensível às desigualdades de repertório e às dinâmicas coletivas de aprendizagem. Essa dimensão pedagógica é frequentemente negligenciada em formações culturais conduzidas por “professores de ocasião” — profissionais convidados a compartilhar suas trajetórias pessoais

ou oferecer fórmulas de sucesso, mas sem formação científica ou didática consolidada. Embora o relato de experiências possa inspirar, ele não substitui a mediação crítica, a capacidade de escuta ativa, o planejamento metodológico e o domínio de fundamentos teóricos, todos indispensáveis para processos pedagógicos consistentes. Ensinar é mais do que falar de si: é criar condições de pensamento autônomo e oferecer ferramentas conceituais que possam ser apropriadas criticamente pelos participantes.

4.4 RESULTADOS OBSERVADOS: PERCEPÇÃO DOS PARTICIPANTES, TIPOS DE RESPOSTAS, MUDANÇAS NAS NARRATIVAS

A aplicação das ferramentas “Mapa Interior” (ferramenta 1), “Sonar do Mar Alheio” (ferramenta 4) e “Desk Research de Público” (ferramenta 5) nas oficinas formativas gerou impactos perceptíveis na forma como os proponentes passaram a compreender e comunicar seus projetos. Em depoimentos informais ao longo das sessões e nas interações via chat, muitos participantes relataram surpresa ao perceberem a profundidade simbólica de suas propostas, antes tratadas apenas em termos operacionais ou orçamentários.

No caso do “Mapa Interior” (ferramenta 1), as respostas evidenciaram um conjunto variado de motivações pessoais, vínculos territoriais, compromissos éticos e afetivos que estavam implícitos nos projetos, mas ainda não verbalizados. Alguns participantes, por exemplo, relataram dificuldades iniciais em diferenciar a identidade pessoal da identidade do projeto. Com a mediação da oficina, foi possível construir uma ponte entre esses dois planos, compreendendo o proje-

to como expressão situada de uma trajetória e de uma visão de mundo.

As categorias de resposta foram amplas: desde elementos concretos como referências culturais, influências artísticas e contextos locais, até dimensões mais abstratas como medos, desejos, contradições e visões de futuro. Essa diversidade mostrou-se fundamental para a produção de narrativas mais ricas e significativas, capazes de fundamentar estratégias de comunicação mais empáticas e coerentes com o perfil dos públicos-alvo.

No caso do “Sonar do Mar Alheio” (ferramenta 4) e “Desk Research de Público” (ferramenta 5), os participantes demonstraram inicialmente certa dificuldade em adotar o ponto de vista da audiência. A superação do viés projetivo exigiu a retomada de dados observacionais prévios, ainda que informais, como comentários recebidos em redes sociais, retornos em apresentações públicas e conversas com frequentadores das atividades. Com isso, foi possível construir perfis de público mais densos, compreendendo suas práticas culturais, repertórios afetivos e formas de recepção.

Verificou-se, ao final das atividades, uma mudança significativa nas narrativas dos projetos, que passaram a incorporar vocabulários mais precisos, valores mais claramente articulados e justificativas mais ancoradas na realidade do público. Muitos proponentes destacaram que, mesmo em projetos já em execução, a aplicação das ferramentas contribuiu para reorientar campanhas de divulgação, redefinir objetivos específicos e ampliar a capacidade de diálogo com as comunidades envolvidas.

O exercício coletivo de escrita e reflexão também gerou efeitos colaterais importantes: fortalecimento da autoestima criativa, sensação de pertencimento a um campo cultural comum e ampliação do repertório analítico sobre os próprios projetos. A experiência indicou, assim, que o uso das ferramentas do método ID_MUSIQUE pode operar como catalisador de processos de autorreflexão, profissionalização simbólica e construção de sentido coletivo.

5 ANÁLISE SOCIOLÓGICA DAS FERRAMENTAS

5.1 O MAPA INTERIOR COMO REVELAÇÃO DO HABITUS

Do ponto de vista da sociologia da cultura, o “Mapa Interior” (ferramenta 1) pode ser interpretado como um dispositivo de explicitação do habitus, no sentido proposto por Bourdieu (1989). Ao organizar um conjunto de disposições incorporadas (percepções, valores, memórias, afetos e posicionamentos simbólicos), a ferramenta permite que os proponentes tomem consciência dos esquemas de percepção e ação que orientam suas práticas criativas. Nesse sentido, o preenchimento do Mapa Interior funciona como um exercício de objetivação do subjetivo: aquilo que costuma ser vivido de forma tácita ou não refletida é tornado visível, nomeável e compartilhável.

Essa operação é central na sociologia compreensiva, pois revela a historicidade dos projetos culturais: suas raízes em contextos biográficos, sociais e territoriais específicos. A ferramenta contribui, assim, para deslocar o olhar do planejamento cultural, que geralmente se ancora em objetivos e metas, para uma perspectiva que valoriza a densidade sim-

bólica, o enraizamento e a coerência entre forma e conteúdo. Ao revelar o habitus, o “Mapa Interior” legitima o projeto não apenas por sua viabilidade técnica, mas por sua autenticidade cultural e relevância social.

Além disso, a metáfora do corpo presente no design da ferramenta, com campos que se relacionam aos olhos, à boca, à cabeça e ao centro emocional do boneco, reforça a ideia de que a identidade do projeto é uma construção integrada entre percepção, ação, fala, pensamento e sentimento. Trata-se de uma leitura encarnada da identidade cultural, que dialoga com abordagens contemporâneas da antropologia e da psicologia social.

Os dados obtidos na aplicação da ferramenta mostraram que muitos proponentes identificaram, ao longo do preenchimento, conflitos internos, dilemas simbólicos e tensões entre identidade pessoal e institucional. Esse tipo de reconhecimento é um dos principais objetivos do método, pois abre espaço para escolhas comunicacionais e estratégicas mais conscientes, baseadas na coerência e não na performance vazia. Nesse sentido, o Mapa Interior opera como uma cartografia do sentido, não do território físico, mas do território simbólico que sustenta a existência do projeto cultural.

5.2 A ESCUTA DIGITAL E A RUPTURA COM O VIÉS COGNITIVO

Enquanto o “Mapa Interior” revela os condicionamentos incorporados do proponente, a combinação das ferramentas “Sonar do Mar Alheio” e “Desk Research de Público” propõe uma virada metodológica: deslocar o foco da autoimagem para a escuta qualificada da audiência. Trata-se de um movi-

mento de abertura, em que o sujeito do projeto é convidado a construir representações não apenas sobre si, mas sobre os outros - especificamente, sobre os públicos com os quais se deseja dialogar. Essa operação, porém, não está isenta de riscos. A principal armadilha teórica e prática é o viés cognitivo da projeção: atribuir ao outro os próprios valores, repertórios e expectativas.

As ferramentas de análise de público do método foram concebidas justamente para romper com esse viés. Seu princípio central é a construção de perfis de audiência com base em evidências, e não em suposições. Ao utilizar categorias semelhantes às do “Mapa Interior” - o que o público vê, sente, fala, pensa, deseja -, “Sonar do Mar Alheio” (para coleta) e “Desk Research de Público” (para organização e análise dos dados) estimulam a criação de uma simetria metodológica entre o olhar para dentro (identidade) e o olhar para fora (audiência). No entanto, essa simetria não é especular: ela exige mediação, escuta ativa e interpretação fundamentada.

Em termos sociológicos, o exercício proposto pela ferramenta aproxima-se das práticas de netnografia e da etnografia digital, em que o pesquisador se debruça sobre os modos de vida e as expressões culturais dos públicos em seus próprios ambientes simbólicos - redes sociais, eventos presenciais, fóruns de discussão, comentários espontâneos. Ao organizar e interpretar esses dados, o proponente realiza um trabalho analítico que vai além do marketing segmentado: ele passa a reconhecer padrões culturais, dilemas coletivos e aspirações sociais.

Essa operação é particularmente importante no contexto das políticas públicas de cultura, como a Lei Paulo Gustavo,

onde se espera que os projetos contemplem demandas sociais reais e ampliem o acesso simbólico à produção cultural. As ferramentas de análise de público, nesse sentido, não apenas aprimoram a comunicação do projeto, mas atuam como dispositivos de accountability cultural, pois permitem justificar escolhas estéticas, temáticas e estratégicas com base em uma escuta ativa e comprometida.

Na aplicação das ferramentas, observou-se que muitos proponentes, ao perceberem a complexidade dos perfis de público, revisaram suas suposições iniciais. A categorização de públicos deixou de ser um exercício de simplificação (por idade, gênero ou classe) para tornar-se um mapeamento de práticas culturais e valores. Esse deslocamento metodológico indica uma aproximação entre o fazer artístico e a pesquisa social, com implicações diretas na legitimidade, relevância e eficácia simbólica dos projetos culturais.

5.3 A AUDIÊNCIA COMO CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA E RELACIONAL

A partir da aplicação articulada das ferramentas “Mapa Interior” (ferramenta 1), “Sonar do Mar Alheio” (ferramenta 4) e “Desk Research de Público” (ferramenta 5), torna-se evidente que a audiência não pode ser concebida como uma entidade objetiva, pré-existente e passivamente disponível ao projeto cultural. Ao contrário, ela é resultado de um processo contínuo de construção simbólica e relacional, no qual identidade e público se co-constituem. Essa perspectiva rompe com a lógica tradicional de segmentação de mercado e propõe uma abordagem sociológica centrada na mediação de sentidos e na produção de vínculos culturais.

Em termos teóricos, essa abordagem ressoa com a noção de “públicos como coletivos de enunciação”: grupos que se formam em torno de repertórios compartilhados, interesses comuns e experiências afetivas. Assim, o público não é apenas um destino da mensagem, mas uma instância ativa de interpretação, negociação e, muitas vezes, reconfiguração das propostas culturais. A audiência, nesse sentido, é um campo de disputas simbólicas, onde diferentes projetos competem não apenas pela atenção da audiência, mas por reconhecimento, pertencimento e legitimidade. Enquanto a lógica algorítmica das mídias sociais opera dentro da economia da atenção, associando audiência ao alcance quantitativo de conteúdos, as ferramentas do método ID_MUSIQUE deslocam o foco para uma disputa simbólica por legitimidade, relevância e reputação - atributos que qualificam os vínculos entre projetos culturais e suas audiências reais.

Ao mobilizar instrumentos que favorecem a escuta ativa, o reconhecimento da diversidade e a análise de práticas culturais, o método ID_MUSIQUE possibilita que os proponentes transcendam o modelo de “público ideal” e se engajem em processos mais orgânicos de construção de comunidade. Essa construção relacional exige, por parte dos projetos, não apenas comunicação, mas também abertura à escuta, flexibilidade estética e disposição para o diálogo intersubjetivo.

Esse entendimento é particularmente relevante no contexto da Lei Paulo Gustavo, que buscou estimular a diversidade de expressões culturais e a capilaridade das ações culturais nos territórios. Ao conceber o público como uma construção relacional, os projetos passam a operar não apenas como veículos de conteúdo, mas como dispositivos

de mediação cultural, capazes de ativar processos de pertencimento, memória, participação e transformação social.

Ao aliar a netnografia à análise interpretativa por tipos ideais, o método desloca a ideia de público de uma representação mercadológica para uma construção simbólica situada, permitindo que o projeto cultural se ancore em formas concretas de recepção e pertencimento. Assim, a audiência, mais do que um dado demográfico, é um espaço simbólico em disputa - e as ferramentas do ID_MUSIQUE se mostram potentes ao permitir que os proponentes se posicionem estrategicamente nesse espaço, a partir de evidências, escuta e consciência crítica.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1 CONTRIBUIÇÕES DO MÉTODO PARA A EFICÁCIA SIMBÓLICA E COMUNICACIONAL DOS PROJETOS

A aplicação das ferramentas “Mapa Interior” (ferramenta 1), “Sonar do Mar Alheio” (ferramenta 4) e “Desk Research de Público” (ferramenta 5) no contexto da execução da Lei Paulo Gustavo no Rio Grande do Sul demonstrou que o método ID_MUSIQUE tem um papel estratégico na qualificação simbólica e comunicacional dos projetos culturais. Ao promover a reflexão sobre identidade e audiência com base em dados qualitativos e categorias sociológicas, o método ampliou a capacidade dos proponentes de construir narrativas coerentes, sensíveis ao contexto e ajustadas às demandas dos públicos reais. Essa abordagem favoreceu o reposicionamento simbólico dos projetos, não apenas no

plano da comunicação digital, mas também em sua relação com o território e com as políticas culturais.

6.2 LIMITAÇÕES E POSSIBILIDADES DE EXPANSÃO

Apesar de sua eficácia, o método apresenta desafios em sua implementação em contextos com baixa familiaridade digital ou com tempo reduzido para formação. A dependência de plataformas digitais para a aplicação das ferramentas pode ser uma barreira para alguns proponentes, especialmente aqueles com menor acesso tecnológico. Além disso, o caráter intensivo do processo reflexivo exige um comprometimento que nem sempre pode ser garantido em oficinas breves. Ainda assim, tais limitações podem ser mitigadas por meio de estratégias de formação continuada, produção de materiais acessíveis e integração com mentorias. O potencial de expansão do método inclui sua adoção por políticas públicas de cultura, escolas técnicas e iniciativas de formação autônoma no campo das artes.

6.3 CONSIDERAÇÕES PARA FUTURAS POLÍTICAS CULTURAIS BASEADAS EM FORMAÇÃO

A experiência analisada neste artigo indica que a formação qualificada de proponentes é um componente indispensável para o êxito das políticas públicas culturais. Mais do que habilitar tecnicamente, ferramentas como as do método ID_MUSIQUE favorecem a construção de subjetividades políticas, fortalecem vínculos com o território e promovem uma maior aderência simbólica entre projeto e audiência. Futuros editais e programas de fomento poderiam incorporar metodologias como essa em suas fases preparatórias, oferecendo dispositivos de escuta, análise e planejamento

que vão além da lógica meramente procedimental. Em um cenário de disputas por sentidos e recursos, colocar a ciência a serviço da arte, como propõe o ID_MUSIQUE, revela-se não apenas desejável, mas necessário.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GHEZZI, D. R. **Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958–1968)**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2011.

ID_MUSIQUE. **Método ID_MUSIQUE: colocando a ciência a serviço da sua arte**. Disponível em: <https://idmusique.com.br/>. Acesso em: 27 ago. 2025.

WEBER, M. A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais e na ciência política. In: WEBER, M. **Ensaio de sociologia**. Tradução de H. Rheinhold. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2004. p. 79–125.

MAPEAMENTO CULTURAL DA LEI PAULO GUSTAVO NO RIO GRANDE DO SUL: ALGUMAS ANÁLISES METODOLÓGICAS ACERCA DO EDITAL 12/2023 – CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Lilian Maus

Resumo: O artigo discute a experiência do LabCultura.RS, iniciativa que articula governo, universidade e sociedade com o propósito de mapear e qualificar – por meio da elaboração de painel de dados e de ações formativas, respectivamente – os projetos culturais contemplados nos editais promovidos pela SEDAC/RS com recursos da Lei Paulo Gustavo. Apresenta-se um breve panorama dos 363 projetos inscritos e dos 43 contemplados no Edital SEDAC/LPG nº 12/2023 – Criação Artística. Foram estabelecidos sete indicadores para avaliar os impactos socioeconômicos, culturais e ambientais dessas iniciativas. Estudos de caso demonstram como os projetos promovem inovação, inclusão e sustentabilidade no setor cultural, com destaque para as contribuições das ações “Oficina da Fantasia – Artes

Integradas” e “Além-mundos: Memórias do (In)imaginário – Artes Visuais”.

Palavras-chave: Mapa cultural. Indicadores. Sustentabilidade. Lei Paulo Gustavo.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo foi elaborado com base na experiência do LabCultura.RS, um laboratório criado a partir de uma parceria entre a Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC/RS) e a Universidade Feevale. Esta cooperação entre governo, universidade e sociedade civil tem como principal objetivo produzir, ao mesmo tempo, um mapeamento cultural e um programa formativo de qualificação das equipes dos projetos executados por meio dos nove editais para o setor da cultura realizados pela SEDAC/RS no contexto da implementação da Lei Paulo Gustavo (Lei nº 14.399/2022).

Cabe introduzir que a Lei Paulo Gustavo (LPG), instituída pela Lei Complementar nº 195/2022, presta homenagem ao ator Paulo Gustavo (1978-2021, vítima da pandemia de COVID-19) e foi criada com o propósito de fomentar o setor cultural brasileiro, duramente impactado pela crise sanitária. De acordo com dados do Ministério da Cultura, trata-se do maior investimento direto em cultura já realizado no país: “O valor repassado pelo MinC foi de R\$ 3,8 bilhões, com os rendimentos bancários chegou a R\$ 4,1 bilhões, desses, R\$ 3,9 bilhões foram usados como investimento para o setor cultural.” (Brasil, 2025) Para o estado do Rio Grande do Sul foram destinados R\$ 195.202 milhões de reais, sendo R\$ 90.867

milhões administrados pelo estado e R\$104.335 milhões pelos municípios (Rio Grande do Sul, 2023).

Através da SEDAC/RS, foram executados nove editais divulgados e geridos por meio da plataforma do Pró-Cultura RS no contexto da LPG. O orçamento destinado aos 328 projetos contemplados variou, de acordo com as categorias, entre R\$ 50 mil e R\$ 4 milhões de reais (*Ibidem*, 2023). Abaixo segue a lista dos editais da LPG:

- » Edital SEDAC/LPG nº 16/2023 – Audiovisual I (produção audiovisual);
- » Edital SEDAC/LPG nº 15/2023 – Audiovisual II (sala de cinema e cinema itinerante);
- » Edital SEDAC/LPG nº 14/2023 – Audiovisual III (festivais, mostras e capacitação);
- » Edital SEDAC/LPG nº 13/2023 – Audiovisual IV (ecossistema regional de audiovisual);
- » Edital SEDAC/LPG nº 11/2023 – Pesquisa, Registro e Memória;
- » Edital SEDAC/LPG nº 10/2023 – Cultura e Educação;
- » Edital SEDAC/LPG nº 12/2023 – Criação Artística;
- » Edital SEDAC/LPG nº 08/2023 – Festivais, Mostras e Circulação;
- » Edital SEDAC/LPG nº 09/2023 – Arranjos Colaborativos e Criações Funcionais.

No entanto, é importante lembrar que a execução desses editais foi atravessada pela situação de calamidade do estado do Rio Grande do Sul, devido às enchentes de 2024. As

cheias ocorreram a partir do mês de maio, paralisando todos os setores do estado. Houve a destruição das infraestruturas urbana e rural, dos sistemas de proteção em áreas de risco e vulnerabilidade, além da interrupção dos serviços básicos. Portanto, a população vivenciou traumas sem precedentes, precisando sobreviver a um período de escassez de água, de falta de energia elétrica e de meios de transporte, bem como de rodovias. Segundo a *Carta a Porto Alegre*, elaborada no evento internacional *Summit in Climate Change*: “O desastre climático ocorrido no Rio Grande do Sul foi resultado da combinação de dois fatores: um global — a emergência climática — e outro local — os riscos existentes” (2025, p.2).

De acordo com a Defesa Civil do Rio Grande do Sul (2024), até agosto, quase a totalidade dos municípios havia sido diretamente afetada pelo desastre: 478 dos 497 municípios do estado, com uma população total de 2.398.255 de pessoas atingidas. Foram registrados 806 feridos, 27 desaparecidos e 183 óbitos decorrentes das enchentes. Segundo a Relatoria Especial sobre Direitos Econômicos, Sociais, Culturais e Ambientais, os efeitos desastrosos da crise atingiram de forma “desproporcional certos grupos da população que já enfrentam desigualdades estruturais, agravando sua vulnerabilidade e limitando o exercício pleno de seus direitos humanos” (Redesca, 2025, p.44). Nesse sentido, é fundamental destacar que povos indígenas, comunidades quilombolas, rurais e camponesas, meninas e mulheres, crianças e adolescentes, idosos e pessoas com deficiência foram ainda mais profundamente assoladas pelas desigualdades. Ademais, emergiram novos grupos vulneráveis, compostos por habitantes de zonas de risco que, embora possuíssem antes situação socioe-

conômica estável, passaram a enfrentar condições de precariedade e exclusão social.

As consequências do desastre fizeram com que o prazo de execução dos projetos sofresse alargamento e também fossem realizadas adaptações metodológicas diante das consequências da pior catástrofe ambiental documentada no estado. Nesse contexto, as equipes tiveram de despender um esforço extra para a readequação das suas propostas. Por outro lado, o fomento dos editais da Lei LPG e a inclusão de ações afirmativas permitiram que os profissionais da cultura pudessem se manter ativos durante o período, tendo uma fonte de financiamento para as atividades fortemente impactadas pela crise.

2 LABCULTURA.RS: MAPEAR E QUALIFICAR PROJETOS CULTURAIS DO EDITAL SEDAC/LPG Nº 12/2023

O exercício de mapeamento cultural envolve um campo que se baseia em “um processo de coleta, registro, análise e síntese de informação a fim de descrever os recursos culturais, redes, ligações e padrões de utilização de uma dada comunidade ou grupo” (Stewart, 2007, p. 8, tradução nossa). Segundo Duxbury (2020, p.6), “o mapeamento pode ser utilizado para definir e estruturar, para interrogar e sondar, para desafiar, e para imaginar possibilidades e alternativas”. De acordo com a pesquisadora, essa análise quantitativa e qualitativa dos bens culturais materiais e imateriais ajudam a definir comunidades e a refletir sobre os conceitos de identidade cultural, pertencimento e qualidade de vida em um território.

São exemplos de mapeamentos nacionais europeus da cultura os seguintes projetos: Atlas Culture des Territoires, da França (2020), e Atlas Artístico e Cultural de Portugal (2024). Ambas as pesquisas foram consolidadas por meio de uma equipe multidisciplinar, formada a partir da parceria entre os setores público, privado e centros de pesquisa. Os índices, gráficos e mapas do território cultural foram projetados a partir da coleta de dados de ministérios, secretarias e órgãos de fomentos públicos da cultura ao distribuir recursos para projetos de instituições, associações e/ou pessoas físicas.

No contexto brasileiro, pesquisas desta natureza são ainda mais complexas, visto que há fatores que dificultam a centralização e sistematização de dados, como a grande extensão territorial e o alto índice de informalidade do setor da cultura. Ainda assim, iniciativas no campo das artes visuais se destacam, como a Plataforma Latitude (2007), projeto desenvolvido pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) e Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex Brasil) para analisar parcela significativa do mercado primário das galerias comerciais de arte. Destaca-se também o Guia do artista visual (2020), que realizou uma ampla aplicação de questionários a fim de desenhar um panorama sobre como o sistema da arte permite a inserção e a internacionalização do artista visual profissional. Foram analisadas informações sobre os agentes do campo, as plataformas de atuação, as categorias de produções, a operacionalização e os processos de internacionalização.

No contexto do Rio Grande do Sul, podemos destacar a pesquisa recente intitulada Cartografia do Setor Cultural do

Município do Rio Grande: Lei Aldir Blanc 2020/21 (2022), desenvolvida pelo Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande (ILA/FURG), sob a coordenação dos professores Viviani Kwecko e Felipe Caldas. O mapeamento levantou dados dos projetos fomentados pela Lei Federal de Emergência Cultural Aldir Blanc – Lei 14.017/2020 no município de Rio Grande com base na análise de documentos oficiais dos editais e na aplicação de questionários aos proponentes dos projetos. Desde 2022, também o Colegiado Setorial das Artes Visuais do RS (CSAVRS) vem promovendo discussões e encontros voltados à definição de metodologias e estratégias de ação, com o objetivo de articular uma rede de cooperação entre instituições de ensino superior e a sociedade civil para a realização de futuros mapeamentos do setor específico das artes visuais no estado.

No caso do LabCultura.RS, a cartografia desenvolvida tem como objetivo a criação de um Painel de Dados dos projetos culturais vinculados à Lei Paulo Gustavo (LPG) nas diferentes áreas artísticas, culturais e de patrimônio, a partir da utilização das informações disponíveis no sistema Pró-Cultura da Sedac/RS — plataforma digital que registra dados completos desde a inscrição até a entrega dos relatórios finais dos projetos executados. A ferramenta digital é um repositório público que permite visualizar gráficos interativos que traçam um panorama dos projetos filtrados por cada edital em duas fases: inscritos e contemplados. A partir da organização dos dados, sendo também desenvolvidos parâmetros com base em indicadores específicos do setor cultural e que auxiliarão futuras análises e projeções do cenário cultural gaúcho.

A iniciativa – fruto de alianças entre políticas públicas, pesquisa, ensino, produção e inovação cultural – surge da escassez de dados formais sobre as atividades culturais e criativas, bem como da necessidade de produzir diagnósticos baseados em evidências que contemplem a complexidade do ecossistema cultural conformado pela economia criativa – um campo que engloba não apenas iniciativas privadas, como também os setores “público, não lucrativo e informal” (Unesco, 2013, p.26). Ressalta-se, contudo, que a ausência de banco de dados precisos constitui um obstáculo significativo à compreensão das dinâmicas do setor e à qualificação das políticas públicas voltadas ao seu desenvolvimento.

Além da estruturação do Painel de Dados, o laboratório também vem promovendo ações formativas de aprimoramento profissional destinadas às equipes dos projetos culturais, bem como publicando artigos acadêmicos e *podcasts* com foco nas experiências vivenciadas e nos resultados alcançados. Os editais previam que todos os projetos contemplados deveriam passar por um período de aceleração e mentoria, sendo obrigatória a presença mínima de 75% do proponente ou de representantes. As palestras, webinários e workshops foram conduzidos por uma equipe multidisciplinar composta por profissionais especializados e pesquisadores acadêmicos com ampla experiência nas diversas áreas da cultura. As gravações dessas atividades foram traduzidas para Libras e estão disponíveis no site oficial da Sedac (2024),

Na primeira etapa do trabalho, essas ações formativas foram direcionadas à capacitação dos proponentes dos projetos contemplados. Os encontros concentraram-se nos três meses anteriores à execução dos projetos e tiveram como

propósito fornecer ferramentas teóricas e práticas para ampliar a efetividade das metas estabelecidas pelas propostas. Os webinários serviram de estímulo ao intercâmbio e à criação de uma rede colaborativa entre as equipes. Já os *podcasts*, cursos e eventos criados após a fase de execução dos projetos têm como objetivo ampliar a visibilidade dos resultados e documentar metodologias e experiências, estimulando a sustentabilidade das propostas e difundindo boas práticas e estimulando inovações futuras.

3 DA SELEÇÃO DOS PROJETOS DO EDITAL SEDAC/LPG Nº 12/2023 - CRIAÇÃO ARTÍSTICA

A presente pesquisa tem foco na análise específica do edital SEDAC/LPG nº 12/2023 – Criação Artística, que contemplou 43 projetos com o valor individual de R\$ 110.000,00, totalizando um investimento de R\$ 4.730.000,00 (quatro milhões, setecentos e trinta mil reais), conforme consta no próprio edital (Rio Grande do Sul, Sedac/RS, 2023, p.1). O objetivo é utilizar métricas para análises quantitativas e qualitativas que possibilitem refletir sobre os temas abordados, as metodologias empregadas, os resultados alcançados, as inovações propostas e a sustentabilidade das ações culturais deste edital a partir de estudos de caso.

O Edital SEDAC/LPG nº 12/2023 - Criação Artística foi concebido para apoiar artistas e coletivos na criação de novas obras, fomentando a experimentação e a inovação nas artes. Ele foi destinado apenas a pessoas jurídicas residentes no estado e com aprovação cadastral no sistema de Cadastro Estadual de Proponente Cultural da SEDAC/RS:

(...) a pessoa jurídica de direito privado, com ou sem fins lucrativos, inclusive Microempreendedor Individual – MEI, com sede no RS e finalidade cultural, (...) regularmente habilitado junto ao Cadastro Estadual de Proponente Cultural (CEPC) da SEDAC/RS, nos termos da Instrução Normativa SEDAC nº 04/20201 (*Ibidem*, p.2).

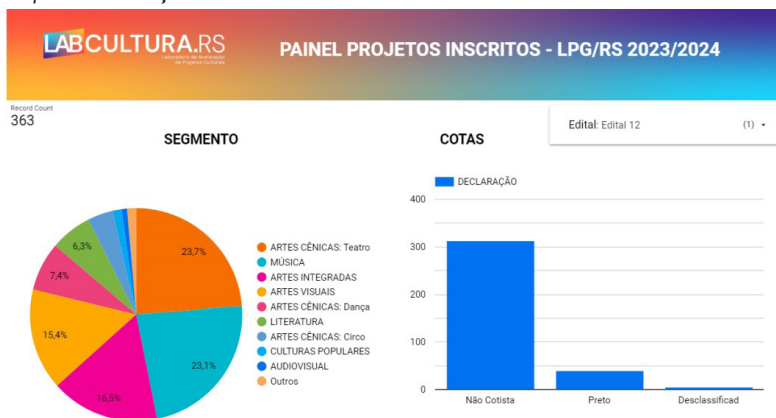
A convocatória se relaciona com as demais da LPG, pois o ciclo de criação e apreciação cultural dos projetos alimenta a base da cadeia produtiva do setor cultural contemplada pelo conjunto dos demais editais, voltados ao desenvolvimento de projetos educacionais, de documentação de festivais, bem como de mostras e circulações de obras artísticas. Segundo o edital (*Ibidem*, p.1), as propostas deveriam seguir as seguintes diretrizes:

- a. alavancar a pesquisa e a experimentação no processo de criação artística;
- b. impulsionar a residência artística, a criação autoral, assim como a coletiva, potencializando trajetórias artísticas;
- c. produzir criações qualificadas para a cena artística e que sejam relevantes crítica e esteticamente, com potencial de mercado;
- d. desenvolver as linguagens artísticas, estimulando a multiplicidade de linguagens e a transversalidade entre áreas e segmentos culturais;
- e. estimular o pensamento criativo;
- f. desenvolver competências na produção e gestão de bens e serviços culturais.

O gráfico abaixo, gerado pelo *Dashboard* do LabCultura.RS – Projetos Inscritos (2024), apresenta a distribuição de 363 projetos inscritos no Edital SEDAC/LPG nº 12/2023 – Criação Artística, conforme os segmentos artísticos informados pelos proponentes (considerando apenas a primeira casa decimal):

- » **Artes Cênicas: Teatro:** 86 projetos (23,7%)
- » **Música:** 84 projetos (23,1%)
- » **Artes Integradas:** 60 projetos (16,5%)
- » **Artes Visuais:** 56 projetos (15,4%)
- » **Artes Cênicas: Dança:** 27 projetos (7,4%)
- » **Literatura:** 23 projetos (6,3%)
- » **Artes Cênicas: Circo:** 14 projetos (3,9%)
- » **Culturas Populares:** 5 projetos (1,4%)
- » **Audiovisual:** 3 projetos (0,8%)
- » **Outros:** 5 projetos (1,4%)

Gráfico 1 - Gráfico de Projetos Inscritos no Edital SEDAC/LPG nº 12/2023 - Criação Artística.



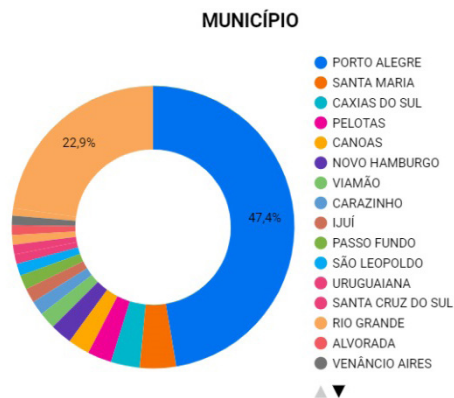
Fonte: Disponível em: <https://lookerstudio.google.com/u/0/reporting/44cc2eda-8838-46ad-9ea-4-ea112d60f8b1/page/QWESD>. Acesso em: 15 de ago 2025

Observa-se uma predominância dos segmentos de Artes Cênicas: Teatro e Música, que juntos concentram quase a metade das inscrições. Em relação ao perfil dos proponentes,

tes, a maioria declarou-se como “não cotista”, totalizando 313 projetos, o que representa aproximadamente 86,2% do total de inscritos.

Com relação à distribuição geográfica dos projetos inscritos, observa-se a concentração de quase metade dos projetos na cidade de Porto Alegre (47,4%, totalizando 172 projetos). Os índices são seguidos pelas cidades de Santa Maria (4,1%, somando 15 projetos), Caxias do Sul (3,3% somando 12 projetos), Pelotas (2,8% totalizando 10 projetos), Canoas e Novo Hamburgo (2,5% totalizando 9 projetos cada).

Gráfico 2: Gráfico da distribuição geográfica dos Projetos Inscritos no Edital SEDAC/LPG nº 12/2023 - Criação Artística.



Fonte: Disponível em: [<https://lookerstudio.google.com/u/0/reporting/44cc2eda-8838-46ad-9ea4-ea112d60f8b1/page/QWESD>]. Acesso em: 15 de ago 2025

Alguns fatores como a existência de um circuito ativo e diversificado de eventos culturais nas localidades, associado à presença de importantes centros de formação e pes-

quisa na área cultural podem ter contribuído para o resultado desta participação geográfica.

Este foi o terceiro edital com maior número de inscrições, ficando atrás apenas do Edital SEDAC/LPG nº 16/2023 – Audiovisual I (Produção Audiovisual), que recebeu 593 projetos, e do Edital SEDAC/LPG nº 8/2023 – Festivais, Mostras e Circulação, que contou com 415 projetos inscritos.

Cada projeto inscrito foi avaliado por quatro membros de uma comissão julgadora selecionada por meio da Chamada Pública SEDAC nº 18/2023 divulgada no site Pró-cultura RS (2023). Este júri foi composto por pessoas físicas, brasileiras, maiores de 18 anos e com experiência comprovada nas áreas culturais atendidas pelos editais LPG. Conforme critérios estabelecidos pela chamada pública, estavam impedidos de participar como avaliadores: servidores públicos estaduais ativos do Estado do Rio Grande do Sul, membros titulares do Conselho Estadual de Cultura (CECRS), integrantes do Grupo de Acompanhamento e Execução da Lei Paulo Gustavo, bem como funcionários de entidades contratadas pela SEDAC. Além disso, os avaliadores não podiam atuar como proponente ou participante de projetos concorrentes no edital em que atuavam como jurados, tampouco ter vínculo de parentesco com proponentes dos projetos inscritos.

A metodologia de avaliação consistiu em desconsiderar a maior e a menor nota atribuídas, sendo a pontuação final obtida através do resultado da média das duas notas intermediárias. Além disso, foram atribuídos cinco pontos extras aos proponentes que comprovaram pelo menos um

dos seguintes requisitos de ações afirmativas: apresentar certificação de Ponto ou Pontão de Cultura, comprovar sede em bairro do Programa RS Seguro ou pertencer a município não contemplado pela LPG. Foram desclassificados projetos que receberam nota inferior a 60 (Sedac/RS, 2023, p.6-7).

O processo de seleção considerou ainda a aplicação de cotas étnico-raciais, garantindo 20% das vagas à população negra e 10% à indígena. Abaixo está descrito o quadro de critérios publicado em edital:

Quadro 1: Quadro de critérios do Edital SEDAC/LPG nº 12/2023 - Criação Artística.

CRITÉRIO	PESO	PONTUAÇÃO MÁXIMA DO CRITÉRIO
Enquadramento <i>As ações previstas no projeto estão adequadas às diretrizes do edital.</i>	1	10
Viabilidade e Planejamento <i>Viabilidade, exequibilidade, suficiência técnica, economicidade e razoabilidade orçamentária.</i>	2	20
Qualidade artística <i>O projeto demonstra potencial criativo, buscando utilizar novos conhecimentos no desenvolvimento de linguagens para concepção de criação artística.</i>	3	30
Transversalidade <i>Propõe a transversalidade entre segmentos, promovendo uma abordagem interdisciplinar.</i>	1	10
Qualificação Técnica <i>Formação e trajetória artístico-cultural da equipe do projeto.</i>	2	20
Ações Afirmativas <i>Estímulo à participação e ao protagonismo de mulheres, pessoas negras, pessoas indígenas, comunidades tradicionais, inclusive de terreiro e quilombolas, populações nômades e povos ciganos, pessoas LGBTQIAP+, pessoas com deficiência, pessoas idosas, em situação de rua e outros grupos vulnerabilizados socialmente.</i>	1	10
TOTAL		100

Fonte: Sedac/RS (2023, p.6).

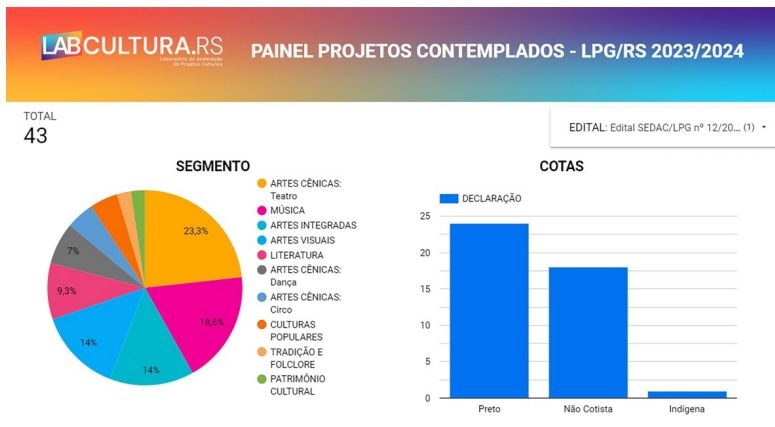
Após a seleção dos 43 projetos contemplados pelo edital de Criação Artística, observou-se que os resultados quanto

às principais categorias contempladas seguiram, proporcionalmente, o perfil das inscrições recebidas. Em ordem decrescente podemos destacar: Artes Cênicas: Teatro, Música, Artes Integradas e Artes Visuais. A distribuição geral ficou organizada da seguinte forma (considerando apenas a primeira casa decimal):

- » **Artes Cênicas: Teatro:** 10 projetos (23,3%)
- » **Música:** 8 projetos (18,6%)
- » **Artes Integradas:** 6 projetos (14%)
- » **Artes Visuais:** 6 projetos (14%)
- » **Artes Cênicas: Dança:** 3 projetos (7%)
- » **Literatura:** 4 projetos (9,3%)
- » **Artes Cênicas: Circo:** 2 projetos (4,7%)
- » **Culturas Populares:** 2 projetos (4,7%)
- » **Tradição e Folclore:** 1 projeto (2,3%)
- » **Patrimônio Cultural:** 1 projeto (2,3%)

Do total de proponentes selecionados, vinte e quatro (24) se declararam pretos, um (1) indígena e dezoito (18) não cotistas. Esse resultado reforça que os critérios de seleção, alinhados às políticas de ações afirmativas, vêm garantindo um alto percentual de aprovação de projetos de proponentes autodeclarados pretos (55,81%), mesmo que estes tenham representado apenas 10,7% dos inscritos na fase inicial do edital. Destaca-se a baixa presença de pessoas indígenas entre os projetos selecionados (2,32%), o que se relaciona ao já reduzido número de inscrições provenientes desse grupo.

Gráfico 3: Gráfico dos Projetos Contemplados no Edital SEDAC/LPG nº 12/2023 - Criação Artística.



Fonte: Disponível em: [<https://lookerstudio.google.com/u/0/reporting/44cc2eda-8838-46ad-9ea4-ea112d60f8b1/page/QWEsD>]. Acesso em: 15 de ago 2025

Com relação à distribuição geográfica dos projetos contemplados, observa-se que a maior concentração ocorreu na capital, Porto Alegre, com 21 projetos aprovados (48,83%). As demais cidades, apesar dos estímulos à descentralização previstos em edital, tiveram a seguinte participação:

- » **Alvorada** – 3 projetos (6,97%)
- » **Santa Maria** – 2 projetos (4,65%)
- » **Viamão** – 2 projetos (2,32%)
- » **Antônio Prado** – 1 projeto (2,32%)
- » **Cachoeirinha** – 1 projeto (2,32%)
- » **Canoas** – 1 projeto (2,32%)
- » **Carazinho** – 1 projeto (2,32%)
- » **Caxias do Sul** – 1 projeto (2,32%)
- » **Caçapava do Sul** – 1 projeto (2,32%)
- » **Harmonia** – 1 projeto (2,32%)

- » **Nova Esperança do Sul** – 1 projeto (2,32%)
- » **Novo Hamburgo** – 1 projeto (2,32%)
- » **Osório** – 1 projeto (2,32%)

Segue a lista dos projetos contemplados com suas respectivas áreas e cidades:

Tabela 2: Tabela de projetos contemplados do Edital SEDAC/LPG nº 12/2023.

PROJETO	ÁREA	CIDADE
1.Hipólito - montagem e encenação	ARTES CÊNICAS: Teatro	VIAMÃO
2.Flecha Envenenada	CULTURA POPULAR	PORTO ALEGRE
3.Girafa da Cerquinha	ARTES INTEGRADAS	PORTO ALEGRE
4.Projeto Nau Sem Fim - 10 Anos	ARTES CÊNICAS: Teatro	ALVORADA
5.Oficina da Fantasia	ARTES INTEGRADAS	PORTO ALEGRE
6. O	ARTES INTEGRADAS	CAXIAS DO SUL
7.TRANSFORMANDO VIDAS ATRAVÉS DA DANÇA	ARTES CÊNICAS: Dança	PORTO ALEGRE
8. Além-mundos: memórias do (in)imaginário	ARTES VISUAIS	PORTO ALEGRE
9.Croquete com Suco - um cabaré celebração	ARTES CÊNICAS: Teatro	PORTO ALEGRE
10.ELAS POR ELAS	MÚSICA	PORTO ALEGRE

PROJETO	ÁREA	CIDADE
11.A Mulher que Virou Bode: a história perdida de Jurema Finamour	ARTES CÊNICAS: Teatro	PORTO ALEGRE
12.RESIDÊNCIA ARTÍSTICA VIRTUAL COMPARTILHADA	ARTES VISUAIS	PORTO ALEGRE
13.Declinações Magnéticas	ARTES VISUAIS	PORTO ALEGRE
14.Brechó da Corália	ARTES CÊNICAS: Teatro	PORTO ALEGRE
15.Artes Negras	ARTES INTEGRADAS	PORTO ALEGRE
16.ResisTinta: Um Museu a Céu aberto	ARTES INTEGRADAS	SANTA MARIA
17.UMBU	MÚSICA	ALVORADA
18.Sambas de Protesto	MÚSICA	PORTO ALEGRE
19.Marginália Metropolitana	MÚSICA	CANOAS
20.Monta-Ação: circo em construção.	ARTES CÊNICAS: Circo	NOVO HAMBURGO
21.GRETEL	ARTES CÊNICAS: Teatro	PORTO ALEGRE
22.O ENIGMA DO CASTELO	LITERATURA	CACHOEIRINHA
23.Palhaços e Bonecos com Filosofia Interações Dialéticas	ARTES CÊNICAS: Teatro	SANTO ANGELO
24.Além do mistério	ARTES INTEGRADAS	OSÓRIO

PROJETO	ÁREA	CIDADE
25.Dona Tagarela conta A cria?o do ?	ARTES CÊNICAS: Teatro	URUGUAIANA
26.Diáspora Returnees	ARTES VISUAIS	PORTO ALEGRE
27.VIVA DADA	ARTES CÊNICAS: Circo	TEUTONIA
28.A DESCONHECIDA LENDA DE MACULELÊ aqui-lombamentos culturais transformadores	ARTES CÊNICAS: Teatro	PORTO ALEGRE
29.Delírios Projetados - Residências Artísticas	ARTES INTEGRADAS	SANTA MARIA
30.Estrelítzia “Clara Nunes Vive”	CULTURAS POPULARES	CAÇAPAVA DO SUL
31.Remix na Roda	ARTES CÊNICAS: Dança	PORTO ALEGRE
32.Aviso aos Navegantes da Revolta da Chibata - Memória de José Cândido	ARTES CÊNICAS: Teatro	PORTO ALEGRE
33.ILE ASE OMI-DEWA - A HISTÓRIA DE UM TERREIRO ASSENTADO NA LOMBA DO PINHEIRO	LITERATURA	PORTO ALEGRE
34.Vocal5 Novos Tempos	MÚSICA	ALVORADA
35.Nicole Carrion Tour - O musical gaúcho nas escolas públicas e praças	TRADIÇÃO E FOLCLORE	SANTANA DO LIVRAMENTO

PROJETO	ÁREA	CIDADE
36.Couro Cru Dança o Couro	ESPAÇO CULTURAL	NOVA ESPERANÇA DO SUL
37.Pra falar das nossas coisas	MÚSICA	PORTO ALEGRE
38.M'byá Guarani, estamos aqui!	ARTES VISUAIS	ANTONIO PRADO
39.Luzeirim Poético Sabedorias da Natureza em Versos de Encantar e Brincar	LITERATURA	VIAMÃO
40.A Cigarra e a Formiga, a história não é bem assim, deixa que a gente te conta.	ARTES CÊNICAS TEATRO	HARMONIA
41.DA ANCESTRALIDADE AO DIGITAL CONTEMPORÂNEO ERUDITO, NUMA VIAGEM PERCUSIVA	MÚSICA	PORTO ALEGRE
42.Mulheres compositoras	MÚSICA	CARAZINHO
43. A Menina que só queria Crescer	LITERATURA	SÃO GABRIEL

Fonte: arquivo da autora compilado das publicações dos diários oficiais do estado.

4 MÉTRICAS PARA ANÁLISE DE PRODUTOS E METODOLOGIAS DOS PROJETOS EXECUTADOS PELO EDITAL SEDAC/LPG Nº 12/2023 - CRIAÇÃO ARTÍSTICA

O LabCultura.RS, através do Programa de Monitoramento LPG, estabeleceu os seguintes indicadores acompanhados

das seguintes métricas para análises dos projetos culturais realizados, apresentados na tabela a seguir:

Tabela 3: Tabela de métricas e indicadores elaborados pelo LabCultura.RS (2024).

INDICADORES	MÉTRICAS
1. Inclusão Social, Acessibilidade, Ações Afirmativas e Fortalecimento Comunitário.	<ul style="list-style-type: none"> » Contratação e desenvolvimento de empregos e serviços locais » Número de grupos diversos contemplados » Equidade salarial no projeto » Diversidade da acessibilidade: arquitetônica, comunicacional, atitudinal, entre outras
2. Inovação Cultural	<ul style="list-style-type: none"> » Expansão dos projetos para novos públicos » Criação estratégica de conteúdo com uso de novas tecnologias » Número e diversidade de canais de promoção dos produtos culturais » Uso de tecnologias emergentes (ex: IA, XR, <i>blockchain</i> cultural, etc)
3. Viabilidade Econômica e Sustentabilidade Financeira	<ul style="list-style-type: none"> » ROI (Retorno sobre Investimento) » Número de subprodutos ou produtos secundários gerados » Diversidade e número de parcerias/patrocínios pagos (venda direta, ingressos, editais, etc.) » Monitoramento e atualização da precificação do fazer artístico
4. Participação Comunitária	<ul style="list-style-type: none"> » Articulação com instituições locais » Ações afirmativas voltadas à comunidade » Número de voluntários da comunidade engajados » Fidelização comunitária (pessoas que retornam como público, artistas ou voluntários)

INDICADORES	MÉTRICAS
5. Alcance da Circulação Cultural	<ul style="list-style-type: none"> » Diversificação de plataformas de distribuição » Criação de novos produtos em escala (relacionados ao projeto) » Geração de produtos derivados acessíveis (digitais ou físicos) » Replicabilidade do projeto em diferentes contextos sociais e identitários
6. Cooperação Intersectorial e Redes	<ul style="list-style-type: none"> » Número de setores criativos diferentes impactados » Ações para conquista de novos públicos de setores diversos » Alcance geográfico das parcerias: local, regional, nacional, internacional » Parcerias voltadas para ampliação de atuação em rede
7. Impacto Ambiental Positivo	<ul style="list-style-type: none"> » Destinação correta de resíduos » Uso consciente de materiais recicláveis, biodegradáveis, reutilizáveis » Ações de educação e sensibilização ambiental » Medição e mitigação de poluição sonora ambiental

Fonte: Arquivo interno do LabCultura.RS utilizado para parâmetros das palestras de formação

Com o objetivo de avaliar metodologias e resultados atingidos a partir desses sete indicadores, tomaremos como exemplo dois estudos de caso de projetos culturais concluídos, são eles: “Oficina da Fantasia”, da categoria de Artes Integradas, e “Além-mundos: memórias do (in)imaginário”, das Artes Visuais. Para realizar esta breve análise foram elaboradas entrevistas com representantes da equipe, bem como consultados registros documentais dos projetos (notícias, redes sócias e catálogos), além das fichas de inscrição e relatórios entregues à SEDAC.

4.1 ANÁLISE DO PROJETO OFICINA DA FANTASIA – ARTES INTEGRADAS

O projeto promoveu um curso prático com 25 encontros para uma turma de 34 participantes – em sua maioria mulheres. Tanto o número de participantes como metodologias tiveram de ser adaptadas após as inundações. As ações ocorreram entre setembro de 2024 e março de 2025 e foram voltadas à confecção de fantasias de carnaval da escola Imperadores do Samba, sob a orientação do destacado carnavalesco Eduardo Caetano. As atividades – oferecidas gratuitamente no barracão da escola, localizado no Complexo Cultural do Porto Seco, em Porto Alegre – priorizaram moradores da comunidade local, marcada por contextos de vulnerabilidade social. O principal objetivo foi desenvolver habilidades entre integrantes do universo carnavalesco e incentivar a pesquisa e a experimentação no processo de criação coletiva e autoral, promovendo o aprimoramento de linguagens e competências voltadas à sua qualificação. A iniciativa contribuiu para a formação de novos profissionais e favoreceu a troca de experiências com aqueles já atuantes no setor. Os figurinos e acessórios criados foram exibidos no circuito da Bienal do Mercosul. A exposição também reforçou a valorização dos saberes tradicionais ligados ao carnaval e à cultura afro-brasileira, bem como à prática de reuso e reciclagem dos materiais.

Figura 1: Registros fotográficos da Oficina de Fantasia publicados na seção “Notícias” do site oficial da escola Imperadores do Samba.



Fonte: <https://imperadoresdosambaoficial.com.br/2025/03/imperadores-do-samba-conclui-oficinas-de-fantasia/> Acesso em: 14 ago 2025

Indicador 1: No que diz respeito à Inclusão Social e Cultural, Ações Afirmativas e Fortalecimento Comunitário, destaca-se a atuação voluntária de membros da diretoria e chefes de ala do carnaval. O projeto atingiu o desenvolvimento das capacidades da comunidade vulnerável integrante da escola, colocando-a em contato direto com o experiente carnavalesco e ministrante Eduardo Caetano. Quanto à produção de bens culturais, os trabalhos desenvolvidos foram

apresentados em exposição a novos públicos, integrando o circuito da Bienal do Mercosul com visita guiada para estudantes da UFRGS. Com relação à acessibilidade, o barracão conta com uma estrutura de rampas nos banheiros e cadeiras adaptadas para pessoas obesas.

Indicador 2: A Inovação Cultural foi marcada pelo desenvolvimento de tecnologias sociais que valorizam saberes tradicionais e soluções acessíveis, de baixo custo, fácil replicação e alto impacto social. Eduardo Caetano, em entrevista concedida à autora (2025), comenta haver “uma grande dificuldade para encontrar mão de obra qualificada para fatura de adereços. Inclusive é importante que diretores e chefes de alas saibam resolver danos que possam ocorrer em peças antes do desfile”. No curso ministrado, foram abordadas técnicas de reparo, reforço estrutural, identificação e reutilização de fantasias, bem como de acabamento final das peças, com atenção à estética, ao conforto e à segurança no uso dos figurinos. Também foram introduzidos aspectos materiais e técnicos específicos, promovendo experimentação e inovação de linguagem através de exercícios práticos. Além disso, foram introduzidas noções básicas de gestão de recursos, elaboração de ficha técnica, orçamento e reaproveitamento de materiais. No que se refere ao desenvolvimento sustentável, a formação possibilitou que pessoas em situação de vulnerabilidade social obtivessem novas fontes de renda.

Indicador 3: A Viabilidade Econômica e Sustentabilidade Financeira pode ser constatada na continuidade das oficinas previstas para setembro de 2025, mesmo após o término do financiamento pela LPG. Ao longo do projeto, também houve um giro da economia local de bares e demais serviços com a

circulação de outros públicos na região. Destaca-se também a economia de tempo e recurso financeiro na formação de novos profissionais e o aperfeiçoamento técnico e criativo de chefes de alas e diretores – que se tornaram também multiplicadores.

Indicador 4: Quanto à Participação Comunitária, o curso atingiu diretamente 34 pessoas na faixa etária entre 19 e 79 anos, predominantemente mulheres (26 participantes) e oito homens moradores do bairro. A fidelização comunitária foi evidenciada pela continuidade espontânea das oficinas, mesmo após o encerramento formal. Essa permanência demonstra o engajamento dos participantes e a relevância da proposta para a realidade local. Além disso, ao criar suas próprias fantasias e apresentá-las a público, a comunidade fortaleceu o seu senso de identidade e pertencimento socio-cultural.

Indicador 5: Com relação ao Alcance da Circulação Cultural podemos citar a criação de 30 conjuntos de fantasias – costeiros e cabeças – para o desfile e exposição da escola e a continuidade das oficinas em 2025. No entanto, nota-se a escassez de registro documental das metodologias desenvolvidas, o que limita o acesso ao conhecimento gerado por outras comunidades, algo a ser previsto em projetos futuros.

Indicador 6: No que se refere à Cooperação Intersetorial e Redes, o projeto traz novas parcerias institucionais, além de intercâmbio com profissionais que atuam em outros estados e internacionalmente. O próprio objetivo de formar novos profissionais alimenta a cadeia produtiva do setor do carnaval.

Indicador 7: Sobre o Impacto Ambiental Positivo, podemos destacar a prática consistente do reuso, reciclagem e reaproveitamento de materiais oriundos da indústria e do comércio. Embora ainda se identifique o uso de materiais de difícil reciclagem posterior, como o EVA e o Isopor. No entanto, essas peças são fortemente incorporadas na lógica de reuso compensatório. A comunidade realiza coleta de resíduos sólidos – como garrafas PET – para a confecção de adereços e fantasias, contribuindo para redução de custos e mitigação da poluição ambiental. Segundo Eduardo Caetano (2025), em entrevista, “a reciclagem é legítima sempre observando a sua adequação e adaptação a novas propostas”. Uma curiosidade revelada é que “todo projeto tem como ponto de partida a observação do que pode ser reciclado do desfile anterior, a partir do desmanche”.

4.2 ANÁLISE DO PROJETO ALÉM-MUNDOS: MEMÓRIAS DO (IN)IMAGINÁRIO – ARTES VISUAIS

O projeto, com duração de seis meses, realizado no espaço cultural Casa Baka, de Porto Alegre, teve como objetivo promover uma residência artística voltada à criação de um espaço de intercâmbio e experimentação estética em artes visuais entre artistas trans e corpos não-hegemônicos. A iniciativa contribuiu para a valorização da diversidade na produção cultural contemporânea não apenas pela sua temática e sua prática de intercâmbio, como também pela inserção na equipe de pessoas LGBTQIAPN+. Podemos destacar a multiplicidade e qualidade artística dos seguintes resultados alcançados: 1. A criação de um espaço de ateliê, durante três meses, na Casa Baka, para o jovem artista-proponente Caru Brandi; 2. A produção e exibição de obras em pintura e ce-

râmica expostas na mostra individual “Labirinto dos Delírios Tropicais”; 3. A realização de laboratórios de intercâmbio cultural com três artistas-residentes convidados – Bonikta, Fefa Lins e Rafa Bqueer – oriundos do norte e nordeste do país; 4. A produção de Oficinas formativas sobre identidade de gênero ministradas por oito artistas selecionados por meio de convocatória aberta lançada para residentes transgêneros no Rio Grande do Sul; 5. A realização de visitas guiadas e de mediação cultural com registro documental; 6. Exibição de vídeos em Sessão Audiovisual com seis obras de artistas trans de diferentes regiões brasileiras, selecionados pelo curador Ian Habib, em parceria com o MUTHA – Museu Transgênero de História e Arte (Bahia); 7. Produção e difusão de Catálogo com aprofundamento reflexivo e registro documental do projeto, composto de textos e fotografias das ações educativas e obras artísticas produzidas, além de comunicação em Rede Social; 8. Tradução e ampla adaptação da linguagem dos materiais produzidos visando acessibilidade (uso de Libras, legendas, audiodescrição).

Figura 2: Registros fotográficos da exposição “Labirintos dos desejos tropicais”, de Caru Brandi. Fotografias da esquerda de Vicente CARCuchinski e à direita registros da oficina “Máskaras boniktas & o encanto do brincar para despertar criaturas”, realizada por Bonikta (PA) na Casa Baka. Fotografias da direita de Lau Baldo.



Fonte: Alana; Feldens (2005, p. 30 e 18 respectivamente)

Indicador 1: Com relação à Inclusão Social e Cultural, Ações Afirmativas e Fortalecimento Comunitário o projeto se destacou por incluir na sua equipe pessoas LGBTQIAPN+ e transgêneros, demonstrando uma postura inclusiva e respeitosa que buscou ainda incorporar à sua linguagem tradução para Libras e produção de legendas e de audiodescrição. Participaram da equipe do projeto 35 agentes culturais dissidentes para a realização de diferentes funções, tais como: mediação, arte-educação, fotografia, design gráfico, performance musical, tradução, curadoria, produção e oficinas de criação artística. A infraestrutura contou com rampa de acesso ao espaço expositivo, bem como legendagem nos vídeos apresentados, audiodescrição nas obras expostas e media-

ções em Libras, garantindo fruição para pessoas com deficiência auditiva. Os textos curatoriais e informativos foram produzidos em linguagem simples, com o intuito de dialogar com diferentes públicos, ampliando a compreensão das propostas artísticas (Alana; Feldens, 2025, p.8).

Indicador 2: Com relação à Inovação Cultural, o projeto destacou-se no âmbito das tecnologias sociais, desenvolvendo métodos, processos e técnicas que surgem da interação com a comunidade em situação de vulnerabilidade social. O projeto estimulou a criação de novas obras e oportunizou uma proximidade com linguagens inclusivas. Por meio do intercâmbio cultural, contribuiu para o fortalecimento de uma rede colaborativa entre agentes de diferentes regiões do país.

Indicador 3: No que se refere à Viabilidade Econômica e Sustentabilidade Financeira destaca-se estímulo a produtores e artistas em início de carreira e desenvolvimento de uma visão mais inclusiva. Com relação à continuidade não foram, porém, apresentados dados. Sendo todas as ações gratuitas também não houve geração de novos recursos. Apenas as obras artísticas resultantes seriam passíveis de venda futura. Também se pode deduzir que houve um estímulo à manutenção da programação da Casa Baka, auxiliando na sustentabilidade do espaço atuante há três décadas.

Indicador 4: No que diz respeito à Participação Comunitária, o curso atingiu diretamente 35 agentes culturais disidentes em eventos para o público pessoas LGBTQIAPN+, incluindo ações de acessibilidade para cegos, surdos através de audiodescrição, tradução em Libras e rampas de acesso para portadores de mobilidade reduzida.

Indicador 5: Com relação ao Alcance da Circulação Cultural destaca-se a criação de obras de jovens artistas em cerâmica, pintura e audiovisual com potencial de itinerância em futuras mostras e exposições. Além disso, houve registro contínuo do projeto em linguagem acessível em diversas plataformas, com ênfase especial na produção de um catálogo documental, que amplia o acesso ao conteúdo e permite que outros agentes culturais possam replicar a metodologia utilizada — incluindo as visitas mediadas, cuja documentação ainda é rara no campo cultural. Foram adotadas práticas de acessibilidade atitudinal, metodológica, programática e instrumental, conforme os parâmetros da Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015 (Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência). Entre os recursos implementados, destacam-se: audiodescrição de conteúdos e imagens, descrição de imagem nas legendas, legendas com letras legíveis, transporte acessível, comunicação digital inclusiva e mediações com intérprete de Libras, o que garantiu acesso ao conteúdo por pessoas com deficiências visuais e auditivas. Tais ferramentas reforçam o compromisso do projeto com a democratização da cultura, a inclusão e a ampliação do alcance de suas ações.

Indicador 6: No que se refere à Cooperação Intersetorial e Redes, o projeto traz um intercâmbio com profissionais que atuam em outros estados e têm experiência internacional, ampliando a visibilidade de pesquisa de mapeamento de artistas documentados pelo AHMUTHA (Arquivo Histórico do Museu Transgênero de História da Arte).

Indicador 7: Sobre o Impacto Ambiental Positivo, podemos destacar a prática do reuso e de materiais atóxicos durante as oficinas de criação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos projetos executados pelo Edital SEDAC/LPG nº 12/2023 - Criação Artística buscou evidenciar as qualidades artísticas e metodológicas alcançadas, bem como apontar as inovações culturais desenvolvidas e os impactos socio-culturais positivos gerados a partir de diferentes contextos. Ambos os projetos analisados promoveram inclusão social por meio da formação técnica e criativa de comunidades historicamente vulnerabilizadas – no primeiro caso, junto à comunidade carnavalesca; no segundo, com artistas transgêneros de diferentes regiões do país.

No projeto “Oficina da Fantasia”, destacam-se como principais contribuições a valorização de saberes tradicionais e da cultura afro-brasileira, a geração de renda por meio da formação de profissionais do carnaval, a sustentabilidade da proposta evidenciada pela continuidade espontânea das oficinas após o fim do financiamento, o impacto ambiental positivo, alcançado através do uso de materiais reciclados, da prática do desmanche e reuso e da criação de tecnologias sociais acessíveis e de baixo custo. Também se destaca o diálogo potente entre cultura popular e erudita, fortalecida pela parceria institucional entre a escola Imperadores do Samba e a Bienal do Mercosul.

Em “Além-mundos: memórias do (in)imaginário”, podemos sublinhar o fortalecimento de redes de colaboração institucional entre a Casa Baka, o MUTHA e a rede formada de produtores e artistas LGBTQIAPN+ em início de carreira. Destaca-se o uso exemplar de recursos de acessibilidade, como Libras, legendas, audiodescrição, rampas e linguagem

simplificada, aplicados tanto nos eventos quanto na documentação do projeto partilhada de forma sistemática em catálogo. A iniciativa desenvolveu metodologias colaborativas e inclusivas, aliando práticas comunitárias a um intercâmbio artístico de alcance nacional, voltado ao público interessado em questões de gênero. O projeto fortaleceu a presença de artistas trans no circuito cultural, com efeitos positivos tanto na formação de novos talentos quanto na criação de obras inéditas e na ampliação do acesso do público à arte contemporânea.

Este artigo buscou demonstrar a importância do programa LabCultura.RS no fortalecimento da gestão pública da cultura, por meio da sistematização de dados e da análise quantitativa e qualitativa do Edital SEDAC/LPG nº 12/2023. Foram utilizadas métricas específicas para examinar dois estudos de caso, contribuindo para a transparência e para o reconhecimento de boas práticas e inovações culturais. A análise também aponta a possibilidade de integração dessas metodologias ao planejamento cultural de médio e longo prazo, com potencial de replicação em outras políticas públicas de fomento. A produção de relatórios, diagnósticos e sistematizações resultantes dessa experiência pode servir como referência para outras unidades federativas, fortalecendo redes e estratégias de apoio à cultura.

REFERÊNCIAS

ALANA, D.; FELDENS, M. **Além-mundos: memórias do (in)maginário**. Porto Alegre: Avesa, 2025.

ARQUIVO VIVO. **Arquivo Histórico do Museu Transgênero de História e Arte (AHMUTHA)**. 2022. Disponível em: <https://mutha.com.br/arquivo-vivo-bahia/>. Acesso em: 15 ago. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. Com Lei Paulo Gustavo, R\$ 3,9 bilhões são investidos na cultura pelo Governo Federal. **Últimas Notícias Ministério da Cultura**, Brasil, 23 jan. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/com-lei-paulo-gustavo-R%24-3-9-bilhoes-sao-investidos-na-cultura-pelo-governo-federal>. Acesso em: 15 ago. 2025.

CARTA A PORTO ALEGRE. **Seminário Internacional Summit Climate Change**. Porto Alegre, 2025, pp.1-6. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/site/wp-content/uploads/2025/05/carta-porto-alegre.docx.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2025.

DEFESA CIVIL DO RIO GRANDE DO SUL. **Defesa Civil atualiza balanço das enchentes no RS – 20/8**. Disponível em: <https://www.estado.rs.gov.br/defesa-civil-atualiza-balanco-das-enchentes-no-rs-20-8>. Acesso em: 15 ago. 2025.

DUXBURY, N. “Mapeamento cultural. Enfrentar o desafio de políticas e planejamento culturais mais participativos e pluralistas”. Tradução de Ana Oliveira e Henrique Grimaldi Figueredo. **Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura**, n.3, v.2, 2020. pp. 10-24. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n2a1. Disponível: <file:///C:/Users/Lilian/Downloads/root,%20%23default.groups.name.manager%23%23,+10248-34340-1-CE.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2024.

DUXBURY, N.; GARRETT-PETTS, W. F.; MACLENNAN, D (org). **Cultural Mapping as Cultural Inquiry**. Routledge, 2015.

FIALHO, A. L. **Pesquisa Setorial Latitude**. O mercado de arte contemporânea no Brasil (4ª edição). São Paulo: Latitude, 2015. Disponível em: <http://www.latitudebrasil.org/pesquisa-setorial/>. Acesso em: 15 ago. 2025.

FIALHO, A. L. (2017). **O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições**. *ouvrouver*. 13. 378-390. DOI: 10.14393/OUV21-v-13n2a2017-3.

FRANCE. MINISTÈRE DE LA CULTURE. **Atlas Culture des Territoires**. Disponível em: [<https://atlasculture.fr/>]. Acesso em: 20 ago 2025.

IMPERADORES DO SAMBA CONCLUI OFICINAS DE FANTASIAS. **Imperadores do Samba Oficial**. Disponível em: <https://imperadoresdosambaoficial.com.br/2025/03/imperadores-do-samba-conclui-oficinas-de-fantasias/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

KWECKO, V.; CALDAS, F. **Cartografia do Setor Cultural do Município do Rio Grande: Lei Aldir Blanc 2020/21** [Recurso Eletrônico]. Rio Grande-RS: Ed. da FURG, 2022. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/10537/Cartografia%20do%20Setor%20Cultural%20...%20%28PIER%29.pdf?sequence=1&i-sAllowed=y>. Acesso em: 15 ago. 2025.

LABCULTURA.RS. **Dashboard do LabCultura.RS – Projetos Inscri-tos**. 2024. Disponível em: <https://lookerstudio.google.com/u/0/reporting/44cc2eda-8838-46ad-9ea4-ea112d60f8b1/page/QWESD>. Acesso em: 15 ago. 2025.

LABCULTURA.RS. **Dashboard do LabCultura.RS – Projetos Inscri-tos**. 2024. Disponível em: <https://lookerstudio.google.com/u/0/reporting/e9f62fff-f017-481f-baa5-47f1879bb411/page/a9Wv-D?s=joWcg5aKtWI>. Acesso em: 15 ago. 2025.

LABCULTURA.RS. **Lei Paulo Gustavo**. 2024. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/lei-paulo-gustavo>. Acesso em: 15 ago. 2025.

LATITUDE BRASIL. **Latitude**: Platform for Brazilian Art Galleries. Disponível em: <https://latitudebrasil.com/>. Acesso em: 15 ago. 2025.

NEVES, J. S. (org). **Atlas artístico e cultural de Portugal**. Lisboa: Direção-Geral das Artes, 2024. Disponível em: https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/atlas_artistico_e_cultural_de_portugal.pdf. Acesso em: 20 ago, 2025.

PROCULTURA. **Pró-Cultura RS**. Disponível em: <https://www.procultura.rs.gov.br/index.php?menu=dccinf>. Acesso em: 15 ago. 2025.

RELATORIA ESPECIAL SOBRE DIREITOS ECONÔMICOS, SOCIAIS, CULTURAIS E AMBIENTAIS. **Impactos das enchentes no Rio Grande do Sul**: Observações e recomendações para a garantia dos direitos econômicos, sociais, culturais e ambientais. Adotado pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos em 31 de março de 2025. Disponível em: file:///C:/Users/Lilian/Desktop/artigo_sedac/informe_redesca_brasil_pt.pdf. Acesso em: 12 ago. 2025.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura /RS. **Últimos dias para inscrições nos editais da Lei Paulo Gustavo**, Rio Grande do Sul, 13 set. 2023. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/ultimos-dias-para-inscricoes-nos-editais-da-lei-paulo-gustavo>. Acesso em: 16 ago. 2025.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. **EDITAL SEDAC/LPG nº 12**. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura, 2023. Disponível em: [https://www.procultura.rs.gov.br/uploads/1703255174edital_12.pdf] Acesso em: 15 ago 2025.

STEWART, S. **Cultural mapping toolkit**. Vancouver: Creative City Network of Canada and 2010 Legacies Now. 2007. Disponível em: http://www.creativecity.ca/database/files/library/cultural_mapping_toolkit.pdf. Acesso em: 12 ago. 2025.

TEJO, C. (Org.). **Guia do artista visual**: Inserção e internacionalização. UNESCO. Ministério da cultura, 2020.

UNESCO. **Creative Economy Report**: widening local development pathways. Brasília: UNESCO, 2013.

POLÍTICAS PÚBLICAS, DIVERSIDADE CULTURAL E INCLUSÃO SOCIAL

Rosemari Lorenz Martins

Resumo: O artigo discute a relação entre diversidade cultural, inclusão social e políticas públicas no contexto brasileiro. Parte do reconhecimento de que o Brasil é marcado por grande pluralidade cultural, composta por diferentes etnias, tradições, identidades e modos de vida. Nesse cenário, a diversidade deve ser compreendida como um fenômeno amplo e multifacetado, que envolve tanto características visíveis quanto aspectos subjetivos da experiência humana. Autores como Lapolli, Paranhos e Willerding, Freire, Canclini e Ortiz ressaltam que a diversidade não se limita a diferenças individuais, mas está inserida em relações sociais e políticas que podem gerar exclusão ou reconhecimento. Nesse sentido, a inclusão social exige mais do que a simples presença de diferentes grupos, demandando transformações institucionais e sociais que valorizem as singularidades. O artigo destaca o papel das políticas públicas, especialmente culturais e educacionais, na promoção da diversidade e no combate às desigualdades. Iniciativas como políticas culturais, ações afirmativas e programas de fomento à cultura contribuem para fortalecer identidades, ampliar a

participação social e promover uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva.

Palavras-chave: Diversidade Cultural. Inclusão Social. Políticas Públicas.

1 INTRODUÇÃO

A diversidade cultural e a inclusão social emergem como temas cruciais no Brasil contemporâneo, refletindo a complexidade e a pluralidade de uma sociedade marcada por múltiplas identidades. O Brasil, reconhecido mundialmente como um país com uma cultura muito rica, abriga uma grande variedade de etnias, religiões, tradições e modos de vida que se entrelaçam, formando um mosaico colorido. No entanto, a valorização dessa diversidade ainda enfrenta desafios significativos, especialmente no que diz respeito à inclusão social. A intersecção entre esses dois conceitos é fundamental para compreendermos os caminhos que podem ser trilhados em direção a uma sociedade mais justa e equitativa.

Diversidade cultural e inclusão social não se reduzem a definições fixas; pelo contrário, são conceitos fluidos que evoluem conforme as dinâmicas sociais e culturais se transformam. A diversidade cultural envolve a aceitação e o reconhecimento das particularidades que cada grupo ou indivíduo traz, enquanto a inclusão social busca garantir que todos tenham acesso a direitos e oportunidades, respeitando suas características e experiências únicas. Essa relação intrínseca entre diversidade e inclusão sugere que, para que a inclusão seja efetiva, é necessário reconhecer e acolher as singularidades que cada pessoa representa. Isso implica a criação de

espaços seguros e acolhedores, onde as diferenças sejam valorizadas e respeitadas, permitindo a construção de um ambiente social harmonioso.

Nesse contexto, este texto tem como objetivo discutir a importância das políticas públicas na promoção do reconhecimento e da aceitação das diversidades culturais, o que é essencial para a efetivação da inclusão social no Brasil. A implementação de políticas que respeitem e incentivem a diversidade cultural é um passo fundamental para a construção de uma sociedade que não apenas tolera, mas celebra as diferenças. Ao abordar a relevância dessas políticas, será possível evidenciar como elas podem contribuir para o fortalecimento da convivência pacífica e respeitosa entre os diversos grupos que compõem o tecido social brasileiro, promovendo assim um futuro mais inclusivo, igualitário e justo.

2 DIVERSIDADE CULTURAL E INCLUSÃO SOCIAL

Para debater sobre a importância do respeito às diversidades e promover a inclusão social, é fundamental iniciar definindo o termo “diversidade”. Esse conceito não se restringe a populações específicas, como a comunidade LGBTQIAPN+, mulheres negras ou correntes feministas. Na verdade, a diversidade vai além do conceito de minorias, uma vez que essas chamadas “minorias” nem sempre são minorias em termos numéricos. Por exemplo, o censo escolar de 2024 (Brasil, 2024) revelou que 49,6% dos estudantes brasileiros são pardos, 4,7% são pretos e 0,9% são indígenas, totalizando 54,3% da população escolar, enquanto os estudantes brancos representam 44,7%. Esse panorama desafia a ideia de que a

diversidade é apenas sobre a representação de minorias em um sentido tradicional.

A discussão sobre diversidade transcende ativismos políticos, focando os significados que atribuímos ao que chamamos de humano. A diversidade é um conceito multifacetado que deve ser analisado em suas várias dimensões. Como afirmam Lapolli, Paranhos e Willerding (2022), a diversidade “não é exclusivamente sobre uma população”, embora seja atravessada por essas existências. O termo “diversidade” vem do latim “diversitas”, que abrange a diferença, a divergência, a dessemelhança, a variação, a pluralidade e a variedade. Essa pluralidade não se limita a características superficiais, como etnia ou gênero, mas inclui aspectos mais profundos da subjetividade humana (Lapolli; Paranhos; Willerding, 2022). A diversidade, como afirmam Lapolli, Paranhos e Willerding (2022), é um percurso onde todas as estradas se cruzam, refletindo a complexidade das experiências humanas.

O surgimento da palavra “diversidade” está intimamente ligado aos movimentos que se opõem à exclusão, à violência, à marginalização e à invisibilização. Esses movimentos não apenas reivindicam inclusão, mas promovem o reconhecimento da pluralidade existente em cada sociedade. A diversidade deve ser vista como uma riqueza a ser celebrada, não como um obstáculo a ser superado. Esse entendimento é crucial para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva, em que as diferenças são reconhecidas e respeitadas, permitindo que todos os indivíduos participem plenamente da vida comunitária.

Lapolli, Paranhos e Willerding (2022, p. 52) dividem a diversidade em duas categorias: explícita e implícita. A diver-

vidade explícita refere-se a características facilmente percebíveis, como etnia, idade, condição física, condição social e gênero. Já a diversidade implícita diz respeito a características “voltadas à subjetividade, construída em função das experiências e escolhas de vida. [Isso inclui] aspectos inerentes à personalidade, como extroversão ou introversão, profissão, cultura, nível de escolaridade e o legado” (Lapolli; Paranhos; Willerding, 2022, p. 52).

Essa compreensão mais ampla da diversidade é essencial. Estabelecer a diversidade exclusivamente a partir do que é diferente, conforme Thomas e Ely (1996), resulta em “uma visão micro-orientada que ajuda a compreender as diferenças de identificação na perspectiva individual”, o que pode levar à marginalização de vozes coletivas. Uma visão macro, por outro lado, que compreenda a diversidade como “sinônimo de combinação entre as diferenças e as similaridades entre grupos de pessoas”, evita a homogeneidade. Entender a diversidade nessa perspectiva não significa eliminar as diferenças tampouco que todos passarão a ter um jeito comum de ser; significa que as pessoas se modificarão, formando um outro grupo “com elementos que nem serão inteiramente diferentes nem completamente similares” (Lapolli; Paranhos; Willerding, 2022, p. 53).

A sociedade, em geral, tende a buscar a normalização. Nesse sentido, tudo o que não é considerado “normal” é associado a um sentido depreciativo. Segundo Lapolli, Paranhos e Willerding (2022), “o normal” são construções cristalizadas, como a ideia de que corpos magros são mais bonitos, relações heterossexuais são a norma e a ausência de deficiência é o padrão desejável. Reconhecer essas convenções é um

passo importante, mas não é suficiente para promover uma verdadeira inclusão, que deve ser entendida, conforme Mantoan (2003), como um processo contínuo e transformador, em que a diversidade é um aspecto central.

Mantoan (2003) argumenta que a inclusão não se resume a inserir alunos com deficiência nas escolas regulares, mas a remodelar as instituições para que reconheçam e valorizem as singularidades de todos os estudantes. Para ela, a inclusão é uma questão de direitos humanos e ética, em que o respeito à diversidade deve ser um compromisso ativo de todos os envolvidos. Assim, a inclusão deve ser vista como um imperativo social que transcende a mera presença física de indivíduos em ambientes comuns.

Essa discussão pode ser ampliada a partir de Freire (1996), que compreende a diversidade como um campo de batalha política, que vai além de um dado estatístico (como os 54,3% de estudantes negros e indígenas). Para ele, a inclusão social só ocorre quando as identidades dos grupos deixam de ser vistas como “inadequadas” e passam a ser reconhecidas como pilares da cidadania plena. Essa ideia é complementada por Souza (2003), que, ao criticar a marginalização das identidades, enfatiza que a verdadeira inclusão requer o reconhecimento e a valorização de todas as formas de vida e expressão.

Canclini (1987) também se alinha a essa perspectiva, argumentando que a diversidade está profundamente relacionada à diferença, à divergência, às identidades e às características das pessoas. Ele afirma que as culturas contemporâneas, por exemplo, se formam através de um processo de hibridização, em que o local e o global se interconectam, revelando que

não existe homogeneidade, mas uma expansão da individualidade. Essa hibridização torna-se um exercício constante de desconstrução da ideia de normalidade, fundamental para compreender a complexidade da experiência humana em um mundo interconectado.

Ortiz (2007) complementa esse debate ao afirmar que, considerando as especificidades de cada cultura, o conceito de diversidade torna-se automaticamente um valor universal, semelhante ao de democracia. Ele critica a tendência de tratar a diversidade como um “ser” ou um objeto estático, em vez de um processo social dinâmico, enfatizando que a diversidade deve ser analisada em relação às forças da mundialização. Para Ortiz (2007), assim como para Freire (1996), a diversidade é um campo de tensões políticas e não apenas uma coexistência pacífica de costumes. Ele alerta, ainda, para o uso da diversidade pelo mercado, que frequentemente a consome como um produto, esvaziando seu sentido político e social e tornando-a “menos diversa” do que aparenta ser.

Essa crítica ao uso da diversidade como um mero produto comercial se alinha com a perspectiva de Lins Ribeiro (2009), para quem o discurso sobre diversidade também é um universo de disputas, situado em campos definidos pela presença de interesses políticos ou gerenciais. Lins Ribeiro (2009) argumenta que a diversidade deve ser uma prioridade para formuladores de políticas que buscam resolver conflitos ou promover iniciativas de desenvolvimento, assim como para ativistas que lutam pela sobrevivência de povos nativos e pelo fortalecimento da sociedade civil global.

Nesse sentido, a diversidade pode ser uma ferramenta tanto para a reprodução quanto para a contestação da he-

gemonia, mas não é uma garantia automática de mudança social. Lins Ribeiro (2009) destaca que a discussão sobre diversidade deve passar pela análise crítica das relações de poder nas quais está inserida. A educação, frequentemente direcionada por políticas e, por vezes, influenciada por crenças religiosas, desempenha um papel crucial nesse processo. Sendo assim, pensar a diversidade é essencial, pois envolve a construção das identidades e impacta positivamente na concepção de valores, atitudes e no respeito mútuo. É necessário, contudo, estar sempre atento, porque a diferença, muitas vezes, é vista como uma inadequação que prejudica as relações interpessoais, gerando preconceitos, estigmas e discriminação.

Fato é que, discutir diversidade é reconhecer a existência de pessoas privilegiadas e a necessidade de abordar e desafiar a desigualdade. O respeito à diversidade não se limita à aceitação das diferenças; ele envolve um compromisso ativo de criar espaços onde todas as vozes sejam ouvidas e valorizadas. Nesse contexto, não surpreende que as questões levantadas pela diversidade sejam um tema principal do debate democrático, especialmente nas últimas décadas, em que o respeito pela diferença se tornou um foco da agenda da sociedade civil.

No que tange à diversidade cultural, como declarado pela UNESCO (2002), ela é um patrimônio comum da humanidade, tão necessária quanto a diversidade biológica para a natureza. Esse patrimônio deve ser reconhecido e consolidado em benefício das gerações presentes e futuras. Em sociedades cada vez mais diversificadas, é indispensável garantir uma interação harmoniosa entre pessoas e grupos com identidades

culturais plurais, como sustentado pela Declaração da UNESCO (2002). Políticas que favoreçam a inclusão e a participação de todos os cidadãos garantem a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz, constituindo o pluralismo cultural como a resposta política à realidade da diversidade cultural.

Portanto, a discussão sobre diversidade e inclusão deve ser ampla e abrangente, englobando todas as manifestações culturais, étnicas, sociais e individuais que compõem a sociedade. A diversidade é uma ferramenta poderosa não apenas para a reprodução, mas também para a contestação da hegemonia, devendo ser encarada como um elemento central na construção de uma sociedade mais equitativa e justa.

A diversidade cultural é, de fato, um campo complexo e multifacetado, que exige uma abordagem crítica e reflexiva, sempre atenta às dinâmicas sociais, políticas e econômicas em jogo. A inclusão social, nesse contexto, deve ser entendida como um ato de justiça e como uma condição necessária para o fortalecimento da coesão social e da convivência pacífica em um mundo diversificado.

3 POLÍTICAS PÚBLICAS NA PROMOÇÃO DA DIVERSIDADE CULTURAL E INCLUSÃO SOCIAL NO BRASIL

A valorização da diversidade cultural no Brasil ainda enfrenta desafios significativos, especialmente no que diz respeito à inclusão social. Nesse contexto, as políticas públicas desempenham um papel crucial na promoção do reconhecimento e da aceitação das diversidades culturais, sendo essenciais para a efetivação da inclusão social no país.

Política pública, segundo Schmidt (2018, p. 127), “é um conjunto de decisões e ações adotadas por órgãos públicos e organizações da sociedade, intencionalmente coerentes entre si, que, sob coordenação estatal, destinam-se a enfrentar um problema político”. As políticas, conforme o mesmo autor, “designam iniciativas do Estado (governos e poderes públicos) para atender demandas sociais referentes a problemas políticos de ordem pública ou coletiva” (Schmidt, 2018, p. 123). Elas têm o poder de moldar a realidade social e proporcionar condições para que todos os cidadãos, independentemente de sua origem, possam usufruir de direitos e oportunidades.

As políticas públicas são, assim, instrumentos fundamentais para a construção de uma sociedade mais justa e equitativa, isso porque elas atendem demandas sociais. Contudo, como as demandas sociais são geralmente superiores aos recursos disponíveis, de acordo com Schmidt (2018), os governos adotam prioridades, as quais estão “vinculadas à visão ideológica predominante, aos compromissos assumidos pelos governantes no processo eleitoral, às pressões dos grupos sociais e corporações econômicas, à cultura política vigente, entre outros fatores” (Schmidt, 2018, p. 122).

Dessa forma, as políticas públicas acabam atendendo apenas aos interesses de algumas pessoas, tendo implicações diferentes setores diversos da sociedade. Reconhecer isso, de acordo com Schmidt, não significa que devemos “abrir mão da perspectiva da universalidade [das políticas]” (Schmidt, 2018, p. 125). No Brasil, onde a diversidade cultural é um elemento central na identidade nacional, é imprescindível que as políticas públicas reflitam essa pluralidade e promovam a inclusão.

As políticas culturais, consoante Oliveira e Souza (2025), “distinguem-se das demais políticas públicas por seu foco específico na cultura enquanto campo de produção simbólica, identidade e expressão social”. Esse tipo de política, para Canclini (2019), contempla não apenas o financiamento das artes, mas também diversas iniciativas direcionadas ao desenvolvimento cultural e à promoção da cidadania cultural. Políticas culturais são, para o autor, um

conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (Canclini, 1987. p. 26).

Os fundamentos das políticas culturais são a valorização da diversidade cultural, a equidade cultural, a incorporação da cultura ao desenvolvimento humano e à democracia, buscando aumentar o acesso e a participação cultural em diversos setores da sociedade (Porto, 2007).

Sendo assim, a implementação de políticas que respeitem e incentivem a diversidade cultural é um passo essencial para garantir que grupos historicamente marginalizados, como indígenas, afrodescendentes e comunidades tradicionais, tenham seus direitos reconhecidos e respeitados. Políticas públicas que valorizam a diversidade cultural não apenas promovem a inclusão, mas também fortalecem a identidade nacional, por isso elas devem promover a tolerância e o enaltecimento das diferenças, criando um ambiente em que todas as vozes possam ser ouvidas e valorizadas. “Entretanto, a elaboração de políticas para o setor, ou seja, a preocupação na preparação e

realização de ações de maior alcance, com um caráter perene, datam do século XXI” (Calabre, 2007, p. 87).

Apesar de recentes, as políticas culturais são muito importantes, uma vez que

desempenham um papel essencial na promoção da diversidade e na salvaguarda do patrimônio cultural, ao estabelecer diretrizes que reconhecem, valorizam e protegem as múltiplas expressões culturais existentes em uma sociedade (Oliveira; Souza, 2025, p.6).

Essas políticas, ao incentivarem a diversidade, trabalham para assegurar o respeito às várias identidades culturais, criando oportunidades para o diálogo intercultural e a convivência harmoniosa em ambientes caracterizados por desigualdades. Assim, elas desempenham um papel essencial na formação da cidadania e na construção da identidade social (Oliveira; Souza, 2025).

Um pilar fundamental na promoção da diversidade cultural e da inclusão social é a educação. Políticas educacionais que incorporam o ensino da cultura e da história de diferentes grupos étnicos são essenciais para a construção de uma sociedade mais inclusiva. A educação, conforme a BNCC (Brasil, 2018), deve ser um espaço de aprendizado e valorização das diversas culturas que compõem nossa sociedade. Iniciativas como a Lei 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira nas escolas, são exemplos de políticas públicas que buscam reconhecer e valorizar a diversidade cultural. Ações desse tipo são fundamentais para a formação de uma consciência crítica e para o fortalecimento da identidade cultural dos estudantes, contribuindo para a construção de uma sociedade mais igualitária.

Além da educação, é fundamental que as políticas públicas promovam o acesso e a participação ativa de todos os grupos culturais na vida social, econômica e política do país. Isso inclui o fomento a iniciativas que garantam a representação de grupos minoritários em espaços de decisão, como conselhos e comitês. A participação efetiva dos grupos minoritários é essencial para que suas necessidades e demandas sejam consideradas nas políticas públicas.

Programas de fomento à cultura, como o Fundo Nacional de Cultura, devem ser ampliados e direcionados a comunidades que tradicionalmente enfrentam barreiras de acesso aos recursos culturais. Isso não apenas promove a diversidade cultural, mas também fortalece o tecido social e econômico das comunidades, permitindo que elas se tornem protagonistas de suas próprias histórias.

O reconhecimento das identidades culturais é um aspecto crucial para a efetivação da inclusão social. Políticas públicas que afirmam e valorizam a identidade de grupos marginalizados são fundamentais para combater a invisibilização e a marginalização histórica. Isso inclui o reconhecimento formal de terras indígenas, a proteção dos direitos culturais de comunidades quilombolas e o apoio a expressões culturais afro-brasileiras. O respeito às tradições e aos modos de vida de diferentes grupos é essencial para a construção de uma sociedade que aceita e valoriza a diversidade.

Por outro lado, consoante Oliveira e Souza (2025, p. 7),

o acesso desigual à cultura compromete o pertencimento social e a inclusão na sociedade do conhecimento, pois a cultura é fundamental tanto para transformar informação em saber quanto para dar sentido

ao uso do conhecimento. Dessa forma, assegurar a diversidade cultural é fundamental para construir uma sociedade equitativa, aberta à pluralidade e comprometida com a inclusão real de todos os seus membros.

Todavia, para que as políticas culturais sejam “efetivamente inclusivas e democráticas, precisam lidar com o desafio de equilibrar o universalismo com a ação afirmativa, garantindo tanto o acesso amplo quanto o reconhecimento das diferenças” (Oliveira; Souza, 2025, p. 9).

É fato que já tivemos muitos avanços no sentido de democratizar o acesso a cultura e de promover a inclusão social através da cultura no Brasil, especialmente a partir da implementação pelo Ministério da Cultura (MinC) das leis Paulo Gustavo e Aldir Blanc, que focam a reconstrução institucional, a descentralização de recursos e a valorização da diversidade. No entanto, ainda existem desafios significativos que precisam ser enfrentados para que as políticas públicas cumpram seu papel na promoção da diversidade cultural e da inclusão social. A falta de recursos, a resistência de setores da sociedade e a necessidade de uma formação mais ampla para gestores públicos são algumas das barreiras que precisam ser superadas.

É fundamental que haja uma articulação entre diferentes níveis de governo e a sociedade civil para que as políticas públicas sejam efetivas. O diálogo e a colaboração entre as diversas partes interessadas podem resultar em soluções inovadoras e adaptadas às realidades locais, promovendo um reconhecimento real das diversidades culturais. Além disso, a avaliação contínua das políticas públicas é essencial para garantir que elas atendam às necessidades da população e promovam a inclusão social de forma eficaz.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A promoção da diversidade cultural e a efetivação da inclusão social no Brasil são objetivos interdependentes que necessitam de políticas públicas eficazes e inclusivas. O reconhecimento e a valorização das diversidades culturais são essenciais para a construção de uma sociedade mais justa e equitativa, na qual todos os cidadãos tenham acesso a direitos e oportunidades. Por meio da educação, do acesso e da participação, assim como do reconhecimento das identidades culturais, é possível criar um ambiente social harmonioso, que valorize as diferenças e promova a convivência pacífica entre os diversos grupos que compõem a sociedade brasileira.

A construção de um futuro mais inclusivo, igualitário e justo depende, portanto, do comprometimento do Estado e da sociedade em implementar políticas que respeitem e incentivem a diversidade cultural. Somente assim poderemos avançar em direção a uma sociedade em que todos se sintam reconhecidos e valorizados e da qual todos se sintam pertencentes.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). **Censo Escolar da Educação Básica 2024: Resumo Técnico**. Brasília, DF: Inep, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br>. Acesso em: 11 fev. 2026.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 06 mar. 2025.

- CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, A. A. C. (org.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.
- CANCLINI, N. G. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: CANCLINI, N. G. (org.). **Políticas Culturales en América Latina**. Buenos Aires: Grijalbo, 1987.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**; 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2019.
- FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LAPOLLI, É. M.; PARANHOS, W. R.; WILLERDING, I. A. V. **Diversidades: o bê-á-bá para a compreensão das diferenças**. Conselho editorial Áureo dos Santos ... [et al]. – 1. ed. – Florianópolis: Pandion, 2022. 144 p.
- LINS RIBEIRO, G. Diversidade Cultural enquanto Discurso Global. **Avá. Revista de Antropología**, (15), 2009.
- MANTOAN, M. T. E. **Inclusão escolar: o que é? por quê? como fazer?** São Paulo: Moderna, 2003.
- OLIVEIRA, M. G. M.; SOUZA, R. S. de. Políticas culturais e inclusão social. **Revista Contemporânea**, vol. 5, nº. 6, 2025.
- ORTIZ, R. Anotações sobre o universal e a diversidade. **Revista Brasileira de Educação** v. 12 n. 34 jan./abr. 2007.
- PORTO, M. Cultura para a política cultural. In: RUBIM, A. A. C. (org.) **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.
- SCHMIDT, J. P. Para estudar políticas públicas: aspectos conceituais, metodológicos e abordagens teóricas. **Revista do Direito**. Santa Cruz do Sul, v. 3, n. 56, p. 119-149, set/dez. 2018. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/direito/index>. Acesso em: 11 fev. 2026.

SOUZA, J. **A construção social da subcidadania: para uma Sociologia Política da modernidade periférica.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

THOMAS, D. A.; ELY, R. J. Making differences matter: a new paradigm for managing diversity. **Harvard Business Review**, [S. l.], set./out. 1996. Disponível em: <https://hbr.org/1996/09/making-differences-matter-a-new-paradigm-for-managing-diversity>. Acesso em: 11 fev. 2026.

UNESCO. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural.** Paris: UNESCO, 2002. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127162>. Acesso em: 11 fev. 2026.

DO FOMENTO À CONSOLIDAÇÃO DE UM ECOSSISTEMA DE APRENDIZAGEM: O DESIGN ESTRATÉGICO DO LABCULTURA.RS

Iuri Freiburger
Mauro Cavalletti
Aron Krause Litvin

Resumo: O presente capítulo apresenta o relato técnico da construção e da execução do programa LabCultura.RS, desenvolvido pela Universidade Feevale em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC), para operacionalizar a Lei Paulo Gustavo no estado, aqui denominada LPG. O texto descreve a evolução da estratégia de gestão, que partiu de um modelo inicial de aceleradora de projetos e migrou para um ecossistema de aprendizagem, impulsionada pela aplicação de design estratégico como metodologia central. A análise detalha como o design foi utilizado para remodelar os instrumentos de política pública — editais, plataformas e demais objetos de interface —, buscando reconfigurar sua agência para

mediar a relação entre o Estado e os agentes culturais. Discute-se como essa abordagem projetual buscou transpor barreiras subjetivas e divergências políticas, com foco nas demandas concretas de produção e de execução dos recursos da LPG destinados aos projetos. Relata-se a criação de artefatos orientados pelo design — mentorias, podcasts e inteligência de dados — como respostas práticas aos desafios de engajamento e às crises climáticas de 2024. Conclui-se apresentando o legado do programa na qualificação da rede produtiva e na modernização da gestão cultural pública por meio do design.

Palavras-chave: Design Estratégico. Gestão Cultural. Lei Paulo Gustavo. Instrumentos de Gestão. Inovação no Setor Público.

1 INTRODUÇÃO

A execução da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022) impôs ao estado do Rio Grande do Sul um desafio de design institucional sem precedentes: operacionalizar o maior investimento direto da história do setor cultural brasileiro, garantindo capilaridade, transparência e, sobretudo, efetividade na ponta – ou seja, nos projetos culturais. Para enfrentar essa complexidade, firmou-se o contrato de prestação de serviços entre a Secretaria de Estado da Cultura (SE-DAC) e a Universidade Feevale. O escopo do projeto, que veio a ser denominado LabCultura.RS, consistiu no suporte técnico e na qualificação de cerca de 250 projetos selecionados em cinco editais de fomento, abrangendo as áreas de Criação Artística, Festivais, Cultura e Educação, Arranjos Colaborativos e Pesquisa e Memória.

O objetivo central da parceria não se limitou à fiscalização do uso dos recursos. A meta estabelecida foi o design de uma infraestrutura de inteligência capaz de instrumentalizar agentes culturais para a plena execução de seus objetos, superando gargalos históricos de gestão, prestação de contas e sustentabilidade.

Este relato técnico descreve a trajetória de implementação do programa, com foco nas decisões de design estratégico que reorientaram o modelo de atendimento. Para anteciper essa jornada, é importante mencionar desde já a transição fundamental de um modelo tradicional de aceleradora de projetos para o inovador ecossistema de aprendizagem. Inicialmente, parte-se do diagnóstico e das fricções identificadas na aplicação de metodologias de mercado. Em seguida, narra-se a transição para um modelo de ecossistema centrado na autonomia do agente cultural. Por fim, a narrativa destaca como a introdução de artefatos sociotécnicos e tecnológicos objetivou as relações, buscando garantir que as demandas de produção e de fruição prevalecessem sobre disputas ideológicas ou barreiras burocráticas.

2 A MUDANÇA DE PARADIGMA: DA ACELERADORA AO ECOSSISTEMA SOCIOTÉCNICO DE APRENDIZAGEM

A proposta técnica original do LabCultura.RS, datada de agosto de 2023, previa a implementação de uma aceleradora de projetos culturais. O modelo desenhado baseava-se em premissas de eficiência corporativa, com mentorias intensivas focadas em marketing, tecnologia e modelagem de negócios (Figura 1). A hipótese de gestão era que a inserção de

inputs de conhecimento gerencial resultaria automaticamente na qualificação dos projetos.

Figura 1 - Rascunho em quadro branco da estrutura do programa antes da transformação do LabCultura.RS

The whiteboard sketch is organized into several columns and rows. The main columns are labeled SMART, GESTÃO, MKT, TECH, and CONTEUDO. The SMART column contains a vertical list of items: (1) PESQUISA, (2) REGISTRO, (3) MEMÓRIAS, (4) PROPOSTAS, (5) VOLTAR, (6) CULT + EDUCAÇÃO, (7) ORÇAM. ANTEC., and (8) FESTIVALS. The GESTÃO column includes 'GESTÃO: MANTENIMENTO' and 'TÉCNICA / CONT. / INICIATIVA'. The MKT column is divided into 'MKT: MANTENIMENTO' and 'MKT: INICIATIVA'. The TECH column lists 'MKT: MANTENIMENTO' and 'MKT: INICIATIVA'. The CONTEUDO column lists 'PUBLICAÇÃO' and 'MKT: MANTENIMENTO'. To the right, a section titled 'SISTEMA DE PLANEJAMENTO' includes 'QUADRO DE ACOMPANHAMENTO' and 'FECHADO CONTEUDO'. Below this, there are three numbered items: (1) EVENTO - 4 PROPOSTANTES, (2) CAPACIDADES - 20, (3) 12 PROPOSTAS - ANEXO DE MANEJO. At the bottom right, there are notes about 'PROPOSTAS' and 'OUTROS - MESTRE'.

Fonte: Os autores (2025).

No entanto, a fase de diagnóstico e o início da operação revelaram que essa abordagem gerava ruídos na comunicação com o setor cultural. A aplicação de design estratégico (Franzato *et al.*, 2015; Zurlo, 2010), suportada pela análise de redes (Marques, 2012), permitiu identificar que o problema não residia na capacidade dos agentes, mas, principalmente, na natureza dos instrumentos de mediação entre atores humanos e não humanos (Latour, 2012; Malvezzi; Nascimento, 2020).

2.1 O DESIGN DOS NÃO HUMANOS E A OBJETIVIDADE DA GESTÃO

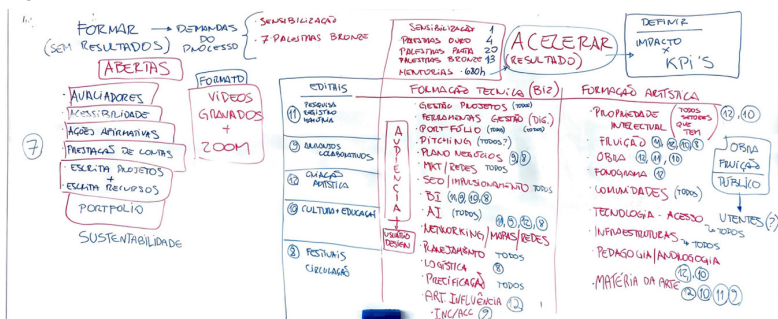
Na gestão de políticas públicas, os instrumentos — editais, formulários, sistemas de prestação de contas — não são meros suportes passivos. Eles são *actantes* que possuem agência: autorizam, bloqueiam, disciplinam e moldam o comportamento dos usuários (Latour, 2012; Rodrigues;

Guareschi, 2021). Observou-se que, em um cenário politicamente polarizado e socialmente diverso, a dependência excessiva de mediações humanas (gestores, avaliadores, pareceristas) poderia abrir margem para subjetividades e vieses capazes de comprometer o objetivo indicado pela gestão pública e suas expectativas de resultados.

A decisão de redesign do LabCultura.RS foi fortalecer a agência dos objetos não humanos (sistemas e processos) para garantir isonomia e foco na execução. Ao desenhar fluxos de trabalho claros e ferramentas digitais precisas, buscou-se reduzir o peso das divergências políticas ou estéticas, centrando o esforço nas demandas concretas: financeira (execução do recurso), produtiva (realização do objeto) e de fruição (entrega à sociedade).

O reconhecimento de que o *fazedor de cultura* - ou agente cultural - opera em lógicas distintas das do *empreendedor de startup* e exigiu que o programa revelasse um caminho atual para tentar transformar *artista em empreendedor cultural*, discussão que é bastante pertinente em tempos atuais, em que o fator econômico é um dos principais vieses da consolidação das políticas culturais vigentes (Silva; Rabelo Neto; Nascimento, 2018). Em vez disso, o foco do design passou a ser o que podemos chamar de *fluência institucional*: desenhar soluções sociotécnicas que instrumentalizem o agente para dominar a máquina pública (Silvestro; Reis; Teixeira, 2022). A estratégia foi transformar a burocracia, de inimiga, em ferramenta de trabalho (Figura 2).

Figura 2 - Estudos em quadro branco realizados em workshop com equipe Feevale e SEDAC sobre a estrutura a ser implementada no Lab-



Fonte: Os autores (2025).

2.2 DIAGNÓSTICO E MUDANÇA DE RUMOS

A transição do modelo de aceleradora, focada no produto e na execução, para ecossistema, focado na rede e na sustentabilidade, foi impulsionada por quatro fatores técnicos identificados através do processo de design:

1. O perfil do proponente: ao analisar-se a maioria dos projetos selecionados, entendeu-se que quase todos possuíam caráter artístico, vocacional ou comunitário, em que as métricas de escalabilidade financeira não eram o fator mais importante no processo (Silva; Rabelo Neto; Nascimento, 2018).
2. A adequação dos indicadores: foi necessário transpor somente as idealizações de indicadores-chave de mercado para indicadores mais amplos, capazes de atender à efetividade social e ambiental, como diversidade, acessibilidade e impacto.
3. A escuta do campo (HackDay): A realização de imersões de design permitiu validar a nova metodologia

diretamente com gestores, professores e demais atores envolvidos nos processos de gestão e capacitação (Franzato et al., 2015; Zurlo, 2010).

4. A agência dos instrumentos: Posteriormente, ficou clara a compreensão de que era necessário redesenhar a interface entre os agentes culturais e o Estado para garantir a execução do programa (Rodrigues; Guareschi, 2021; Oliveira; Freire; Franzato, 2015).

3 A METODOLOGIA DE ESCUTA E COCRIAÇÃO: O HACKDAY

A primeira grande ação de reconfiguração do programa foi a realização do HackDay. Este evento foi concebido não como uma capacitação tradicional, mas como um laboratório de design de serviços. O objetivo técnico foi reunir as pontas do processo (técnicos da SEDAC, gestores da Feevale e especialistas de mercado) para prototipar a jornada de acompanhamento dos projetos.

3.1 PREPARAÇÃO

3.1.1 Avaliação e análise dos resultados de pesquisa

A abrangente pesquisa sobre indicadores qualitativos, conduzida pela coordenação do projeto, foi auxiliada pelo uso de inteligência artificial na estruturação prévia dos dados, o que permitiu a criação de uma base sólida para a análise detalhada dos resultados, bem como para a reavaliação e a reorganização do material.

3.1.2 Design de informação - estrutura e consistência nas definições

Tomando como base uma curadoria cuidadosa de fontes publicamente reconhecidas para a pesquisa de editais de projetos culturais, a coordenação do projeto alimentou sistemas de inteligência artificial com modelos qualitativos de avaliação para estabelecer pontos em comum e identificar possíveis discrepâncias, bem como para a estruturação prévia da informação. Em paralelo, a informação foi estruturada e redigida para gerar maior consistência em suas definições. O processamento do material coletado permitiu que os qualitativos fossem reorganizados de forma a estabelecer um critério inicial compreensivo, para uso na oficina de co-design (Sanders; Stappers, 2008).

3.1.3 Recrutamento de agentes culturais

Ao fechar o processo preparatório, identificaram-se os agentes culturais a serem envolvidos no processo de co-design, seguindo um critério de representatividade bastante elaborado. No total, trinta e oito agentes culturais, representados em diversas áreas da cultura, participaram da oficina de cocriação das versões avançadas dos indicadores qualitativos. A diversidade de áreas da cultura representadas na formação do grupo garantiu a diversidade de pontos de vista no processo, assim como fundamentou a construção de definições maleáveis o suficiente para serem aplicadas em uma ampla variedade de contextos culturais.

3.2 DINÂMICA DE CO-DESIGN COM CONSTITUINTES DA INDÚSTRIA CULTURAL

Assim, promoveu-se uma sessão de co-design, estruturada em duas partes — o planejamento estratégico da aplicação do projeto e a construção coletiva dos indicadores. Foi realizado um dia inteiro de investigações coletivas, com times compostos por representantes dos principais constituintes da indústria criativa e cultural no Estado — lideranças da SEDAC e do LabCultura.RS, docentes da Feevale, técnicos e especialistas convidados. Nas sessões, foi desenvolvida a investigação estratégica e criativa das demandas e tendências mais importantes para a gestão de projetos culturais, voltada à geração de *insights* para a criação de novos hábitos culturais e à consolidação de novos indicadores de qualidade. Assim, foi possível consolidar a experiência única na construção do conhecimento a partir do processo criativo.

3.2.1 Planejamento via Matriz de Oportunidades

Os objetivos da primeira parte da dinâmica, a aplicação da ferramenta *Matriz de Oportunidades*, foram definidos com base no próprio funcionamento da estrutura de design proposta — a preparação da equipe de gestores, orientada pelas abordagens dos especialistas. Além da preparação, a dinâmica promoveu o entendimento comum dos desafios impostos e a identificação de oportunidades para reproduzir em escala as soluções de gestão de projetos culturais.

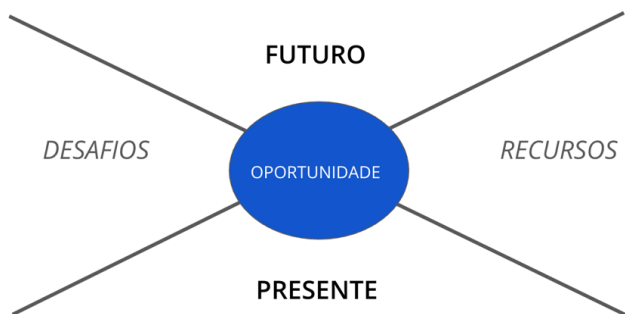
A aplicação da *Matriz de Oportunidades* em um tiro de co-design funciona como um processo de pesquisa Qualitativa, coletando opiniões e promovendo a geração coletiva de percepções e ideias. Devido ao processo dinâmico, aberto e

participativo, as percepções coletadas tendem a apresentar manifestações elaboradas, de alto impacto e, uma vez que todos os indivíduos participaram de suas construções, coletivamente acordadas.

3.2.2 Funcionamento da estrutura de design

A experiência de trabalho com o suporte da *Matriz de Oportunidades* é concebida para o alinhamento de objetivos, a escuta dos constituintes, a construção de acordos estratégicos e a visão compartilhada (Figura 3). A estrutura de design, desenvolvida de forma proprietária e aberta ao uso comum, é formada por uma matriz composta por dois pares de quadrantes opostos. O primeiro par coleta percepções sobre o Estado Presente do tema proposto em oposição ao seu Estado Futuro. O segundo par coleta percepções sobre os Desafios identificados para a construção do Estado Futuro, em oposição às percepções sobre os Recursos Disponíveis para sua realização. Uma vez concluída a primeira parte do uso da *Matriz de Oportunidades* e desenvolvida a visão compartilhada, o exercício é concluído com a identificação e a articulação narrativa das maiores oportunidades emergentes na dinâmica de co-design, observadas para o desenvolvimento e o impacto do projeto.

Figura 3 - Estrutura básica da ferramenta Matriz de Oportunidades



Fonte: Os autores (2025).

Para o desenvolvimento do exercício, foram formados quatro grupos de trabalho e realizadas iterações de co-design, apoiadas pela *Matriz de Oportunidades* e conduzidas pelas lideranças da dinâmica. Os resultados encontrados foram então priorizados, redefinidos e transportados para uma matriz comum, para uma segunda iteração do processo. Ao final das duas rodadas, foram identificadas as principais percepções compartilhadas pelo grupo, bem como a coletiva identificação das maiores oportunidades do projeto.

3.2.3 *Insights* recolhidos

A composição de equipes multidisciplinares, que permite a coleta mais profunda de aprendizados e culturas, muitas vezes enfrenta o desafio de construir percepções compartilhadas. O processo de co-design, como projetado, permitiu a expansão da visão coletiva de todo o sistema, bem como o aprofundamento do entendimento do problema, dos recursos disponíveis, dos possíveis bloqueios e da solução em

construção. Por meio desse processo, os constituintes garantiram a representatividade de suas próprias abordagens enquanto construíam conexões com outras presentes no grupo, formando uma percepção sólida do complexo conjunto de conhecimento proposto pelo projeto.

3.3 CONSTRUÇÃO COLETIVA DOS INDICADORES QUALITATIVOS - CONSTRUÇÃO COLETIVA DE SIGNIFICADOS

No segundo período, realizou-se a interpretação dos indicadores, bem como suas definições qualitativas e quantitativas. Trabalhou-se na criação coletiva de métricas exemplares para cada um dos indicadores, mais uma vez seguindo o método de submissões individuais, discussões e priorizações em grupos, e, em seguida, o compartilhamento e a análise com o time estendido.

O objetivo do exercício foi a discussão e a validação criativa dos indicadores, bem como a criação coletiva de suas métricas de aferição. Assim, pudemos alinhar o conhecimento gerado às contribuições de cada participante, às suas visões e experiências. Com o exercício, preparamos a estrutura de pensamento necessária para a elaboração futura de métricas aplicáveis aos diversos tipos de projetos contemplados, desenvolvidas em colaboração direta.

3.3.1 Funcionamento da estrutura de design

A construção coletiva dos Indicadores Qualitativos contou com a elaboração de uma estrutura de design especialmente desenhada para o projeto, que apresenta, de forma clara e de fácil leitura, os componentes de cada um dos oito Indicadores Qualitativos: sua definição enquanto Indicador Qualitativo (re-

sultados esperados), sua tradução em Indicador Quantitativo (impactos esperados) e uma série de Métricas para sua verificação. O desenho final da informação, no formato de fichas, facilita a compreensão objetiva das duas dimensões definidas e a exposição das métricas recomendadas (Figura 4).

3.3.2 Dinâmicas no contexto do projeto

Na sessão de co-design, foram utilizadas estruturas previamente preenchidas, com suas definições, como plataforma inicial para discussões, que foram revisitadas e redefinidas coletivamente ao longo do processo. Os indicadores, assim como suas definições prévias, foram elaborados por meio do trabalho de design estratégico executado pela liderança do LabCultura.RS, após a análise de editais, de exemplos de projetos aprovados e de valores definidos pelas práticas adotadas nas áreas de gestão cultural. Também foram consideradas as percepções e ideias geradas na primeira parte da sessão, na aplicação da *Matriz de Oportunidades*.

Figura 4 - Exemplo de um dos indicadores achados durante o HackDay

Indicador 2

<p>QUALITATIVO</p> <p>Inovação Cultural</p> <p>Avalia o grau de novidade e criatividade nas abordagens, técnicas ou conteúdos dos projetos.</p>	<p>MÉTRICAS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Expansão dos projetos para novos públicos; • Criação estratégica de conteúdo com recursos de novas tecnologias; • Número e diversidade de promoção dos produtos culturais; • Uso de tecnologias emergentes.
<p>QUANTITATIVO</p> <p>Índice de Inovação</p> <p>Avaliação do uso de novas tecnologias e metodologias de projeto.</p>	

B-TNK + FEEDVALE

MAR 2024

HACK ACELERAÇÃO CRIATIVA

RELATÓRIO

Fonte: Os autores (2025).

3.3.3 *Insights* reunidos

O trabalho de co-design na elaboração das fichas de Indicadores Qualitativos demonstrou que a construção de valores compartilhados foi bem-sucedida. O processo em que interpretações pessoais e específicas de cada setor encontraram, nas representações comuns, definições representativas e suficientemente flexíveis para sua aplicação contextual.

A área dedicada a métricas e aferições funciona como um repositório de recomendações contextuais, adaptáveis às diversas realidades dos projetos culturais suportados. A elaboração do conteúdo das fichas de Indicadores revela, ainda, a possibilidade de novas iterações para uso contextual, por exemplo, em agrupamentos de projetos com afinidades estruturais ou de execução semelhante.

3.4 CONCLUSÕES E APRENDIZADOS

A dinâmica de co-design mostrou-se particularmente eficiente na construção de entendimento comum e de visão compartilhada em grupos diversos e multidimensionais, com diferentes realidades de gestão e de realização, como o grupo de participantes colaboradores deste projeto. Assim como identificado na elaboração das Oportunidades de impacto do projeto, a elaboração, articulação e padronização dos Indicadores têm potencial para a geração de um novo padrão de qualidade na gestão de projetos culturais no Estado.

3.5 APLICABILIDADE EM ETAPAS SEGUINTE

O exercício estratégico de co-design via *Matriz de Oportunidades* pode ser novamente aplicado na camada de execução, por exemplo, na camada de agrupamentos afins de projetos

culturais, gerando entendimento e visão comuns, construídos sobre a estrutura revelada neste projeto. Também pode ser aplicado em uma nova iteração, com objetivos semelhantes aos originalmente aplicados no exercício, sempre que a atualização ou adaptação do projeto se fizer necessária.

A construção de indicadores, como filtros de proposição, percepção e gestão de projetos culturais, oferece aplicabilidade em contextos de avaliação de propostas, aceleração de projetos e curadoria de mentorias técnicas para gestores de projetos culturais. Sua aplicação no desenvolvimento de métricas específicas e contextuais para os projetos contemplados tem potencial para a construção de um novo padrão de mensuração e controle de impactos.

4 A ESTRATÉGIA DE DESCOMPRESSÃO E A RECONFIGURAÇÃO DA REDE

A partir do fechamento do programa de indicadores e das demais organizações do programa – como o regulamento e a disponibilidade de uma série de encontros virtuais para que agentes culturais pudessem compreender a lógica de construção das capacitações –, iniciaram-se efetivamente as atividades executivas do projeto.

Estavam elencadas seis semanas de capacitações técnicas com especialistas de todo o país, abrangendo os temas discutidos e definidos no HackDay. Durante este período, agentes culturais com projetos aprovados na LPG deveriam participar, de forma síncrona ou assíncrona, das capacitações, sendo contabilizada 75% de presença nessas formações, que abrangeram temas relacionados à gestão, comunicação, eco-

nomia criativa, diversidade, acessibilidade, entre outros assuntos abordados e aprofundados durante o HackDay.

Porém, a fase de execução do programa enfrentou um desafio crítico de engajamento. O regulamento original condicionava a movimentação dos recursos financeiros à participação obrigatória nas atividades de formação. Na prática, essa obrigatoriedade atuou como uma barreira. Os agentes culturais, já sobrecarregados com a produção de seus projetos e a burocracia estatal, perceberam a exigência de “bater ponto” em cursos como um obstáculo, o que gerou desinteresse e baixas taxas de adesão inicial.

Diante desse cenário, que culminou no agravamento causado pelas enchentes de maio de 2024 no Rio Grande do Sul – que, de alguma forma, atuaram como um actante de força maior que desestabilizou a rede –, a gestão optou por uma reconfiguração radical da estratégia, transicionando do modelo de controle para a lógica de um ecossistema de aprendizagem. A então chamada *descompressão* não se limitou a uma flexibilização dos prazos devido à calamidade, mas constituiu uma mudança de paradigma na relação com os beneficiários do programa. O objetivo deslocou-se do cumprimento de metas de presença para a geração de valor real e percebido pelos agentes, buscando conquistar o engajamento por meio da pertinência e da acessibilidade do conteúdo oferecido.

4.1 DO CONTROLE PARA O ENGAJAMENTO

A decisão técnica foi migrar de uma lógica de controle (presença obrigatória síncrona) para uma lógica de engajamento (conteúdo assíncrono e relevante). Entendeu-se que, para que o conhecimento fosse efetivamente absorvido e aplicado na

execução financeira e produtiva, ele precisava estar disponível no tempo do usuário, e não no tempo da instituição.

As alterações operacionais incluíram:

- » Flexibilização: Ajuste nas normas para permitir a validação da presença por meio do consumo de conteúdos gravados e de atividades práticas.
- » Extensão de prazos: Readequação do calendário de entregas para respeitar o tempo de reorganização dos agentes afetados pela calamidade.
- » Foco no conteúdo instrumental: priorização de temas técnicos que resolviam dores imediatas (prestação de contas, contratação, acessibilidade), em detrimento de temas teóricos abstratos.

Essa reconfiguração transformou o LabCultura.RS em uma *plataforma de serviços autogerenciáveis*, na qual o agente busca o suporte de acordo com sua demanda específica, o que aumenta a eficiência do suporte técnico.

5 ARTEFATOS DE MEDIAÇÃO E LEGADO: A MATERIALIZAÇÃO DO ECOSISTEMA

Para operacionalizar a transição de uma lógica de controle burocrático para um ecossistema de suporte e aprendizagem, o LabCultura.RS desenvolveu um conjunto de produtos estratégicos. Estes artefatos não operam isoladamente; funcionam, na perspectiva da sociologia da inovação, como dispositivos sociotécnicos de inscrição e mediação (Den Ouden, 2012; Rodrigues; Guareschi, 2021). Seu objetivo técnico é duplo: traduzir o conhecimento de gestão em capital cul-

tural para os agentes e, simultaneamente, converter as práticas informais do setor em dados inteligíveis para o Estado. A seguir, detalham-se os seis componentes principais deste ecossistema, ordenados pelo seu impacto na consolidação da rede e na visibilidade dos resultados.

5.1 CONFERÊNCIA CONVERGÊNCIAS CRIATIVAS: O RITO DE CONSAGRAÇÃO DA REDE

A conferência denominada Convergências Criativas, realizada no segundo semestre de 2025, foi desenhada para ser o ponto focal de tangibilização do ecossistema. Mais do que um evento de encerramento, a conferência atuou como um dispositivo de legitimação dos agentes culturais que demonstraram alta performance durante o ciclo de aceleração e na participação nas redes.

O design do evento previa a ocupação do Teatro Feevale, configurado em formato de arena para romper a hierarquia tradicional palco-plateia e fomentar a circularidade das trocas. A programação foi estruturada para integrar os gestores públicos, a equipe técnica da universidade e, fundamentalmente, os proponentes que se destacaram pela participação ativa nas redes e pela excelência na execução de seus planos de trabalho (Figura 5).

Figura 5 - Ambiente montado para conferência Convergências Criativas



Fonte: Os autores (2025).

Um dos componentes centrais da conferência foi a sessão de pitches dos projetos. Foram selecionados projetos de cada um dos cinco editais (Criação, Festivais, Educação, Memória e Arranjos) para apresentarem suas trajetórias, os desafios superados e os impactos gerados. Esta dinâmica cumpriu uma função pedagógica e política crucial: ao colocar o agente cultural no centro do palco, o programa validou a metodologia do LabCultura.RS não por meio de relatórios frios, mas pela evidência empírica do sucesso dos pares. Para a rede de projetos que optou pela participação presencial, este momento fortaleceu o senso de pertencimento e estabeleceu referências concretas de gestão cultural eficiente.

5.2 SÉRIE DE PODCASTS: MEMÓRIA TÉCNICA E ESTUDOS DE CASO

Reconhecendo a importância da oralidade na transmissão de saberes culturais, o programa investiu na produção de uma robusta série de podcasts. Composta por 25 episódios, a sé-

rie representa um recorte amostral de 10% da totalidade dos projetos financiados, selecionados com base em critérios de diversidade territorial, temática e desempenho na gestão.

A função estratégica deste artefato vai além do registro documental. Os podcasts foram desenhados para capturar a inteligência da prática e do “conhecer-na-ação” — o conhecimento tácito que muitas vezes se perde nos relatórios formais. Ao narrarem suas trajetórias, os proponentes transformam suas vivências individuais em estudos de caso (*cases*) para o ecossistema (Figura 6).

Figura 6 - Registro das gravações dos episódios do podcast do LabCultura.RS



Fonte: Os autores (2025)

Estes conteúdos alimentaram diretamente o Curso de Aprimoramento. Ao integrarem o material didático, os relatos dos

podcasts servem como exemplos práticos de resolução de problemas — como lidar com obstáculos, como readequar metas, como engajar comunidades — conectando a teoria burocrática à realidade do campo. Desta forma, o podcast atuou como um mediador que traduz a norma estatal para a linguagem do cotidiano cultural, aumentando a eficácia do aprendizado.

5.3 CURSO DE APRIMORAMENTO DE AGENTES CULTURAIS (EAD)

O Curso de Aprimoramento consolidou a dimensão cognitiva da plataforma habilitante. Diferentemente das oficinas síncronas iniciais, este produto foi estruturado como uma formação autoinstrucional de 100 horas, hospedada na plataforma de ensino da Universidade Feevale.

A arquitetura do curso foi concebida para garantir perenidade e escala. Ele compila as palestras técnicas gravadas durante a execução do programa e incorpora os podcasts como material de estudo de caso, criando um ciclo virtuoso de aprendizado. Ofertado gratuitamente em parceria com a SEDAC, o curso destina-se não apenas aos proponentes contemplados, mas também a todo o setor cultural do estado, democratizando o acesso ao que o LabCultura.RS entendeu como *fluência institucional*.

O legado deste artefato é a constituição de um repositório permanente de qualificação. Ao certificar os agentes, a Feevale e a SEDAC buscaram elevar a régua técnica do setor, instrumentalizando produtores para submeterem propostas mais robustas e executarem recursos com maior segurança jurídica em futuros editais.

5.4 INFRAESTRUTURA DE INTELIGÊNCIA DE DADOS (DASHBOARD) E LANDING PAGE

Para atender à necessidade de transparência e de monitoramento em tempo real, foi desenvolvida uma infraestrutura de *business intelligence* (BI). A criação de painéis de dados (*dashboards*) e de uma *landing page* pública transforma os fluxos administrativos em informações visíveis e acessíveis (Figura 7).

O sistema agrega indicadores quantitativos — execução financeira, metas cumpridas, territórios, impacto etc. — e qualitativos — impacto social, diversidade etc. —, mapeando a distribuição territorial dos recursos por Coredes (Conselhos Regionais de Desenvolvimento).

Figura 7 - Layout do dashboard do LabCultura.RS



Fonte: Os autores (2025)

Este produto instrumentaliza a gestão pública com métricas precisas para a tomada de decisão baseada em evidências, o que podemos chamar, em termos de inovação social, de *data-driven policy*, ou políticas orientadas por dados (Den Ouden, 2012). Para a sociedade, a *landing page* funciona como uma ferramenta de organização social, de prestação de contas e de visibilidade, demonstrando a capilaridade e o retorno social do investimento público em cultura (Figura 8).

Figura 8 - Layout da landing page do LabCultura.RS



Fonte: Os autores (2025)

5.5 PRODUÇÃO INTELECTUAL: LIVROS, PESQUISAS E PUBLICAÇÕES

A sistematização teórica e metodológica da experiência será materializada na publicação de dois livros acadêmicos e de artigos científicos, previstos para 2026.

- » **Livro 1 (metodologia e gestão):** reúne artigos de especialistas do programa que abordam a aplicação do design estratégico em políticas públicas, gestão cultural e temas transversais, como acessibilidade e ações afirmativas.
- » **Livro 2 (setor audiovisual):** foca em estudos específicos sobre o impacto da LPG na cadeia produtiva do audiovisual gaúcho.
- » **Livro 3 (podcasts):** trabalho desenvolvido com base nas entrevistas produzidas nos podcasts.
- » **Ebook (dados quantitativos):** condensa e explica, de forma sistemática, os dados encontrados e listados no *dashboard* e na *landing page*.

Estes artefatos garantem o registro científico da tecnologia social desenvolvida, permitindo que o modelo do LabCultura. RS seja estudado e replicado em outros contextos federativos.

5.6 PLATAFORMA MAIS NÍTIDO: A PERSONALIZAÇÃO DO SUPORTE

Por fim, a plataforma *Mais Nítido* representa a camada de maior especialização do suporte técnico. Trata-se de uma plataforma digital desenhada para operacionalizar mentorias individualizadas, conectando proponentes a uma rede curada de mentores e especialistas de mercado.

Com a ativação plena, executada entre agosto de 2025 e março de 2026, o *Mais Nítido* utiliza algoritmos para cruzar as demandas específicas de cada projeto (ex.: dúvidas complexas de direito autoral ou de exportação) com as competências dos mentores disponíveis. O legado deste sistema é a estruturação de uma rede viva de colaboração profissional que reduz a dependência exclusiva do Estado na resolução de gargalos técnicos, fomentando a autonomia e a profissionalização do agente cultural.

6 A PLATAFORMA MAIS NÍTIDO

O contexto da gestão cultural contemporânea exige dos profissionais inseridos uma capacidade de resposta e adaptação à complexidade crescente dos ambientes sociais, tecnológicos e econômicos. Embora os papéis possam se sobrepor, de produtor cultural/artista a gestor cultural, a exigência de uma profissionalização cada vez maior é uma realidade do setor. Coordenar um processo de desenvolvimento profes-

sional para produtores culturais diversos – que o programa LabCultura.RS veio a chamar de *fluência institucional* - no âmbito da Secretaria de Cultura do RS (SEDAC-RS), implica mais do que apenas transmitir conhecimento técnico: demanda a orquestração de troca de saberes, habilitando um ambiente propício à constante evolução do exercício de ser produtor cultural ou agente da economia criativa (Zurlo, 2010; Franzato *et al.*, 2015). Este desafio transcende as metodologias tradicionais de ensino e encontra sustentação em duas abordagens complementares: a andragogia e o design estratégico.

A andragogia orienta o processo ao reconhecer que produtores culturais não são receptores passivos, mas sujeitos históricos que trazem consigo uma vasta bagagem de saberes e experiências tácitas (Knowles *et al.*, 2009; Schön, 2000). Para que o desenvolvimento seja eficaz, é imperativo que a prática pedagógica valorize e parta desse repertório. O aprendizado, nesse sentido, se dá por meio da reflexão prática e do “conhecer-na-ação”, em que o indivíduo aplica seu repertório, testa caminhos novos, age de forma diferente e, a partir dessa experiência prática, internaliza e transforma seu conhecimento. Uma aprendizagem ativa, portanto.

É nesse ponto que o design estratégico se insere como prática metodológica para coordenar o processo. O design estratégico é concebido como uma atividade de projeto que se distingue por sua capacidade dialógica e transdisciplinar, permitindo lidar com a alta complexidade do ecossistema cultural. Ele capacita os envolvidos a “ver, prever e fazer ver” — ou seja, a ler contextos complexos, antecipar criticamente o futuro e, finalmente, visualizar novos cenários (Manzini; Jégou, 2003; Meroni, 2008).

A resposta a este cruzamento de abordagens é a *Mais Nítido*, uma ferramenta tecnológica central para operacionalizar o desenvolvimento desses produtores. A *Mais Nítido* é uma plataforma de gestão de mentorias para promover o cruzamento assertivo (*match*) entre conhecimentos ofertados e necessidades práticas, habilitando uma aprendizagem ágil e fluida por meio do compartilhamento de experiências entre mentores especializados em cultura e economia criativa e produtores culturais.

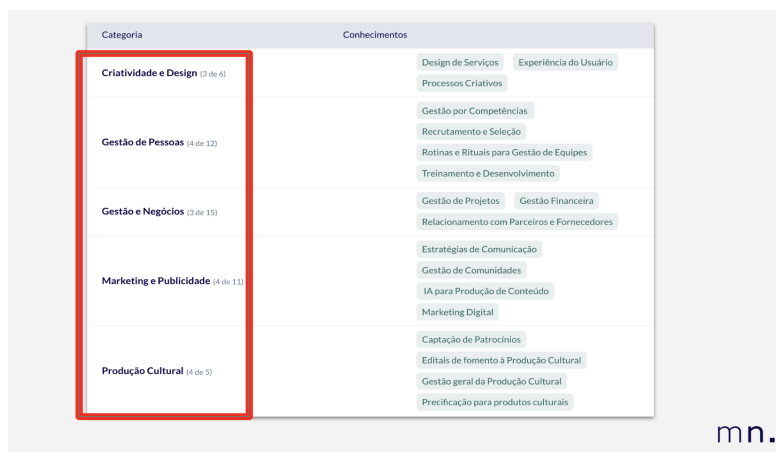
A plataforma foca em mentorias práticas para atender a dúvidas específicas de cada produtor. Por meio da experiência da “ciência do match”, uma inteligência que cruza conhecimentos, necessidades e estilos de aprendizagem, garante-se que o encontro entre mentor e mentorado seja funcional e admirável. Tais encontros ocorrem no ambiente virtual, de forma síncrona, com cada sessão com duração de uma hora.

Como parte do setup, cabe mencionar que foi essencial a elaboração de uma taxonomia de conhecimentos previamente identificados pelos produtores culturais. Tais conhecimentos refletiam as principais necessidades dos produtores. Com essa taxonomia estabelecida, configurou-se a *Mais Nítido* para considerar, nos cruzamentos e na recomendação, as conexões mentor-produtor (Figura 9).

O grupo de mentores selecionados atende a uma vasta diversidade de perfis e é composto por nomes de todo o Brasil. A curadoria contou com a colaboração direta da SEDAC-RS e foi composta por 124 pessoas. A figura 9 apresenta o adensamento dos conhecimentos deste grupo cadastrado na plataforma. Quanto aos produtores, foram mais de 250 ativos, e esse número tende a crescer à medida que o programa é

divulgado. Fato relevante para a narrativa de adoção desta ferramenta junto aos produtores é que, quando convidados a ingressar, vinham de uma experiência eventualmente abalada, em algum grau, em relação aos estímulos anteriores de aprendizagem oferecidos pelo LabCulturaRS, como percebido no processo de *descompressão*.

Figura 9 - Taxonomia elaborada que alimentou o software



Fonte: Os autores (2025).

Mentorias anteriormente realizadas, desvinculadas da *Mais Nítido*, deixaram algumas lacunas de compreensão sobre o contexto da produção cultural. Resgata-se o princípio-chave da assertividade de perfil do mentor para o bom funcionamento de uma estratégia de mentorias. A jornada de uso da *Mais Nítido* por parte dos produtores desempenhou papel decisivo e estratégico na mudança do programa. Foram distribuídas gratuitamente quinhentas horas de mentorias entre os produtores cadastrados, de forma igualitária. Os mentores são remunerados, buscados e aprovados exclu-

sivamente pelos agentes culturais, de modo que não se estabelece nenhum limite de atendimento individual.

Figura 10 - Adensamento dos conhecimentos disponíveis dos mentores



A tabela apresenta o ranking dos conhecimentos mais presentes entre os mentores. O título da tabela é "Conhecimentos mais presentes". Ela possui três colunas: "Rank", "Conhecimento" e "# Usuários". Os dados são os seguintes:

Rank	Conhecimento	# Usuários
1	Gestão geral da Produção Cultural	92
2	Editais de fomento à Produção Cultural	72
3	Gestão de Projetos	67
4	Processos Criativos	67
5	Captação de Patrocínios	54
6	Estratégias de Comunicação	51

Fonte: Os autores (2025).

De forma parcial, já é possível reconhecer evidências do impacto positivo junto aos produtores, seja por meio do ranking dos principais interesses dos produtores (Figura 10), seja por meio de seus depoimentos registrados. Constatou-se que uma ferramenta tecnológica capaz de revelar dados ou informações pertinentes sobre a evolução prática dos produtores jamais teria sido experimentada no passado. A estrutura de *dataviz* apresenta, até então, uma orientação sistêmica dos interesses registrados pelos produtores. Isso demonstra uma possível tendência, de fato, a promover um movimento amplo de aprendizagem assertiva, capaz de elevar o nível da produção cultural no estado. Em alguns casos, os próprios mentores apresentaram percepções sobre as mentorias realizadas, ampliando a visibilidade da contribuição.

Figura 11 - Adensamento dos conhecimentos demandados pelos produtores

Conhecimentos mais demandados		
Rank	Conhecimento	# Buscas
1	Gestão geral da Produção Cultural	58
2	Gestão de Projetos	47
3	Editais de fomento à Produção Cultural	42
4	Processos Criativos	35
5	Estratégias de Comunicação	34
6	Marketing Digital	31

Fonte: Os autores (2025).

E como se viabiliza a manutenção de um processo de aprendizagem contínua no setor cultural e da economia criativa? Diante de um ecossistema cultural (produção e consumo) caracterizado por alta complexidade e mudanças estruturais permanentes, parece oportuno reconhecer o dinamismo das necessidades. Produtores operam em uma sociedade em rede que exige rápida adaptação e capacidade de processamento de habilidades para o uso que interessa *on demand*.

Figura 12 - Prints de tela da plataforma com depoimentos

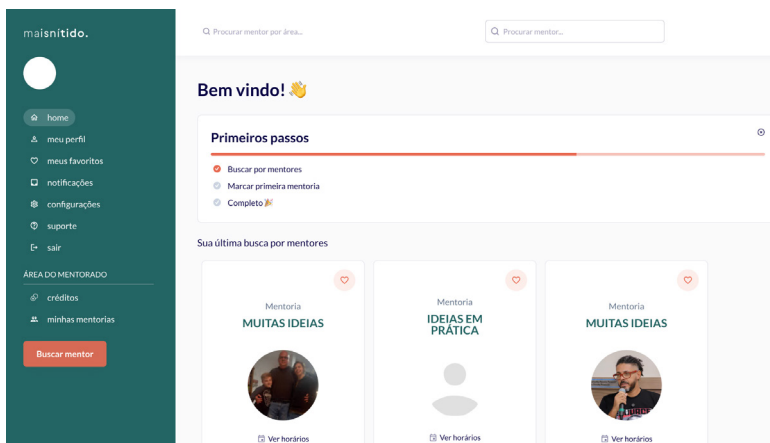


Fonte: Os autores (2025).

Ao desvendarmos mais a experiência de uso da *Mais Nítido*, identifica-se que o padrão de navegação do agente cultural e do mentor na plataforma é bastante funcional. Ou seja, o agente, enquanto usuário, sabe o que precisa fazer no sistema até que, de fato, ocorra a conversa síncrona.

A manutenção do aprendizado no setor cultural é, por definição, um esforço coletivo. Agentes culturais e mentores prosperam na proporção de sua capacidade de compartilhar. Viabilizar isso exige a criação de uma comunidade de aprendizagem viva, que procure constantemente e sustente o sentido das trocas de saberes entre seus integrantes. Transformar necessidades individuais em oportunidades de cooperação sistêmica talvez seja a engrenagem de funcionamento da rede.

Figura 13 - Tela da home de agentes culturais



Fonte: Os autores (2025).

A *Mais Nítido*, enquanto dispositivo sociotécnico projetado para sustentar esse fluxo e essa orquestração (Latour, 2012), vem respondendo ao paradoxo de como ser estratégico em um ambiente de incerteza estrutural. Manter a flexibilidade para agir conforme a realidade se desdobra é uma virtude pessoal adquirida. Para agir, o agente cultural precisa aprender a reduzir a complexidade do seu mundo profissional. Ele não consegue resolver todos os problemas do setor, mas pode tomar uma decisão estratégica focada em um problema prático imediato. A estratégia, aqui, é a habilidade de recortar a realidade, tomar uma decisão e observar o resultado para recalcular o próximo passo. É o conhecer-na-ação: a estratégia nasce do fazer, e não apenas do pensar (Schön, 2000).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de execução do programa LabCultura.RS ao longo do período de vigência da Lei Paulo Gustavo constitui

um estudo de caso singular sobre a capacidade de adaptação e resiliência das políticas públicas culturais no Brasil. A análise do percurso que partiu de uma lógica de aceleração para a consolidação de um ecossistema evidencia que a eficiência na gestão pública contemporânea não decorre da imposição vertical de modelos corporativos rígidos, mas da aplicação consciente do Design Estratégico como ferramenta de mediação entre o Estado e a sociedade civil. O presente relato técnico demonstrou que a inovação no setor público não reside apenas na adoção de tecnologias digitais, mas também na reconfiguração das relações de poder e de saber. Ao transitar de um modelo de controle burocrático para um modelo de suporte e aprendizagem, o programa conseguiu neutralizar fricções históricas e estabelecer um novo pacto de confiança com os agentes culturais, fundamentado na entrega de valor real e na construção de autonomia.

A principal contribuição metodológica desta experiência foi o uso do design estratégico como tecnologia de gestão da complexidade. A decisão de transcrever o projeto inicial em um programa que enfatizou a fluidez de um ecossistema de aprendizagem instigou o ato pedagógico mútuo, ao se basear na escuta ativa e no diagnóstico empático.

Ao aplicar ferramentas de design, como o HackDay e as dinâmicas de cocriação, a gestão do programa identificou que os usuários da política pública possuíam motivações e temporalidades distintas das pressupostas pelo modelo inicial. O design permitiu ajustar a oferta do Estado à demanda real do campo, transformando a obrigação legal da execução financeira em uma oportunidade de qualificação sistêmica. A introdução do conceito de *fluência institucional* visou à capaci-

tação do agente para navegar com destreza nos códigos e linguagens da máquina pública, buscando transformar o conhecimento tácito em maior segurança jurídica e operacional.

Um dos achados centrais deste processo foi a compreensão de que a semântica empregada nos instrumentos de gestão possui agência política. A substituição de termos como fiscalização por monitoramento, aula por mentoria e curso por aprimoramento não foi um exercício retórico, mas uma estratégia de inovação semântica que alterou a percepção de valor dos beneficiários. A inovação residiu na capacidade de desenhar uma linguagem comum que permitisse o diálogo entre a técnica administrativa necessária ao Estado e a prática poética inerente à cultura.

A materialização do ecossistema ocorreu por meio de um conjunto de artefatos que operam como design de serviços aplicado ao setor público. Cada produto desenvolvido cumpriu uma função específica na tecitura da rede. A conferência Convergências Criativas funcionou como dispositivo de legitimação e de visibilidade, tangibilizando a rede e celebrando os resultados não apenas como números, mas também como trajetórias humanas de sucesso. A série de podcasts atuou como ferramenta de memória e de gestão do conhecimento tácito, transformando a oralidade em dados qualificados e em material pedagógico. O curso de aprimoramento em formato a distância democratizou o acesso à técnica, rompendo barreiras geográficas e temporais, e consolidando um repositório de conhecimento que ultrapassa a vigência da lei. A infraestrutura de dados, composta por painéis de monitoramento e uma página web, implementou a lógica de políticas orientadas por dados na gestão cultural gaúcha, oferecendo

transparência e insumos para a tomada de decisão futura. A plataforma *Mais Nítido* representou o ápice da personalização do serviço, utilizando tecnologia para conectar demandas específicas a saberes especializados, em um modelo andragógico que valoriza a experiência prévia dos sujeitos. Estes artefatos não são meros entregáveis contratuais; são actantes que permanecem ativos no território, continuando a mediar relações e a produzir efeitos de qualificação mesmo após o encerramento formal das atividades da equipe de gestão.

A experiência do LabCultura.RS deixa um legado estruturante para o Rio Grande do Sul, estabelecendo novas referências de boas práticas na gestão de recursos descentralizados. Primeiramente, consolidou-se a inteligência de dados como premissa de gestão. O Estado passa a dispor de um mapeamento não apenas quantitativo, mas também qualitativo da sua rede produtiva, permitindo desenhar editais futuros com maior precisão e aderência às realidades regionais. Em segundo lugar, a rede de capital humano qualificada pelo programa constitui um ativo imaterial de valor inestimável. Os projetos e os milhares de agentes impactados pelos cursos e conteúdos abertos formam uma massa crítica com maior autonomia para gerir suas carreiras e projetos, reduzindo a dependência do Estado na resolução de questões técnicas elementares. Por fim, o modelo de governança colaborativa estabelecido entre a universidade, o poder público e os agentes culturais demonstrou que é possível superar a dicotomia entre rigor administrativo e sensibilidade cultural.

O LabCultura.RS demonstrou que ao tratar os agentes culturais como parceiros de um ecossistema e não como meros tomadores de recursos, o Estado fortalece a democracia e

potencializa o impacto social do investimento público. Conclui-se que o sucesso da execução da Lei Paulo Gustavo no Rio Grande do Sul, mediado por este projeto, não se mede apenas pela execução orçamentária dos recursos, mas também pela instalação de uma cultura de gestão baseada no design, na evidência de dados e na valorização da inteligência coletiva. O programa deixa como herança um setor cultural mais maduro, mais conectado e, fundamentalmente, mais apto a transformar recursos em legado para a sociedade.

REFERÊNCIAS

FRANZATO, C. et al. Inovação cultural e social: design estratégico e ecossistemas criativos. In: FREIRE, K. de M. (Org.). **Design Estratégico para a Inovação Cultural e Social**. São Paulo: Kazuá, 2015.

KNOWLES, M. S.; HOLTON III, E. F.; SWANSON, R. A. **Aprendizagem de resultados**: uma abordagem prática para aumentar a efetividade da educação corporativa. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

LATOUR, B. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria ator-rede. Salvador: Edufba; Bauru: Edusc, 2012.

MALVEZZI, C. D.; NASCIMENTO, J. L. do. A Teoria Ator-Rede e o estudo da intersetorialidade nas políticas públicas. *Interface*, Botucatu, v. 24, e190341, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/Interface.190341>.

MANZINI, E.; JÉGOU, F. **Sustainably everyday**: cenários of urban life. Milano: Edizioni Ambiente, 2003.

MARQUES, E. (Org.). **Redes sociais no Brasil**: sociabilidade, organizações civis e políticas públicas. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

MERONI, A. Strategic design: where are we now? Reflection around the foundations of a recent discipline. **Strategic Design Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 31-38, 2008.

OLIVEIRA, C. M. M. de; FREIRE, K. de M.; FRANZATO, C. A inovação social orientada pelo Design: perspectivas para criação de uma plataforma habilitante. In: SIMPÓSIO DE DESIGN SUSTENTÁVEL (SBDS), 5., 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: SBDS, 2015.

RODRIGUES, L.; GUARESCHI, N. M. de F. Pesquisa em políticas públicas: uma política investigativa a partir das noções de rede e performance. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 21, n. spe, p. 1294-1312, 2021.

SANDERS, E. B.-N.; STAPPERS, P. J. Co-creation and the new landscapes of design. *CoDesign*, v. 4, n. 1, p. 5-18, 2008.

SCHÖN, D. A. **Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem.** Porto Alegre: Artmed, 2000.

SILVA, J. C. P. da; RABELO NETO, A.; NASCIMENTO, I. M. do. Dimensões da Cultura, Políticas Públicas e Desenvolvimento: Proposições Teóricas à Luz do Empreendedorismo nas Indústrias Criativas. In: **X EGEPE - Encontro de Estudos sobre Empreendedorismo e Gestão de Pequenas Empresas**, São Paulo, 2018.

SILVESTRO, A. R.; REIS, D. L. dos S.; TEIXEIRA, C. S. Economia Criativa e Incubadoras de Empresas: Uma Revisão Bibliométrica. In: **XII Congresso Internacional de Conocimiento e Innovación (ciKi)**, Monterrey, 2022.

ZURLO, F. Design strategico. In: **Gli spazi e le arti.** Roma: Treccani, 2010. v. 4 (Opera XXI Secolo).

(QUASE) 20 ANOS DE FICÇÃO SERIADA NA TV PAGA BRASILEIRA: POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O AUDIOVISUAL NACIONAL NA PRODUÇÃO DE SÉRIES ENTRE 2005 E 2024

Maíra Bianchini

Resumo: Este artigo objetiva investigar as repercussões das políticas públicas para o audiovisual brasileiro na produção e distribuição de ficções seriadas televisivas nacionais no segmento de mercado da televisão por assinatura, ao mapear as obras inéditas, em *live-action* e direcionadas para o público adulto exibidas nos canais de TV paga entre 2005 (estreia das primeiras séries originais nacionais do segmento, com *Mandrake*, na HBO, e *Cilada*, no Multishow) e 2024. O período contempla a aprovação da Lei da TV Paga (Lei nº 12.485/2011) como um marco para a multiplicação das obras de ficção seriada brasileiras ao instituir, entre outras medidas, cotas de tela para a exibição de programação nacional em horário nobre nos canais

de espaço qualificado. O estudo também identifica quais séries brasileiras exibidas na TV por assinatura nacional acessaram recursos de fomento direto e/ou indireto do âmbito federal, como as chamadas públicas do PRODAV e o financiamento oriundo de isenções fiscais previsto em dispositivos como a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993) e a Medida Provisória nº 2.228-1/ 2001, a fim de delinear um panorama mais nítido das repercussões das políticas públicas para o audiovisual nacional na viabilização dessas obras. De caráter exploratório, o estudo identifica um total de 275 séries brasileiras exibidas em primeira janela na TV por assinatura nacional, veiculadas por um total de 28 canais, e representa uma contribuição para esforços mais amplos e de longo prazo para mapear e catalogar as séries de ficção que compõem o campo de produção de séries de TV brasileiras.

Palavras-chave: Campo de produção de séries ficcionais televisivas. Ficção seriada televisiva. Séries de TV. TV paga. TV por assinatura.

1 INTRODUÇÃO

O ano de 2025 marca o aniversário de duas décadas desde a estreia das primeiras séries ficcionais produzidas para a exibição em canais por assinatura brasileiros: as obras *Mandrake*, cujo lançamento no canal HBO foi em 30 de outubro de 2005, e *Cilada*, exibida pela primeira vez no Multishow em 18 de novembro do mesmo ano. Desde então, o setor audiovisual nacional passou (e continua passando) por transformações em termos de criação, produção, distribuição e exibição de conteúdos em áudio e vídeo. Em meio a elas, o fortalecimento das políticas públicas para o audio-

visual nacional é um fator basilar para o desenvolvimento do setor no Brasil, ao assegurar, entre outras medidas, a geração e o direcionamento de recursos diretos e indiretos para ações de fomento em todas as etapas da cadeia produtiva e trabalhar para garantir cotas de tela para a produção nacional (e nacional independente) em salas de exibição e na programação televisiva.

É justamente na interseção entre as políticas públicas para o audiovisual nacional e a produção de ficções televisivas que este artigo se debruça. A aprovação da Lei nº 12.485/2011, a Lei da TV Paga, em particular, é um marco para a multiplicação no número de obras de ficção seriada brasileiras disponibilizadas ao público no segmento da televisão por assinatura, fato que contribui para o alargamento do campo de produção de séries ficcionais brasileiro para além da atuação da TV Globo, responsável pela maior parte dos seriados produzidos no país até então.

Nesse contexto, o presente artigo realiza um mapeamento das séries ficcionais televisivas brasileiras inéditas, em *live-action* e direcionadas para o público adulto e jovem adulto (ou seja, sem considerar as obras infantis), exibidas nos canais por assinatura em operação no país entre os anos de 2005 e 2024¹. Entre outras determinações, a Lei da TV Paga, também chamada de Lei do Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), instituiu cotas de tela para a exibição de programação nacional no horário nobre dos canais de televisão por assinatura classificados como de espaço qualificado, isto é, concentrados na oferta de obras como filmes, séries, mi-

¹ Registramos nossos agradecimentos ao pesquisador doutor João Araújo pelas valiosas contribuições no debate de ideias e na revisão final do material aqui apresentado.

nisséries e documentários², incentivando a produção e distribuição de obras brasileiras, incluindo as independentes³. A medida é celebrada como um dos principais marcos das políticas públicas atuais para o audiovisual brasileiro (Ikeda, 2015; Morais, 2018) e teve uma atualização publicada a partir da Lei nº 14.815, de 2024, a qual prorroga a vigência das cotas de tela previstas até dezembro de 2038 – embora o conteúdo nacional já supere o mínimo estabelecido por tais cotas desde o ano de 2016.

Além disso, o levantamento de dados também busca identificar quais séries brasileiras exibidas na TV por assinatura nacional acessaram recursos de fomento direto e/ou indireto do âmbito federal, como as chamadas públicas de seleção para os editais do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV) e o financiamento oriundo de isenções fiscais previsto em dispositivos legais como os artigos 1º, 1º-A, 3º e 3º-A da Lei nº 8.685, de 1993, também chamada de Lei do Audiovisual, e a Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001, a MP de criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), a fim de delinear um panorama mais nítido das repercussões das políticas públicas para o audiovisual nacional na viabilização dessas obras.

2 A definição legal de espaço qualificado corresponde ao espaço total da programação, “excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, televidas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador” (Brasil, 2011).

3 As obras audiovisuais independentes são aquelas cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não está associada, direta ou indiretamente, “a programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviços de radiodifusão de sons e imagens”, nem mantém “vínculo de exclusividade que a impeça de produzir ou comercializar para terceiros os conteúdos audiovisuais por ela produzidos” (Brasil, 2011).

Tais dispositivos são relevantes para o desenvolvimento das séries ficcionais exibidas na televisão por assinatura mesmo antes da implementação da Lei da TV Paga no Brasil (a partir do ano de 2012): séries como a já mencionada *Mandrake* (HBO, 2005-2012), *Filhos do Carnaval* (HBO, 2006-2009), *Alice* (HBO, 2008-2010) e *Mulher de Fases* (HBO, 2011) foram produzidas com o auxílio de incentivos fiscais do Art. 39, inciso X, da MP nº 2.228-1/2001, que estabelece o isenção da cobrança da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) Remessa (referente a uma taxa no valor de 11% do total pago pelas empresas em remessas de lucros ao exterior) para os canais e programadoras estrangeiras de TV por assinatura que aplicarem 3% do valor de suas remessas na produção local e independente – tornando-se, assim, coprodutoras dessas obras (Ikeda, 2015).

De caráter exploratório, o conteúdo aqui apresentado busca contribuir para as reflexões sobre o cenário contemporâneo de produção de séries ficcionais brasileiras ao proporcionar um levantamento de dados extenso dessas obras na televisão por assinatura ao longo dos últimos (quase) vinte anos – buscando, nesse exercício, complementar e enriquecer outros importantes mapeamentos do cenário nacional conduzidos por pesquisadores como Ikeda (2022), Lemos (2015, 2023) e alguns dos capítulos dedicados ao Brasil nos Anuários do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel).

Assim, o presente estudo pretende colaborar tanto para o avanço das pesquisas acadêmicas sobre o mercado e as políticas públicas do audiovisual brasileiro quanto para as iniciativas que almejam ampliar o repertório de consumo

da audiência brasileira⁴ e expandir os espaços de formação e aprimoramento de profissionais do setor audiovisual em todo o país⁵, ao funcionar como um guia que sintetiza e facilita o acesso a uma lista completa das séries de TV exibidas pelos canais de TV paga em atuação no Brasil.

2 ARTICULAÇÕES PARA O ESTUDO DO CAMPO DE PRODUÇÃO DE SÉRIES FICCIONAIS BRASILEIRAS

Esta investigação faz parte de uma pesquisa mais ampla, de longo prazo, para mapear e catalogar as séries de ficção que compõem o espaço das obras nacionais contemporâneas as quais fazem parte do campo de produção de séries de TV brasileiras. Utilizamos aqui a noção de “campo de produção de séries ficcionais televisivas” tendo como referência a teoria dos campos de Bourdieu (1996), adotada por Souza (2004) para discutir o campo de produção de telenovelas brasileiras como um espaço relacional de disputas entre agentes

4 Tais iniciativas abrangem atividades de apreciação crítica e debates acerca de obras audiovisuais aos moldes dos cineclubes, mas direcionados para séries de TV. Alguns exemplos incluem o Série Clube, grupo ligado às atividades acadêmicas do curso de Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense (UFF), o LabSéries, atividade integrante do projeto de extensão Estação do Drama, liderado pela professora doutora Maria Carmen Jacob de Souza e ligado ao grupo de pesquisa Laboratório de Análise de Televisão (A-TeVê) e à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e o Clube de Séries, empreendimento associado ao Estude Séries, uma iniciativa criada pela autora deste artigo e pelo pesquisador doutor Rodrigo Lessa.

5 Para além dos cursos de aprimoramento profissional ofertados no âmbito privado em todo o país, é notável também o crescimento de atividades de formação para o audiovisual viabilizadas por editais públicos para o setor cultural ao longo dos últimos anos, a partir de recursos municipais, estaduais e federais, bem como por meio de instrumentos como a Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195, de 2022) e a Política Nacional Aldir Blanc (Lei nº 14.399, de 2022, ou Lei Aldir Blanc, tornada permanente pela Lei nº 15.132, de 2025). Adicionalmente, projetos de extensão universitária como o Estação do Drama (Facom/UFBA) servem de modelo para iniciativas dedicadas à formação de roteiristas de ficções seriadas para televisão e internet em outras instituições de ensino superior no país, como os projetos Escritório da Intriga, sob a supervisão do professor doutor Benjamim Picado, da UFF, e Nosso Drama, coordenado pela professora doutora Simone Rocha, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

criativos e gerenciais, onde as posições são demarcadas pelo acúmulo de atributos específicos do campo – no caso da produção de ficções seriadas televisivas, os capitais econômico e simbólico.

A teoria dos campos sociais de produção artística e cultural de Bourdieu (1996) está atrelada à abordagem da “ciência das obras” da sociologia da cultura, a qual investiga as criações tanto a partir de um olhar interno quanto em função de uma análise da estrutura social em que tais obras são concebidas e executadas. Dentre os agentes institucionais que fazem parte de um campo de produção artística na televisão, Souza e Araújo (2013) destacam a necessidade de pensar o lugar das empresas televisivas distribuidoras – redes nacionais e emissoras de acesso aberto, canais por assinatura e, mais recentemente, plataformas de *streaming* de vídeo licenciado – na seleção, financiamento para a produção (ou licenciamento, no caso de obras já finalizadas) e nos modos de oferta das obras de ficção seriada em suas grades lineares ou catálogos de conteúdo para consumo não linear.

Esse é um aspecto relevante para o nosso levantamento de dados, pois nos interessa identificar quais são os canais responsáveis pela oferta em primeira janela de exibição das séries ficcionais brasileiras distribuídas à audiência por meio da TV paga. Segundo Zubelli (2017), a prática do *windowing*, ou de sequenciamento de janelas de exibição (também chamadas pela Ancine de segmentos de mercado), é uma das estratégias comerciais possíveis para o aumento da rentabilidade e a redução de riscos financeiros na economia audiovisual. Ela consiste na oferta sequencial, com duração geralmente predeterminada, de uma obra audiovisual nos

diferentes segmentos de mercado, priorizando o primeiro ponto de contato da produção com o público (ou seja, a estreia em primeira janela de exibição) como o momento de maior impacto potencial do projeto, o qual pode repercutir positivamente nas negociações de licenciamentos posteriores dessa obra para os segmentos de mercado subsequentes.

No caso das séries televisivas, a exibição de uma obra em primeira janela em determinada rede nacional de acesso aberto, canal por assinatura ou plataforma de *streaming* de vídeo pode ajudar a alavancar a percepção da proposta de valor dessas empresas televisivas, de suas marcas e dos produtos e serviços que ofertam à audiência – principalmente suas grades de programação ou catálogos de produções para consumo não linear. Um exemplo dessa poderosa articulação entre uma identidade de marca fortalecida no mercado e a exclusividade de uma programação original oferecida em primeira janela de exibição é o caso do canal por assinatura *premium* HBO, cuja reputação como empresa televisiva responsável por fomentar um ambiente de produção autônomo e favorável à liberdade criativa de roteiristas, produtores e criadores com quem se associa é em grande parte atribuída ao reconhecimento simbólico alcançado pelas séries que ela viabiliza e distribui, em especial desde os fins dos anos 1990 (Bianchini, 2011, 2018).

Outro aspecto relevante da teoria dos campos de Bourdieu para a investigação que apresentamos aqui é a atenção para a configuração de determinado campo de produção artística a cada momento histórico de sua existência, marcada pela distribuição desigual dos diferentes tipos de capitais em jogo, os quais determinam as posições, as lutas e as inter-re-

lações entre os agentes nesses espaços. Dentre os elementos que constituem o desenho dos estados sucessivos do campo, ou seja, das configurações contextuais desse espaço de forças em um dado tempo e espaço (Bourdieu, 1996), estão as questões de regulamentação, como as políticas públicas de abrangência nacional, que contribuem para configurar os modos possíveis de produção, circulação e consumo das obras artísticas e culturais em uma área geográfica. Nesse sentido, o olhar para as políticas públicas audiovisuais vigentes em um campo de produção artística fortalece a nossa capacidade de leitura das forças em ação no interior desse espaço de lutas.

Em trabalhos anteriores, discutimos o modo como a noção de campo social proporciona o embasamento para a compreensão das instâncias, das lógicas e dos agentes que conformam o cenário de criação, produção e distribuição de séries ficcionais televisivas atual dos Estados Unidos (Bianchini, 2018, 2021). Esta noção de um campo de produção de séries ficcionais foi adotada em nosso estudo sobre a atuação da Netflix, principal serviço de *streaming* de vídeo licenciado do mercado mundial, no financiamento, criação e distribuição de séries originais e exclusivas cujas características formais nos permitem reconhecê-las como séries de TV, mesmo que a sua oferta aconteça em plataformas de consumo não linear alheias às tradicionais grades televisivas.

Ressaltamos aqui a importância das contribuições que também adotam a teoria dos campos de Bourdieu em estudos mais recentes, como os de Rios (2024) e Briglia e Souza (2024a, 2024b), ao explorar a configuração do campo de produção de séries ficcionais televisivas no Brasil – respecti-

vamente, a partir da atuação da Netflix, entre os serviços de *streaming* de vídeo, e da Globo, entre as emissoras de acesso aberto nacionais. Em adição, destacamos também as investigações do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (Comcult), da UFMG, liderado pela professora doutora Simone Rocha, no empreendimento de apresentar um panorama do mercado e da produção de obras de ficção seriada televisiva brasileiras lançadas nas plataformas de *streaming* atuantes no país entre os anos de 2016 e 2023 (Rocha *et al.*, 2025).

De forma complementar, a pesquisa de Ikeda (2022) contribui de maneira significativa para o desenho do cenário de produções seriadas de ficção na televisão por assinatura e nas plataformas de *streaming* no cenário brasileiro, assim como os estudos conduzidos pelo grupo de pesquisadores brasileiros vinculados ao Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel), como os capítulos publicados nos Anuários do Obitel⁶ e as investigações conduzidas por Lemos (2015, 2023). Também é de grande contribuição no mesmo sentido o trabalho do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Ancine, sobretudo no documento *Listagem de Obras Brasileiras Veiculadas na TV Paga – 2015 a 2024*⁷.

6 Entre os anos de 2012 e 2016, os capítulos dedicados ao Brasil no Anuário do Obitel internacional apresentam listas quase completas com os títulos de todos os programas ficcionais inéditos exibidos na TV por assinatura nacional a cada ano – somente os anuários de 2014 e 2015 não fazem isto. De 2017 a 2020, os artigos passam a apenas citar o número total de produções exibidas, sem listar os títulos inéditos individualmente. Por fim, as edições de 2021 a 2025 deixam de mencionar tais produções para elencar as ficções nacionais e ibero-americanas exibidas no Brasil no segmento de vídeo sob demanda (ou vídeo on demand, o VoD), abrindo mão de dados mais detalhados sobre as produções da TV por assinatura. Os Anuários de 2011 a 2023 estão disponíveis online em: <https://www.obitelbrasil.org/anuarios/>. Acesso em: 21 set. 2025.

7 Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/televisao/arquivos.xlsx/lista-de-obras-brasileiras-de-eq-veiculadas-na-tv-paga-2015-2024.xlsx>. Acesso em: 21 set. 2025.

Tendo em vista todas as investigações citadas, aqui, concentramos nossos esforços em catalogar as séries ficcionais inéditas exibidas na TV paga brasileira no período entre 2005 e 2024, tendo como ponto de partida as pesquisas já mencionadas e buscas em ferramentas online, como o site colaborativo de fãs Banco de Séries e a base de dados sobre produções para o cinema e TV Internet Movie Database (IMDB). Alguns apontamentos sobre a metodologia aplicada para o levantamento de dados e um relato completo das informações reveladas pelo estudo estão disponíveis a seguir.

3 NOTAS METODOLÓGICAS DO LEVANTAMENTO E DADOS ENCONTRADOS

Iniciamos a coleta de informações pelos dados primários proporcionados pela listagem de obras brasileiras veiculadas na TV paga – 2015 a 2024, disponibilizada pelo OCA/Ancine, uma extensa planilha com mais de 340 mil entradas acerca de conteúdos audiovisuais de diversas modalidades, exibidos usualmente em mais de uma ocasião na televisão por assinatura brasileira (a cada mês que uma obra é exibida, ela gera uma nova entrada na coleta de dados do OCA/Ancine, portanto há múltiplas instâncias em que ocorre essencialmente uma repetição dos dados relativos às obras).

Para reduzir o campo de investigação, eliminamos os itens identificados como “Animação”, “Documentário”, “Reality Show”, “Variedades” e “Videomusical” na coluna “Gênero Audiovisual”, mantendo apenas as entradas relativas ao gênero “Ficção”. Em seguida, na seção dedicada à “Organização Temporal”, retiramos os itens designados na categoria “Não

Seriada”; em “Gênero do Canal”, eliminamos as entradas classificadas como “Canal de Conteúdo Infantil e Adolescente”; e na coluna “Classificação do Canal”, subtraímos aquelas identificadas como “Canal de Programação Comum”. Em outras palavras, com essas ações relativas a quatro grandes conjuntos de classificação das obras audiovisuais veiculadas na TV Paga (“Gênero Audiovisual”, “Organização Temporal”, “Gênero do Canal” e “Classificação do Canal”), conseguimos concentrar a nossa busca nas produções: 1) ficcionais em *live-action*; 2) seriadas; 3) para público adulto ou jovem adulto; e 4) exibidas em canais de espaço qualificado. Com isso, reduzimos a quantidade total de entradas para cerca de 11 mil.

Em seguida, avançamos para a identificação e eliminação das ficções seriadas originalmente exibidas em primeira janela na TV aberta brasileira, como as novelas, séries e miniséries das redes Globo (em grande parte disponibilizadas no canal Viva), SBT, Band e Record licenciadas para os canais por assinatura brasileiros, o que reduziu o universo de dados para menos de oito mil entradas. A partir daqui, o trabalho se tornou mais meticuloso, com o desafio adicional da procura por informações sobre primeira janela de exibição de algumas obras em emissoras públicas de cobertura nacional (TV Brasil e TV Cultura) e regional (como as TVEs estaduais, por exemplo) ou mesmo em plataformas online como o YouTube, o que demandou uma pesquisa mais aprofundada em ferramentas como IMDB, Banco de Séries e o sistema de busca do Google – nesse sentido, a pesquisa conduzida por Bravo (2025), que investiga a diversidade de sujeitos LGBTQIAP+ em obras seriadas brasileiras, contribuiu significativamente para esclarecer a primeira janela de exibição de algumas das

séries contempladas com recursos do Fundo Setorial Audiovisual (FSA).

Essas decisões resultaram em algumas divergências em relação aos levantamentos realizados por Lemos (2015) e Ikeda (2022). A título de exemplo, Lemos (2015) inclui a série *Tô Frito* como parte de seu mapeamento, enquanto Ikeda (2022) adiciona *Conselho Tutelar* em seu estudo. No entanto, em função do argumento já apresentado anteriormente sobre a escolha de identificar as séries ficcionais televisivas que foram veiculadas *em primeira janela de exibição* na TV por assinatura brasileira, decidimos pela desconsideração dessas obras, já que ambas foram transmitidas originalmente na TV aberta nas redes Band e Record, respectivamente.

Já no caso de séries que tiveram temporadas anteriores ofertadas em outras janelas de exibição que não a TV por assinatura, contamos, aqui, como ano de lançamento a data em que a temporada inédita foi transmitida com exclusividade por canal fechado – como é o caso de *Vida de Estagiário*, que teve uma primeira temporada produzida e exibida pela TV Brasil em 2011 e cuja segunda temporada estreou em primeira janela na Warner Channel, em 2016. Assim, a obra foi contabilizada no nosso estudo em 2016. Ademais, também fizemos um esforço para confirmar as datas de lançamento das séries, mesmo que elas já constassem em pesquisas anteriores e mesmo que a listagem de obras proporcionada pelo OCA/Ancine ofereça dados sobre ano de produção, pois consideramos relevante, para a lógica de exibição em primeira janela, a data de lançamento como o marco de primeira oferta comercial das obras. Cabe ressaltar que, nesta primeira aproximação com um universo tão vasto de dados, não con-

sideramos as datas de exibição de temporadas subsequentes das séries encontradas no nosso levantamento e optamos, neste momento, apenas pelo rol completo de novas obras.

Ao final da coleta de dados a partir da listagem de obras brasileiras veiculadas na TV paga entre 2015 e 2024, identificamos um total de 237 séries ficcionais televisivas exibidas em primeira janela. No entanto, por estarmos cientes da existência de outras obras de ficção brasileiras que não constam na planilha do OCA/Ancine, realizamos uma investigação complementar levando em consideração os estudos já mencionados de Lemos (2015, 2023), Ikeda (2022) e dos Anuários do Obitel, além dos dados disponibilizados online por meio dos sites Banco de Séries e IMDB, incluindo também informações mais recentes sobre séries que foram lançadas simultaneamente em canais por assinatura e serviços de *streaming* de vídeo – em um complemento ao estudo publicado por Rocha *et al.* (2025).

Neste caso das séries originais lançadas pelas plataformas de *streaming*, procuramos averiguar o discurso institucional acerca dessas obras e o acesso de tais projetos a recursos de fomento direto e/ou indireto por meio das políticas públicas para o audiovisual nacional. As séries *O Hóspede Americano* e *Galera FC*, por exemplo, são listadas em Rocha *et al.* (2025) como lançamentos da plataforma HBO Max no Brasil, quando se tratam, na verdade, de obras originalmente exibidas pelos canais HBO e TNT, respectivamente. O fato de que ambas acessaram recursos de fomento indireto por meio do Art. 39, inciso X, da MP nº 2.228-1/2001, no qual canais por assinatura e programadoras estrangeiras têm direito à isenção de pagamento da Condecine ao aplicarem 3% dos valores das remessas ao exterior em projetos de obras brasileiras independentes,

faz com que não seja possível atribuir tais obras aos serviços de *streaming* online, já que estão intrinsecamente ligadas a um instrumento regulador da TV por assinatura nacional.

Em outra instância em que divergimos da classificação de lançamento de uma série atribuída aos serviços de *streaming*, a cobertura da mídia especializada sobre a estreia da obra *Todxs Nós* reforça a ênfase no horário de exibição do episódio inicial no canal por assinatura HBO, mesmo que a produção tenha sido disponibilizada ao mesmo tempo na plataforma HBO Max⁸. Assim, aderimos a esta posição quando o caso se aplicava, mantendo a atenção para o discurso jornalístico que, por outro lado, enfatiza a origem de uma série como uma produção original HBO Max – a exemplo do que aconteceu com *Os Ausentes*⁹.

Levando em consideração todos esses critérios, chegamos a um total de 275 séries identificadas pelo nosso estudo, veiculadas por um total de 28 canais. As obras estão listadas no Quadro 1, ordenadas por ano de lançamento e organizadas por ordem alfabética de canais de exibição a cada ano.

Por fim, com o objetivo de investigar o acesso de tais obras a recursos federais viabilizados por meio de fomento direto e/ou indireto, pesquisamos todas as 275 séries aqui listadas no Sistema Integrado das Áreas Finalísticas (SIF) da Ancine¹⁰,

8 Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/todxs-nos-serie-da-hbo-quer-superar-cliches-do-universo-lgbt/>; <https://telaviva.com.br/13/03/2020/todxs-nos-serie-original-nacional-da-hbo-latin-america-estreia-em-marco/>; <https://www.omelete.com.br/series-tv/todxs-nos-primeiras-impressoes>. Acesso em: 21 set. 2025.

9 Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/serie-da-hbo-max-os-ausentes-explora-problema-social-pouco-falado-no-brasil-saiba-qual-61858>; <https://telaviva.com.br/22/07/2021/primeira-producao-brasileira-max-originals-os-ausentes-ja-esta-disponivel-na-hbo-max/>; <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/a-estreia-da-serie-os-ausentes-a-volta-de-oc-estao-entre-as-novidades-da-semana-25113132>. Acesso em: 21 set. 2025.

10 Disponível em: <https://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do>. Acesso em: 21 set. 2025.

uma plataforma pública de consulta de projetos audiovisuais cadastrados junto à agência que oferece acesso a informações como produtora proponente, unidade federativa de origem, segmento, sinopse, situação do processo e (o que mais nos interessa aqui) mecanismos de fomento pleiteados pela proposta, bem como valores aprovados e captados de acordo com a(s) modalidade(s) solicitada(s). É relevante salientar que, neste primeiro levantamento, concentramos a atenção exclusivamente nos dados disponibilizados por meio do SIF/Ancine, de forma que mecanismos identificados apenas como “Outros editais”, sem especificações acerca de chamadas públicas ou mesmo de ano de lançamento de tais editais, não foram investigados a fundo, nem mencionados nos dados do Quadro 1. Ofertamos os dados a seguir para que investigações futuras possam aprofundar análises e explorar com mais afinco as repercussões de tais mecanismos na produção, distribuição e exibição de séries ficcionais brasileiras da TV por assinatura.

Quadro 1 – Séries ficcionais brasileiras distribuídas em primeira janela na TV por assinatura nacional, relacionadas por ano de lançamento e canal de exibição e com dados sobre acesso a recursos federais de fomento direto e/ou indireto.

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Mandrake</i>	HBO	2005	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Cilada</i>	Multishow	2005	-
<i>Mothern</i>	GNT	2006	-
<i>Filhos do Carnaval</i>	HBO	2006	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Paidecendo no Paraíso</i>	GNT	2007	-

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Larica Total</i> ¹¹	Canal Brasil	2008	-
<i>9 mm: São Paulo</i>	Fox ¹²	2008	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Dilemas de Irene</i>	GNT	2008	-
<i>Alice</i>	HBO	2008	Temporadas 1 e 2: MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X; Especial (2010): Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Amorais</i>	Canal Brasil	2009	-
<i>Gente Lesa</i>	GNT	2009	-
<i>Beijo, Me Liga</i>	Multishow	2009	-
<i>Quase Anônimos</i>	Multishow	2009	-
<i>Bipolar</i>	Canal Brasil	2010	-
<i>Elvirão, ou Como Vovó Já Dizia</i>	Canal Brasil	2010	-
<i>Quando a Noite Cai</i>	Canal Brasil	2010	-
<i>Vampiro Carioca</i>	Canal Brasil	2010	-
<i>Adorável Psicose</i>	Multishow	2010	-
<i>Amoral da História</i>	Multishow	2010	-
<i>Bicicleta e Melancia</i>	Multishow	2010	-
<i>Desenrola Aí</i>	Multishow	2010	-
<i>Desprogramado</i>	Multishow	2010	-
<i>Morando Sozinho</i>	Multishow	2010	-
<i>Na Fama e na Lama</i>	Multishow	2010	-

11 Originalmente, a obra consta na planilha de listagem de obras brasileiras veiculadas na TV paga – 2015 a 2024, do OCA/Ancine, na classificação “Variedades”, e não “Ficção”. No entanto, por encontrarmos a série em outra fonte de dados e constatararmos nela elementos ficcionais, decidimos pela sua adição no nosso estudo neste primeiro momento, posição que está aberta ao debate para uma possível reclassificação futura a partir das informações aqui apresentadas. Outras produções também foram reclassificadas de acordo com este critério, como as séries Longa Metragem (TBS, 2015) e Minha Estupidez (GNT), por exemplo.

12 Para facilitar a consistência dos dados, unificamos as séries que, ao longo dos anos, estrearam nos canais Fox, Fox Premium 1 e Fox Premium 2 sob a denominação “Fox”. As séries veiculadas na FX mantiveram tal classificação, pois consideramos que se trata de um canal derivado com sua própria identidade de marca, cuja origem na matriz estadunidense tem como objetivo demarcar as diferenças de tratamento para temáticas e abordagens mais adultas do canal por assinatura FX em relação à rede de acesso aberto Fox.

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Open Bar</i>	Multishow	2010	-
<i>Os Gozadores</i>	Multishow	2010	-
<i>Vendemos Cadeiras</i>	Multishow	2010	-
<i>Duas Históricas</i>	GNT	2011	-
<i>Mulher de Fases</i>	HBO	2011	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>220 Volts</i>	Multishow	2011	-
<i>Barata Flamejante</i>	Multishow	2011	-
<i>Cara Metade</i>	Multishow	2011	-
<i>De Cabelo em Pé</i>	Multishow	2011	-
<i>Ed Mort</i>	Multishow	2011	-
<i>Malícia</i>	Multishow	2011	-
<i>Mais X Favela</i>	Multishow	2011	-
<i>Olíviás na TV</i>	Multishow	2011	-
<i>Oscar Freire 279</i>	Multishow	2011	-
<i>Os Figuras</i>	Multishow	2011	-
<i>Sensacionalista</i>	Multishow	2011	-
<i>A Vida de Rafinha Bastos</i>	FX	2012	-
<i>Sessão de Terapia</i>	GNT	2012	-
<i>(fdp)</i>	HBO	2012	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Destino: São Paulo</i>	HBO	2012	-
<i>Preamar</i>	HBO	2012	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Contos</i>	Multishow	2012	-
<i>Do Amor</i>	Multishow	2012	-
<i>Estranha Mente</i>	Multishow	2012	-
<i>Meu Passado Me Condena</i>	Multishow	2012	-

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>O Fantástico Mundo de Gregório</i>	Multishow	2012	-
<i>Os Buchas (2ª temp.)</i>	Multishow	2012	-
<i>Quero Ser Solteira</i>	Multishow	2012	-
<i>Elmiro Miranda Show</i>	TBS	2012	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Abusando</i>	Canal Brasil	2013	-
<i>No Divã do Dr. Kurtzman</i>	Canal Brasil	2013	-
<i>Contos do Edgar</i>	Fox	2013	-
<i>Se Eu Fosse Você</i>	Fox	2013	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>3 Teresas</i>	GNT	2013	PRODAV 01/2012.
<i>As Canalhas</i>	GNT	2013	PRODAV 01/2012.
<i>Beleza S/A</i>	GNT	2013	PRODAV 01/2012; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Copa Hotel</i>	GNT	2013	-
<i>Surtadas na Ioga</i>	GNT	2013	-
<i>Destino: Rio de Janeiro</i>	HBO	2013	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>O Negócio</i>	HBO	2013	-
<i>De Volta Pra Pista</i>	Multishow	2013	-
<i>Uma Rua Sem Vergonha</i>	Multishow	2013	-
<i>Vai Que Cola</i>	Multishow	2013	-
<i>Eu Odeio Meu Chefe!</i>	Play TV	2013	-
<i>Os C&D</i>	Play TV	2013	-
<i>Agora Sim!</i>	Sony Channel ¹³	2013	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Latitudes</i>	TNT	2013	-
<i>Gentalha</i>	Canal Brasil	2014	-

13 Renomeado em 2019, o Sony Channel já foi identificado no mercado brasileiro como Sony Entertainment Television e Canal Sony. Mantivemos a denominação mais recente em todas as instâncias em que o canal é mencionado no Quadro 1.

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Meus Dias de Rock</i>	Canal Brasil	2014	Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A.
<i>Retrovisor</i>	Canal Brasil	2014	Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A; Lei nº 8.313/1991, Art. 25.
<i>Bahia de Todos os Cantos</i> (4ª temp.)	CineBrasil TV	2014	-
<i>Politicamente Incorreto</i>	FX	2014	-
<i>Amor Veríssimo</i>	GNT	2014	PRODAV 01/2012.
<i>Animal</i>	GNT	2014	-
<i>Lili, a Ex</i>	GNT	2014	Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Os Homens São de Marte...E É Pra Lá Que Eu Vou</i>	GNT	2014	-
<i>Questão de Família</i>	GNT	2014	PRODAV 06/2014 ¹⁴ .
<i>Psi</i>	HBO	2014	-
<i>Passionais</i>	Mais Globo-sat	2014	PRODAV 01/2012.
<i>Motel</i>	Max	2014	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Força de Elite</i>	MGM	2014	-
<i>Muito Além do Medo</i>	MGM	2014	-
<i>Acerto de Contas</i>	Multishow	2014	-
<i>Alucinadas</i>	Multishow	2014	PRODAV 01/2012.
<i>A Segunda Vez</i>	Multishow	2014	Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Fred & Lucy</i>	Multishow	2014	-
<i>Não Tá Fácil Pra Ninguém</i>	Multishow	2014	-
<i>Por Isso Eu Sou Vingativa</i>	Multishow	2014	-
<i>Segredos Médicos</i>	Multishow	2014	-
<i>Só Garotas</i>	Multishow	2014	-

¹⁴ Fomento direto referente à terceira temporada da série.

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Trair e Coçar É Só Começar</i>	Multishow	2014	-
<i>Copa do Caos</i>	MTV	2014	-
<i>(Des)Encontros</i>	Sony Channel	2014	Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Meu Amigo Encosto</i>	Viva	2014	PRODAV 01/2012.
<i>Santo Forte</i>	AXN	2015	PRODAV 01/2012; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Fora de Quadro</i>	Canal Brasil	2015	PRODAV 01/2012.
<i>Sonhos de Abu</i>	Canal Brasil	2015	PRODAV 06/2015 ¹⁵ .
<i>Van Bora!</i>	Canal Brasil	2015	PRODAV 01/2010, Linha B.
<i>Os Amargos</i>	E!	2015	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>O Grande Gonzalez</i>	Fox	2015	-
<i>Hermes e Renato (12ª temp.)</i>	FX	2015	-
<i>Na Mira do Crime</i>	FX	2015	-
<i>Odeio Segundas</i>	GNT	2015	-
<i>Romance Policial – Espinosa</i>	GNT	2015	PRODAV 02/2013.
<i>Vizinhos</i>	GNT	2015	-
<i>Magnífica 70</i>	HBO	2015	-
<i>O Hipnotizador</i>	HBO	2015	-
<i>Acredita na Peruca</i>	Multishow	2015	-
<i>Aí Eu Vi Vantagem</i>	Multishow	2015	-
<i>Ferdinando Show</i>	Multishow	2015	-
<i>Partiu Shopping</i>	Multishow	2015	-
<i>Os Suburbanos</i>	Multishow	2015	-
<i>Treme Treme</i>	Multishow	2015	-
<i>Zé do Caixão</i>	Space	2015	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.

¹⁵ Fomento direto referente à segunda temporada da série.

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Longa Metragem</i>	TBS	2015	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Escolinha do Professor Raimundo: Nova Geração</i>	Viva	2015	-
<i>Quero Ter Um Milhão de Amigos</i>	Warner Channel	2015	-
<i>Décimo Andar</i>	Canal Brasil	2016	-
<i>Desanimação</i>	Canal Brasil	2016	-
<i>Fim do Mundo</i>	Canal Brasil	2016	-
<i>Insônia</i>	Canal Brasil	2016	PRODAV 01/2012.
<i>Ribanceira</i>	Canal Brasil	2016	PRODAV 01/2012.
<i>A Vida Começa...</i>	Curta!	2016	-
<i>Condomínio Jaqueline</i>	Fox	2016	PRODAV 01/2010, Linha B; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Me Chama de Bruna</i>	Fox	2016	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Um Contra Todos</i>	Fox	2016	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Foca News</i>	FX	2016	-
<i>De Perto Ninguém É Normal</i>	GNT	2016	-
<i>Lúcia McCartney</i>	GNT	2016	PRODAV 01/2013.
<i>Minha Estupidez</i>	GNT	2016	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Tempero Secreto</i>	GNT	2016	PRODAV 01/2013.
<i>Gigantes do Brasil</i>	History Channel	2016	Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>A Secretária do Presidente</i>	Multishow	2016	PRODAV 01/2013; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Casa dos Políticos</i>	Multishow	2016	-
<i>Chamado Central</i>	Multishow	2016	-
<i>E Ai... Comeu?</i>	Multishow	2016	PRODAV 01/2012; PRODAV 06/2014.

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Procurando Casseta & Planeta</i>	Multishow	2016	-
<i>TOCs de Dalila</i>	Multishow	2016	-
<i>Xilindró</i>	Multishow	2016	-
<i>Quatro Milagres de Um Santo Ladrão</i>	Prime Box Brazil	2016	-
<i>It's Cool – Uma Escola Descolada</i>	TBS	2016	-
<i>Unidade Básica</i>	Universal TV ¹⁶	2016	PRODAV 01/2009, Linha B; Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Vida de Estagiário (2ª temp.)</i>	Warner Channel	2016	PRODAV 01/2012.
<i>Amor de 4</i>	Canal Brasil	2017	PRODAV 01/2013; PRODAV 06/2015.
<i>De Sonhos e Segredos</i>	Canal Brasil	2017	-
<i>Enredo de Bamba</i>	Canal Brasil	2017	-
<i>PDV</i>	Canal Brasil	2017	-
<i>Poltrona 27</i>	Canal Brasil	2017	PRODAV 01/2013.
<i>Werner e os Mortos</i>	Canal Brasil	2017	PRODAV 01/2013.
<i>Prata da Casa</i>	Fox	2017	-
<i>Edifício Paraíso</i>	GNT	2017	-
<i>A Vida Secreta dos Casais</i>	HBO	2017	-
<i>O Homem da Sua Vida</i>	HBO	2017	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>A Vila</i>	Multishow	2017	-
<i>Eu, Ela e Um Milhão de Seguidores</i>	Multishow	2017	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Planeta B</i>	Multishow	2017	-
<i>Tô de Graça</i>	Multishow	2017	-

16 O canal Universal Channel passou a se chamar Universal TV em 2018. Aqui, unificamos as séries exibidas nas diferentes fases do canal sob a denominação mais recente.

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Perrengue</i>	MTV	2017	PRODAV 01/2013; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Caixa Preta</i>	Prime Box Brasil	2017	PRODAV 01/2013.
<i>171 – Negócio de Família</i>	Universal TV	2017	PRODAV 01/2013; PRODAV 06/2014; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Manual Para Se Defender de Aliens, Ninjas e Zumbis</i>	Warner Channel	2017	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Diários da Floresta</i>	Canal Brasil	2018	-
<i>Filme B</i>	Canal Brasil	2018	PRODAV 01/2013.
<i>Lama dos Dias</i>	Canal Brasil	2018	PRODAV 01/2013.
<i>O Som e o Tempo</i>	Canal Brasil	2018	PRODAV 01/2012.
<i>Natureza Morta</i>	CineBrasil TV	2018	PRODAV 02/2013 ¹⁷ .
<i>Borges</i>	Comedy Central	2018	-
<i>Ímpuros</i>	Fox	2018	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Rio Heroes</i>	Fox	2018	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>O Último Programa do Mundo (3ª temp.)</i>	FX	2018	-
<i>Desnude</i>	GNT	2018	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Mãe Possível, com Hel Mother</i>	GNT	2018	-

¹⁷ A série também conta com um processo em aberto de acesso a recursos por meio dos artigos 1º e 1º-A da Lei nº 8.685, de 1993, aprovado em 2023 e cuja captação para a produção de sua segunda temporada continua em andamento até o encerramento deste artigo.

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Destino: Salvador</i>	HBO	2018	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Mil Dias: A Saga da Construção de Brasília</i>	History Channel	2018	Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Baby & Rose</i>	Multishow	2018	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Dra. Darci</i>	Multishow	2018	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Gamebros</i>	Prime Box Brazil	2018	PRODAV 01/2013.
<i>Proibido Para Maiores</i>	Prime Box Brazil	2018	PRODAV 02/2013.
<i>Velhas Amigas</i>	Prime Box Brazil	2018	_18
<i>Pacto de Sangue</i>	Space	2018	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Queens of Brazil</i>	TBS	2018	-
<i>Rua Augusta</i>	TNT	2018	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Amigo de Aluguel</i>	Universal TV	2018	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Rotas do Ódio</i>	Universal TV	2018	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º.
<i>Stella Models</i>	Canal Brasil	2019	PRODAV 01/2013; PRODAV 06/2017.
<i>Toda Forma de Amor</i>	Canal Brasil	2019	PRODAV 01/2013.
<i>Homens?</i>	Comedy Central	2019	-
<i>Vítimas Digitais</i>	GNT	2019	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Pico da Neblina</i>	HBO	2019	-

18 Segundo dados do SIF/Ancine, a produtora Medialand Produção e Comunicação possui um projeto de produção televisiva chamado “Amigas para Sempre” contemplado no PRODAV 01/2013, porém não conseguimos encontrar nenhuma informação online que assegure que tal obra foi realizada e exibida com este título. Consideramos a possibilidade de que, em algum momento, o projeto tenha sido rebatizado de Velhas Amigas, título atribuído à Medialand que consta na planilha de obras brasileiras de espaço qualificado veiculadas na TV paga entre 2015 e 2024 do OCA/Ancine e mesmo no próprio site da produtora. Pesquisas futuras podem considerar um contato direto com a Medialand para constatar se essa suposição é verdadeira – algo que não foi viável na execução deste artigo.

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Santos Dumont</i>	HBO	2019	-
<i>Mauá, o Primeiro Gigante</i>	H i s t o r y Channel	2019	Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Férias em Família</i>	Multishow	2019	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>O Dono do Lar</i>	Multishow	2019	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Os Roni</i>	Multishow	2019	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Uma Vila de Novela</i>	Multishow	2019	-
<i>Feras</i>	MTV	2019	PRODAV 01/2013; PRODAV 06/2016; Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Ala Leste</i>	Prime Box Brazil	2019	-
<i>Chuteira Preta</i>	Prime Box Brazil	2019	PRODAV 01/2013.
<i>Liberto</i>	Prime Box Brazil	2019	PRODAV 02/2013.
<i>Making Of</i>	Prime Box Brazil	2019	PRODAV 01/2013.
<i>Menteação</i>	Prime Box Brazil	2019	-
<i>Necrópolis</i>	Prime Box Brazil	2019	PRODAV 02/2013 ¹⁹ .
<i>Paralelo 30</i>	Prime Box Brazil	2019	PRODAV 02/2013.
<i>Pela Fechadura</i>	Prime Box Brazil	2019	PRODAV 02/2013.
<i>Sempre POA</i>	Prime Box Brazil	2019	PRODAV 01/2013.

19 No SIF/Ancine, o projeto consta com o título "Necrópoles". Conferimos que a produtora é a mesma da série aqui identificada como Necrópolis, e uma consulta no Painel Interativo do OCA/Ancine, na seção "Painel da Produção Audiovisual Brasileira", pelo CPB da série Necrópolis revela que a produção acessou recursos de fomento da Ancine, portanto, entendemos aqui que se trata do projeto "Necrópoles".

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Taxitramas</i>	Prime Box Brazil	2019	PRODAV 02/2013.
<i>Irmãos Freitas</i>	Space	2019	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>O Doutrinador</i>	Space	2019	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Jungle Pilot</i>	Universal TV	2019	Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A; Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.
<i>Mal Me Quer</i>	Warner Channel	2019	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>A Bênção</i>	Canal Brasil	2020	PRODAV 02/2016.
<i>Confissões de Mulheres de 50</i>	Canal Brasil	2020	PRODAV 06/2016.
<i>Nós</i>	Canal Brasil	2020	_20
<i>Noturnos</i>	Canal Brasil	2020	PRODAV 06/2015; PRODAV 06/2017.
<i>Os Últimos Dias de Gilda</i>	Canal Brasil	2020	PRODAV 02/2013 ²¹ .
<i>Perdido</i>	Canal Brasil	2020	PRODAV 01/2013.

20 De acordo com dados do SIF/Ancine, a produtora Cabra Vadia Cinema e Comunicação, uma das responsáveis pela série Nós, possui um projeto de produção televisiva chamado “Um Belo Dia Resolvi Mudar” contemplado no PRODAV 01/2013, porém não conseguimos encontrar nenhuma informação online que assegure que tal obra foi realizada e exibida com este título. Assim como é o caso de Velhas Amigas, consideramos a possibilidade de que, em algum momento, o projeto tenha sido rebatizado de Nós, impressão reforçada por algumas informações localizadas online: no site de divulgação da edição de 2014 do Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre (FRAPA), há a informação de que o roteirista David França Mendes é um dos criadores de uma produção futura chamada Um Belo Dia Resolvi Mudar. A página do roteirista no site IMDB, no entanto, o credita como um dos criadores e roteiristas da série Nós. Pesquisas futuras podem considerar um contato direto com a produtora Cabra Vadia e/ou com o roteirista David Mendes para constatar se essa suposição é verdadeira – algo que não foi viável na execução deste artigo. Informações disponíveis em: <https://arquivo.frapa.art.br/2014/mesas-de-debate/convidados/index.html>; https://www.imdb.com/pt/name/nm0578943/?ref_=tffc_fcr_2_4. Acesso em: 21 set. 2025.

21 Dados identificados no SIF/Ancine a partir da busca pela produtora Baleia Filmes, que revelou o projeto chamado “Gilda”.

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Rua do Sobe Desce, Número Que Desaparece</i>	Canal Brasil	2020	PRODAV 06/2017.
<i>Partiu?! (2ª temp.)</i>	CineBrasil TV	2020	PRODAV 02/2016 ²² .
<i>Auto Posto</i>	C o m e d y Central	2020	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Hard</i>	HBO	2020	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Todxs Nós</i>	HBO	2020	-
<i>Vai Passar</i>	Multishow	2020	-
<i>Submersos</i>	Paramount	2020	Lei nº 8.685/1993, Art. 1º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Amélio, o Homem de Verdade</i>	Prime Box Brazil	2020	PRODAV 02/2016.
<i>Imagem Vinil</i>	Prime Box Brazil	2020	PRODAV 01/2013.
<i>Verona</i>	Prime Box Brazil	2020	-
<i>Um Dia Qualquer</i>	Space	2020	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Carenteners</i>	W a r n e r Channel	2020	-
<i>Matches</i>	W a r n e r Channel	2020	PRODAV 06/2015.
<i>Anjo Loiro com Cabele de Sangue</i>	Canal Brasil	2021	PRODAV 06/2015 ²³ .
<i>Chão de Estrelas</i>	Canal Brasil	2021	PRODAV 06/2015.

22 Projeto consta no SIF/Ancine com o título "Partiu Praia?!".

23 A série conta com um segundo processo no SIF/Ancine, com um segundo nº SALIC, cuja origem do recurso aprovado e captado está identificada apenas como "Outros Editais". Uma pesquisa adicional revelou se tratar de um recurso concedido em Suporte Financeiro Automático em 2018. Disponível em: <https://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2023/10/SITE-BRDE-Relatorio-BRDE-FSA-2019-1.pdf>. Acesso em: 21 set. 2025.

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Colônia</i>	Canal Brasil	2021	PRODAV 01/2013; PRODAV 06/2017.
<i>Hit Parade</i>	Canal Brasil	2021	PRODAV 01/2013.
<i>Ringue</i>	Canal Brasil	2021	PRODAV 01/2013.
<i>Amor dos Outros</i>	CineBrasil TV	2021	PRODAV 01/2013.
<i>O Complexo</i>	CineBrasil TV	2021	PRODAV 02/2016.
<i>O Hóspede Americano</i>	HBO	2021	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Central de Bicos</i>	Multishow	2021	-
<i>O Reality Que Eu Vivo</i>	Multishow	2021	-
<i>Banalidade do Mal</i>	Prime Box Brazil	2021	PRODAV 02/2013.
<i>Via Pública</i>	Prime Box Brazil	2021	PRODAV 01/2015.
<i>Galera FC</i>	TNT	2021	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Dates, Likes e Ladriões</i>	Canal Brasil	2022	-
<i>Meninas do Benfica</i>	Canal Brasil	2022	PRODAV 01/2013; PRODAV 05/2013.
<i>Previsíveis</i>	Canal K	2022	-
<i>Caminho de Volta</i>	CineBrasil TV	2022	Arranjos Regionais 2015.
<i>Vale dos Esquecidos</i>	HBO	2022	-
<i>Família Paraíso</i>	Multishow	2022	-
<i>Plantão Sem Fim</i>	Multishow	2022	-
<i>Balaclava</i>	Prime Box Brazil	2022	PRODAV 02/2016.
<i>Chuva Negra</i>	Canal Brasil	2023	PRODAV 01/2013.
<i>João Sem Deus: A Queda de Abadiânia</i>	Canal Brasil	2023	-

Título	Canal	Ano	Recursos federais diretos e/ou indiretos
<i>Notícias Populares</i>	Canal Brasil	2023	[Aprovado para captação de recursos para a 2ª temporada].
<i>Vizinhos</i>	Canal Brasil	2023	PRODAV 02/2016.
<i>Mulheres de Encantaria</i>	CineBrasil TV	2023	-
<i>Sala dos Professores</i>	CineBrasil TV	2023	PRODAV 01/2013.
<i>Bar do Gogó</i>	Multishow	2023	-
<i>No Corre: Partiu Entrega</i>	Multishow	2023	-
<i>Tem Que Suar</i>	Multishow	2023	-
<i>Cinema de Enredo</i>	Prime Box Brazil	2023	PRODAV 01/2013.
<i>Mata Selvagem</i>	Prime Box Brazil	2023	PRODAV 06/2017.
<i>Apartamento 702</i>	Woohoo	2023	-
<i>Estranho Amor</i>	AXN	2024	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A; MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Chabadabadá</i>	Canal Brasil	2024	PRODAV 06/2016; PRODUÇÃO TV-VOD 2022.
<i>No Ano Que Vem</i>	Canal Brasil	2024	PRODAV 05/2014.
<i>Suite Magnólia</i>	Canal Brasil	2024	PRODAV 01/2013.
<i>Roca Sales: Restaurante & Bar</i>	CineBrasil TV	2024	-
<i>Cidade de Deus: A Luta Não Para</i>	HBO	2024	-
<i>Trago a Pessoa Amada</i>	Prime Box Brazil	2024	-
<i>Body by Beth</i>	TNT	2024	MP nº 2.228-1/2001, Art. 39, inciso X.
<i>Buzum</i>	TNT	2024	Lei nº 8.685/1993, Art. 3º-A.

Fonte: elaborado pelos autores (2025).

4 RESULTADOS: ALGUMAS LEITURAS PRELIMINARES DO LEVANTAMENTO

A despeito do caráter exploratório da pesquisa aqui apresentada, a cabo desse extenso processo de levantamento de dados, algumas observações importantes já se fazem possíveis. Antes de mais nada, por exemplo, nota-se um grande aumento na diversidade de canais exibindo séries ficcionais brasileiras em primeira janela na TV por assinatura ao longo dos anos – o que é indicativo do sucesso das políticas públicas para o setor e da necessidade da sua continuidade e ampliação para criar um ecossistema midiático no qual o campo de produção de séries originais para TV por assinatura possa continuar a crescer. Se por um lado em uma perspectiva puramente econômica esse pode ser um dado negativo, implicando um setor *ainda mais* dependente de políticas públicas do que em processo de autonomização enquanto indústria, por outro lado, percebe-se que o modo como esses financiamentos vêm sendo pensados traz uma positiva pulverização dos recursos por distintas empresas produtoras, permitindo o ingresso de mais *players* qualificados neste mercado. Além disso, é notável que os mercados nacionais que se tornaram fortes ao longo do tempo, como são os casos estadunidense, britânico e sul-coreano, contaram com décadas – e não anos – de apoio público para sua autonomização.

No mesmo sentido, outro dado notável é a grande amplitude no tempo de produção de obras cujos projetos foram financiados por meio de chamadas públicas do PRODAV. Há, por exemplo, obras contempladas na chamada 01/2013 que foram lançadas na década de 2020, enquanto outras chegaram ao mercado muito mais rápido. Talvez isso seja indica-

tivo de um setor ainda em estruturação, no qual empresas diferentes vão de modo inevitável apresentar uma grande diversidade de tempos de desenvolvimento e produção de acordo com as suas especificidades. Caso seja essa a questão, cabe ponderar se os períodos típicos de um ano para execução completa de projetos com o qual trabalham a maioria dos editais públicos (a exemplo da Lei Paulo Gustavo e da Política Nacional Aldir Blanc) não precisam ser revistos, dando mais tempo de respiro às produtoras enquanto desenhem um ecossistema mais eficiente.

Outra questão que merece ser investigada em estudos futuros é de que maneira a produção dos serviços de *streaming* vem reconfigurando o mercado. É notável, por exemplo, que ao compararmos os dados da década de 2020 levantados aqui com aqueles apresentados no estudo de Rocha *et al.* (2025), é possível constatar uma queda nas produções para a TV paga nos últimos cinco anos (que pode ter acontecido por vários motivos, inclusive pela pandemia do coronavírus), enquanto há um crescimento significativo nas séries originais lançadas nos *streamings* no mesmo período. Isso pode ser indicativo de uma migração das empresas para um segmento no qual houve em certo período maior financiamento, mas com o recente arrefecimento da produção para *streaming* após o *boom* recente, ainda não é possível ter certeza de como esse mercado irá se reconfigurar. Isto é: do mesmo modo que é possível que o *streaming* absorva um maior volume de produção a longo prazo, também é possível que ele simplesmente desestruture o setor.

Assim, nota-se que a continuidade deste levantamento, bem como daqueles feitos por Rocha *et al.* (2025) sobre as produções para *streaming* e pelo Obitel Brasil sobre a TV

aberta e o segmento VoD se mostram fundamentais ao longo dos próximos anos. Longe de simplesmente absorverem um grande volume de produção (como alguns anos atrás se pensava que fariam) ou de meramente terem criado um *boom* temporário que logo se arrefeceu (discurso que predomina hoje), os serviços que produzem e licenciam conteúdo para consumo não linear vêm aparentemente reconfigurando todo o campo de produção de séries televisivas, com consequências ainda pouco previsíveis, mas potencialmente desastrosas, e muito pouco controle público sobre elas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste processo, cabe enfatizar que o objetivo desta pesquisa de fazer um levantamento completo das séries exibidas em primeira janela na TV por assinatura não é antagonizar ou corrigir pesquisas anteriores na mesma direção, mas sim contribuir com um esforço de complemento e refinamento de dados já explorados em outras pesquisas e mesmo nos extensos relatórios e, mais recentemente, painéis interativos do OCA/Ancine. Como pontuado no final das nossas discussões de resultados, este parece ser um momento de fundamental importância para que se juntem esforços nesse sentido, já que todo o campo de produção de séries parece estar passando por mudanças de redesenho da sua paisagem de formas ainda pouco compreendidas.

Assim, hoje mais do que nunca, olhar para as particularidades do cenário brasileiro e para a conformação de um campo de produção de séries ficcionais no contexto nacional demanda a atualização constante de mapeamentos das obras cujos

processos produtivos e de distribuição dão o tom da dinâmica das tomadas de posição e das relações entre os agentes no espaço de disputas do campo. Tais obras incluem criações originalmente veiculadas por emissoras de televisão comercial aberta e de televisão pública, canais de TV por assinatura e, mais recentemente, serviços de vídeo por demanda online.

Aqui, também cabe pontuar que a opção por incluir a tabela com todas as produções no próprio artigo e não em link externo foi fruto de uma escolha deliberada. Uma das minhas metas, como pesquisadora e educadora dedicada à formação e ao aprimoramento dos profissionais do audiovisual brasileiro (e mesmo de consumidores e comentadores da produção nacional), é compartilhar com os pares um guia de acesso mais facilitado e direto para a realização de investigações posteriores e de consulta para a ampliação do nosso repertório de apreciação das ficções seriadas televisivas brasileiras.

Por fim, cabe mencionar o caráter de aproximação desse primeiro levantamento, sobretudo no que tange às informações que constam para consulta no SIF/Ancine. Eles não representam dados consolidados, que poderiam ser considerados como “definitivos” ou “finais” sobre as produções aqui listadas. Há casos em que nada consta no SIF acerca de determinado projeto, a não ser o título, os números do processo e SALIC, a unidade federativa e o nome da produtora responsável, mas que uma investigação mais ampliada com o uso da ferramenta de busca Google revela informações adi-

cionais sobre os recursos de fomento direcionados à obra²⁴. Uma pesquisa adicional e ampliada em ferramentas de busca online que contemplasse todas as 275 séries aqui listadas estava fora do escopo e de nossa capacidade de execução nesta primeira aproximação com os dados, mas mostra-se de grande importância para o desenho de um panorama mais completo da produção e exibição de séries ficcionais na TV por assinatura brasileira. Investigações como a de Bravo (2025) são essenciais nesse sentido.

Igualmente relevante é a necessidade de ampliação da oferta de dados relativos a essas obras no que diz respeito às suas empresas produtoras, unidades federativas de origem, valores captados por meio de recursos diretos e/ou indiretos e suas classificações enquanto obras independentes ou não, bem como informações sobre minutagem e quantidade de episódios e temporadas de cada série. Não foi possível executar tais metas neste artigo, mas o empreendimento permanece no nosso horizonte de pesquisas futuras. Na mesma direção, outras investigações também devem observar estudos que levem em conta as produções exibidas nas TVs públicas brasileiras, especialmente aquelas contempladas em chamadas do PRODAV, a exemplo do estudo realizado por Araújo e Lima (2023) sobre as séries ficcionais baianas.

24 É o caso de Quatro Milagres de um Santo Ladrão, por exemplo, cuja pesquisa adicional revelou se tratar de um projeto contemplado em chamada pública de Arranjos Regionais em 2014, informação que não foi adicionada ao Quadro 1 por não constar no SIF/Ancine. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/relatorio-de-gestao-fsa-2017.pdf>. Acesso em: 21 set. 2025. Em outro caso, o estudo conduzido por Lopes e Abrão (2023) indica que uma das fontes de recursos diretos da série Matches é o PRODAV 07/2017 – Suporte Financeiro Automático – Desempenho Artístico, concedido à produtora Migdal Produções Cinematográficas, informação à qual não tivemos acesso por meio do SIF/Ancine, mas que conseguimos confirmar por meio do Relatório Anual de Gestão do FSA, exercício de 2019. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/relatorio_de_gestao_fsa_2019.pdf. Acesso em: 21 set. 2025.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, J.; LIMA, M. **Vários mundos, uma Bahia**: um estudo da ficção seriada baiana. Feira de Santana: Ed. dos Autores, 2023.
- BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm. Acesso: 21 set. 2025.
- BIANCHINI, M. “Não é TV”: estratégias comunicacionais da HBO no contexto das redes digitais. 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática) – Departamento de Ciências da Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2011.
- BIANCHINI, M. **A Netflix no campo de produção de séries televisivas e a construção narrativa de *Arrested Development***. 2018. 219 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- BIANCHINI, M. Empresas televisivas em disputa no *Primetime Emmy Awards*: capital simbólico e consagração no campo de produção de séries ficcionais. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 30., 2021, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Galoá, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/empresas-televisivas-em-disputa-no-primetime-emmy-awards-capital-simbolico-e-con?lang=pt-br>. Acesso em: 21 Set. 2025.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAVO, J. R. P. **Histórico das políticas públicas no audiovisual**

brasileiro: um olhar sobre a diversidade através de sujeitos LGB-TQIAP+ em obras seriadas. 2025. 284 f. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2025.

BRIGLIA, T. M.; SOUZA, M. C. J. Seriados televisivos ficcionais no Brasil: a gestão de Daniel Filho na Globo. *In: Encontro Anual da Compós*, 33., 2024, Niterói. **Anais eletrônicos...** Galoá, 2024a. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2024/trabalhos/seriados-televisivos-ficcionais-no-brasil-a-gestao-de-daniel-filho-na-globo?lang=pt-br>. Acesso em: 21 set. 2025.

BRIGLIA, T. M.; SOUZA, M. C. J. História dos seriados ficcionais no Brasil: notas metodológicas para o exame da trajetória da Globo. *In: LEMOS, L. P.; ROCHA, L. L. F. (org.). Ficção seriada: estudos e pesquisas volume 7*. São Luís: EDUFMA, 2024b. p. 252-276.

IKEDA, F. S. M. **Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming:** gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação. 2022. 316 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

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

LEMOS, L. P. TV Paga e Ficção Televisiva Brasileira: Dados de 2007 a 2013. *In: Congresso Internacional Ibercom, XIV*, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo, 2015.

LEMOS, L. P. A centralidade da ficção televisiva: TV paga e VOD no Brasil (2005-2019). **INTERIN**, v. 28, n. 2, p. 67-85, jul./dez., 2023.

LOPES; M. I. V.; ABRÃO, M. A. P. Produtoras independentes e economia criativa em tempos de pandemia: a ficção seriada em análise. *In: Encontro Anual da Compós*, 32., 2023, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/produto>

ras-independentes-e-economia-criativa-em-tempos-de-pande-
mia-a-ficcao-seri?lang=pt-br. Acesso em: 21 set. 2025.

MORAIS, K. **Produção independente, mercados de televisão e a política de fomento ao audiovisual no Brasil**. 2018. 273 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RIOS, D. S. **Diversidade e dependência: Netflix e o campo de produção de séries no Brasil**. 2024. 220 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

ROCHA, S. M.; FERREIRA, M. A.; SILVA, M. O. S.; VIEIRA, G. A.; SILVA, M. V. M.; ÁVILA, M. A.; BARCELOS, G. S. A.; ÂNGELO, F. A. S.; BEZERRA, L. R. Mercado e produção de ficção seriada para *streaming* no Brasil: desafios para a regulação, a diversidade e a construção de políticas pública. *Revista Eptic*, v. 27, n. 1, p. 85-107, jan./abr., 2025.

SOUZA, M. C. J. **Telenovela e representação social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela *Renascer***. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

SOUZA; M. C. J.; ARAÚJO, J. Gestão da autoria de telenovelas: questões preliminares sobre o papel das emissoras. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 22., 2013, Salvador. **Anais eletrônicos...**, Galoá, 2013. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2013/trabalhos/gestao-da-autoria-nas-telenovelas-questoes-preliminares-sobre-o-papel-das-emisso?lang=pt-br>. Acesso em: 21 set. 2025.

ZUBELLI, L. M. R. A. **Uma visão sistêmica das políticas públicas para o setor audiovisual: entendendo sua trajetória desde os anos 1990 no Brasil**. 2017. 275 f. Tese (Doutorado em Economia) – Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

DIVERSIDADE E EQUIDADE DISTRIBUTIVA POR MEIO DE POLÍTICAS AFIRMATIVAS REGIONAIS: O CASO FUNCULTURA AUDIOVISUAL

Mannuela Costa

Resumo: O Funcultura Audiovisual é o mais significativo fomento público na cadeia produtiva do audiovisual em Pernambuco, por sua longevidade, regularidade e volume de investimentos acumulados ao longo de sua existência. Completando 18 anos em 2025, foi um dos primeiros editais regionais a implementar medidas afirmativas, contemplando aspectos de gênero, raça e territorialidade. No artigo, descrevemos o histórico do Funcultura Audiovisual, com destaque para o papel dos atores sociais envolvidos na sua gênese e na introdução de cotas e indutores de raça e gênero, através do relato de memória dos participantes (através de entrevistas semiestruturadas), e de documentos oficiais públicos. Por meio de uma análise quantitativa dos resultados do pleito, por cinco anos a partir da implementação, objetiva-se verificar os eventuais impactos de tais medidas. A criação das políticas afirmativas regionais, alinhada às metas do Plano Nacional de Cultura em vigência até então, teve participação

capital da sociedade civil organizada no seu processo de implementação, demonstrando a importância da governança compartilhada, além de evidenciar a relevância dessas medidas na equidade distributiva dos recursos públicos. O estudo demonstra a importância das redes de atores sociais em processos políticos, tanto como mecanismos de mediação de interesses, quanto como modelo analítico de tomada de decisão no campo das políticas públicas. Observar-se-á ainda que as medidas afirmativas precisam ser constantemente refinadas e analisadas a médio e longo prazo, para que se alcancem externalidades positivas significativas, reforçando a necessidade de sua manutenção e avaliação de forma regular.

Palavras-chave: Políticas culturais. Audiovisual. Políticas afirmativas. Redes. Estudo de impacto.

1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que as políticas públicas, de uma maneira geral, têm importância capital no Brasil, país de grandes abismos sociais e econômicos. No plano geral da atuação estatal, incidem as teorias da administração e gestão públicas, que aportam metodologias de criação e avaliação das políticas, incluindo parâmetros científicos para determinação de objetivos, beneficiários e destinação de recursos públicos. Comumente tratado pela expressão *política pública baseada em evidências*, constitui-se muito mais um horizonte para o qual gestores e sociedade civil têm olhar, do que efetivamente uma realidade tácita e irrefutável de estados e municípios.

No campo cultural, a realidade não se apresenta de forma diferente. Ao contrário: a necessidade de tratar a ação estatal neste segmento por meio de dados sistematizados e indicadores é relativamente recente, e vem no bojo das transformações no campo público democrático brasileiro a partir dos anos 2000, quando a pesquisa e o levantamento de informações sobre o segmento cultural tornaram-se diretrizes políticas do Ministério da Cultura. A perspectiva brasileira não estava isolada, pois no âmbito mundial travava-se o debate sobre a potencialidade econômica da cultura, sua dimensão mercadológica e a relevância da diversidade para as nações e territórios. Podem-se citar, como exemplo de resultados desses debates, documentos que passaram a orientar países na criação de suas políticas e planos culturais: Declaração Universal da Diversidade Cultural (2002); Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005); e o conceito de *exceção cultural*, introduzido na década anterior, pela França, no âmbito do Acordo Geral de Tarifas Aduaneiras e Comércio (GATT), que levanta o debate sobre a necessidade de dar tratamento diferenciado a produtos, bens, atividades e serviços de base cultural, no quadro geral de comércio entre países.

No plano socioeconômico mundial, uma nova estrutura de fluxos de capital se montava, no esteio dos impactos trazidos pela digitalização dos meios de comunicação e informação, que redefiniram os significados de fronteira e de mercado, com especial efeito sobre os segmentos econômicos de base cultural, cuja relação local e global foi aprofundada e, ao mesmo tempo, fissurada. Se nos anos 1990 vimos uma ofensiva de países ditos desenvolvidos (majoritariamente

te do norte global) sobre países do sul global (vistos meramente como mercados consumidores), assistimos também a reações de forte base popular e territorial na disputa por espaço, sentido e proeminência econômica. Uma reação que tinha em perspectiva os resultados questionáveis que os modelos de desenvolvimento econômicos exportados por estes mesmos países, desde a década de 1950, trouxeram para nações e territórios com história, geografia e base cultural completamente diferentes. O que se viu foi um aprofundamento de desigualdades econômicas e sociais, a despeito do crescimento econômico que, em última instância, não se provou duradouro ou sustentável.

Não menos importante é o fato de que a partir dos anos 2000, com a reestruturação do Ministério da Cultura durante o primeiro Governo Lula, estabelece-se o direcionamento para a implantação de sistemas democráticos e partilhados de decisão sobre ações e políticas, que tinha como protagonistas as bases municipais e estaduais. Os processos políticos democráticos daquele momento também traziam à tona debates que cobravam do poder público maior presença na erradicação de disparidades socioeconômicas que recaem sobre as mulheres e a população negra, como resultado do processo histórico-político da sociedade brasileira¹.

Com a publicação do Plano Nacional de Cultura em 2010, a criação do SNC (Sistema Nacional de Cultura) e uma série de ações e programas com protagonismo comunitário e autonomia de estados e municípios, essa diretriz gera o que

1 Em 2012, promulgava-se o Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.888/2010), fruto de décadas de luta do movimento negro brasileiro. Já em 2014, entra em vigor a Lei nº 12.990/2014, **sobre as cotas em concursos públicos, hoje revogada pela** Lei nº 15.142, de 2025.

ficou conhecido como CPF da Cultura. O CPF representa a estrutura mínima que os entes federados devem ter para participarem do SNC e acessarem recursos federais, na qual o C designa a existência do Conselho, com participação da sociedade civil; o P vai responder pelo Plano de Cultura, que concentra as diretrizes, políticas e ações a serem priorizadas; e o Fundo, que implica diretamente o ente federado na garantia de recursos para o setor. Na práxis da produção cultural, as interações com a gestão pública de municípios e estados constituem-se as formas mais realistas de participação cidadã, seja pela formação dos conselhos, seja por uma questão de acesso e poder de influência.

Neste capítulo, proponho então um mergulho no processo de conformação e implementação dos mecanismos de política afirmativa no âmbito do Funcultura Audiovisual de Pernambuco, que é o mais significativo fomento público na cadeia produtiva do audiovisual no estado, por sua longevidade, regularidade e volume de investimentos acumulados ao longo de sua existência. Completando 18 anos em 2025, foi um dos primeiros editais regionais a implementar medidas afirmativas, contemplando aspectos de gênero, raça e territorialidade. Pretendo demonstrar como a governança compartilhada foi condição fundamental para tal empreitada e os primeiros impactos para os beneficiários, por meio de uma análise Quali-quantitativa. Com a articulação de um aparato teórico sobre as redes de sociabilidade, depoimentos dos atores sociais e documentos legais, faço a descrição detalhada das forças, dinâmicas e contexto que criaram as condições adequadas para tal. Na perspectiva quantitativa, analiso os dados estatísticos objetivos extraídos dos resul-

tados de seleção dos editais entre 2015 e 2019, ou seja, os 05 primeiros anos de implementação de tais mecanismos, caracterizando o presente estudo como *ex-post* no campo de análises de políticas públicas. O capítulo foi dividido em 02 grandes grupos: histórico da implementação do sistema de governança compartilhada e formação das redes no Funcultura Audiovisual, com uma memória da implementação das medidas afirmativas; e a sistematização e análise dos dados estáticos, observando-se os projetos e volume de recursos envolvidos nas seleções.

2 FUNCULTURA AUDIOVISUAL – UMA EXPERIÊNCIA DE GOVERNANÇA COMPARTILHADA

Desde 2016, o Funcultura Audiovisual vem lançando editais de fomento para a cadeia produtiva do audiovisual com a inclusão de cotas e indutores de gênero, raça e etnia e, antes disso, já em 2008, previa mecanismos que garantissem a distribuição regional dos recursos (considerando as 12 regiões de desenvolvimento do estado²). O maior mecanismo de fomento pernambucano é bem mais antigo que isso, e remonta ao início dos anos 1990, quando do lançamento do Sistema de Incentivo à Cultura (SIC), por meio da Lei nº 11.005, de 1993. Entretanto, em diversos documentos oficiais do governo de Pernambuco, considera-se que o Funcultura foi formalmente instituído pela ela Lei nº 12.310/2002, com su-

2 Sertão de Itaparica (RD 01), Sertão do São Francisco (RD 02), Sertão Central (RD 03), Sertão do Araripe (RD 04), Sertão do Pajeú (RD 05), Sertão do Moxotó (RD 06), Agreste Setentrional (RD 07), Agreste Central (RD 08), Agreste Meridional (RD 09), Mata Setentrional (RD 10), Mata Meridional (RD 11), e a Região Metropolitana do Recife (RD 12). Fonte: Cultura-PE. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2022/03/Lista-de-Munic%C3%ADpios-por-RD.pdf>. Acesso: 01 ago. 2025.

cessivas alterações entre este início e os dias atuais, sendo a mais recente a Lei nº 16.113, de 2017.

Entre 2002 e 2006, os projetos de conteúdo audiovisual figuravam entre as linguagens contempladas pelo Fundo Pernambucano de Cultura, mais precisamente no artigo 6º, item II - cinema, vídeo, fotografia, discografia e congêneres, concorrendo junto aos demais projetos, das outras linguagens e segmentos. Em 2007, realizadores pernambucanos escrevem uma carta que continha a proposta intitulada “Programa Pernambuco Audiovisual³”, ao então Governador Eduardo Campos, fruto da articulação da ABD-PE/Apeci (Associação Brasileira de Documentaristas/Ass. Pernambucana de Cineastas), com realizadores independentes e outras entidades, como o Fórum do Audiovisual do Recife (que integrava o modelo de governança partilhada com a sociedade civil, da Prefeitura do Recife, à época). O documento, entregue em mãos, chamava para a compreensão do audiovisual em sua amplitude (integrando produções para TV e diversos elos da cadeia), apresentava bases orçamentárias atualizadas, seu potencial de geração de empregos e outros argumentos em prol de um maior volume de recursos destinados ao setor. Além disso, a carta levanta a ideia da cadeia produtiva completa, citando aspectos relativos à preservação e memória, difusão e distribuição, apontando para um potencial edital com essas características.

Aqui já se evidencia o papel que a sociedade civil irá desempenhar a partir de então, no processo de formulação, execução e avaliação das políticas setoriais do audiovisual, pois neste mesmo ano, como solução para dar vazão às de-

3 O documento pode ser lido na íntegra no blog da ABD-PE/Apeci: <http://abd-apeci.blogspot.com/p/programa-pernambuco-audiovisual.html>

mandas do setor, especialmente no que concernia ao volume de investimentos, lança-se o Funcultura Audiovisual, desvinculado do SIC, como instituído pela Lei nº 12.310/2002. Apesar da separação inicial - de maneira a contemplar as características do segmento; -, abro aqui o destaque para a previsão da governança compartilhada com a sociedade civil, expressamente disposta no Art. 7º da referida lei, com a constituição da Comissão Deliberativa do Funcultura:

§ 1º Os projetos culturais apresentados por Produtores Culturais, serão analisados e selecionados por uma Comissão Deliberativa, constituída, de forma tripartite e isonômica, por representantes de órgãos do Governo do Estado, de instituições culturais e de entidades representativas de artistas e produtores culturais, composta por 15 (quinze) membros efetivos, e igual número de suplentes.

Mas a manobra de saída – temporária – permitiria o desenho do edital de maneira a contemplar as características do segmento, os valores pleiteados – que deixavam de estar vinculados aos recursos do Funcultura – e o sistema de julgamento e seleção de propostas. Os projetos passavam a competir apenas entre si (e não com outras linguagens artísticas e culturais), teriam análise feita por especialistas da linguagem, indicados tanto pelo governo quanto pelas entidades da sociedade civil organizada (embora guardassem representantes da Comissão Deliberativa do Funcultura – CD), além de posteriormente ter sido implementada a defesa oral como uma das fases do processo seletivo. Destaque-se que esse vai ser um dos primeiros editais regionais da década que contempla quase toda cadeia produtiva do audiovisual, do desenvolvimento à distribuição, no âmbito da realização; da pesquisa à preservação, no tocante às demais atividades da cadeia. Também ha-

via disposições sobre prazos de execução dos projetos, uma vez que o audiovisual tem categorias e subcategorias (como longa-metragem e séries, por exemplo) que exigem mais tempo que o prazo regulamentar dos demais projetos do Funcultura (tradicionalmente 12 meses para execução).

Em 2009, o Funcultura Audiovisual retorna ao sistema de incentivo à cultura estadual, passando a figurar formalmente com as demais linguagens, permanecendo até os dias atuais, sendo regulamentado por decretos e portarias específicos para a linguagem, alterando disposições relativas a valores, formato, apresentação dos projetos, prazos de execução e processos de execução financeira. Mas as diferenças do audiovisual para as demais linguagens seguiam sendo apontadas pelo campo e em 2014, como fruto das negociações iniciadas no 2º mandato de Eduardo Campos como governador do estado, publica-se a Lei nº 15.307, conhecida como Lei do Audiovisual de Pernambuco, que disciplina a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no âmbito do Estado de Pernambuco e institui o Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco (CCAU-PE). Um ano antes, novamente cineastas que realizavam produções no estado são recebidos pelo Governador, juntamente com representantes da Fundarpe, Secult e Casa Civil, para fazer essa articulação.

Lembro que o contexto político que se desenhava naquele momento era vantajoso, pois além de um alinhamento político entre as esferas estadual e nacional, havia também com a esfera municipal da capital, Recife, somado a um retorno positivo sobre a imagem das produções audiovisuais pernambucanas, que conquistavam prêmios e obtinham atenção que

aparecia como um ativo para a imagem do então Governador do estado e seus planos de projeção nacional.

Figura 1 - Cineastas e Gestores são recebidos pelo Governador Eduardo Campos (2013).



Foto: Julio Cavani. Fonte: WANDERLEY, 2017.

Utilizo o conceito de campo nos termos de Bourdieu (2009), considerando-se o espaço simbólico autônomo, com regras e instituições próprias, no qual circulam atores sociais e políticos que se constituem como operadores de forças, de onde nascem tanto alianças quanto disputas relativas à posição que ocupam, o controle que detêm sobre as dinâmicas internas e sobre os demais integrantes. No interior de um campo autônomo, como o artístico, dão-se as trocas de capital, de ordem simbólica, econômica e política e em torno deste gravitam outros campos, que se relacionam com ele, como o acadêmico, o midiático e o governamental. Esse campo se faz evidente desde a gênese do Funcultura:

formalmente, pela previsão legal da Comissão Deliberativa na legislação, como destacado acima; e informalmente, pela atuação dos atores emergentes do segmento no estado, pelo destaque e importância no espectro mais amplo do campo cinematográfico (reconhecimento nacional, premiações, projeção internacional) ou por estarem representando um conjunto de atores, entidades da sociedade civil organizada.

Outro conceito essencial para este estudo é o conceito de rede. Evoco então três autores capitais para o entendimento das dinâmicas que formaram o campo audiovisual em Pernambuco e para a conformação das políticas públicas regionais ao longo da sua história: Bruno Latour (2005), pela perspectiva da Teoria Ator-Rede (TAR); Rubim (2011), que associa as redes à organização da cultura; e Börzel (2008), que traz um levantamento da aplicação do conceito de redes como ferramenta analítica ou modelo para caracterizar os relacionamentos entre estado e sociedade civil, a dinâmica dos atores e sua interdependência no processo de tomada de decisão política, usada também na escola de estudos da governança.

Apesar de não haver um conceito unificado de *redes* nas ciências sociais, desde a publicação de Castells, *A Sociedade em Rede* (2003), demonstrando o impacto das tecnologias e da informação nos fluxos de capital de ordem mundial, há um certo consenso quanto à pertinência dessas estruturas sobre os processos sociais e econômicos, com as ressalvas pertinentes ao fato das culturas locais criarem formas específicas para sua existência. Mas aqui também está posta a relação entre coisas e pessoas e sobre a necessidade de considerarmos os fluxos de informações e de valor de ordem mundial,

enfraquecendo as delimitações modernas do estado-nação e ampliando a percepção de território.

É na esteira desse entendimento que a TAR (Latour, 2005) complementa a importância que estamos dando à rede na presente análise, posto que são as vinculações entre os atores da sociedade civil, as políticas e as legislações aderentes, os espaços de participação (formais e informais), os agentes governamentais, a visibilidade dos sujeitos dentro e fora do campo, seus interesses e livres associações que são levados em conta nesta espécie de arqueologia do Funcultura Audiovisual. Um ponto central nessa análise é ter em mente que essas posições não são fixas, mas condicionadas às relações históricas, que por sua vez são reproduzidas por relações de poder, as quais, nos tempos atuais, se relacionam ao domínio das informações e sua qualidade (principal capital do mundo contemporâneo) e ao domínio das tecnologias (aqui amplamente definidos como dispositivos não humanos).

Ao longo de suas considerações, Rubim (2011) ressalta ainda que as redes são espaços de sociabilidade, com pontos e ramificações que se apresentam como rizomas, com diversos pontos de concentração e dispersão, cuja estruturação é flexível e dinâmica. Através de interesses em comum ou dissensos, os integrantes da rede constroem alianças que podem ser entendidas como temporárias, o que reforça certa horizontalidade no fluxo de poder e nas posições que assumem frente aos interlocutores, no interior e no exterior da rede. Outro aspecto interessante de se considerar, na análise de ambos, é a importância do afeto nos engajamentos peregrinos ou temporários que configuram as redes (pontos de acú-

mulo ou dispersão, sem pensarmos em termos imagéticos) e, nesse sentido, como eles – explícita ou implicitamente – demonstram a capacidade de agência dos atores sociais frente a problemas de ordem ideológica ou práticos.

Essa tônica vai ser essencial para percebermos as dinâmicas que culminaram na implementação das cotas e indutores de gênero, raça/etnia e territórios do edital do audiovisual de Pernambuco. Por fim, o autor nos lembra que: “somente políticas submetidas ao debate e crivo públicos podem ser consideradas substantivamente políticas públicas de cultura” (Rubim, *apud* Rubim, 2007, p.151).

O conselho consultivo passa então a ser, com sua regulamentação em 2015, o novo ponto nodal em torno do qual os atores passam a orbitar e para sobre o qual desembocam as tensões contextuais (políticas, sociais e econômicas), na medida em que sua constituição engloba quase que a totalidade de representações do campo audiovisual: 09 (nove) representações do governo estadual e entidades públicas regionais (secretarias e instituições relacionadas ao tema da arte cultura, da educação e da economia, como universidades, fundações e empresas de comunicação); outras 09 (nove) representantes da sociedade civil, como associações, sindicatos e coletivos, entidades representativas de produtores e realizadores, de cineclubistas e pessoas das três macrorregiões do estado (zona da mata, agreste e sertão). Embora seja apenas de caráter **consultivo**, tem atribuições bastante significativas e ressaltam a influência do instrumento para a formatação da política audiovisual regional, conforme se lê na forma da lei, artigos 10º e 11º, a seguir:

Art. 10. Compete ao Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco:

I - participar da elaboração e definição das políticas públicas do audiovisual em Pernambuco;

II - colaborar com a elaboração do Edital do Audiovisual, formulado pelo Fundo de Incentivo à Cultura de Pernambuco - Funcultura;

III - sugerir a indicação de membros das Comissões de Seleção do Edital do Audiovisual; e

IV - participar das reuniões públicas de avaliação do Edital do Audiovisual, convocadas pela Gestão do Funcultura, a fim de discutir suas exigências, prazos, critérios de julgamento e da distribuição dos recursos.

Art. 11. A participação no Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco não será remunerada e será considerada serviço público relevante (Lei nº 15.310/2014).

A composição do conselho reforça a noção de campo que destaquei acima, tanto as instituições mais diretamente ligadas ao segmento audiovisual, bem como aquelas que o influenciam diretamente, tanto aquelas que o influenciam diretamente, bem como sua institucionalidade (veículos, instituições acadêmicas, ligadas à economia etc.). Além disso, demonstra a influência desses agentes na escrita da legislação, pois foi cuidadosa o suficiente para incluir as forças políticas e sociais que orbitam em torno da cadeia produtiva do audiovisual e ainda que não as cite diretamente, deixa pouco espaço para dúvidas. A caracterização desse conselho como consultivo, sem ferir o caráter deliberativo da comissão instituída pela Lei nº 12.310, de 2002, evidencia a percepção da necessidade de equilíbrio de poder na relação entre as redes formalmente constituídas no campo do audiovisual. Já as competências indicam a capacidade de agência dos seus integrantes, na medida em que permite sua participação ativa na formulação de planos, programas

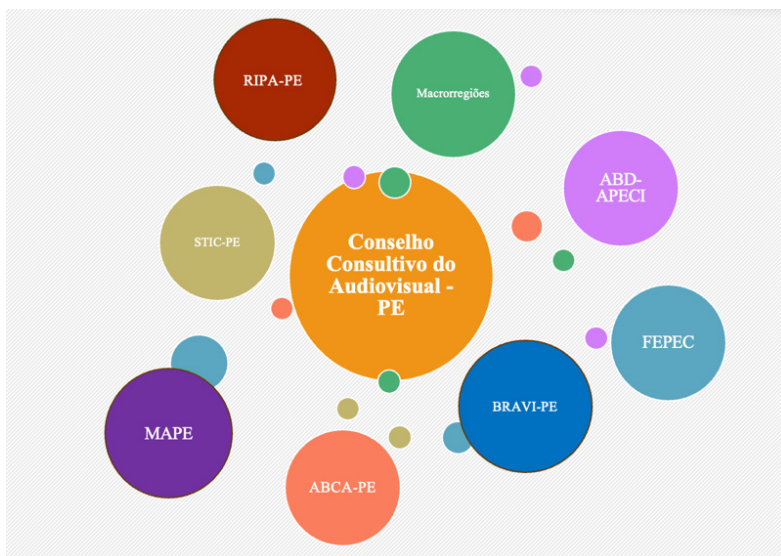
e ações da política pública estatal, além de reforçar o caráter de filiação voluntária (sem previsão de pagamento) e, portanto o apelo emocional-afetivo que existe entre os indivíduos e suas redes. Conforme destaca Börzel (2008), quando trata do papel das redes na organização da cultura e suas políticas:

conjunto de relacionamentos relativamente estáveis, de natureza não-hierárquica e interdependentes, conectando uma variedade de atores que compartilham interesses relativos à política e que trocam recursos com o objetivo de atingir esses interesses, reconhecendo que a cooperação é a melhor maneira de atingir objetivos em comum (Börzel, 2008, p.220).

Na prática, a CD operacionaliza a rotina de pleitos, ofícios, solicitações e participa dos julgamentos dos projetos inscritos nos editais do Funcultura, além de acompanhar as ações diretas do estado, ou seja, programas, projetos e ações criados e executados pelo Governo de Pernambuco no âmbito da Cultura (festivais, editais do patrimônio vivo, projetos destinados a pequenos produtores, eventos sazonais etc.). Já o CCAU-PE atua orientado por um regimento interno, mas exclusivamente no audiovisual, por meio de reuniões e consultas, a respeito de temas diversos que concernem à política deste segmento. Os conselheiros são indicados, como vimos, com mandatos que duram dois anos e cito alguns exemplos de entidades que indicam nomes: ABD/Apeci (Associação Brasileira de Documentaristas/Associação Pernambucana de Curta-metragistas), ABCA-PE (Associação Brasileira de Cinema de Animação-PE), STIC-PE (Sindicato Interestadual dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica e do Audiovisual), ABRAGAMES (Associação Brasileira de

Games/Jogos Eletrônicos), FEPEC (Federação Pernambucana de Cineclubes) e BRAVI (Brasil Audiovisual Independente, uma associação de produtoras de audiovisual independente). Eventualmente, os assentos são negociados e aparecem coletivos e associações que representam interesses de grupos específicos, como é o caso do MAPE (Mulheres Audiovisual Pernambuco) e Negritude Audiovisual, que já ocuparam (como titular e suplente) o assento originalmente do sindicato (STIC-PE) em alguns mandatos, além de que as pessoas frequentemente se repetem, mesmo representando organizações diferentes. Por fim, a participação nas reuniões do CCAU-PE sempre foi permitida aos demais agentes, mesmo sem direito a voto. Em que reste uma decisão discricionária dos gestores, raros momentos se passaram de maneira diferente dessa. E foi com a influência e presença desses atores que os debates sobre as desigualdades relacionadas às mulheres, pessoas negras, indígenas, PCDs e a distribuição dos recursos de forma mais equitativa por todo o estado se iniciaram.

Figura 2 - Diagrama das representações Sociedade Civil Organizada no CCAU-PE, independentemente de sua citação e inclusão por lei.



Fonte: Elaborado pelos autores (2025).

As coligações não são necessariamente oficiais ou formais, mas ensejam pontos nodais, bolsões de influência dentro da rede, quando há um interesse em comum ou uma troca de favores por meio de alinhamentos de opinião (e voto) em questões específicas, justamente como propõem diversos autores:

Atores que demonstram um interesse em fazer certo tipo de políticas e que dispõem de recursos (materiais e não-materiais) necessários à formulação, decisão ou implementação dessa política, formam conexões para trocar esses recursos. Essas conexões, que variam em grau de intensidade, normalização, padronização e frequência de interação, constituem as estruturas de uma rede (Börzel, 2008, p.231).

Como veremos a seguir, é um evento externo, contextual, que provoca o debate no âmbito do CCAU-PE, e a construção das evidências e alinhamentos é capitaneada pela sociedade civil organizada, que encontra meios para a construção do consenso no interior da rede, por meio de alianças temporárias.

3 QUEBRAR VIDRAÇAS, CONSTRUIR PONTES

É um episódio de misoginia e desrespeito profissional que dispara uma onda de ações e traz luz a um debate que já estava acontecendo no seio de grupos e coletivos da sociedade civil, em âmbito nacional, especialmente aqueles formados por mulheres trabalhadoras do audiovisual.

Figura 3 - Foto de destaque do Coletivo “Quebrando Vidraças” formado no Facebook.



Fonte: Autoria desconhecida. Note-se os celulares registrando a cena.

Na ocasião do lançamento no Recife do filme *Que horas Ela Volta* (2015, Dir.: Anna Muylaert), no cinema da Fundação

Joaquim Nabuco (FUNDAJ), em um bairro central da cidade, havia uma previsão de debate após a sessão, com parte da equipe e a diretora. Dois cineastas do estado passaram a interferir reiterada e desrespeitosamente em toda a conversa, impedindo a diretora de falar, fazendo piadas, interrompendo as perguntas e cochichando. Entre as frases, exemplos de misoginia, gordofobia, homofobia e outros preconceitos (hoje tipificados como crimes), que reverberaram na hora e meses depois do acontecido. Mulheres reuniram-se em coletivos e realizaram performances, debates e organizaram-se formalmente num grupo que se intitulava: “Quebrando Vidraças” e, mais tarde, reuniram-se no Mulheres Audiovisual Pernambuco – MAPE. Mas esse era o pico de um processo que começou naquele mesmo ano, meses antes, quando do lançamento de uma mostra intitulada “Cinema é Coisa de Mulher”, que buscava resgatar as obras e suas respectivas realizadoras no estado, como Katia Mesel, Séphora Silva, Adelina Pontual, Isabela Cribari e outras. Naquele momento, homens diversos já tinham se manifestado em tom sarcástico perguntando-se qual era o sentido daquela Mostra⁴. Eis que meses depois esse sentido vai aparecer, ou melhor, vai gritar e reverberar em diversos periódicos e redes sociais, resultando inclusive na punição dada pela Fundaj aos dois envolvidos, que ficaram proibidos de realizar qualquer tipo de evento na sala de Cinema da Fundação por um ano. Mas como disse, esse debate já vinha sendo travado no interior dos espaços de representação, como destaca Milena Times (realizadora de Pernambuco, uma das fundadoras do MAPE):

4 Todo esse histórico é bem descrito e problematizado, à luz das teorias feministas e estudos de imagem por Natalia Lopes Wanderley, em dissertação intitulada *O que porra é cinema de mulher? A mostra cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano* (Wanderley, 2016).

A demanda por parte das entidades e das pessoas que participavam sempre foi de diversificar o acesso aos recursos, para que ano após ano a gente não tivesse sempre um mesmo e seletivo grupo aprovando projetos. E aí incluiu não apenas o recorte de gênero e raça, mas também de PCDs, de regionalização, de profissionais estreados etc. (...) Também reivindicamos a digitalização do processo de inscrição, do processo de renovação e cadastro dos produtores culturais, a realização de formações mais amplas para facilitar o acesso ao edital para quem não tem experiência, a simplificação e acessibilidade do edital, a diversificação da seleção dos pareceristas etc., a transparência do processo de avaliação e seleção (Milena Times. Entrevista concedida à Amanda Barros Gomes, 2023).

Conforme destacado acima, a TAR ajuda a entender as relações causais e reflexivas entre o contexto externo, seus acontecimentos e dispositivos, a centralidade das tecnologias de comunicação e informação digital (sem as quais os episódios não teriam reverberado tanto), com as dinâmicas de agência e distribuição de poder no interior dos espaços de decisão. Nesse mesmo ano, 2015, o assunto já estava nas pautas das reuniões dos conselhos: necessidade de diversificação de vozes, mais equidade na distribuição de recursos e potencialização de grupos historicamente excluídos da produção hegemônica do audiovisual (seja por conta de classe, raça, gênero ou outro motivo) eram assunto de debates acalorados. Mas era preciso construir um mínimo de consenso com a maioria das representações, para que as primeiras ações fossem implementadas no edital Funcultura Audiovisual. E a estratégia foi criar pontes, alianças, entre os parceiros, conforme destaca Cynthia Falcão (realizadora, e diversas vezes representante de entidades diferentes no CCAU-PE):

chegou a hora que a gente não tinha mais força para argumentar com a gestão (SECULT-PE/Fundarpe). E a gente... parecia que era uma coisa, assim, que existiu um direcionamento político, não maldoso, mas conservador, que colocava a gente como se fosse ‘coisas de comadres... Ah, não há necessidade disso. Essas mulheres aí estão pedindo coisas demais’, entendeu? E aí quando eu percebi que estava tendo esse rótulo, é né, eu olhei para algumas pessoas, alguns homens, que eu os via como homens não dentro dessa coisa, mais hegemônica, do homem do audiovisual, que era George Pereira e Marcos Carvalho (Cynthia Falcão. Entrevista concedida à autora, 2023).

O debate e suas repercussões, com ações dentro e fora do espaço de governança oficial, funcionou como um catalisador para as mudanças desejadas pelos atores, através de seu aglutinamento (real, presencial e afetivo, para além de corporativo) em torno de ideologias e motivações em comum. E não fosse a experiência política dos atores envolvidos, a mobilização possível nas redes sociais, as redes de contato de alguns atores integrantes dos coletivos com pessoas que tinham poder de decisão e estavam na gestão de equipamentos culturais do estado de Pernambuco naquele momento, não se teria alcançado resultados significativos. Isso porque as mulheres entrevistadas deixaram claro que o Estado, naquele momento, não era o vetor de mudanças, além de não terem identificado adequadamente essas externalidades negativas da ação de fomento. Vejamos o que fala Times, a esse respeito:

Na minha opinião, os estudos por parte do Estado sobre a efetividade da implementação do edital enquanto uma política pública de cultura sempre foi superficial. Partiu da sociedade civil, em iniciativas individuais e coletivas, a realização de estudos mais aprofundados do perfil de pessoas e projetos que vinham sendo aprovados e a investigação/escuta sobre a demanda, com a dificuldade de não termos sequer acesso a dados completos ou organizados que

poderiam ser facilmente aferidos e divulgados pela Fundarpe (Milena Times. Entrevista concedida à Amanda Barros Gomes, 2023).

Assim, percebe-se a articulação de elementos humanos e não-humanos que levanta Latour (2005): objetos, tecnologias, instituições e ideias se articulam para a conformação da realidade social através das redes e de seus agentes, ressaltando o princípio da **heterogeneidade e da simetria** da rede, nos termos do autor. E, nessa mesma lógica, pode-se ver como a realidade externa foi **traduzida** para dentro dos espaços de decisão, que só foi possível pelo modelo de governança compartilhada entre o poder público e a sociedade civil. As associações e alianças no interior da rede, como vimos, são dinâmicas, não-perenes e envolvem, ao mesmo tempo, afetos e desafetos – no sentido mais amplo da palavra, aquele que entende que o que nos motiva, nos afeta e nos convida a agir. Observe-se, por exemplo, o depoimento de Cynthia Falcão, que por sinal era presidente da ABD-PE/Apecí em 2007, e figurava na gênese das articulações do programa Pernambuco Audiovisual, mencionado anteriormente:

[...] e ele, (George Pereira, à época representante da ABCA-PE) como um cadeirante... Olhei para os dois e disse: E aí, vocês dois, vocês não veem **nenhuma [ênfase da entrevistada]** necessidade de políticas afirmativas para o audiovisual? Será George? Será, Marcos Carvalho? Que não há necessidade, que a gente, a partir desses recortes, mulher, racializada, não existe essa necessidade de que a gente tenha outros recortes também? Por que vocês não se juntam à gente agora? E eles se juntaram! Então a gente formou uma votação ali na hora, e por votação essa proposta entrou, nós como protagonistas da coisa, mas lógico com a ajuda dos 2. Então acho que George entrou pela ABCA, e Marcos Carvalho era representante do Sertão (Cynthia Falcão. Entrevista concedida à autora, 2023).

Embora as redes estejam constituídas também informalmente, como vimos, não deixa de ser importante estabilizá-las enquanto instrumentos de participação legalizada nos espaços decisórios. As instituições – no sentido político e social – não precisam ser formais para terem influência e agenciarem diversos tipos de capital nos espaços de significação e ação em que se inserem. Mas campos autônomos e com grau razoável de organização, ritos, fluxos, validações e regras de pertencimento, como o campo do audiovisual, acabam reque-rendo – por isso tudo mesmo – maior grau de formalização. Esse entendimento fica claro também nas palavras de Times, que revela a plena consciência do poder que dispõem quando há instrumentos normativos adequados que assegurem a governança partilhada com a sociedade civil, ao mesmo tempo em que demonstra que as ações *intra-rede* não são suficientes, na medida em que agenciam conteúdos de promoção de suas causas por meio da mobilização da opinião pública:

Para demandas que necessitam de maior adesão ou visibilidade para ganharem força, importância ou urgência na pauta do Conselho e/ou do Governo, também costumamos publicar cartas e posicionamentos nas redes sociais, sejam as entidades individualmente, seja assinando coletivamente entre diversas entidades. Garantido por Lei, o Conselho é o nosso maior mecanismo de reivindicação e intervenção. Garantir a manutenção da sua existência e ampliação e diversificação da composição das cadeiras da sociedade civil me parece ser um dos caminhos para que tenhamos poder de voz, independente de quem esteja na gestão em cada momento (Milena Times. Entrevista concedida à Amanda Barros Gomes, 2023).

E esse não era um debate isolado, específico de Pernambuco e já ressoava internacional e nacionalmente. No festival de Berlim de 2015, presenciei várias ações do coletivo de rea-

lizadoras da Alemanha, que encampou atividades formais no quadro da programação do Festival – um dos mais antigos e maiores do mundo, promovendo a publicização de dados e indicadores sobre a presença de mulheres na produção audiovisual europeia. Com o slogan “*Women Make Great Films*”⁵, espalhou material promocional e criou oportunidades para sensibilizar importantes tomadores de decisão presentes no festival. A ação se estendeu para outros eventos de grande porte durante os anos seguintes e algumas iniciativas (novas ou que já existiam) ganharam força, no âmbito do fomento e da promoção de produções audiovisuais realizadas por mulheres, como o *Chicken&Eggs Films; Women in Film*⁶, bem como programas desenhados especialmente para mulheres, no âmbito de festivais e organismos internacionais.

No Brasil, o cenário aponta uma preocupação de ordem acadêmica e profissional. Podemos citar publicações, grupos de estudos e mostras e festivais que passam a se organizar em torno do tema, inclusive resgatando a história da participação das mulheres no cinema nacional, nas diversas funções que desempenharam (diretoras, diretoras de fotografia, roteiristas etc.). Do ponto de vista institucional, registramos a criação da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da Ancine, em 2017, simbolicamente oficializada no dia 21 de novembro daquele ano. A Comissão tinha o objetivo de avaliar os aspectos presentes no seu título no mercado audiovisual brasileiro, além de apontar instrumentos para a redução de

5 Mulheres fazem ótimos filmes (tradução nossa). Vide alguns exemplos: <https://www.youtube.com/watch?v=nAB-itCRmuk>. A iniciativa vinha ganhando espaço desde 2013, com um painel fixo que avalia a presença das mulheres na indústria cinematográfica mundial. Há ainda a iniciativa “Women Make Movies”, que abrange do fomento à difusão, passando pelo apoio e levantamento de dados do segmento, com cerca de 50 anos de existência. Mais no site: <https://www.wmm.com/#>

6 Endereços eletrônicos: <https://chickeneggsfilms.org/>; <https://womeninfilm.org/about/>

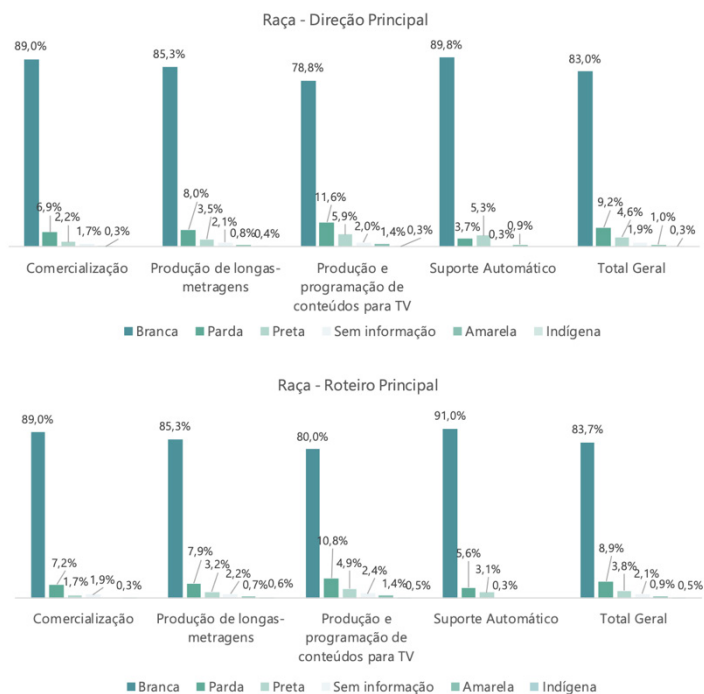
disparidades e criação de oportunidades mais equitativas no setor. Há relatos de que a mobilização dentro da agência começou já em 2014, impulsionadas por funcionárias da Agência, durante a gestão de Débora Ivanov como diretora da Ancine. A Comissão é extinta em 2018, mas entre os resultados da ação identifica-se a publicação do relatório “Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016”. Também se observou que o esforço institucional gerou mudanças no processo seletivo dos editais do Fundo Setorial do Audiovisual, que além das induções para regiões⁷, passou a contemplar o aspecto de gênero nas chamadas. As questões de raça seguem majoritariamente sendo tratadas por meio de editais e chamadas específicas, como aquelas publicadas pela SAV (Secretaria do Audiovisual/MINC), conhecidos popularmente como “editais afirmativos”.

Como esperado, os números revelam um mercado hostil para mulheres, especialmente as não brancas, em todos os aspectos analisados, cenário semelhante ao experimentado por pessoas indígenas e homens negros, fruto de uma disparidade histórica e estrutural no país. Um novo relatório foi lançado em 2023, contemplando o período de 2018 a 2021, e demonstra que as disparidades persistem e sobrepõem estruturas de exclusão como gênero, classe, raça e resvalam para diferenças salariais exorbitantes: trabalhadores homens brancos têm uma renda até 96,7% maior que mulheres pretas, com o mesmo nível de instrução, no mercado formal (CLT) do audiovisual (ANCINE, 2023). No aspecto gênero, para ficar em apenas um exemplo, pois o relatório gerou indicadores

7 Há quase uma década, o FSA prevê indutores e cotas para proponentes dos estados do CONNE (Centro-Oeste, Norte, Nordeste) e alguns estados do Sudeste (MG e ES) e região Sul.

a partir de diversos recortes, apresento abaixo um dos gráficos, que toma por base a raça/etnia dos projetos inscritos⁸ nas chamadas do FSA, nas funções principais de realização:

Gráfico 1 - Percentual de participação raça, por função técnica e linha de ação.



Fonte: ANCINE, 2023.

Não se pode perder de vista que, de fundo, neste debate, está uma disputa econômica, além de ideológica, pois

8 Chamo atenção para o fato de que são apenas os projetos inscritos e não selecionados, que revela o abismo entre pessoas brancas e não brancas com acesso a recursos financeiros oriundos de políticas públicas do audiovisual nacional. O gráfico leva em conta o total de 3.799 projetos, entre 2018 e 2021, em 12 diferentes chamadas, analisando a raça e etnia das pessoas que compõem o projeto, por função técnica e linha de ação.

a reserva de vagas (cotas) e concessão de pontuação indutora para recortes de gênero, raça e experiência (novos entrantes, estreantes nas categorias de realização) é, no final das contas, uma reserva financeira no caso dos editais de fomento. Mas, além disso, trata-se também de garantir cargos e posições de decisão a estas pessoas no seio do planejamento e execução dos projetos. Por isso, a redação dos editais do Funcultura Audiovisual foi sendo melhorada ao longo dos anos, indicando que funções são consideradas válidas para a concessão de pontuação indutora, para cada categoria de projeto (difusão, pesquisa, formação, realização). Em projetos de realização, valem as funções de produção, direção e roteiro; nos projetos de formação, a coordenação pedagógica; em projetos de difusão, como mostras e festivais, as funções de curadoria e programação. Adicionalmente, também inseriram sistemas de verificação das informações que inicialmente eram passivas (em caso de suspeita de fraude, a sociedade civil aciona o Estado para a fiscalização) e passaram a ativas e preventivas, com o acréscimo de informações no ato da inscrição e banca de heteroidentificação. Novamente, a agência da sociedade civil foi determinante para as mudanças:

[...] coordenei um GT que realizou alguns levantamentos estatísticos sobre o acesso ao edital (...). Apresentamos um estudo que avaliou o percentual de aprovação de mulheres e pessoas negras e indígenas nos editais de 2013 a 2020. Nosso intuito era mostrar que (...) ainda havia um gargalo muito forte em determinadas categorias, especialmente as de maiores recursos (como produção de longa e série de TV). Também argumentamos que não fazia sentido agrupar gênero e raça no mesmo indutor ou cota, como alguns editais chegaram a fazer (Milena Times. Entrevista concedida à Amanda Barros Gomes, 2023).

Atualmente, o orçamento do Funcultura é de R\$ 32 milhões de reais (Lei nº 16.489/2018) e propõe o percentual de 29% (vinte e nove por cento) para o Edital do Audiovisual. Na seção seguinte, analisaremos através de dados quantitativos o grau e natureza do impacto das cotas e indutores no período de 05 anos, contados a partir da implantação das medidas afirmativas de gênero e raça no edital Funcultura Audiovisual de Pernambuco.

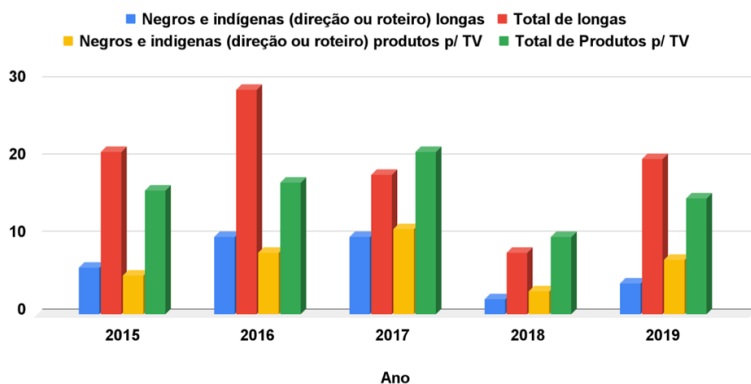
4 PARA ACESSAR AS PONTES, É PRECISO TER ESTRADAS

[...] não poder acessar certos espaços, acarreta em [sic] não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas (...). O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir (Ribeiro, 2017, p.64).

A análise dos dados do Funcultura Audiovisual durante os cinco primeiros anos de implementação das medidas afirmativas revelou dados muito relevantes que podem ser utilizados para a melhoria e a manutenção dos mecanismos. Percebeu-se que, comparando-se aos anos sem essas medidas, houve um aumento no número de projetos aprovados com mulheres na equipe principal, mas as categorias com maior volume de recursos continuavam apresentando diferenças bem significativas. Então, enquanto no primeiro ano aos indutores englobavam mulheres ou pessoas racializadas (negras e indígenas), o sistema acabava reproduzindo discrepâncias interseccionais: no grupo de mulheres, as mulheres brancas acabavam sendo privilegiadas em relação

às demais. Além disso, mulheres negras, que historicamente tiveram maior dificuldade de acessar o mercado audiovisual em posições de liderança – pelos abismos históricos que a população negra enfrentou como resultado da política racista que remonta ao período colonial – seus projetos estavam em desvantagem em relação a outros, que contavam com integrantes cujo currículo já somava realizações de maior vulto. Como Times (2023) relata acima, a solução foi criar a cota mínima para projetos de estreantes (fora das categorias de curta-metragem, que já tinha categorias para estreantes), para projetos com pessoas negras e indígenas na equipe principal, além de indutores relacionados à gênero (mulheres cis e trans) e raça. Apresento abaixo alguns resultados sistematizados por Amanda Barros Gomes (2023)⁹:

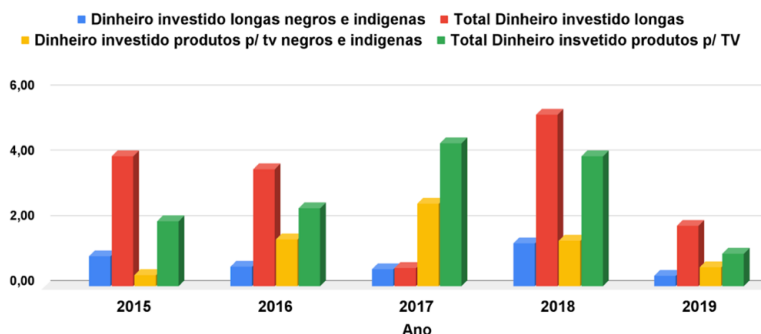
Gráfico 2 – Qtde. selecionados X Qtde. Total - Projetos Selecionados com Pessoas Negras e Indígenas na Função Direção e Roteiro; Categoria: Longas-metragens e produtos para TV



Fonte: Gomes e Costa (2004)

⁹ A pesquisa da autora constituiu-se como um projeto de pesquisa de iniciação científica orientado por mim, cuja atuação foi essencial para a escrita deste capítulo.

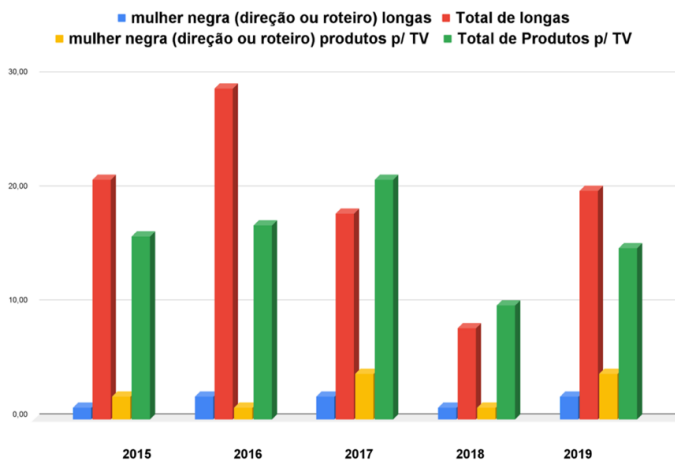
Gráfico 3 - Recursos Investidos em Projetos Selecionados com Pessoas Negras e Indígenas na Função Direção e Roteiro; Categoria: Longas-metragens e produtos para TV (R\$ - milhões)



Fonte: Gomes e Costa (2004)

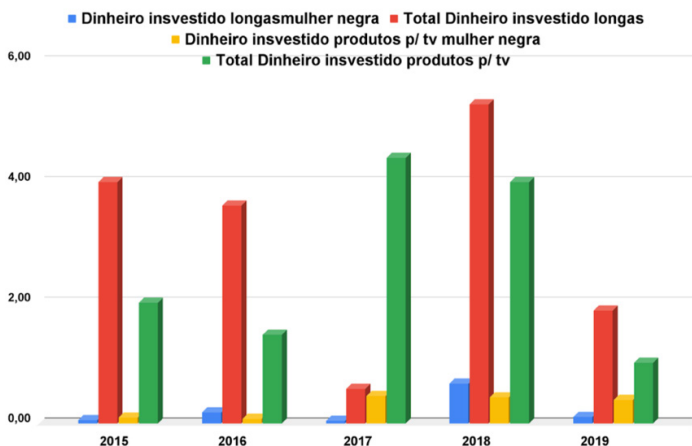
Observe-se que não há, necessariamente, uma relação proporcional entre a quantidade de projetos aprovados com mecanismos afirmativos e os recursos acessados, o que demonstra que esse grupo de pessoas segue em desvantagem em relação às demais, pois mesmo aprovando os projetos não obtêm o volume de recursos correspondentes aos outros selecionados, comparativamente. Ainda usando a lente analítica da interseccionalidade, vejamos como se comportam os gráficos com o recorte específico para mulheres negras:

Gráfico 4 - Qtde. selecionados X Qtde. Total - Projetos Selecionados com Mulheres Negras na Função Direção e Roteiro; Categoria: Longas-metragens e produtos para TV



Fonte: Gomes e Costa (2004)

Gráfico 5 - Recursos Investidos em Projetos Selecionados com Mulheres Negras na Função Direção e Roteiro; Categoria: Longas-metragens e produtos para TV (R\$ - milhões)



Fonte: Gomes e Costa (2004)

Aqui mais uma vez vemos um percentual mínimo, que melhora relativamente em 2018, quando observa-se um aumento no volume de recursos em longas e produtos para TV, em projetos com mulheres negras nas funções de direção e roteiro. Neste ano, o 12º Edital Funcultura Audiovisual contou com recursos suplementares do FSA, por meio do Edital Arranjos Regionais, na ordem de R\$ 15 milhões, somados aos R\$ 11 milhões do Funcultura. Saliente-se que este edital só permite investimento em obras com potencial comercial (como longas e séries, por exemplo). As redações concernentes às contas e indutores são, respectivamente: “VII - Inclusão: Será aprovado neste edital 20% (vinte por cento) de projetos de obras audiovisuais (Longa-metragem, curta-metragem e produtos para TV) de profissionais negros/as e/ou indígenas nas funções de direção e/ou roteiro; VIII - Gênero: Será aprovado neste edital pelo menos 01 (um) projeto em cada uma das categorias de obras audiovisuais, para mulheres que atuem nas funções de direção ou roteiro”, do item 13.5; e “X. Profissionais Negros (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais negros – autodeclarados pretos ou pardos - na composição da equipe principal nas categorias: difusão, formação, pesquisa, preservação, revelando os Pernambucos e incentivo ao cineclubismo) – peso 01; XI. Profissionais Indígenas (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais indígenas – autodeclarados - na composição da equipe principal nas categorias: difusão, formação, pesquisa, preservação, revelando os Pernambucos e incentivo ao cineclubismo) – peso 01; XII. Profissionais Mulheres (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais Mulheres, nas funções de direção ou roteiro no caso de obras audiovisuais) – peso 02”, do item 13.6. A mes-

ma redação foi dada em 2016, primeiro ano de implementação das medidas, mas observe-se que a reserva de vagas é para as três categorias de obras (curtas, longas e séries) e para as diversas subcategorias (desenvolvimento, produção, distribuição), o que pode explicar o menor volume de recursos a estes grupos, mesmo quando há um quantitativo que supera a reserva de vagas, já que projetos de realização de ficção, por exemplo, têm valores maiores que projetos de desenvolvimento (cujo teto é de R\$ 50 mil). No edital seguinte, 2019/2020, a reserva de vagas para mulheres desaparece da redação, permanecendo apenas àquelas relativas à raça, espelhando resultados menos significativos que nos anos anteriores. As tabelas 1 e 2, abaixo, demonstram que mesmo quando fazemos o recorte de raça isoladamente (pessoas negras), os números expressam um percentual até maior que aquele da reserva, mas não significa um volume de recursos proporcional.

Tabela 1 – Percentual de pessoas negras - longas e produtos para TV – Função: direção e roteiro - Funcultura Audiovisual (2015-2019)

Porcentagens de pessoas negras				
Ano	Qntde Longas	Qntde Produtos p/ TV	Valor Longas	Valor Produtos p/ TV
2015	28,60%	31%	23,40%	17,30%
2016	34,50%	47%	17,10%	60,25%
2017	55,55%	52,40%	92,20%	57,63%
2018	25%	30%	24,92%	35,08%
2019	20%	46,66%	17,65%	57,87%

Fonte: Gomes e Costa (2024).

Tabela 2 - Percentual de Mulheres Negras e Indígenas - longas e produtos para TV – Função: direção e roteiro - Funcultura Audiovisual (2015-2019)

Porcentagens de mulheres negras e indígenas				
Ano	Qntde Longas	Qntde Produtos p/ TV	Valor Longas	Valor Produtos p/ TV
2015	5,00%	12,50%	1,20%	4,80%
2016	7,00%	5,90%	5%	4,90%
2017	11%	19,05%	7,70%	10,21%
2018	12,50%	10%	12,50%	10,08%
2019	10%	27%	5,35%	39%

Fonte: Gomes e Costa (2024).

E quando aplicamos o recorte duplo, de gênero e raça, mulheres negras demonstram que a sobreposição de estruturas opressoras são patentes no mercado audiovisual, reafirmando o que o movimento feminista negro trouxe à tona nas discussões iniciadas ainda na década de 1960/70, operando formas sobrepostas de exclusão, conforme destaca Kilomba (2019, p.98): “As intersecções das formas de opressão não podem ser vistas como uma simples sobreposição de camadas, mas sim como uma ‘produção de efeitos específicos’ (Anthias; Yuval-Davis, 1992, p.100). Formas de opressão não operam em singularidade, elas se entrecruzam”. E completa, mais adiante: “o impacto simultâneo de opressão ‘racial’ e de gênero leva a formas de racismo únicas que constituem experiências de mulheres *negras* e outras mulheres racializadas” (*ibidem*, p.99).

Proponho então a reflexão necessária quando tratamos de políticas afirmativas: representação significa representatividade? Assumindo que os projetos capitaneados por pes-

soas negras tenham qualidade técnica e artística o suficiente para superar o percentual mínimo de reserva indicado pelos editais, é notável que essas pessoas ainda têm uma representatividade muito menor do que o restante das pessoas contempladas no edital. Essa constatação levanta dúvidas ainda mais fortes quanto à sua representatividade, pois, segundo o Censo de 2022 (IBGE), as mulheres representam 51,5% da população brasileira e a população negra (pessoas pretas e pardas) representa 56,1% do total. Em nenhum dos cenários analisados no período, obtivemos indicadores próximos a estes da população nacional. Duas hipóteses podem ser levantadas, com os dados que dispomos até aqui: de um lado, que o mercado audiovisual é patriarcal e com predominância de pessoas brancas, já que historicamente estava relacionado a pessoas de classe social mais privilegiada econômica e simbolicamente (aqui refiro-me às redes de contato, o capital social e institucionalizado advindo da educação, por exemplo); de outro, que as estruturas de opressão operam simbolicamente em duas instâncias: sobre os proponentes, fazendo-os ousar menos e concorrer com projetos de menor porte; sobre a comissão avaliadora, que também é um espaço de privilégio e, em princípio, ocupado por pessoas brancas (uma vez que as instituições burocráticas não fogem à lógica geral das estruturas político-sociais brasileiras). Essas duas hipóteses dialogam com a ocupação dos espaços de poder de que fala Ribeiro (2017), citada no início desta seção, bem como se relacionam às consequências psicossociais de que nos falam Gonzáles (2020), Munanga (2020), quando se referem à autoestima das pessoas negras, fissurada pelas consequências da formação racista da sociedade brasileira. Diante do exposto, passemos a algumas conclusões.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de serem definitivas, as palavras aqui apresentam-se mais como pontos de partida para novos debates e investigações. Porém, partilho alguns insights que levam em conta o presente texto, mas também são fruto de minha inserção ativa no processo descrito, posto que também ocupei esses espaços de representação e atuação política, além de ser proponente e potencial beneficiária desses mecanismos afirmativos.

As redes políticas oferecem oportunidades de participação efetiva de cidadãos nas tomadas de decisão acerca das políticas públicas do segmento cultural, ao mesmo tempo em que se constituem como uma solução mais diplomática para o Estado, quando comparadas às outras duas formas de governança tradicionais. De um lado, a decisão unilateral do governo que deixa de fora a realidade prática; de outro, a do mercado, que opera por interesses privados. Ambos apresentam discrepâncias maiores nos resultados, ou seja, áreas de falha ou de sobreposição nos resultados. Além disso, podem também ser um mecanismo de análise, um modelo de etnografia da distribuição e uso dos capitais informacionais e, por conseguinte, de poder dos atores no interior e exterior da rede. Verifica-se ainda que a coordenação horizontal e informal que caracteriza esse tipo de rede é baseada na troca de interesse, na barganha. Os indivíduos estão ainda sob o controle de suas organizações, na medida que representam interesses coletivos, mas não se separam dos seus interesses e motivações pessoais. Na estrutura de rede, respondem por uma relação simbiótica com as demais representações, sendo capazes de produzir resultados de interesses coletivos,

que decorrem de negociações baseadas na comunicação e na confiança. Por mais que a rede aqui caracterizada tenha passado de redes intraorganizacionais (dentro das associações e coletivos temporários, como descrito no ocorrido em 2007) para uma rede formal – intraorganizational (CCAU-PE) – ela segue sem poder decisório legal, mas organizam e influenciam as decisões, pois são espaços de compartilhamento de informações e de comunicação, com capacidade de formarem outras arenas de debate e de exercício político (extra-rede). Para o estado, a rede constitui um mecanismo de mobilização política e uma maneira de reduzir conflitos com a sociedade civil, um sistema de intermediação de interesses. Do ponto de vista prático, entendemos que as políticas afirmativas só podem dar resultados eficientes e relevantes para seus beneficiários se considerarem os recortes interseccionais que recaem sobre certos grupos, como é o caso de mulheres racializadas, sobre as quais operam não apenas os marcadores biologizantes da diferença (de gênero, comum às demais mulheres), mas também de raça, assim como os econômico-políticos, ou seja, de classe. À semelhança de outras experiências de políticas afirmativas no mundo, os resultados só permitirão conclusões mais profundas num período de médio prazo. Mas as análises imediatas já permitem ajustes e modificações no sentido de torná-las, desde já, mais representativas e efetivas para os beneficiários diretos e indiretos.

REFERÊNCIAS

ANCINE. **Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), 01 jun.2018.

- ANCINE. **Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual**. OCA, 2023. 150p.
- BOURDIEU, P. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Introdução, organização, seleção: Sergio Micelli. São Paulo: Perspectiva, 2009. 361p.
- BÖRZEL, T. A. Organizando Babel: redes de políticas públicas. In: DUARTE, F.; QUANDT, C.; SOUZA, Q.(orgs.). **O tempo das redes**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRASIL. **Lei no 12.288 de 20 de julho de 2010**. Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nos 7.716, de 5 de janeiro de 1989, 9.029, de 13 de abril de 1995, 7.347, de 24 de julho de 1985, e 10.778, de 24 de novembro de 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm Acesso: 01 ago. 2025.
- BRASIL. **Lei no 12.990 de 09 de junho de 2014**. Reserva aos negros 20% (vinte por cento) das vagas oferecidas nos concursos públicos para provimento de cargos efetivos e empregos públicos no âmbito da administração pública federal, das autarquias, das fundações públicas, das empresas públicas e das sociedades de economia mista controladas pela União. Revogada pela Lei nº 15.142, de 2025. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l12990.htm. Acesso: 01 ago. 2025.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. Trad.: Roneide Venâncio Majer. 7ª ed. São Paulo: paz e Terra. 2004. pp. 119-412.
- CANDIDO, M. R.; CAMPOS, L. A.; JÚNIOR, J. F. PORTELA, P. E. Gênero e raça no cinema brasileiro. In: **RBCS - VOL. 36 Nº 106**. 2021. p.1-21.
- COSTA, M. Cinema, desenvolvimento e o papel dos governos estaduais no Brasil. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 10, p. 130-139, 2013a.
- FALCÃO, C. **Cynthia Gomes Falcão Pereira**: depoimento concedido à Manuela Costa [31 de outubro de 2023]. Recife, PE. Áudio, 10 minutos.

GOMES, A. B.; COSTA, M. Intersecções no audiovisual pernambucano - Aspectos comparativos dos efeitos da política de indutores e cotas raciais e de gênero no Funcultura Audiovisual. **Relatório Final de atividades do estudante dos programas pibic, pibic-af, pibiti e pibic-em/cnpq – ufpe**. 2024.

GONZALEZ, L. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020. 375 pp.

KILOMBA, G. **Memórias de Plantação: episódios do racismo contemporâneo**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. pp.93-109.

LATOUR, B. **Reassembling the Social: a introduction to actor-network-theory**. New York: Oxford University Press, 2005.

MUNANGA, K. **Negritude**. Usos e Sentidos. 4ª ed. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. 87p.

PERNAMBUCO. **Lei no 11.005, de 20 de dezembro de 1993**. Dispõe sobre o Sistema de Incentivo à Cultura e determina providências pertinentes. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?ticonorma=1&numero=11005&complemento=0&ano=1993&tipo=&url=> Acesso: 01 ago. 2025.

PERNAMBUCO. **Lei no 15.307 de 04 de junho de 2014**. Disciplina a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no âmbito do Estado de Pernambuco e cria o Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?ticonorma=1&numero=15307&complemento=0&ano=2014&tipo=&url=> Acesso: 01 ago. 2025.

PERNAMBUCO. **Lei no 16.113, de 05 de julho de 2017**. Dispõe sobre o Sistema de Incentivo à Cultura – SIC. Recife, PE. Publicado no DOE em 06 de julho de 2017. Disponível em: https://www.sefaz.pe.gov.br/Legislacao/Tributaria/Documents/legislacao/Leis_Tributarias/2017/Lei16113_2017.htm Acesso: 01 ago. 2025.

PERNAMBUCO. **Lei no 12.310, de 19 de dezembro de 2002.** Consolida e Altera o Sistema de Incentivo à Cultura, e dá outras providências. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=1&numero=12310&complemento=0&ano=2002&tipo=&url=> Acesso: 01 ago. 2025.

PERNAMBUCO. **Edital Funcultura Audiovisual.** Edições: 2016/2017; 2017/2018; 2018/2019; 2019/2020.

RIBEIRO, D. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. 111p.

RUBIM, A. A. C. **Cultura e Políticas Culturais.** Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. pp. 41-76.

TIMES, M. **Milena Times.** Transcrição de depoimento colhido por Amanda Barros Gomes. [07 de novembro de 2023]. Recife, PE. Texto.

UNESCO. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural.** Disponível em: <https://www.oas.org/dil/port/2001%20declara%C3%A7%C3%A3o%20universal%20sobre%20a%20diversidade%20cultural%20da%20unesco.pdf> Acesso: 01 ago. 2025.

UNESCO. **International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights.** Disponível em: <https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/international-covenant-economic-social-and-cultural-rights> Acesso: 01 ago. 2025.

WANDERLEY, N. L. **O que porra é cinema de mulher? A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano.** Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2016. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/23077/1/Dissertacao_biblioteca%20central_reduzida.pdf. Acesso em: 03 dez. 2025

Internacionalização do cinema brasileiro (2005- 2025): das políticas públicas aos festivais e premiações

Belisa Figueiró

Resumo: Em 2025, o cinema brasileiro conquistou, pela primeira vez, o Oscar de Melhor Filme Internacional com *Ainda estou aqui* (Salles, 2024) e também o Globo de Ouro de Melhor Atriz na categoria Drama para Fernanda Torres, protagonista do mesmo filme. No Festival de Berlim, o longa-metragem *O último azul* (Mascaro, 2025) levou o Urso de Prata e, no Festival de Cannes, o Brasil foi escolhido para ser o país de honra do Marché du Film, mercado que acontece em paralelo às glamorosas exposições do Palais des Festivals. O filme *O agente secreto* (Mendonça Filho, 2025), também recebeu os prêmios de Melhor Ator, para Wagner Moura, e Melhor Direção no festival francês. Essas são algumas das conquistas mais recentes de um processo de internacionalização do cinema brasileiro que se intensificou nos últimos 20 anos, sobretudo a partir da criação da Assessoria Internacional da Agência Nacional do Cinema (Ancine). De lá para cá, as coproduções internacionais se tornaram mais frequentes, com certas políticas e programas de estímulo a novas parcerias com

sócios estrangeiros, as quais também resultaram em mais obras selecionadas para os maiores festivais do mundo e vendas para os distribuidores de diferentes países. Este capítulo se propõe a analisar como ocorreu esse processo e quais são algumas das barreiras que ainda dificultam uma circulação mais fluída dos longas-metragens brasileiros no mercado internacional.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Políticas Públicas Audiovisuais. Co-produção Internacional.

1 INTRODUÇÃO

O ano de 2025 será lembrado pela historiografia do cinema brasileiro como um marco de premiações internacionais nunca antes visto desde a sua inauguração. Pela primeira vez, um filme dirigido por um cineasta brasileiro e produzido majoritariamente por empresas com sede no Brasil recebeu o Globo de Ouro de Melhor Atriz e o Oscar de Melhor Filme Internacional, troféu tão desejado quanto uma Copa do Mundo, pelo menos desde os anos 1990. As conquistas inéditas de *Ainda estou aqui* (Salles, 2024) reativaram o orgulho de uma nação que se sentiu atropelada pela perda da estatueta em 1999, quando *Central do Brasil* (Salles, 1998) foi vencido por *A vida é bela* (Benigni, 1997). Aquele era um momento de retomada da produção do cinema no Brasil depois de um período de inatividade após o fechamento da Embrafilme em 1990, e a chegada à maior premiação da indústria cinematográfica mundial coroava o reencontro dos filmes brasileiros com o seu público nacional, aliado ao reconhecimento internacional do Globo de Ouro (1999) de Melhor Filme Internacional

e do Festival de Berlim 1998, no qual *Central do Brasil* (Salles, 1998) recebeu o prêmio máximo do Urso de Ouro.

Foi também no Festival de Berlim que *O último azul* (Mascaro, 2025) recebeu o Urso de Prata (considerado o segundo mais importante do certame), somando mais um grande triunfo de 2025. Poucos meses depois, o Festival de Cannes selou o primeiro semestre do ano como aquele que se tornou o mais excepcional de todos os tempos para a cinematografia nacional. *O agente secreto* (Mendonça Filho, 2025) recebeu o prêmio de Melhor Direção, o segundo a ser concedido a um realizador brasileiro desde que Glauber Rocha foi agraciado pela primeira vez com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Também levou o Prêmio FIPRESCI da Crítica Internacional e o inédito troféu de Melhor Ator. No Marché du Film, o mercado de compra e venda de filmes que acontece simultaneamente ao festival, o Brasil foi convidado a ser o País de Honra, com atividades voltadas para aproximar os profissionais de cinema e audiovisual de todo o mundo à indústria brasileira. A iniciativa ocorreu justamente no Ano do Brasil na França, que comemora os 200 anos de relações diplomáticas entre os dois países.

Tamanha exposição nos dois maiores festivais de cinema do mundo em termos de *glamour*, visibilidade e vendas internacionais – e a premiação da indústria norte-americana –, em um espaço de tempo tão curto, podem parecer obras do acaso para quem acompanha o cinema brasileiro como espectador esporádico, mas essa confluência de resultados extraordinários é fruto de diferentes políticas públicas que foram implementadas em meados dos anos 2000 e que agora começam a se comprovar não apenas como acertadas, mas

sobretudo basilares para a produção e a difusão de todo o setor audiovisual.

2 CONTEXTO HISTÓRICO DAS POLÍTICAS CINEMATOGRAFICAS

A Agência Nacional do Cinema (Ancine) é aquela que regula as atividades de cinema e audiovisual, e faz a gestão dos recursos financeiros que são destinados à produção de novos filmes, entre várias outras funções. Criada em 2001 pela Medida Provisória nº 2.228-1/01 (Brasil, 2001), com o objetivo de reorganizar e centralizar o funcionamento de todo o segmento, não foi de maneira simples que o Estado retomou essa incumbência.

Ao longo da década de 1990, após o encerramento das atividades da Embrafilme, foi por meio das leis de incentivo que a produção de filmes se tornou possível. Inicialmente, com recursos da Lei Rouanet (instalada em 1991 para abarcar não apenas o cinema, mas os distintos setores culturais, como teatro, música, dança, circo, artes visuais, literatura, museus, patrimônio cultural etc.), e logo depois com os benefícios da Lei do Audiovisual (Brasil, 1993), promulgada em 1993 e pela qual o cinema encontrou um caminho mais duradouro para a sua retomada. Esses mecanismos permitem que uma parte do imposto de renda devido pelas empresas e pessoas físicas possa ser destinada à produção de novas obras. É o que chamamos de renúncia fiscal por parte do Estado, cujos recursos são investidos por meio do fomento indireto à produção de cinema e audiovisual. Nesse formato, são as empresas que escolhem quais projetos elas têm interesse em investir, as-

sociando a sua marca aos filmes que mais lhes parecerem conveniente. As instituições públicas têm a função de apenas liberar para o processo de captação de recursos aqueles projetos das produtoras que apresentam capacidade técnica, criativa e bom histórico de prestação de contas. Depois dessa aprovação, são os produtores que buscam os departamentos de marketing das empresas para tentar convencê-las a investir uma parcela desse imposto nos seus projetos. Portanto, não compete ao Estado definir quais filmes serão efetivamente realizados, e sim fazer a gestão desse sistema, seguindo uma orientação bem neoliberal que surgiu naquela década não apenas no Brasil, mas em todo o mundo.

Antes da criação da Ancine, essa governança se dava pela Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual (SDAV) do Ministério da Cultura (MinC) (Figueiró, 2023). A ela cabia estimular a produção e desenvolver políticas que pudessem administrar a aplicação das leis de incentivo, sem ainda vislumbrar novas políticas que abarcassem os demais elos da cadeia, como a distribuição, a exibição, a promoção e a circulação, tanto nacionais quanto no exterior.

Em 1995, alguns filmes realizados por meio da Lei do Audiovisual começaram a surgir. *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (Camurati, 1995) foi o abre-alas dessa nova safra, conquistando um público de 1.286.000 espectadores e encerrando o período de cinco anos de desaparecimento do cinema brasileiro das salas comerciais do seu próprio mercado. Naquele mesmo ano também foi lançado *O quatrilho* (Barreto, 1995), o primeiro a ser indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro naquela década, em 1996. Outro destaque foi *Terra estrangeira* (Salles; Thomas, 1995), uma coprodução en-

tre Brasil e Portugal, que retratava os duros anos do governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992) e a busca dos brasileiros por novas oportunidades no país europeu. *Central do Brasil* (Salles, 1998) fechou aqueles anos injetando ainda mais euforia no setor. O filme captou recursos por meio da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual e é uma coprodução com a França. Segundo os dados oficiais da Ancine, alcançou um total de 1.593.967 ingressos vendidos (Figueiró, 2018).

Em 2001, a reorganização da política cinematográfica em torno de uma única instituição só foi possível após um certo consenso do setor de que as leis de incentivo eram fundamentais, embora insuficientes para resolver todas as demandas da produção, e menos ainda das demais etapas da cadeia produtiva e da internacionalização, que já se mostrava necessária depois da retomada dos festivais e premiações no exterior.

A Ancine foi lançada como uma das agências reguladoras entre as várias que surgiram no governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), mas as suas atribuições se diferenciavam das demais. Além de regular e fiscalizar a atividade das empresas privadas da indústria cinematográfica, também cabia a ela fomentar esse mesmo setor, inserindo recursos por meio de editais. A MP nº 2.228-1/01 (Brasil, 2001) igualmente estabeleceu a criação do Conselho Superior de Cinema (CSC), que seria responsável pela formulação da política nacional do cinema; e a Secretaria do Audiovisual (SAV) do MinC, responsável pelos chamados aspectos culturais.

Em termos de políticas de internacionalização, houve neste primeiro momento uma sobreposição de tarefas entre a Ancine e a SAV, que gerou diversos problemas tanto no Brasil quanto no exterior no que se refere à compreensão de

quem estava à frente dessa missão, de fato. Nos estatutos, competia à SAV o planejamento e a coordenação dos projetos de coprodução internacional, enquanto a aprovação e o controle desses mesmos projetos seriam realizados pela Ancine. A participação internacional em festivais também estava prevista nos dois regulamentos: para a SAV, cabia a representação oficial em festivais e eventos de caráter cultural; enquanto a Ancine também deveria representar o país, mas nos eventos de caráter comercial e industrial, incluindo as feiras comerciais e os mercados cinematográficos.

Essa confusão não era benéfica para as relações internacionais do Brasil, visto que a diplomacia cultural historicamente depende de uma mensagem clara aos interlocutores dos demais países a respeito da instituição à qual eles devem se reportar para, eventualmente, se aproximar e negociar. Conforme já demonstrado em estudos anteriores (Figueiró, 2018; 2023), essa ambiguidade institucional atravancou a atualização de alguns acordos de coprodução internacional e atrasou mais do que o previsto a realização de novos longas-metragens em parceria com outros países.

Somente por volta de 2005 é que a Ancine começa a retomar para si a maior parte das atividades internacionais e as políticas de internacionalização passaram a se desenvolver de forma um pouco mais fluída. A fragmentação, no entanto, ainda era uma realidade interna. Em 2006, foi extinta a Superintendência de Promoção e Comércio Exterior (SUPCEX), que havia sido criada no momento da implementação da própria agência. A partir dali, as atribuições da antiga repartição foram divididas entre a recém inaugurada Assessoria Internacional, responsável pelos aspectos institucionais; a

Superintendência de Fomento, que cuidaria da participação em festivais internacionais; e a Superintendência de Desenvolvimento Econômico, a cargo dos aspectos econômicos internacionais. Aos poucos, será a Assessoria Internacional que centralizará esses poderes internos, apoiada especialmente por outro órgão do governo: a Divisão de Promoção do Audiovisual (DAV) no Ministério das Relações Exteriores/Itamaraty. Criada em 2006, a DAV trabalhava de forma integrada à Ancine para estimular a participação dos filmes e dos realizadores brasileiros em festivais e a assinatura de novos acordos de coprodução (Figueiró, 2018; 2023). Atualmente, a estrutura interna da Ancine já foi novamente alterada e o departamento internacional está vinculado à Coordenação de Programas Internacionais de Cooperação e Intercâmbio, segundo o organograma de 2025 (Brasil, 2025f).

Foi com o apoio da DAV e da Ancine que foi inaugurado o Programa Cinema do Brasil em 2006. Gerido pelo Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP) e com aportes financeiros da Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (ApexBrasil), o Cinema do Brasil passou a se tornar o Projeto Setorial da Apex voltado exclusivamente para o cinema, ao lado de outros ligados à economia criativa: o FilmBrazil e o Brazilian Content. O Cinema do Brasil até hoje se encarrega da promoção dos filmes nos festivais e mercados internacionais com suporte estatal. Os estandes brasileiros que são montados nos festivais de cinema de Cannes e Berlim, por exemplo, são organizados pelo Programa. É lá que os produtores, distribuidores, agentes de vendas e curadores de outros festivais se encontram com os brasileiros para pensar em novos projetos de coprodução, e

também para comprar e vender os filmes prontos. O Cinema do Brasil também agenda as sessões de mercado privadas (*market screenings*) para a exibição dos filmes que estão à venda, produz os eventos de *networking* e prepara os anúncios publicitários e as informações dos filmes brasileiros para as revistas especializadas que circulam nesses mercados. Em seus primeiros anos, o Cinema do Brasil também apoiou o lançamento de filmes brasileiros no exterior, concedendo junto com o Itamaraty aportes financeiros aos distribuidores estrangeiros. Da mesma forma, apoiou agentes de vendas internacionais que tinham interesse em incluir os filmes brasileiros em seus catálogos de vendas em outros países.

Dentro da Ancine, também no ano de 2006, foi implementado o Prêmio Adicional de Qualidade (PAQ), que recompensava os filmes que tiveram bom desempenho nos festivais internacionais. Desse modo, fomentava-se um nicho de mercado para filmes com determinadas características privilegiadas pelos festivais – visto que havia um retorno financeiro para a realização de novas obras –, além de uma busca por esse circuito como primeira janela de exibição e circulação além-mar. Em dezembro de 2006, também foi criado o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) pela Lei nº 11.437/06. A sua regulamentação, porém, só ocorreu pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007, e os editais de fomento demoraram pouco mais, sendo lançados somente em dezembro de 2008.

O FSA significou um novo arranjo institucional ao centralizar a maior parte dos mecanismos financeiros para viabilizar a produção, a distribuição, a exibição e demais elos do setor, com gestão da Ancine. Com esse modelo, os recursos provenientes das leis de incentivo continuaram sendo impor-

tantes, mas de maneira complementar. O fundo trouxe uma transformação nunca antes vista na história do cinema e do audiovisual brasileiros, visto que aplica recursos provenientes da própria atividade e que faz a máquina girar de forma quase industrial, se retroalimentando. Essa transição foi turbinada especialmente depois da aprovação da Lei 12.485/11, de 12 de setembro de 2011, a qual estabeleceu uma parceria inédita entre a produção independente e a TV a cabo, e ficou conhecida como a Lei da TV Paga. Por esse mecanismo, os canais por assinatura eram obrigados a exibir um mínimo de 3 horas e 30 minutos de conteúdo brasileiro proveniente das produtoras com sede no Brasil. Outra novidade na esteira do surgimento da Lei da TV Paga foi a aprovação da Condecine Teles, imposto pago a cada celular ativo no país pelas empresas de telefonia que também atuavam no ramo de TV por assinatura. Essa taxa é direcionada ao FSA e, até hoje, é a principal fonte de arrecadação do fundo¹, fazendo com que os recursos sejam obrigatoriamente destinados à produção de novas obras cuja primeira janela é tanto o cinema quanto a TV a cabo, o *Video on demand* (VOD) ou outras mídias. De acordo com os dados oficiais da Ancine, em 2024, foram arrecadados R\$ 1.209.785.750,40 provenientes das Condecines Remessa, Títulos, Teles e da Dívida Ativa (Brasil, 2025d). Desse montante, depois de subtraídos os impostos que obrigatoriamente são destinados à União, sobraram R\$ 846.853.749,58 para o fundo, que devem ser lançados, aos poucos, em diferentes chamadas públicas que contemplam exclusivamente os diversos segmentos do setor, incluindo programas voltados à revitalização e à infraestrutura.

1 De acordo com os dados oficiais da Ancine, só no ano de 2024, foram arrecadados via Condecine Teles o montante de R\$ 751.573.846,62 (Brasil, 2025d).

No que se refere às políticas de internacionalização, o FSA também foi decisivo e até hoje impulsiona a produção de novos filmes que serão realizados e que circularão no mercado internacional. O antigo PAQ foi rebatizado de PRODAV 7 – Desempenho Artístico. Outra novidade foi o Programa de Apoio à Participação de Produtores Brasileiros de Audiovisual em Eventos de Mercado e Rodadas de Negócio Internacionais. Nesse formato, a produtora devidamente cadastrada na Ancine poderia solicitar os recursos para as despesas com passagens aéreas, credenciamento, hospedagem e alimentação durante o evento para o qual o produtor foi convidado e/ou selecionado. Também foi instalada uma linha específica para os festivais, denominada Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais e de Projetos de Obras Audiovisuais Brasileiras em Laboratórios e *Workshops* Internacionais, que contempla diferentes modalidades: a primeira, que concede a cópia legendada, o envio de cópia e o apoio financeiro para a promoção do filme; a segunda, com o envio de cópia e o apoio financeiro; e a última, somente com o envio de cópia ao evento (Figueiró, 2018; 2023).

Esses novos mecanismos permitiram uma autonomia maior à Ancine no apoio aos filmes e aos realizadores e se tornou uma iniciativa de política pública de Estado, acessível a todos os produtores e realizadores brasileiros, e não somente àqueles associados a um programa específico como são os da ApexBrasil, por exemplo. Tais modificações começaram a se tornar possíveis na virada para os anos 2010, quando a Assessoria Internacional ficou mais fortalecida, seguindo também uma conjuntura política e econômica mais favorável para o país como um todo.

Em 2013, a Ancine também instalou o Encontros com o Cinema Brasileiro, programa que, pela primeira vez na história das instituições brasileiras ligadas ao cinema, se propunha sistematicamente a atrair os curadores dos festivais internacionais para assistirem aos filmes em sessões especiais organizadas para eles, no Brasil (Figueiró, 2018). A Ancine abria uma chamada pública para que os cineastas brasileiros – de qualquer região do país – interessados em participar de festivais como Cannes (França), Berlim (Alemanha), Veneza (Itália), Toronto (Canadá), Locarno (Suíça), San Sebastián (Espanha), Sundance (EUA), Roterdã (Holanda) ou outros, tivessem a oportunidade de enviar uma cópia de seu longa-metragem e serem ao menos conhecidos pelos programadores internacionais. Dessa forma, os curadores começaram a ter acesso à nova safra de longas-metragens brasileiros, potencializando as chances de os filmes serem escolhidos. Além da Ancine, o Encontros com o Cinema Brasileiro recebeu apoio do Itamaraty e do Programa Cinema do Brasil na sua execução.

Para além dessas políticas que aos poucos se mostraram mais constantes, o estímulo às coproduções internacionais igualmente ocorreu após a criação e o fortalecimento da Assessoria Internacional da Ancine, resultado em novos filmes sendo selecionados para os maiores festivais do mundo.

3 COPRODUÇÃO INTERNACIONAL

Antes de entrarmos mais especificamente nessas articulações institucionais, vale lembrar que a coprodução internacional é, antes de tudo, uma cooperação entre coprodutores cinematográficos e uma possibilidade que reúne benefícios

financeiros e criativos, diluindo as responsabilidades para cada empresa produtora e potencializando o alcance do filme. Para Guback (1980), uma coprodução internacional implica a reunião de contribuições técnicas e artísticas de dois ou mais países conforme os critérios estabelecidos pelos acordos bilaterais ou multilaterais, e com a aprovação dos respectivos governos.

Aos olhos das instituições que regulam a atividade cinematográfica em cada país coprodutor, é necessário que seja feito um registro declarando que o filme foi produzido por uma empresa com sede no país de origem e, dessa forma, gerar um certificado desse órgão oficial responsável. No caso do Brasil, inicialmente, os projetos de coprodução devem ser registrados na Ancine para receberem o Reconhecimento Provisório de Coprodução Internacional (RPCI). Com essa chancela, os produtores brasileiros terão autorização a usufruir dos benefícios disponíveis às obras brasileiras e captar recursos federais, como as linhas de fomento do FSA ou outros aportes e mecanismos disponibilizados por outras instituições do território nacional. Depois de finalizado o filme, o produtor deverá requerer à agência o Certificado de Produto Brasileiro (CPB), que é o registro nacional definitivo da obra e no qual deverá constar, dentre outras informações, todas as empresas envolvidas e os devidos percentuais de direitos patrimoniais. Nesse sistema, os coprodutores considerados majoritários são aqueles que detêm um percentual patrimonial superior aos dos produtores minoritários do mesmo filme e, portanto, também deverão captar a maior parte dos recursos e se responsabilizar por uma parte maior da produção (Figueiró, 2018).

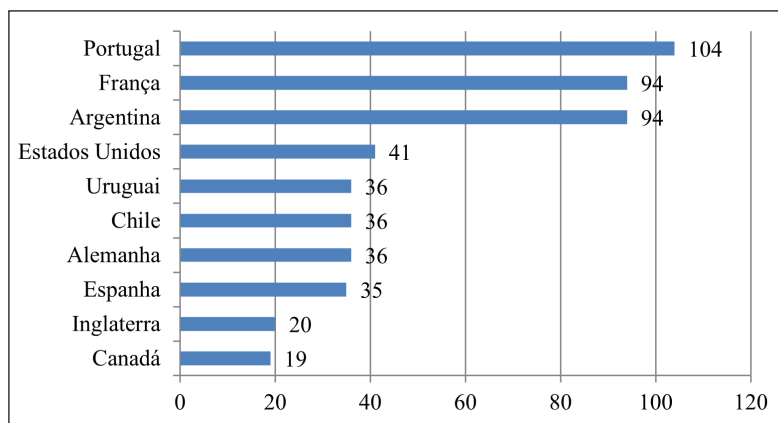
A maioria dos acordos foi atualizada nas últimas décadas pela Ancine e a participação do país majoritário é de até 80%, e a do país minoritário é de, no mínimo, 20% (Figueiró, 2018). Essa proporção é a mais recorrente ao redor do mundo e estimula a entrada de um sócio internacional. Tais parcelas de participação são pactuadas nos acordos bilaterais de coprodução cinematográfica e audiovisual assinados pelas autoridades de ambos os países. Nos últimos tempos – estimulados pelas políticas de internacionalização e pelos recursos do FSA –, mais produtores brasileiros entraram em coproduções internacionais não apenas como sócios majoritários, mas inclusive como minoritários, apostando em projetos de realizadores de diferentes lugares do mundo. O Brasil possui, atualmente, acordo oficial com 13 países: África do Sul, Alemanha, Argentina, Canadá, Chile, Espanha, França, Índia, Israel, Itália, Portugal, Reino Unido e Venezuela (Brasil, 2025a).

De maneira multilateral, o Brasil é signatário do Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-Americana e do Acordo Latino-Americano de Coprodução Cinematográfica (Figueiró, 2018). Também possui protocolos de cooperação com outros países, os quais geralmente lançam editais pontuais (com aportes financeiros ou não), ou ainda indicam que há intenções mútuas de preparar um acordo oficial nos anos seguintes. As instituições que firmaram tais documentos com a Ancine foram: IMCINE (México), CNCA (Chile), ICA (Portugal), ACAU (Uruguai), CNC (França), INCAA (Argentina), DGC (Itália) e a Agência Estatal para o Cinema (Ucrânia).

A legislação do Brasil também prevê que, na ausência de qualquer acordo formal entre o Brasil e o outro país, a Ancine poderá reconhecer a obra como brasileira (e liberar o acesso aos recursos do FSA ou de outros mecanismos nacionais) se o coprodutor brasileiro tiver um mínimo de 40% dos direitos patrimoniais do filme. Além disso, 2/3 da equipe artística e técnica deverão ser brasileiros ou residentes no Brasil há três anos. Se o produtor estrangeiro for o majoritário, a obra só será considerada brasileira se esse sócio internacional conceder uma autorização para a exploração comercial pela produtora brasileira.

De acordo com os dados mais recentes da Ancine, de 2002 a 2025 (até 01 de julho), foram registradas 521 produções cinematográficas entre o Brasil e outros países. Portugal aparece no topo do *ranking*, com participação em 104 obras (Brasil, 2025c). A seguir, estão empatadas a França e a Argentina, com 94 filmes. No gráfico a seguir, podemos acompanhar os dez primeiros países da lista, entre os quais constam sete que o Brasil mantém acordo bilateral. Esses números, por conseguinte, confirmam a relação entre a existência de um documento oficial que estimula essa proximidade e a maior probabilidade de se realizar filmes em conjunto, incentivando a cooperação cinematográfica com esses países.

Gráfico 01 - Países que mais coproduziram filmes com o Brasil entre 2002-2025 (até 01 de julho)



Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Ancine.

A predominância de coproduções do Brasil com Portugal e a Argentina também pode ser explicada por outras políticas de fomento à internacionalização que surgiram por meio da Assessoria Internacional. Com o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), da Argentina, a Ancine assinou alguns protocolos de cooperação, alguns deles estimulando a distribuição de filmes entre os dois países. A partir da criação do FSA, verifica-se uma constância no lançamento de editais específicos para a realização de coproduções. Um relatório oficial da Ancine referente ao período de 2011-2017 informa que foram lançadas sete chamadas públicas que resultaram em 14 filmes selecionados em cada país (total de 28), com aportes de US\$ 1,8 milhão (Brasil, 2017). No site do FSA, é possível encontrar alguns desses editais até 2017, que se intitulavam PRODECINE 7 e eram destinados à coprodução de longas-metragens. De lá para cá, não houve novas chamadas públicas específicas para

Brasil e Argentina, o que demonstra uma interrupção no programa.

Com Portugal, encontramos um Protocolo Luso-Brasileiro de Coprodução Cinematográfica celebrado entre a Ancine e o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), pelo qual foram lançados editais no valor de US\$ 150 mil para cada projeto de coprodução contemplado. Esse convênio foi ratificado anualmente com o lançamento de novos editais nos anos de 2005, 2006, 2007, 2009, 2010 e 2011. Depois do FSA, surge o PRO-DECINE 8, linha exclusiva de coprodução entre Brasil e Portugal, que foi lançada nos anos de 2016, 2017, 2018, 2023, 2024 e 2025. Entre 2019 e 2022, percebe-se um intervalo, no qual está inserida não apenas a pandemia do COVID-19, mas sobretudo o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), que ficou amplamente marcado pela paralisação das atividades da Ancine e pelo congelamento das chamadas públicas do FSA, asfixiando o setor como um todo.

Outro país que aparece no *ranking* e que assinou um protocolo de cooperação com o Brasil é o Uruguai. Em 2011, foi lançado um edital de US\$ 150 mil para cada coprodução e em 2016, 2017, 2018, 2024 e 2025 novas chamadas foram lançadas. Nesse sentido, mesmo não tendo um acordo bilateral com o Brasil, observa-se que os editais de fomento foram estruturantes para a realização das coproduções, colocando o Uruguai entre os dez mais próximos dos produtores brasileiros. O Chile igualmente está na lista e foi possível encontrar chamadas do FSA específicas para a coprodução com este país nos anos de 2016, 2017 e 2018. O FSA também possui uma linha mais geral, denominada Coprodução Internacional de Cinema, cujos recursos podem ser aplicados em filmes de lon-

ga-metragem realizados entre o Brasil e qualquer outro país. Esse formato foi lançado nos anos de 2019, 2022 e 2023.

Com isso, podemos confirmar que há uma relação direta entre uma política de fomento específica para a coprodução e a participação mais constante de ao menos quatro países entre os dez que mais coproduziram filmes com o Brasil, no período de 2002 a 2025. Para os demais, o que favorece é a existência de um acordo oficial (França, Alemanha, Espanha, Inglaterra e Canadá) e o acesso aos recursos para a produção como um todo. É por meio do FSA, com aquele montante que já vimos, que o Brasil se tornou um país atrativo desde 2011, capaz de assumir as responsabilidades criativas e financeiras de filmes com orçamentos mais robustos, conquistando parceiros em todos os continentes.

Naquele ano, para além da criação da Lei da TV Paga, também foi alterado o art. 4º da criação do FSA, estabelecendo cotas regionais para a distribuição dos recursos do fundo, estimulando a produção de novos filmes fora do eixo Rio-São Paulo. Pouco tempo depois, foram lançados novos editais para os chamados Arranjos Regionais, descentralizando ainda mais a produção e incentivando a criação de conteúdo para a TV e o VOD em todo o país. A própria Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022, conhecida como Lei Paulo Gustavo (LPG) (Brasil, 2022) e objeto principal deste livro, também prevê a descentralização por meio da distribuição dos recursos aos municípios brasileiros. Vale ressaltar que, do total de R\$ 3,8 bilhões liberados inicialmente pela LPG, R\$ 2,7 bilhões (72,4%) deveriam ser destinados ao setor audiovisual por conta do superávit acumulado no FSA (vinculado ao Fundo Nacional da Cultura) no período da pandemia do CO-

VID-19 e não foram regularmente distribuídos pelo governo Bolsonaro.

Neste capítulo, não vamos adentrar nas bases dessas políticas descentralizantes do FSA, até porque elas já foram analisadas por outros pesquisadores em momentos anteriores². Interessa-nos examinar aqui como vários desses filmes provenientes de diferentes regiões e beneficiados pelo fundo e pela Ancine estabeleceram parcerias internacionais e, depois, alcançaram os maiores festivais de cinema do mundo nas últimas décadas.

4 FESTIVAIS, PREMIAÇÕES E MERCADOS INTERNACIONAIS

Olhando para o primeiro semestre de 2025, veremos que o período concentra, em poucos meses, três dos melhores resultados alcançados historicamente por filmes brasileiros nos dois maiores festivais de cinema – Cannes (França) e Berlim (Alemanha) –, e na premiação do Oscar (Estados Unidos).

Começando esta análise pelo filme *O último azul* (2025), de Gabriel Mascaro, veremos que o troféu Urso de Prata – o segundo mais importante do Festival de Berlim –, coroa uma trajetória que o cineasta vinha desenhando com os seus longas-metragens anteriores desde o começo dos anos 2010 e é fruto de várias das políticas cinematográficas que já detalhamos nas páginas anteriores. Trata-se de uma produção da Desvia Filmes, de Pernambuco, em coprodução com o México (Cinevinay), Chile (Quijote) e Holanda (Viking Film). Segundo os dados da própria produtora em seu site, o filme tem

² Ver os estudos de Sousa (2018), Ikeda (2021) e Rocha, Lima e Costa (2024).

no seu financiamento recursos provenientes dos Arranjos Regionais e do edital de Coprodução Brasil-México, ambos do FSA. Dos parceiros internacionais, aparecem recursos do Fundo de Coprodução Cinematográfica Chileno e do Hubert Bals Fund, fundo holandês que há décadas apoia obras realizadas em diferentes partes do mundo, incluindo o Brasil.

Em 2019, Gabriel Mascaro lançou *Divino amor*, que teve uma produção parecida. Foi realizado oficialmente com o Uruguai (Malbicho Cine), a Dinamarca (Snowglobe) e a Noruega (Mer Films), e também aparecem nos créditos produtoras associadas da Suécia e do Chile. Entre as fontes de financiamento, constam o FSA, o Ibermedia (fundo ibero-americano do qual o Brasil faz parte), o World Cinema Fund Europe, recursos do Instituto do Cinema e do Audiovisual do Uruguai (ICAU), entre outros. Aqui vale lembrar que a Ancine mantém um protocolo assinado com o ICAU para o lançamento de editais de coprodução, o que estimula essas novas parcerias. *Divino amor* (Mascaro, 2019) teve *première* internacional no Festival de Sundance e, logo depois, foi exibido na mostra Panorama do Festival de Berlim, em 2019, inaugurando a presença do diretor no evento.

Embora Gabriel Mascaro tenha sido descoberto pelo Festival de Locarno 2014 com o seu primeiro longa-metragem *Ventos de agosto* (2014), e recebido uma menção especial daquele júri, foi no Festival de Veneza 2015 que o seu nome entrou no circuito internacional de fato. *Boi neon* (2015) foi exibido na Mostra Horizontes e recebeu o Prêmio Especial do Júri deste, que é considerado o terceiro maior festival de cinema do mundo, atrás de Cannes e Berlim. A história desta produção gabarita as principais ações promovidas pela An-

cine, percorrendo um caminho que confirma os acertos nos propósitos das políticas públicas. É uma coprodução do Brasil com o Uruguai (Malbicho Cine) e a Holanda (Viking Film), sendo que essas coprodutoras serão as mesmas que trabalharão com Mascaro posteriormente em *Divino amor* (2019) e *O último azul* (2025), mantendo uma relação de continuidade no processo de coprodução internacional de longo prazo. No financiamento, constam, mais uma vez, os recursos do FSA, do edital Brasil-Uruguai com o ICAU, do Hubert Bals Fund, entre outros. A recorrência desses fundos sinaliza uma capacidade não apenas técnica e artística da produtora, mas também financeira, tornando-a confiável aos olhos das instituições brasileiras e estrangeiras, características fundamentais para uma carreira mais estável no cinema e no audiovisual. *Boi neon* (2015) igualmente foi um dos filmes exibidos no programa Encontros com o Cinema Brasileiro, que a Ancine promovia no Rio de Janeiro. Na sessão de maio de 2015, estava presente Violeta Brava, curadora do Festival de Veneza, que acabou escolhendo o filme para o seu evento. A participação do longa-metragem e do cineasta em Veneza também contou com os recursos do Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais (Brasil, 2015).

Por essas evidências, vemos que Gabriel Mascaro e a sua empresa produtora Desvia são dois dos beneficiários que atestam que as políticas de produção e internacionalização da Ancine que foram implantadas nas últimas décadas, se conservadas no longo prazo, podem trazer os resultados e os impactos esperados por elas. É a partir da coprodução internacional e da participação nos festivais de maneira regular que se alcançam, inclusive, as vendas dos filmes para os

diferentes territórios, difusão e exportação que se confirmaram em sequência nos casos de *Boi neon* (2015), *Divino amor* (2019) e *O último azul* (2025).

No Festival de Cannes 2025, o Brasil foi o país de honra do Marché du Film, mercado que acontece simultaneamente às exibições do festival, onde se compra e vende filmes prontos e se negocia projetos de coprodução. Entre os profissionais que circulam pela feira, se destacam os produtores, distribuidores, agentes de vendas e curadores de outros festivais internacionais. O Brasil participa historicamente dos dois eventos, seja enviando seus filmes para as mostras competitivas do festival seja apoiando a participação dos seus agentes no mercado, como já analisamos anteriormente (Figueiró, 2023). O ineditismo deste ano, no entanto, é surpreendente no que se refere ao tamanho da delegação presente, as atividades que foram realizadas para estimular a aproximação dos brasileiros com os estrangeiros, e as premiações obtidas.

Ao todo, foram contabilizados 400 credenciamentos de profissionais brasileiros no Marché du Film 2025, sendo 65 deles contemplados pelos editais que foram lançados pelo MinC especificamente para impulsionar a ida de cineastas, produtores e distribuidores ao evento. Além deles, estiveram presentes a ministra da Cultura, Margareth Menezes, e a secretária do Audiovisual, Joelma Gonzaga, que compareceram ativamente aos eventos destinados ao Brasil e fizeram reuniões com as autoridades cinematográficas da França e de outros países. O Programa Cinema do Brasil organizou o seu tradicional estande no mercado, onde são disponibilizadas salas de reuniões para os brasileiros e um amplo espaço para a divulgação de cartazes e informações sobre os filmes

e projetos que estão em negociação no mercado. A Spcine e a RioFilme, empresas públicas destinadas ao fomento do audiovisual em São Paulo e no Rio de Janeiro, dividiram um segundo estande, ampliando ainda mais os locais de *networking* para os brasileiros (Sanchez, 2025b).

Segundo as informações oficiais do MinC, a escolha do Brasil para esta homenagem do Marché du Film foi resultado de uma articulação entre o MinC, a Spcine, a ApexBrasil, a Embaixada do Brasil na França e o Programa Cinema do Brasil (Brasil, 2025e; Brasil, 2025g). A organização dos eventos também contou com o apoio do Itamaraty (por meio do Instituto Guimarães Rosa) e da Embaixada do Brasil em Paris. As atividades fazem parte do Ano do Brasil na França, que em 2025 igualmente destacou o Brasil no Cannes Lions (festival da publicidade), no Festival de Avignon (destinado às artes cênicas), entre outros.

No Marché du Film, os brasileiros integraram ao menos seis encontros: Producers Network, que promove reuniões para potenciais coproduções; Cannes Docs, que exhibe documentários em primeiro corte e que estão em busca de apoio para a etapa de pós-produção ou exibição em festivais; Goes to Cannes, que aproxima os cineastas dos agentes de vendas, distribuidores e programadores de festivais; Spot the Composer, que conecta talentos musicais iniciantes a diretores e produtores; Cannes Makers, que promove uma mentoria para futuros profissionais da área de vendas internacionais; e o Co-Production Day, que é evento de coprodução entre o Brasil e a França, integrando produtores dos dois países em uma série de reuniões exclusivas. Essa diversidade de frentes de atuação abarca quase todos os elos da indústria e coloca o

Marché du Film na agenda e no radar dos profissionais mais importantes do mundo, anualmente.

Nesse contexto, é fundamental para os brasileiros que desejam internacionalizar os seus filmes estar presente e avançar nas negociações de forma contínua. Os esforços das autoridades brasileiras que tornaram essa participação possível em 2025, de maneira ampla, são inéditos e louváveis, e deverão gerar novos frutos. Resta saber se esse apoio será mantido, em alguma medida, nas edições seguintes do Marché du Film para que a concretização dos projetos iniciados não se disperse no meio do caminho. Isso porque a realização de um filme, como vimos, demora vários anos, sobretudo no regime de coprodução internacional, que demanda alianças mais duradouras e a busca por diferentes fundos de fomento ao redor do mundo para aumentar o orçamento da obra.

Um dos cineastas que já entenderam a importância e os meandros desses mecanismos é o pernambucano Kleber Mendonça Filho, que foi premiado justamente no Festival Cannes 2025 com as l ureas de Melhor Direção, Crítica Internacional – FIPRESCI e o inédito troféu de Melhor Ator para Wagner Moura com *O agente secreto* (2025). O filme é uma coprodução entre Brasil, França, Alemanha e Holanda, e d  continuidade às alianças que Kleber Mendonça Filho vem realizando nas últimas décadas. No começo de 2026, foi agraciado com dois Globos de Ouro e quatro indicações ao Oscar, incluindo Melhor Filme e Melhor Filme Internacional.

Em 2019, o cineasta foi escolhido para a Competição Oficial do Festival de Cannes com *Bacurau* (2019), filme que ele codirigiu com Juliano Dornelles. Esta foi a sua primeira coprodução oficial Brasil-França, cuja participação france-

sa ficou a cargo da SBS, do produtor francês Saïd Ben Saïd. Naquela edição, o filme recebeu o Prêmio do Júri – troféu inédito para um diretor brasileiro e que foi dividido com *Os miseráveis/Les misérables* (Ladj Ly, 2019). Na parte brasileira do financiamento, segundo dados da Ancine, constam recursos do FSA e do Art. 3ºA da Lei do Audiovisual.

Antes ainda, Kleber Mendonça Filho dirigiu *Aquarius* (2016), que no Brasil captou recursos via Art. 1ºA e Art. 3ºA da Lei do Audiovisual, e que teve uma participação da produtora francesa SBS, embora não tenha a chancela oficial das coproduções francesas do Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) por não alcançar o mínimo de 20% de participação francesa prevista no acordo oficial de coprodução. Mesmo assim, essa contribuição de Saïd Ben Saïd foi decisiva para que o filme entrasse para o Festival de Cannes 2019. Inclusive, esta foi a primeira vez que um longa-metragem brasileiro majoritariamente produzido por uma empresa fora do eixo Rio-São Paulo chegou à Competição Oficial do evento, abrindo portas não apenas para o próprio diretor, mas também para outras obras provenientes de diferentes regiões brasileiras (Figueiró, 2023).

Em 2024, o cearense Karim Aïnouz repetiu o feito com *Motel destino* (2024), seu primeiro filme majoritário brasileiro a ser selecionado para a Competição Oficial do Festival de Cannes. No ano anterior, o seu *Firebrand* (2023) também havia participado da principal mostra do evento, mas tratava-se de uma produção totalmente estrangeira, realizada por ele no Reino Unido. *Motel destino* (2024), portanto, foi um marco na sua carreira, embora ele não fosse um completo desconhecido na Croisette. Karim Aïnouz recebeu o troféu máximo na mostra Um Certo Olhar,

em 2019, por *A vida invisível* (2019) e pode ser considerado um *habitué* do Festival de Cannes, com filmes exibidos nas mostras paralelas ou fora de competição desde 2002, com *Madame Satã* (2002). Também é um nome recorrente do Festival de Berlim, onde participou da Competição Oficial com *Praia do Futuro* (2014) em 2014, entre muitos outros festivais.

E para coroar a amizade do Festival de Cannes com Karim Aïnouz, na edição de 2025, ele foi padrinho do projeto Directors' Factory da Quinzena de Cineastas, que promove a internacionalização de produções audiovisuais. Neste ano, não apenas o Brasil foi o convidado, mas os filmes foram rodados no Estado do Ceará. Ao todo, quatro curtas-metragens foram realizados em duplas, tendo sempre um brasileiro ao lado de um colega de Cuba, França, Israel ou Portugal. Além da exibição, os realizadores participaram de *pitchings* e reuniões de coprodução internacional durante a Quinzena para prepararem os seus primeiros projetos de longa-metragem (Sanchez, 2025a).

Todas essas homenagens e holofotes projetados ao cinema brasileiro especialmente no Festival de Cannes, mas também no Festival de Berlim, ocorreram no mesmo ano em que o Brasil recebeu o Oscar de Melhor Filme Internacional por *Ainda estou aqui* (2025), de Walter Salles, depois de vários anos de espera por essa estatueta a um filme majoritário brasileiro. Pela primeira vez, igualmente chegou o Globo de Ouro de Melhor Atriz na categoria Drama para Fernanda Torres, pelo mesmo filme. A *première* internacional ocorreu em 2024, quando *Ainda estou aqui* (2024) foi exibido no Festival de Veneza e ganhou o prêmio de Melhor Roteiro na competição principal. O longa-metragem é uma coprodução do Brasil com a França, e a parte minoritária francesa ficou por conta

da Mact Productions, a mesma coprodutora de *Central do Brasil* (1998). Com este filme, Walter Salles, que ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim e o Globo de Ouro de Melhor Filme Internacional, chegou a ser indicado ao Oscar na mesma categoria, mas perdeu a estatueta, como já mencionamos. O que nos interessa destacar agora é a predominância da coprodução francesa nos filmes do cineasta. Embora *Ainda estou aqui* (2024) não tenha captado recursos por meio das leis de incentivo ou do FSA, a participação da mesma produtora francesa 26 anos depois da primeira parceria demonstra a construção de uma maturidade nas relações da Videofilmes, de Walter Salles, com a Mact Productions. Essa aliança também foi decisiva para que ambos os filmes chegassem a dois dos maiores festivais de cinema do mundo e, no ano seguinte, ao Oscar.

Se olharmos para outros filmes de Walter Salles, também veremos que a Competição Oficial do Festival de Cannes aparece como *première* internacional de *Linha de passe* (2008) – que é um filme somente brasileiro –, e de duas produções minoritárias brasileiras: *Na estrada* (2012) e *Diários de motocicleta* (2004). Em 2001, *Abril despedaçado* (2001) (coprodução Brasil-França) foi selecionado para o Festival de Veneza. Somente com estes exemplos, podemos notar que o diretor construiu uma rede internacional não apenas para a coprodução de seus filmes, mas inclusive para viabilizar a sua difusão nos três maiores festivais e, posteriormente, as vendas para todos os continentes. Por conta desses e outros fatores, Walter Salles ainda é o diretor brasileiro com maior potencial internacional e não por acaso foi agraciado com o primeiro Oscar concedido ao Brasil.

Em termos de políticas cinematográficas, o diretor se beneficiou diretamente dos recursos provenientes das leis de incentivo nas últimas décadas e da renovação do acordo de coprodução Brasil-França, que estimulou a realização de novas obras. Por mais que Walter Salles tenha, há décadas, relações particulares muito próximas com os produtores, curadores, agentes de vendas e distribuidores europeus e norte-americanos, não resta dúvida de que a sua carreira no cinema foi alavancada pelas mudanças que vimos desde a criação da Ancine no começo deste século e pelo reconhecimento mundial que o cinema brasileiro como um todo vem recebendo dos diferentes agentes internacionais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A internacionalização do cinema brasileiro nos últimos 20 anos, como examinamos neste estudo, não ocorreu de forma simples, sistemática ou linear. Os resultados mais surpreendentes apareceram neste ano de 2025 e com filmes de cineastas que estão há muitos anos construindo suas carreiras por meio das políticas públicas voltadas sobretudo à produção e, em menor grau, às de coprodução e difusão internacionais. Não se trata de uma coincidência, portanto, que *Ainda estou aqui* (2024), *O último azul* (2025) e *O agente secreto* (2025) tenham sido premiados em um curto espaço de tempo.

Foi por meio das iniciativas da Ancine, com apoio do Itamaraty e de outras instituições, que se alcançou uma quantidade superlativa de filmes produzidos a cada ano e, vários deles, em regime de coprodução internacional, modalidade que aproxima os realizadores e as obras dos curadores dos

festivais, agentes de vendas e distribuidores internacionais. No entanto, em alguns períodos, verificamos que houve a paralisação de várias dessas políticas fundamentais para um crescimento contínuo, especialmente no governo Bolsonaro, mas iniciado na presidência de Michel Temer (2016-2019), interrompendo um fluxo de desenvolvimento que só foi retomado em 2023 com o terceiro governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, e ainda assim em um ritmo que não reativou todos os programas e ações anteriores.

A participação massiva dos brasileiros no Festival de Cannes 2025 demonstra o interesse dos realizadores e demais profissionais do setor em internacionalizar as suas obras, mas que isso depende diretamente de políticas que viabilizem essa difusão e exportação. Sem esses apoios nos próximos anos, todos os esforços iniciados serão perdidos, diminuindo inclusive as potencialidades das diferentes regiões do país em alcançar um festival dessa envergadura. O estímulo a essas políticas de maneira ininterrupta tem a função e a possibilidade de apresentar novos talentos aos curadores dos festivais, demonstrando que o Brasil possui um setor de cinema e audiovisual capaz de contar novas histórias e apresentar narrativas e linguagens inovadoras de forma incessante.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993**. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1993. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm. Acesso em: 29 jul. 2025.

BRASIL. **Medida provisória nº 2.228-1, de 06 de setembro de 2001**. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cine-

ma, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – Ancine [...]. Brasília: Presidência da República, 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em: 29 jul. 2025.

BRASIL. Ancine. **Acordos Internacionais**. 2025a. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao/atos-acordos/acordos-internacionais>. Acesso em: 29 jul. 2025.

BRASIL. Ancine. **Relatório de Editais de Coprodução Brasil-Argentina 2011-2017**. 2017. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/arquivos/apresentacao-vs-2.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2025.

BRASIL. Ancine. **Chamadas Públicas do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)**. 2025b. Disponível em: <https://www.brde.com.br/producao/?tab=ci>. Acesso em: 20 jul. 2025.

BRASIL. Ancine. **Painel de Coproduções Internacionais**. 2025c. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/paineis-interativos-1/paineis-interativos-subsecao-obras-audiovisuais/painel-de-coproducoes-internacionais>. Acesso em: 20 jul. 2025.

BRASIL. **Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022**. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural [...]. Brasília: Presidência da República, 2022. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm. Acesso em: 29 jul. 2025.

BRASIL. Ancine. **Condecine - Valores Arrecadados - Em Reais (R\$) 2006 a 2024**. 2025d. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/recursos-publicos/arquivos.pdf/condecine-valores-arrecadados-2006-a-2024.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2025.

BRASIL. BRASIL será o centro das atenções da edição de 2025 do Marché du Film como país de honra. Confira a programação. 08 maio 2025e. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/brasil-sera-o-centro-das-atencoes-da-edicao->

-de-2025-do-marche-du-film-confira-programacao. Acesso em: 18 jul. 2025.

BRASIL. Ancine. **Organograma**. 2025f. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/orga-nograma>. Acesso em: 27 ago. 2025.

BRASIL. **Lei Nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006**. 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/11437.htm. Acesso em: 27 ago. 2025.

BRASIL. **Decreto Nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007**. 2007. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6299.htm. Acesso em: 27 ago. 2025.

BRASIL. **Lei Nº 12.485, de 12 de setembro de 2011**. 2011. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112485.htm. Acesso em: 27 ago. 2025.

BRASIL. **Boi Neon, de Gabriel Mascaro, vence Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza**. 14 set. 2015. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/boi-neon-de-gabriel-mascaro-vence-premio-especial-do-juri-no-festival-de-veneza>. Acesso em 23 jul. 2025.

BRASIL. **MINC participa da abertura oficial do 78º Festival de Cannes**. 13 maio 2025g. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-participa-da-abertura-oficial-do-78o-festival-de-cannes>. Acesso em: 18 jul. 2025.

FRANÇA. Festival de Cannes. **Marché du Film**. Brazil, Country of honour. 2025. Disponível em: <https://www.marchedufilm.com/programs/brazil-country-of-honour>. Acesso em: 29 jul. 2025.

FIGUEIRÓ, B. **Coprodução de cinema com a França: mercado e internacionalização**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2018.

FIGUEIRÓ, B. **O cinema brasileiro no Festival de Cannes (1949-2017): Políticas de internacionalização e abertura de mercado**. 2023. 342 f. Tese (Doutorado em Ciência, Tecnologia e Socieda-

de) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2023.

FIGUEIRÓ, B. **Co-producing with Brazil**. Cinema do Brasil, 2025. Disponível em: https://www.cinemadobrasil.org.br/_files/ugd/cbc683_045354c712d34db48bdb864427919ab9.pdf. Acesso em: 21 jul. 2025.

GUBACK, T. H. **La industria internacional del cine**. Madri: Editorial Fundamentos, 1980.

IKEDA, M. **Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine**. Porto Alegre: Sulina, 2021.

ROCHA, R.; LIMA, C.; COSTA, L. **Políticas para a descentralização do audiovisual no Brasil: alcance, resultados e repercussões de dois programas de fomento na Macrorregião CONNE**. Salvador: UFBA, 2024.

SANCHEZ, L. **Karim Ainouz, de volta ao Festival de Cannes, passa o bastão a novos diretores**. 14 maio 2025a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/05/karim-ainouz-de-volta-ao-festival-de-cannes-passa-o-bastao-a-novos-diretores.shtml>. Acesso em: 30 jul. 2025.

SANCHEZ, L. **Mercado de Cannes seguiu firme apesar de Trump e deu atenção especial ao Brasil**. 22 maio 2025b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/05/mercado-de-cannes-seguiu-firme-apesar-de-trump-e-deu-atencao-especial-ao-brasil.shtml#:~:text=Segundo%20a%20presidente%20da%20Spicine,mais%20global%22%2C%20afirma%20ela>. Acesso em: 30 jul. 2025.

SOUSA, A. P. **Dos conflitos ao pacto: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI**. 2018. 294p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

A Lei Paulo Gustavo no Rio Grande do Sul: da trajetória nacional à implementação em uma cidade do interior gaúcho

Joel Felipe Guindani

Resumo: A Lei Paulo Gustavo (LPG) é um marco histórico para as políticas culturais brasileiras, representando o maior investimento direto no setor, para mitigar os impactos da pandemia de COVID-19. Sua aprovação é resultado de intensa mobilização da sociedade civil, trabalhadores e trabalhadoras da cultura, coletivos e movimentos sociais. O presente artigo analisa a implementação da LPG no Rio Grande do Sul, com observações a partir do caso da LPG no município de Três Passos, região de fronteira, destacando a importância da descentralização de recursos e da equidade territorial. A LPG permitiu que municípios do interior acessassem verbas para projetos locais, fomentando a economia criativa e a geração de renda para diversos setores da economia criativa. O Festival de Cinema de Três Passos demonstra como o financiamento público concede autonomia financeira e dignifica o trabalho de agentes culturais. Ao final, são apresentadas algumas

recomendações para a compressão da LPG como um passo fundamental para uma cultura mais descentralizada e economicamente dinâmica em territórios historicamente desfavorecidos.

Palavras-chave: Políticas públicas culturais. Lei Paulo Gustavo. Economia criativa. Festival de Cinema de Três Passos.

1 INTRODUÇÃO

No âmbito discursivo, já é bem dito que a cultura, em suas múltiplas manifestações, é um pilar essencial para o desenvolvimento socioeconômico de qualquer território. Do mesmo modo, as políticas culturais são instrumentos discursivos frequentemente acionados nas performances políticas e sociais que defendem a cultura como um direito social irrestrito. A partir dessa observação, o presente artigo objetiva analisar de modo histórico-crítico a Lei Paulo Gustavo (LPG), formalizada pela Lei Complementar nº 195/2022, como um marco histórico nas políticas públicas culturais do Brasil.

A LPG, que representa o maior investimento direto já direcionado ao setor cultural do país, foi concebida em um contexto de urgência para mitigar os impactos da pandemia de COVID-19 sobre os trabalhadores da cultura. Sua trajetória foi marcada por intensas mobilizações da sociedade civil, de trabalhadores culturais e do poder público, superando desafios como vetos presidenciais e tentativas de adiamento.

O texto que segue busca explorar desde o contexto nacional da lei e a distribuição de seus recursos, com um foco especial no setor audiovisual, até as especificidades de sua

implementação no Rio Grande do Sul (RS). Para tanto, o trabalho apresenta uma síntese geral da lei, destacando sua visão de universalização do acesso aos recursos e a mobilização que impulsionou sua aprovação.

O foco reflexivo se aprofunda na realidade do RS, detalhando os desafios e a execução dos recursos estaduais e municipais, com um olhar específico para o município de Três Passos, região noroeste do RS. A aplicação da lei no Festival de Cinema de Três Passos (FCTP) é usada como um estudo de caso para ilustrar como o financiamento público pode impactar positivamente as atividades culturais em regiões de fronteira. Por fim, nas considerações finais, o artigo discute os desafios persistentes na implementação da LPG e apresenta três recomendações para o futuro do fomento cultural em territórios do interior gaúcho.

2 BREVE PONDERAÇÃO HISTÓRICO-CRÍTICA DA LEI PAULO GUSTAVO NO CONTEXTO NACIONAL

A LPG, promulgada sob o nº 14.399, representa um marco significativo nas políticas públicas culturais brasileiras, consolidando-se como o maior investimento único já direcionado ao setor cultural, com um montante de aproximadamente R\$ 3,8 bilhões. Sua concepção e aprovação emergiram como uma resposta crucial aos impactos deflagrados pela pandemia de COVID-19 e pelas conseqüentes medidas de isolamento social, que afetaram a produção cultural em todo o país (Brasil, 2021).

A trajetória da LPG teve início em 2021, a partir de uma mobilização de trabalhadoras e trabalhadores da cultura,

alguns parlamentares progressistas e outros agentes de setores da economia criativa. O Projeto de Lei Complementar (PLP) nº 73/2021, que viria a ser a Lei Paulo Gustavo, foi introduzido no Senado Federal em 11 de maio de 2021. A escolha do nome da lei foi uma homenagem ao ator Paulo Gustavo, falecido poucos dias antes, em reconhecimento à sua contribuição e ao simbolismo de sua perda para a classe artística brasileira (Brasil, 2021).

Contudo, a jornada da LPG até sua efetivação, como toda a política pública, foi marcada por disputas de narrativas e de enfrentamentos. Após sua aprovação no Congresso, o PLP foi encaminhado à Presidência da República em 28 de março de 2022, mas foi integralmente vetado em 6 de abril do mesmo ano. Em um movimento de defesa da cultura e em resposta à demanda da sociedade civil, a parte progressista do Poder Legislativo, em 5 de julho, derrubou o veto presidencial, resultando na publicação da lei no Diário Oficial da União em 8 de julho de 2022 (Brasil, 2021).

Apesar da derrubada do veto, a resistência à implementação por parte do executivo nacional persistiu. Em 29 de agosto, foi publicada a Medida Provisória (MP) nº 1.135/2022, que buscava adiar ou atrasar as transferências dos recursos para os entes federativos. Essa tentativa de postergar a execução da lei foi, no entanto, barrada pelo Supremo Tribunal Federal (STF), que suspendeu a MP em 8 de novembro de 2022 (Brasil, 2021).

No RS, essa MP gerou mobilizações de vários agentes culturais nas principais cidades, aumentando a pressão sobre políticos locais. Pressão esta, decorrente do fechamento do Ministério da Cultura (MinC) e, conseqüente a isso, dos canais de

diálogo e de gestão das políticas e recursos culturais. Um dos desafios estruturais apresentados nessas mobilizações para a plena execução da LPG residia na configuração institucional da cultura no Brasil, que desde 2019 havia sido rebaixada a uma Secretaria Especial. Sem resultados efetivos no ano de 2022, a regulamentação da LPG continuou no que podemos popularmente chamar de “banho-maria” (grifo nosso), numa situação de estagnação e de indiferença pelo executivo nacional sustentada por sua bancada conservadora.

A reversão desse quadro ocorreu em 1º de janeiro de 2023, com o restabelecimento do MinC, pelo Presidente Luiz Inácio Lula da Silva. A nova pasta priorizou a regulamentação da LPG, instituindo um Grupo de Trabalho em 1º de fevereiro para agilizar a sua efetivação integral (Brasil, 2021). Para garantir a implementação efetiva e democrática da lei, o MinC, em conjunto com suas entidades vinculadas, empreendeu um processo de escuta ativa aos setores civis e profissionais da cultura. Foram realizadas plenárias, audiências públicas e diversas outras iniciativas de assistência técnica, envolvendo a sociedade civil, secretários estaduais e municipais de cultura, além de diversos fóruns e organizações de gestores e produtoras e produtores culturais. De acordo com relatórios do MINC (Brasil, 2021), aproximadamente, mais de 15 mil pessoas participaram desses encontros, fornecendo subsídios e sugestões que orientaram a equipe do MinC a tornar a lei acessível e aplicável em todas as regiões do Brasil, respeitando, possivelmente, suas particularidades.

Após esse trajeto de escuta e discussão pública - com a assinatura do decreto regulamentador -, a LPG pôde, finalmente, ter seus recursos distribuídos aos entes federativos, que,

por sua vez, seriam responsáveis por lançar editais públicos para o financiamento de projetos culturais (Brasil, 2021).

3 A IMPLEMENTAÇÃO DAS AÇÕES PARA O SETOR AUDIOVISUAL VIABILIZADAS PELA LEI COMPLEMENTAR N. 195/2022

Antes de observarmos a realidade específica do RS, é importante ponderar que a LPG considerou o setor audiovisual como central na distribuição dos seus recursos. Ou seja, aproximadamente **R\$ 2,7 bilhões** do total de R\$ 3,8 bilhões foram alocados exclusivamente para o setor audiovisual. Essa preponderância de recursos para o audiovisual justifica-se, em grande parte, pelo fato de que uma das principais fontes de financiamento da LPG advém dos superávits do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), instituído pela Lei nº 11.437/2006 (Brasil, 2021).

A implementação dos recursos da LPG no setor audiovisual ocorre de forma descentralizada, com a distribuição dos fundos para Estados, Municípios e o Distrito Federal, utilizando como critérios a proporção populacional e os parâmetros de rateio do Fundo de Participação dos Estados (FPE) e do Fundo de Participação dos Municípios (FPM). A cartilha do MinC destaca a importância de cada ente federativo refletir sobre a utilização desses recursos, considerando o perfil cultural local e os resultados de políticas anteriores, como a Lei Aldir Blanc (PNAB), e incentivando a realização de oitivas sociais para definir as prioridades de investimento (Brasil, 2021).

Para o entendimento do fluxo político-jurídico, torna-se importante observar que o Art. 6º da LPG estabelece quatro

incisos que direcionam a aplicação desses recursos para o setor audiovisual em sua diversidade de setores como: apoio a produções audiovisuais (Inciso I), categoria mais abrangente, permitindo o fomento a diversas etapas e formatos de produção. Importante observar também que o Decreto nº 11.525/2023 detalha que o apoio pode ser direcionado para diversos setores do ciclo da produção audiovisual: apoio a reformas, restauros, manutenção e funcionamento de salas de cinema (Inciso II); Apoio a projetos de formação, difusão, pesquisa, preservação, fomento ao mercado e desenvolvimento de cidades-locação (Inciso III); Apoio a agentes econômicos, serviços independentes de *VoD* (Vídeo sob Demanda), licenciamento para TV e distribuição¹.

A aplicação desses recursos reflete, portanto, a visão de que o audiovisual, além de linguagem artística, é um vetor para a cidadania, identidade e desenvolvimento econômico, gerando empregos diretos e indiretos e impactando positivamente diversos outros setores. Mesmo em processo de efetivação, já se pode inferir que a correta aplicação dos recursos da LPG depende da adequação dos editais locais, que devem considerar as particularidades de cada região e a participação ampla da sociedade civil.

4 SÍNTESE BREVE DA LPG COMO ESPAÇO DE DEBATE E DE LUTA CULTURAL

Vale reforçar a que LPG emergiu como um marco histórico de luta e debate para o setor cultural gaúcho. Conforme valor

¹ Ver mais na publicação oficial do DECRETO Nº 11.525, DE 11 DE MAIO DE 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/d11525.htm. Acesso em: 25 jul. 2025.

financeiro explicitado acima, a LPG permite a circulação dos fundos acumulados no Fundo Nacional de Cultura (FNC) ao longo de mais de uma década de contingenciamentos, marcando uma conquista significativa da sociedade civil, das trabalhadoras e trabalhadores da cultura (Turino, 2023)².

Para se entender, de modo sintético, a LPG se diferencia de políticas públicas anteriores, como a Lei Aldir Blanc (LAB) e o programa Cultura Viva por permitir mais capilaridade na distribuição dos recursos para todos os contextos geográficos ou territoriais brasileiros. Por exemplo, enquanto a LAB (R\$ 3 bilhões) teve um caráter emergencial em resposta à pandemia, e o Cultura Viva (R\$ 559 milhões) focou em processos e bases comunitárias, a LPG, embora inicialmente concebida em contexto de urgência, teve sua execução prorrogada e se configura agora como um instrumento para a retomada de ações perenes e estruturantes da política cultural, como dito acima, não apenas para grandes territórios antes privilegiados pela lógica meritocrática da distribuição dos recursos.

A aplicação dos recursos da LPG, de acordo com os documentos e relatórios do MINC (Brasil, 2021), objetivou ser inclusiva e abrangente, contemplando a diversidade de territórios e expressões culturais, de culturas tradicionais a artes experimentais, artes de rua, artes de câmera, música

2 Turino (2023) descreve em seu artigo outros importantes elementos para entender a LPG como lugar de ampliação política e cidadã da cultura. O artigo faz uma crítica importante ao Capítulo X da regulamentação da LPG, que permite a liberação de 5% do total dos recursos (limitado a R\$ 4 milhões por ente federativo) para despesas de operacionalização. O autor considera essa medida ilegal e um desvio de finalidade dos aproximadamente R\$ 190 milhões que poderiam ser aplicados diretamente em projetos culturais na ponta, em territórios onde a produção cultural ainda necessita de mais fomento. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/628974-lei-paulo-gustavo-o-urgente-resgate-da-cultura>. Acesso em: 23 jul. 2025.

popular em suas diversas vertentes e todas as formas de produção audiovisual – filmes, documentários, ficções, curtas, médias, longas-metragens, séries, podcasts, além de projetos em fase de complemento, conclusão ou criação. De acordo com Turino (2023), há um apelo à priorização de artistas, especialmente os jovens, e à generosidade na aplicação dos recursos para que a cultura possa fomentar ainda mais o setor das chamadas economias criativas no contexto nacional.

Numa perspectiva crítica, é importante ponderar sobre a necessidade de simplificar a gestão dos recursos e evitar burocracias excessivas. Turino (2023) sugere que os editais sejam menos complexos, especialmente na exigência de documentação já disponível ao governo, e que a análise de mérito das propostas ocorra antes da avaliação burocrática.

Pelo mesmo caminho, segundo Barbalho (2007), toda a política cultural precisa partir da compreensão de que a cultura é um espaço de identidade e de diferença, ou seja, além de elementos como tradição e de “manter os costumes”, a política cultural necessita observar o que escapa ou que está silenciado pelos modos culturais tradicionais. A isso, somam-se os enfrentamentos políticos causados pelas relações de poder, sobretudo em territórios onde são mais demarcadas as identidades e posicionamentos políticos e de classe (Barbalho, 2007).

Nessa perspectiva acadêmica ou científica, a implementação da LPG é observada por diversos ângulos. Destaca-se aqui a pesquisa intitulada *Políticas Públicas no Rio Grande do Sul: análises sobre os impactos da Lei Paulo Gustavo*, desenvolvida pela Universidade Feevale e coordenada pela Professora

Marta Bez, uma ação científica crucial para compreender os efeitos da LPG no setor cultural gaúcho³.

Esse projeto de pesquisa, selecionado pelo Programa de Pesquisa em Finanças Públicas Aplicadas (PFP) da Secretaria da Fazenda e Fapergs, busca mapear a distribuição dos recursos da LPG no estado, analisar os resultados alcançados pelos diversos segmentos culturais, identificar os desafios e barreiras encontrados na implementação e propor recomendações para otimizar futuras aplicações de políticas emergenciais na cultura (Feevale, 2025). É possível inferir que essa pesquisa em andamento já contribui para esse olhar crítico-científico, para o debate sobre políticas culturais emergenciais e para o aprimoramento da gestão de recursos no setor, fornecendo dados e análises para as futuras ações no Rio Grande do Sul.

5 A IMPLEMENTAÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO NO RS A PARTIR DE DOCUMENTOS E PUBLICAÇÕES DA SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO (SEDAC)

A efetivação da LPG marcou o início de um período de grande expectativa e mobilização para o setor cultural gaúcho, visando a recuperação e o fortalecimento das atividades artísticas e produtivas locais, sobretudo do setor audiovisual. Para compreender o valor da LPG especificamente no Rio Grande do Sul, é importante perceber que do valor total de R\$ 3,862 bilhões alocados nacionalmente, o RS recebeu um repasse total de R\$ 195.202.669,14 provenientes do Fundo Nacional de Cultura (FNC).

3 Pesquisa da Feevale analisa os impactos da Lei Paulo Gustavo no Estado. Disponível em: <https://www.feevale.br/acontece/noticias/pesquisa-da-feevale-analisa-os-impactos-da-lei-paulo-gustavo-no-estado>. Acesso em: 23 jul. 2025.

Esse valor foi subdividido para garantir o alcance das ações no território gaúcho: R\$ 90.867.561,47 foram destinados para transferência direta ao Governo do Estado, enquanto R\$ 104.335.107,67 foram alocados para repasse direto aos municípios gaúchos. A Lei prevê que a execução desses recursos seja realizada por meio de variados mecanismos de seleção pública, incluindo editais, chamamentos públicos e prêmios (Rio Grande do Sul, 2023).

A Sedac repassou, antecipadamente, R\$ 5.339.014,03 para 27 projetos culturais que foram selecionados em editais da LPG. Essa decisão de pagamento antecipado foi motivada pela severa crise climática que impactou o Estado, visando mitigar os efeitos sobre o setor cultural (Rio Grande do Sul, 2023). A implementação desses recursos enfrentou obstáculos decorrentes das enchentes que afetaram a infraestrutura tecnológica do estado. De acordo com a Sedac, a indisponibilidade dos servidores da Procergs comprometeu o acesso ao sistema eletrônico do Pró-Cultura RS e outras plataformas essenciais. Contudo, com o restabelecimento parcial do sistema, a Sedac, em colaboração com o Governo estadual, viabilizou métodos alternativos para retomar os processos de repasse. Já em abril do corrente ano, nove proponentes haviam conseguido acessar os recursos.

De acordo com a Sedac, a projeção total de execução dos recursos da Lei Paulo Gustavo no Rio Grande do Sul é de R\$ 91,5 milhões, destinados a financiar 328 projetos em diversas regiões e segmentos culturais. Essa abrangência inclui áreas como patrimônio e expressões culturais, artes visuais, artes cênicas, música, literatura e, notavelmente, o setor audiovisual, para o qual foram lançados quatro editais exclusivos (Rio Grande do Sul, 2024).

6 A LEI PAULO GUSTAVO COMO IMPORTANTE FOMENTO À ECONOMIA DA CULTURA EM REGIÕES DO INTERIOR DO ESTADO DO RS

A Lei Complementar nº 195/2022, conhecida como Lei Paulo Gustavo, representa um marco regulatório de grande relevância para o fomento e a dinamização da economia da cultura em âmbito nacional. Contudo, seu impacto assume uma dimensão particularmente estratégica quando analisado sob a perspectiva do desenvolvimento de regiões do interior, como as do estado do Rio Grande do Sul.

Longe dos grandes centros urbanos, sobretudo as capitais, onde a infraestrutura cultural e as fontes de financiamento tendem a ser mais concentradas, a Lei Paulo Gustavo emerge como um instrumento crucial para a descentralização de recursos e para a promoção da equidade cultural territorial.

Um dos elementos mais visíveis desse processo de equidade territorial é a descentralização de recursos e a mitigação de disparidades. Historicamente, o financiamento público para a cultura no Brasil tem favorecido as capitais e as metrópoles, perpetuando um ciclo de subdesenvolvimento cultural e econômico em municípios menores. A Lei Paulo Gustavo, ao destinar um volume significativo de recursos diretamente aos estados e municípios, institui um mecanismo de descentralização financeira que é fundamental para reverter essa lógica possivelmente meritocrática. No contexto do interior gaúcho, isso significa que pequenos municípios, que antes careciam de verbas para projetos culturais, puderam acessar fundos para a realização de festivais, a produção

de espetáculos, a restauração de patrimônios históricos e o apoio a artistas e coletivos locais.

Historicamente, o financiamento público para a cultura no Brasil tem favorecido as capitais e as metrópoles, perpetuando um ciclo de subdesenvolvimento cultural e econômico em municípios menores. A Lei Paulo Gustavo, ao destinar um volume significativo de recursos diretamente aos estados e municípios, institui um mecanismo de descentralização financeira que é fundamental para reverter essa lógica. No contexto do interior gaúcho, isso significa que pequenos municípios, que antes careciam de verbas para projetos culturais, puderam acessar fundos para a realização de festivais, a produção de espetáculos, a restauração de patrimônios históricos e o apoio a artistas e coletivos locais.

A economia da cultura, também identificada por setores da economia criativa, é um setor que engloba as cadeias produtivas de bens e serviços baseados em conhecimento, criatividade e propriedade intelectual. No interior do Rio Grande do Sul, essa economia é frequentemente impulsionada por manifestações artísticas e culturais que refletem a identidade local, como o tradicionalismo gaúcho, o artesanato e as festas regionais. A Lei Paulo Gustavo, ao financiar diretamente esses empreendimentos, não apenas valoriza a produção cultural local, mas também estimula a geração de emprego e renda. Ao possibilitar a contratação de artistas, técnicos, produtores e fornecedores locais, a lei injeta capital nas economias regionais, fomentando um ciclo virtuoso de crescimento.

Além do aspecto financeiro, a Lei Paulo Gustavo promoveu um fortalecimento institucional e de rede. Para acessar os recursos, os agentes culturais locais foram incentivados

a se organizar, a formalizar projetos e a dialogar com as gestões municipais. Esse processo não só qualificou a produção de propostas, mas também impulsionou a criação e o fortalecimento de redes e coletivos culturais no interior. O fortalecimento dos Conselhos Municipais de Cultura, pré-requisito para o acesso, é um elemento dessa ampliação das redes entre sujeitos e coletivos culturais.

Essa articulação é vital para a sustentabilidade de projetos a longo prazo e para o desenvolvimento de políticas públicas culturais mais eficientes e participativas em nível municipal. A lei, portanto, funcionou como um catalisador para a organização e o empoderamento da sociedade civil cultural em regiões que historicamente tiveram pouca voz no cenário cultural mais amplo.

Em suma, a Lei Paulo Gustavo transcende a mera alocação de verbas; ela se configura como uma política de Estado que reconhece a cultura como um vetor de desenvolvimento econômico e social de territórios historicamente alijados de financiamento público nacional. Para o interior do Rio Grande do Sul, seu legado é a mitigação de disparidades regionais, a promoção de uma economia criativa autossustentável e o fortalecimento das estruturas sociais e institucionais que dão suporte à produção cultural local. Seu impacto a longo prazo, possivelmente, será a consolidação de uma cultura descentralizada, mais equitativa e economicamente dinâmica em todo o território gaúcho.

7 A LEI PAULO GUSTAVO NO MUNICÍPIO DE TRÊS PASSOS, RS

O município de Três Passos, noroeste gaúcho e também situado em região próxima à fronteira com a Argentina, implementou a LPG por meio do Edital de Chamamento Público nº 03/2024. Este edital, gerido pela Secretaria Municipal de Educação, Desporto e Cultura. O valor total disponibilizado para este edital foi de R\$ 43.378,88 (quarenta e três mil, trezentos e setenta e oito reais e oitenta e oito centavos).

Inscreveram-se agentes culturais residentes em Três Passos, incluindo pessoas físicas, Microempreendedores Individuais (MEIs), pessoas jurídicas com ou sem fins lucrativos, e coletivos/grupos sem CNPJ. Um dos requisitos exigido foi a comprovação de atuação no setor cultural antes de 2020. O edital abrangeu categorias artísticas e culturais, tais como: Artes Visuais, Música (Popular e Erudita), Teatro, Dança, Circo, Literatura, Arte Digital, Artesanato, Cultura Hip-Hop e Funk, além de expressões culturais afro-brasileiras, culturas dos povos indígenas, ciganos, nômades, e tradicionais de matriz africana, entre outras. Os projetos apoiados, segundo o edital, podem protagonizar a produção de espetáculos, ações de qualificação e formação (oficinas, cursos), realização de eventos, mostras e festivais⁴.

Além do fomento, o edital de Três Passos estabeleceu medidas obrigatórias de acessibilidade, exigindo que os projetos contemplem acessibilidade física, atitudinal e comunicacio-

4 A distribuição das vagas para as "Demais Áreas" totalizou seis vagas, com um valor máximo de R\$ 7.229,81 por projeto. O edital garantiu cotas étnico-raciais, destinando no mínimo 10% das vagas para pessoas negras (pretas e pardas) e 10% para pessoas indígenas.

nal, e que no mínimo 10% do valor total do projeto seja destinado para essa finalidade. Os projetos contemplados também devem oferecer contrapartidas sociais, como a realização de atividades gratuitas para alunos e professores de escolas públicas, estudantes do Prouni, profissionais de saúde (preferencialmente os envolvidos no combate à pandemia), e membros de grupos culturais e associações comunitárias.

Complementarmente à prorrogação da Lei Paulo Gustavo, o município de Três Passos já aderiu à PNAB, a qual garantirá o fomento cultural no município no período de 2025 a 2028. Para Três Passos, a PNAB prevê um valor total de R\$ 812.475,24, com uma projeção de repasse de R\$ 203.118,81 para cada ciclo de aplicação. Propostas para a utilização desses recursos no 2º Ciclo da PNAB/2025 já foram discutidas em audiência pública, indicando a continuidade do apoio à cultura no município por meio desta nova legislação (Rádio Alto Uruguai, 2025).

8 A LPG: O CASO DO FESTIVAL DE CINEMA DE TRÊS PASSOS (FCTP)

Como forma de observar a LPG os territórios gaúchos contemplados, sobretudo os situados em região de fronteira, tem-se o caso do Festival de Cinema de Três Passos (FCTP)⁵. Para Juarez Paulo Braga Zamberlan⁶, Secretário Geral do Movimento Pró-Arte de Três Passos, em sua sétima edição, o FCTP se consolida como um lugar de memória e já exibiu mais de seiscentos filmes oriundos de todo o país e da América Latina:

5 Disponível em: <https://cinematrespazos.com.br>. Acesso em: 15 ago. 2025.

6 Entrevista concedida no dia 15 de agosto de 2025. A entrevista foi realizada pelo autor deste artigo por meio de questionário estruturado.

[...] É um Festival que convida, seleciona e exhibe filmes de curta-metragem (até 20 minutos nesta 7ª edição). Divide-se em duas mostras: Competitiva e Não Competitiva, com 5 sessões cada. Na Mostra Não Competitiva são exibidos filmes feitos nas escolas, resultantes da atividade pedagógica e de oficinas que o Festival, através do Movimento Pró-Arte oferece a estudantes, professores e pessoas da comunidade. Por sua vez, a Mostra Competitiva é avaliada por um Juri Técnico convidado. Filmes vencedores recebem o troféu Levy, em homenagem ao fundador do Cine Globo, inaugurado em 1955. Também é escolhido o melhor filme pelo Juri Popular, com o voto dos espectadores (Braga, 2025).

Como dito por Braga (2025), a história do cinema em Três Passos é intrinsecamente ligada ao funcionamento do Cine Globo. Mesmo com os desafios do mercado e da pandemia de COVID-19, o Cine Globo, inaugurado em seu edifício próprio em 1954, permanece como o único cinema na Região Celeiro, destacando-se por sua resiliência e a diversificação de suas atividades, que incluíam desde sua concepção espaços para bar, residência e comércio, permitindo operação independente e diversificação de receitas (Silva, 2022).

Especificamente sobre o acesso e a efetividade da LPG no FCTP, o coordenador do coletivo PRÓ-ARTE, Braga (2025), pondera que o coletivo está fazendo sínteses sobre os recursos recebidos pela LPG e de como esses recursos afetam o contexto:

[...] É prematuro avaliar o modelo “comunitário” de realizar o Festival com a 7ª edição de 2025, porque é a primeira vez que o Festival recebe (foi selecionado) recursos públicos. Nas primeiras seis edições o financiamento era sempre local: Prefeitura e patrocinadores (empresas e instituições).

No entanto, ao ser questionado sobre os efeitos mais imediatos da LPG, proporciona ampliar as ações do festival, sobretudo no que tange a autonomia dos investimentos. Braga (2025) pontua que,

[...] Em 2025, graças ao financiamento da LPG ficamos liberados da desgastante tarefa de angariar recursos através de patrocínios. Também será possível remunerar dignamente os prestadores de serviços, que realizavam o trabalho na “parceria” (custo reduzido). Sobre o trabalho voluntário dos integrantes do Coletivo Organizador do Festival, ainda é cedo para avaliar o impacto. Quando tem dinheiro público envolvido o comportamento das pessoas pode mudar. Veremos...

Importante observar que, para Braga (2025), a LPG também necessita de reflexão crítica sobre a estruturação da LPG, e agora PNAB, em política pública efetiva e com transparência em seus fluxos burocráticos. Braga (2025) também pontua que

[...] a LPG, e agora a PNAB, garantem recursos para a realização de projetos culturais. Mas, ainda não existe uma articulação/conexão entre os beneficiados, tanto em nível estadual quanto municipal, com vistas a efetivação de políticas culturais estruturantes. É uma espécie de “quem quer dinheiro? É claro que o clima de competição nos editais está presente. Como ficam os projetos não selecionados?? Ainda não se sabe a resposta.

Outro elemento crítico à LPG, é o uso desses recursos para a efetivação de atividades culturais de massa, que inviabiliza a distribuição pública, premiação ou financiamento de ações artísticas ou culturais protagonizadas por cidadãos ou coletivos culturais. Segundo Braga (2025), “[...] muitas prefeituras concentram os recursos em projetos tradicionais consolida-

dos, como Páscoa, Natal ou show de grande porte, desviando o real objetivo do fomento, que é a democratização e descentralização dos recursos”.

Como elemento positivo da LPG, Braga (2025) pondera sobre – mesmo que ainda incipiente – o acesso de artistas amadores aos recursos públicos por meio de um chamamento público e democrático: “[...] no caso das leis Paulo Gustavo e PNAB, muitos produtores e artistas ‘não famosos’ acessaram os recursos, na grande maioria pela primeira vez. A distribuição dos recursos para estados e municípios também é um ponto positivo”.

Por fim, identifica-se nas ponderações de Braga (2025) uma observação – mesmo que desde o seu território de fronteira – um olhar mais amplo para a LPG como uma retomada das ações do executivo Federal no âmbito das políticas públicas culturais. Braga (2025) salienta que é importante destacar a

[...] decisão política do Governo Federal em fomentar a chamada economia criativa, colocando a(s) cultura(s) como carro chefe desse movimento. A simbólica recriação do MINC no primeiro dia de governo demonstra claramente essa disposição.

Esta perspectiva de Braga (2025) interpreta a LPG não apenas como uma medida isolada, mas como um reflexo de uma mudança mais ampla na política cultural do governo federal e que efetiva uma mudança importante nesses territórios de fronteira. Braga (2025) percebe a LPG como um exemplo da prioridade que o executivo nacional passou a dar à cultura, visando fomentar, especificamente, a economia criativa. A recriação do MinC no início do governo é mencionada como um sinal claro e simbólico dessa nova abordagem. Em essên-

cia, a LPG representa uma nova fase de investimento e valorização da cultura como protagonista de desenvolvimento econômico e social.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo buscou analisar a trajetória e a implementação da LPG, destacando-a como um marco histórico para as políticas públicas culturais no Brasil. A pesquisa demonstrou que, apesar dos desafios burocráticos e políticos enfrentados, a LPG representou o maior investimento direto já direcionado ao setor, evidenciando uma retomada significativa das ações federais de fomento à cultura. A mobilização da sociedade civil, de trabalhadoras e trabalhadores da cultura foi crucial para a aprovação e efetivação da lei, superando vetos presidenciais e tentativas de adiamento por parte da bancada conservadora. A recriação do MinC em 2023 é um símbolo dessa nova prioridade política.

A observação mais específica da LPG no RS e, em particular, do município de Três Passos, revelou a importância da descentralização dos recursos para regiões de fronteira, que permitiu o acesso a fundos públicos por agentes culturais que, muitas vezes, estavam fora dos grandes centros e da lógica meritocrática de fomento. A aplicação da LPG no Festival de Cinema de Três Passos ilustra como o financiamento público pode proporcionar autonomia financeira, dignificar o trabalho de agentes culturais, prestadores de serviço e ampliar o alcance das ações culturais nesses territórios historicamente relegados aos baixos

investimentos. No entanto, a implementação da lei ainda enfrenta desafios, como a necessidade de simplificar a gestão dos recursos e a transparência em seus fluxos burocráticos.

No entanto, é fundamental que as futuras políticas culturais, como a PNAB, promovam uma maior articulação e conexão entre os beneficiados, evitando a mera competição por editais e buscando a efetivação de ações culturais estruturantes. A reflexão crítica, como a apontada por Braga (2025) e Turino (2023), é essencial para garantir que as políticas públicas de cultura cumpram seu papel de democratizar e descentralizar o acesso aos recursos.

Assim, a LPG se consolida como um marco importante de como a cultura, além de ser um pilar essencial para o desenvolvimento socioeconômico, pode atuar como um vetor para a cidadania. As lições aprendidas com sua implementação, especialmente em territórios de fronteira, devem orientar a construção de políticas futuras que valorizem a diversidade cultural e garantam o fomento contínuo e transparente para toda a classe trabalhadora da cultura.

Para finalizar, a partir da observação dos autores, entrevista e recortes empíricos de análise do presente artigo, apresentam-se três recomendações para a qualificação de políticas públicas culturais, sobretudo à exemplo LPG:

- 1- Simplificação e desburocratização dos processos:** É fundamental que as futuras políticas culturais, a exemplo LPG, busquem simplificar a gestão de recursos e evitar burocracias ex-

cessivas e de baixa participação popular em suas formulações. Sugere-se que editais sejam menos complexos e com alto índice de comunicabilidade e ações educativas ou formativas com as bases sociais. Também se observa como indispensável a desnecessária exigência de documentação que já está disponível ao governo em sistemas digitais. Concomitante a isso, a análise de mérito das propostas deveria ocorrer antes da avaliação burocrática para agilizar o processo. O coordenador do coletivo Pró-Arte, Braga (2025), pontua que a LPG necessita de uma reflexão crítica sobre a estruturação para se tornar uma política pública transparente em seus fluxos burocráticos.

- 2- Fortalecimento da articulação e da transparência:** Outra recomendação versa sobre a necessidade de se criar uma maior articulação e conexão entre os beneficiados, tanto em nível estadual quanto municipal, com o objetivo de efetivar políticas culturais estruturantes e com processos de discussão permanentes. A lei atual, agora a PNAB, garante recursos para projetos culturais, mas ainda não há uma articulação que evite a competição injusta entre artistas amadores e o patrocínio, por exemplo, a grandes eventos festivos de massa. A exemplo disso, deve-se combater a concentração de recursos em projetos tradicionais e de grande porte, como even-

tos calendarizados, como Natal, Páscoa etc., ou shows de massa, que desviam o objetivo de democratização e descentralização do fomento. A transparência nos fluxos burocráticos é um ponto crítico a ser aprimorado.

- 3- **Valorização e democratização em territórios de fronteira:** A última recomendação indica a necessidade de uma política pública cultural que garanta que o fomento chegue a territórios de fronteira e regiões historicamente menos privilegiadas pela lógica de distribuição dos recursos. A LPG mostrou que é possível democratizar o acesso, permitindo que artistas “não famosos” e de diversas regiões acessem os recursos públicos pela primeira vez. Essa valorização dos territórios de fronteira e a descentralização dos recursos são pontos positivos a serem mantidos e aprimorados.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, A. Políticas culturais no Brasil: Identidades e diversidade sem diferença. In: RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Bahia: Edufba, 2007.

BRAGA, J. P. Z. **Secretário Geral do Movimento Pró-Arte de Três Passos**. Entrevista concedida ao autor do artigo em 15 de agosto de 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Lei Paulo Gustavo**: audiovisual. 2021. Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/cartilha_audiovisual.pdf. Acesso em: 9 jul. 2025.

FEEVALE. **Pesquisa da Feevale vai analisar os impactos da Lei Paulo Gustavo (LPG) no Estado**. Novo Hamburgo, (2025). Disponível em: <https://www.feevale.br/acontece/noticias/pesquisa-da-feevale-vai-analisar-os-impactos-da-lei-paulo-gustavo-lpg-no-estado>. Acesso em: 23 jul. 2025.

FESTIVAL DE CINEMA DE TRÊS PASSOS. **Página principal**. [S. l.: s. n.], [s.d.]. Disponível em: <https://cinematrespasos.com.br/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

RÁDIO ALTO URUGUAI. **Três Passos adere à Política Nacional Aldir Blanc para o período de 2025 a 2028**. Três Passos, 8 jul. 2025. Disponível em: <https://radioaltouruguai.com.br/tres-pasos-adere-a-politica-nacional-aldir-blanc-para-o-periodo-de-2025-a-2028/>. Acesso em: 9 jul. 2025.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria da Cultura. **Secretaria da Cultura repassa R\$ 5,3 milhões para 27 projetos selecionados em editais da Lei Paulo Gustavo**. 2023. Disponível em: <https://www.estado.rs.gov.br/secretaria-da-cultura-repassa-r-5-3-milhoes-para-27-projetos-selecionados-em-editais-da-lei-paulo-gustavo>. Acesso em: 9 jul. 2025.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria da Cultura. **Lei Paulo Gustavo**. 2024. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/lei-paulogustavo>. Acesso em: 9 jul. 2025.

SILVA, C. J. A. F. A. da. **Cine Globo de Três Passos: a arquitetura projetando o futuro**. 2022. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2022/22323/christian_jordino_antonio_fer

reira_alves_da_silva/cine_globo_de_tres_passos_a_arquitetura_projetando_o_futuro. Acesso em: 9 jul. 2025.

TURINO, C. Lei Paulo Gustavo: O urgente resgate da Cultura. **Instituto Humanitas Unisinos – IHU**, São Leopoldo, 25 maio 2023. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/628974-lei-paulo-gustavo-o-urgente-resgate-da-cultura>. Acesso em: 9 jul. 2025.

ETARISMO NO AUDIOVISUAL: O DESAFIO DE UMA SOCIEDADE INTERGERACIONAL

Alice Inês Lorenzi Urbim¹

Resumo: O artigo apresenta uma revisão de literatura sobre o etarismo no audiovisual, entendido como um desafio central para a construção de uma sociedade intergeracional. A discussão articula contribuições da Neurociência (neuroplasticidade e inteligência cristalizada), da Filosofia marxista feminista (origens históricas e estruturais do preconceito etário), da Antropologia social (experiências de maturidade) e da Inteligência emocional (competências para a convivência entre gerações). Examina-se a inclusão de profissionais 50+ nas organizações audiovisuais, bem como as interseccionalidades entre idade, sexo, gênero e raça no mercado de trabalho e na produção de imagens. Considerando a transição demográfica brasileira e o aumento da longevidade, o texto argumenta que a

1 Tem Graduação em Jornalismo e Pós-Graduação em Neurociências e Comportamento, ambas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS); Especialização em Gestão, pela Fundação Dom Cabral (FDC); e Aperfeiçoamento em Filosofia Feminista, pela Universidade Estadual do Amazonas (UEA) e Pós-Graduação em Psicologia Positiva & Coaching, pelo Instituto Brasileiro de Coaching (IBC). E-mail: alice.urbim@gmail.com.

diversidade etária deixa de ser apenas uma questão social para se tornar variável estratégica nas políticas públicas, nas práticas profissionais e nas narrativas audiovisuais. Nessa perspectiva, a Neurociência oferece evidências sobre plasticidade neural, inteligência cristalizada e vieses inconscientes que sustentam a valorização de equipes criativas multigeracionais e o reconhecimento do potencial cognitivo, criativo e social das pessoas maduras. Conclui-se que o enfrentamento do etarismo e a ressignificação das representações de idade podem converter a diversidade geracional em vantagem competitiva para o setor audiovisual, contribuindo para modelos de produção mais inclusivos e alinhados às transformações do futuro do trabalho.

Palavras-chave: Neurociência. Etarismo. Audiovisual. Intergeracionalidade. Diversidade geracional.

1 INTRODUÇÃO

A forma como a humanidade compreende e lida com o envelhecimento reflete não apenas avanços científicos e demográficos, mas também valores culturais e sociais em constante transformação. Em meio às mudanças tecnológicas e às novas concepções de diversidade humana, o envelhecer torna-se um tema central para o século XXI, exigindo novas abordagens sobre intergeracionalidade.

Em 2020, a Organização das Nações Unidas (ONU) proclamou a Década do Envelhecimento Saudável, com a previsão de que, em 2050, a população mundial com mais de 60 anos chegue a 2 bilhões de pessoas.

O catálogo *Projeções da População Brasil e Unidades da Federação: Revisão 2024*, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), revela que, em 2050, a expectativa de vida no Brasil deverá ser de 81,3 anos para a média geral, com as mulheres vivendo, em média, 84 anos e os homens, 78,6 anos. Essas projeções do IBGE (2024) indicam que as mulheres continuarão com uma expectativa de vida mais longa, mas a diferença entre os sexos deve diminuir ao longo das próximas décadas.

Nesse sentido, em 2050, o Brasil será um país com uma população significativamente mais envelhecida, e diversas gerações estarão presentes simultaneamente. As principais gerações que vão se cruzar na sociedade brasileira serão: os **Baby Boomers (nascidos entre 1946 e 1964)**, que em 2050 terão entre 86 e 104 anos – embora em menor número, uma parcela considerável ainda estará viva, usufruindo da maior expectativa de vida –; a **Geração X (nascidos entre 1965 e 1980)**, entre 70 e 85 anos, que será o grupo constituirá uma parte importante da população idosa do país, devendo representar cerca de 30% do total; os **Millennials (Geração Y, nascidos entre 1981 e 1996)**, que estarão na faixa etária de 54 a 69 anos, compondo a população economicamente ativa mais madura e o início da faixa de idosos; a **Geração Z (nascidos entre 1997 e 2012)**, que terão entre 38 e 53 anos, representando a maior parte da força de trabalho adulta e a principal faixa etária em termos de população ativa; a **Geração Alpha (nascidos a partir de 2013)**, na faixa dos 20 aos 37 anos, ingressando no mercado de trabalho e na vida adulta; e a **Geração Beta (nascidos a partir de 2025)**, geração cujos primeiros membros (que se inicia em 2025) terão cerca de 25 anos.

O grande desafio social e econômico do Brasil em 2050 será a gestão do envelhecimento populacional acelerado, com uma grande proporção de idosos (Geração X e *Baby Boomers*) e uma base da pirâmide etária (Gerações Alpha e Beta) proporcionalmente menor devido à baixa taxa de fecundidade.

Não se trata de uma catástrofe, no sentido de um evento único e súbito, mas sim uma transição demográfica, cujas consequências em 2050 dependerão das políticas e preparações adotadas a partir de agora.

Até 2050, as projeções da ONU indicam que a população mundial com mais de 65 anos passará de 10% em 2021 para aproximadamente 17%. No Brasil, especificamente, a população idosa pode representar cerca de 30% a 40,3% do total, tornando o país um dos mais velhos do mundo em proporção, com uma transição muito mais rápida do que em outros países (ONU, 2015).

Sendo assim, é necessário redefinir as diferenças nas organizações empresariais, por meio da inclusão da diversidade geracional, além do gênero, sexo e raça. A contribuição da Neurociência pode ser decisiva para esse desafio, quando pensamos no atributo vital do cérebro humano e na sua capacidade de se adaptar, conhecida como neuroplasticidade, que é a capacidade que o sistema nervoso central possui em modificar algumas de suas propriedades morfológicas e funcionais, em resposta às alterações do ambiente.

2 NEUROCIÊNCIA E COMBATE AO ETARISMO

A Neurociência é a ciência que pode ajudar, através de pesquisas e evidências, a combater o *etarismo*, que é a discriminação contra indivíduos ou grupos etários com base em

estereótipos associados à idade. Embora *ageísmo* e *idadismo* sejam termos frequentemente usados como sinônimos, o ageísmo refere-se essencialmente às atitudes frequentes que os indivíduos e a sociedade têm com os outros em função da idade, enquanto a discriminação por idade descreve a situação em que a idade é o fator decisivo.

A partir de estudos de caso produzidos pela comunidade científica, provando que a neuroplasticidade, a inteligência cristalizada, ou a curva da felicidade, descritas no desenvolvimento deste artigo, são decisivos para combater o etarismo, tenho certeza de que será um incentivo às organizações empresariais a praticarem a intergeracionalidade, reunindo profissionais de diferentes gerações em uma mesma equipe e no mesmo ambiente corporativo.

Entendo que o olhar dos líderes sobre o futuro do trabalho deve ser multigeracional, e não aprisionado pelo viés inconsciente, que é quando tomamos decisões a partir de preconceitos incorporados no nosso inconsciente.

Estudos de performance da área cognitiva, apresentados pela especialista em Neurociência e aprendizagem Carla Tieppo, mostram que um dos principais objetivos em relação ao envelhecimento é retardar a perda cognitiva. Contudo, o tempo ainda é de testar estratégias, independentemente de sabermos que algumas teorias funcionam, como o treinamento do cérebro através do estímulo da memória operacional, também conhecida como memória de trabalho, que corresponde à capacidade do cérebro de assimilar informações à medida que realizamos determinadas tarefas. Apesar de evidências a favor da diversidade etária como estratégia para as organizações, o que vemos no mercado de trabalho é um movimento lento para a sua implementação; a segunda car-

reira ou a permanência dos maiores de 50 anos nas empresas ainda é irrelevante no Brasil.

A pesquisa da Maturi e da Ernest & Young (EY) do Brasil, divulgada em 2022, sobre etarismo, revela que, embora 80% das empresas reconheçam o etarismo, apenas 20% dispõem de políticas para combatê-lo em processos seletivos. O estudo aponta que as empresas estão mais avançadas no combate às discriminações de raça, gênero e sexo, mas ainda estão nos primeiros passos em relação ao etarismo. O levantamento também mostra que as empresas precisam de maior conscientização para enxergar a inclusão de profissionais 50+ como oportunidade estratégica, e não como uma barreira (Maturi; EY Brasil, 2022).

Uma sociedade só pode prosperar se for inclusiva e der crédito às investigações dos neurocientistas, que provam que o cérebro é o verdadeiro criador de tudo. Para o cientista brasileiro Nicoletis (2020), o cérebro desfruta de uma expressão quase ilimitada de criatividade, inteligência, intuição, discernimento e sabedoria que excede, em muitas ordens de magnitude, a performance de qualquer computador digital.

Apesar das evidências neurocientíficas sobre o potencial cognitivo ao longo da vida, a sociedade permanece atravessada por vieses implícitos sobre envelhecimento. O audiovisual, como ferramenta de narrativa, é especialmente relevante para essa transformação de mentalidades. O cinema e a televisão brasileira historicamente representaram idosos de maneira restrita, frequentemente confinados a papéis secundários, familiares (avós, pais) ou associados a declínio, fragilidade e dependência (Campos; Pereira; Diniz, 2021; Ferrigno, 2011).

Essa representação reflete e reforça imaginários culturais sobre envelhecimento, perpetuando estigmas e invisibilidade social. No entanto, observa-se movimento progressivo de mudança, especialmente em: documentários e filmes independentes, produções de streaming e plataformas digitais, projetos comunitários e educacionais, festivais temáticos dedicados a longevidade e diversidade. Estas produções emergentes destacam protagonismo maduro, ressignificação da vida, transmissão de legado e aprendizado mútuo entre gerações (Campos; Pereira; Diniz, 2021; Ferrigno, 2011).

A Neurociência no contexto brasileiro, é frequentemente evocada para reforçar verdades científicas como suporte ao protagonismo intergeracional, reconfigurando as narrativas sobre envelhecimento, a partir destas assertivas (Ferrigno, 2011; Urbim, 2021): a) o cérebro mantém capacidade de aprendizagem em qualquer idade; b) pessoas com 80 anos podem apresentar função cerebral comparável à de pessoas com 50 anos; c) criatividade não declina, frequentemente se transforma e se aprofunda; d) experiência oferece vantagens únicas em resolução de problemas; e e) relacionamentos significativos e engajamento social promovem saúde neurológica.

Essas evidências sustentam a representação de personagens idosos não apenas como depositários de memória ou figuras de sabedoria estática, mas como agentes dinâmicos de transformação, mentores e protagonistas de novas experiências e criadores ativos, e pesquisas demonstram que experiências audiovisuais ativam múltiplas redes neurais simultaneamente: processo visual emotivo, emoção e empatia, memória e associação de significados, reflexão crítica e abstração, simulação mental e experiências.

Essa ativação multissensorial potencializa processos de aprendizagem, ressignificação de crenças e desenvolvimento de empatia (Ferrigno, 2011; Marques, 2024). Narrativas que representam idosos como criativos, desejosos e autômatos podem literalmente reconfigurar redes neurais de espectadores, modificando vieses inconscientes sobre envelhecimento.

Algumas empresas globais com presença no Brasil começaram a despertar para esse tema e têm criado programas de inclusão e diversidade, contribuindo para o resgate da autoestima da geração dos maiores de 50 anos. Com projetos inovadores, derrubam estereótipos relacionados à perda de agilidade, aptidões e capacidades, além de avançar para uma sociedade mais justa e igualitária, com políticas que fomentam a convivência entre gerações. A mentoria reversa expande o compartilhamento de conhecimento, auxilia na cultura organizacional e promove uma pluralidade de pensamentos e ideias, incentivando uma evolução das organizações que reafirmam o seu propósito como agentes da sociedade.

No filme *Um Senhor Estagiário* (2015), dirigido por Nancy Meyers, é praticada a mentoria reversa e a intergeracionalidade, ao mostrar a relação entre Ben Whittaker (Robert de Niro), um senhor aposentado experiente, e Jules Ostin (Anne Hathaway), uma jovem empresária de sucesso. Ben, o estagiário sênior, com sua experiência, oferece conselhos a Jules, que está no auge da carreira. Ao mesmo tempo, ele aprende com ela sobre novas tecnologias e o funcionamento do mercado digital, mostrando que a aprendizagem é para os dois, o que caracteriza a mentoria reversa.

O filme retrata a intergeracionalidade no trabalho, apresentando como pessoas de diferentes faixas etárias podem

conviver e colaborar, cada uma trazendo os seus valores e a sua prática de trabalho. As diferenças geracionais são apresentadas não como obstáculos, mas como oportunidades para ampliar o conhecimento e fortalecer relações profissionais e pessoais.

Assim, *Um Senhor Estagiário* é uma obra que provoca reflexões sobre inclusão geracional, mostrando que o respeito mútuo e a troca de saberes são essenciais para o desenvolvimento pessoal e profissional, em contextos intergeracionais.

3 TRANSIÇÃO DEMOGRÁFICA E PRECONCEITO

A economia da longevidade nos faz entender que a transição demográfica brasileira é resultado de três vetores de mudança: a explosão populacional que o Brasil viveu no pós-guerra, queda da taxa de fecundidade e como terceiro vetor, o aumento da expectativa de vida.

Diante desse processo de transição, têm sido discutidas políticas públicas para as pessoas na faixa dos 50 ou 60 anos, tanto por intermédio de reformas previdenciárias, quanto pela via de reformas na saúde pública e investimentos em saúde preventiva. Uma fatia significativa da população está sendo muito impactada pela necessidade de encontrar uma segunda carreira, já que no século XX, já estariam começando a pensar em se aposentar.

Um estudo recente, fruto da parceria entre a *Aging Free Fair* e a Escola de Administração de Empresas de São Paulo (EAESP) da Fundação Getúlio Vargas (FGV), concluiu que as organizações ainda não estão preparadas para enfrentar um cenário do envelhecimento da força de trabalho (*Aging Free Fair*; FGV, 2018).

Yuval Noah Harari, historiador israelense, autor de *Sapiens* e *Homo Deus*, afirma que o problema do futuro do trabalho não é criar empregos, mas criar empregos nos quais o desenvolvimento dos humanos seja melhor que o dos algoritmos (Harari, 2016). O mundo está envelhecendo e a discussão agora é da mortalidade.

No capítulo sobre o trabalho, em sua publicação *21 lições para o século 21*, ele diz que os humanos têm dois tipos de habilidades – física e cognitiva. Segundo o autor, no passado as máquinas competiram com os humanos, principalmente em habilidades físicas, enquanto os humanos se mantiveram à frente das máquinas em capacidade cognitiva. Nas últimas décadas, a Neurociência e a economia comportamental permitiram que os cientistas adquirissem uma compreensão muito melhor de como os humanos tomam decisões a partir do hackeamento dos humanos (Harari, 2018).

Harari (2024), em seu livro *Nexus*, destaca que a IA pode reconfigurar o que significa ser humano, criando novos tipos de seres ou realidades de trabalho onde gerações podem ser afetadas de formas distintas, com riscos de exclusão para alguns grupos etários, especialmente os mais velhos. Ele enfatiza a necessidade urgente de diversidade e inclusão nas decisões sobre IA para evitar que desigualdades biológicas, tecnológicas e sociais se aprofundem.

Além disso, em textos e palestras, Harari discute o impacto da automação e da inteligência artificial na criação de uma “classe inútil”, que pode incluir gerações mais velhas excluídas do mercado de trabalho, aprofundando assim as desigualdades entre diferentes faixas etárias.

A proclamação, em dezembro de 2020, da Década do Envelhecimento Saudável pelas Nações Unidas (2021-2030) demonstra uma vontade política global de combater o preconceito etário e criar comunidades e cidades mais favoráveis aos idosos, garantindo cuidados de saúde integrados e de longo prazo, para que mais pessoas possam viver uma vida saudável e produtiva. Tedros Ghebreyesus, diretor geral da Organização Mundial da Saúde (OMS), declarou que se trabalharmos dentro das Nações Unidas, com governos, sociedade civil e setor privado, poderemos “adicionar anos à vida, mas também qualidade de vida a estes anos” (ONU, 2020).

Investir em diversidade geracional é tão importante quanto discutir a diversidade de raça, gênero e de sexo. As organizações que não aproveitarem a possibilidade de colaboração entre as gerações se arriscam a se tornarem irrelevantes e obsoletas. É possível que o mercado de trabalho em 2050 se caracterize pela cooperação e inteligência artificial e não pela competição entre os humanos.

No artigo *Mulheres sindicalizadas: classe, gênero, raça e geração na produção de novos sujeitos políticos*, um estudo de caso sob o ponto de vista marxista, Castro (2019), a filósofa brasileira, traz o enfoque da política da diversidade, redimensionando significados para as categorias de raça, gênero e geração, que, em comum, são atributos naturais com significados políticos, culturais e econômicos, organizados por hierarquias, privilégios e desigualdades, apoiados por símbolos particulares e naturalizados.

Castro (2019) observa que, na sociedade brasileira, a geração compartilha do preconceito da raça e sexo, uma vez que está imersa em estereótipos culturais e econômi-

cos direcionados a cada ciclo de vida. Além disso, a autora aponta que a intersecção entre gênero e geração afeta em especial as mulheres, criando estereótipos geracionais. A complexidade da geração como categoria social também se relaciona com o problema de identificação do sujeito com um ciclo de idade.

E para provar que o preconceito contra a idade afeta as mulheres mais do que sexismo, apresento aqui uma pesquisa que foi realizada pela Riverter, uma empresa norte-americana de *coworking* voltada para o público feminino, especialmente as que se aventuram a empreender, cujo objetivo é buscar maior igualdade de chances para elas no ambiente profissional. Em 2019, a organização divulgou o resultado do que chamou de *The Riveter Listening Tour*: uma pesquisa com mais de 1.500 mulheres foi complementada por 100 entrevistas. O tema? Experiências no trabalho, passando por renda, raça, idade, oportunidades no emprego e barreiras impostas à maternidade.

Cerca de metade das entrevistadas até afirmou que, no geral, se sentia satisfeita no trabalho, mas a resposta apenas arranhava a superfície, porque os problemas afluam algumas respostas depois.

O que chamou atenção na pesquisa foi que, para 58% das mulheres ouvidas pela Riverter, todos os aspectos relacionados aos atributos físicos tinham grande peso no ambiente de trabalho. E, das questões vinculadas a este tópico, a idade era o ponto nevrálgico. No grupo acima dos 40 anos, 21% relataram discriminação por causa da idade: tinham menos oportunidades profissionais, detectavam progressiva diminuição de suas responsabilidades e, em muitos casos, eram vítimas de demissões (Tavares, 2019).

4 A EXPLORAÇÃO DA INTERGERACIONALIDADE NO AUDIOVISUAL

Um estudo apresentado em 2025, no 28º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), analisou como as narrativas cinematográficas influenciam a percepção social sobre o envelhecimento, especialmente o feminino, abordando o etarismo em dois filmes: *A Substância* e *O Último Azul* (Castro; Oliveira, 2025).

O envelhecimento é frequentemente visto de forma negativa em uma cultura que valoriza a juventude, levando à marginalização das pessoas idosas, especialmente mulheres, e o etarismo é uma forma de opressão social que se manifesta em estereótipos, preconceitos e discriminação, sendo uma questão de saúde pública. Nesse sentido, o cinema, enquanto forma de cultura midiática, reflete e reforça essas representações, contribuindo para a naturalização do etarismo (Castro; Oliveira, 2025).

A Substância, de Coralie Fargeat (2024), retrata Elisabeth Sparkle (Demi Moore), uma ex-estrela de cinema que enfrenta a pressão do etarismo ao ser demitida por sua idade. A narrativa enfatiza a internalização do preconceito, mostrando a protagonista em busca de uma solução drástica para recuperar sua juventude, o que resulta em uma crítica ao machismo e à objetificação das mulheres mais velhas (Castro; Oliveira, 2025).

Em contraste, *O Último Azul*, de Gabriel Mascaro (2025), apresenta Tereza (Denise Weinberg), uma mulher de 77 anos que, ao ser forçada a se mudar para uma colônia habitacional, embarca em uma jornada de autodescoberta e resistên-

cia. A narrativa destaca a capacidade de desejo e a força das relações intergeracionais, desafiando a visão negativa do envelhecimento (Castro; Oliveira, 2025).

Na visão das autoras do artigo, as narrativas cinematográficas têm um papel crucial na formação de estereótipos sobre o envelhecimento, podendo tanto reforçar quanto contestar a opressão enfrentada por pessoas idosas. A transformação necessária para combater o etarismo deve ser estrutural, envolvendo mudanças nas representações midiáticas, políticas antidiscriminação e diálogos intergeracionais. Assim, é fundamental priorizar as vozes das pessoas mais velhas para promover uma sociedade mais inclusiva e respeitosa em relação ao envelhecimento, e o cinema pode ser uma ferramenta para desafiar as narrativas etaristas, promovendo uma visão mais positiva e realista do envelhecimento, especialmente para as mulheres (Castro; Oliveira, 2025).

No filme *O Agente Secreto*, de Kleber Mendonça Filho (2025), a atriz e artesã Tânia Maria é a prova viva de que o talento não tem prazo de validade. Começando sua carreira aos 72 anos no filme *Bacurau*, atualmente com 78, ela foi citada pelos sites internacionais como *Variety* e *The Hollywood Reporter* como uma grande aposta para o Oscar 2026. Tânia está no elenco do filme para nos lembrar que nem todo o mundo estreia aos vinte e poucos anos. Em *O Agente Secreto*, ela vive Dona Sebastiana, dona da pensão que acolhe perseguidos políticos nos anos 1970.

O desafio é respeitar a política da diversidade de geração, e, nesse contexto, ampliar os estudos da Neurociência sobre a intergeracionalidade, treinando corpo e cérebro para ter um envelhecimento mais saudável acompanhado de saúde mental. No caso do envelhecimento, o que acontece é uma

reorganização sináptica associada ao declínio de importantes neurotransmissores. “Nossas sinapses se afrouxam e as concentrações de hormônios como cortisol, endorfina, dopamina, noradrenalina, serotonina e oxitocina diminuem, mas essas mudanças em nosso sistema nervoso são completamente naturais” (Pamplona, 2018).

Para avançar a integração de neurociência e intergeracionalidade no audiovisual brasileiro, em relação a editais e financiamento, é necessário criar linhas de financiamento para projetos audiovisuais sobre envelhecimento ativo e intergeracionalidade, incluir critérios de diversidade etária em critérios de seleção, apoiar documentários, ficções, séries, curtas e produções comunitárias que abordem temáticas intergeracionais; em relação à formação e capacitação, oferecer programas de atualização tecnológica para realizadores sênior, estruturas e mentorias reversas, onde as experiências da juventude e maturidade se encontram e integrar a neurociência em cursos de roteiro, direção e produção audiovisual.

No que se refere à produção de conhecimento, urge documentar e compartilhar boas práticas em projetos audiovisuais intergeracionais e criar acervo de filmes, vídeos e documentários sobre envelhecimento com a finalidade de educação e pesquisa, sendo necessário também avançar nas políticas públicas de exibição e circulação, ampliando espaços de exibição dedicados a temáticas intergeracionais em cinema, televisão e plataformas, promover festivais temáticos sobre longevidade e diversidade etária, facilitar acesso ao conteúdo audiovisual para os 50+ em espaços públicos.

Até novembro de 2025, a maioria dos editais de audiovisual no Rio Grande do Sul não mantém critérios explícitos e obrigatórios para diversidade etária entre os proponen-

tes, mas muitos sinalizam a busca por diversidade (incluindo idade), principalmente na composição das comissões de seleção, mas não como filtro de eliminação ou pontuação prioritária nos projetos. Alguns editais federais incluem esse aspecto de forma transversal, como um dos aspectos valorizados em projetos e formações, considerando critérios que envolvem gênero, raça, orientação sexual e idade, buscando pluralidade de olhares.

O Plano Setorial do Audiovisual no RS e a Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul, por meio da Lei de Incentivo à Cultura (LIC), e editais como o Pró-Cultura RS, promovem o fomento de projetos culturais diversos, permitindo e incentivando abordagens que contemplem a diversidade etária, ainda que não priorize exclusivamente essa pauta nos critérios formais de seleção.

A fim de avançar a agenda de neurociência e intergeracionalidade no audiovisual é importante ter o conhecimento da síntese de evidências da Teoria de Cattell das habilidades cognitivas sobre a evolução da teoria das inteligências fluída e cristalizada, sendo possível provar que a inteligência cristalizada – as habilidades que adquirimos pela experiência e que nos fazem juntar padrões diferentes – contribui para gerir crises e passar tranquilidade aos jovens (Schelini, 2006). A inteligência cristalizada aumenta com o tempo de vida e é alimentada diretamente pela memória do trabalho, através da inteligência fluída.

Uma sociedade multigeracional só pode se desenvolver se for inclusiva. A inteligência cristalizada nos permite navegar por todas as disrupções de uma maneira que podemos usá-la como fonte de energia, impulso e inovação, organizando uma rede de conceitos, experiências e vivências. A história

em suas narrativas está repleta de exemplos de criatividade nos capítulos da maioridade como Caetano Veloso, Chico Buarque, Fernanda Montenegro, Michelangelo, Matisse, Picasso, Nathalia Timberg, Othon Bastos, Edgar Morin.

Miguel Nicolelis, neurocientista brasileiro, em seu livro *O Verdadeiro Criador de Tudo*, compara o cérebro com uma orquestra sinfônica, na qual a configuração física dos instrumentos e, conseqüentemente, a sua sonoridade são continuamente modificadas por cada nota musical produzida por essa mesma filarmônica. Esse atributo justifica por que *o verdadeiro criador de tudo* pode desfrutar de uma ilimitada criatividade, inteligência, intuição, discernimento e sabedoria que excedem a performance de qualquer computador digital (Nicolelis, 2020).

5 E A CURVA DA FELICIDADE?

A saúde mental é um fator predominante para o envelhecimento. Em que ponto estamos nesta curva? Em *Liberdade, Felicidade & Foda-se!*, a antropóloga Goldenberg (2019) relata que, a partir de pesquisas realizadas em 2017 por dois economistas britânicos, David Blanchflower, da Dartmouth College, e Andrew Oswald, da Universidade de Warwick, em oitenta países com uma amostra de mais de dois milhões de pessoas, encontraram um padrão constante: as pessoas mais felizes eram as mais jovens e as mais velhas, enquanto as menos felizes eram as que estavam entre os 40 e 50 anos.

Os pesquisadores descobriram uma curva da felicidade no formato da letra U, ou o formato de um sorriso. A felicidade é maior no início da vida e diminui ao longo dos anos, chegando ao seu ponto mais baixo em torno dos 45

anos e, depois disso, volta a crescer. Os mais velhos, se tiverem uma boa saúde, estabilidade financeira e segurança afetiva, podem se sentir tão felizes quanto os mais jovens (Goldenberg, 2019).

A questão da felicidade sempre esteve no centro das pesquisas e das reflexões da doutora em Antropologia Social, principalmente quando entrevistou cinco mil homens e mulheres brasileiros, de 18 a 98 anos, chegando ao resultado que foi publicado em *Corpo, envelhecimento e felicidade* (Goldenberg, 2011), no qual demonstra que a curva das brasileiras, depois dos 50 anos, começa a subir, as mulheres com mais de 60 anos afirmaram categoricamente: “Este é o melhor momento de toda a minha vida. Nunca fui tão feliz. É a primeira vez que posso ser eu mesma. Nunca fui tão livre” (Goldenberg, 2011, p. 16).

Enquanto as mulheres descobriram que o tempo é o verdadeiro capital e não querem e nem podem desperdiçar seu próprio tempo, os homens, por outro lado, querem ter mais tempo para aproveitar a família e a casa, para o mundo do afeto, já que passaram a maior parte da vida dedicados ao mundo do trabalho, também querem receber o carinho e o cuidado das esposas, dos filhos e dos netos.

Por que será que é preciso esperar a velhice para realizar sonhos, desejos e projetos tão simples? Uma segunda carreira já na maturidade, com autonomia e felicidade, pode definir o que a antropóloga chama de uma bela velhice como projeto de vida, vivendo com mais alegria, generosidade e sabedoria. A revolução deste século, para Goldenberg (2011), é a revolução dos mais velhos, que foram os protagonistas nas transformações comportamentais no século passado e não aceitam rótulos.

Se nós não combatermos a velhofobia desde agora, vamos viver em uma sociedade em que os velhos não poderão existir. Se desvalorizarmos os mais velhos, não é só a idade que desprezaremos, é a experiência, a ancestralidade, a sabedoria transmitida de geração em geração.

Marcus Montenegro, empresário de mais de 300 artistas brasileiros, assinou em 2024 uma coluna na *Na Telinha*, com o título *Na TV acontece um desmonte etarista da estrutura das novelas*, entendendo que sempre tem que ter a renovação do *casting*, e a transição precisa ser feita com equilíbrio, consciência e responsabilidades, contudo, em sua opinião, o que está acontecendo desde 2015 nas escalações das novelas brasileiras não é uma renovação, é um desmonte etarista da estrutura dramaturgica (Montenegro, 2024).

As novelas sempre tiveram um elenco composto majoritariamente por 70% de atores com 40 anos ou mais, enquanto os outros 30% eram destinados a lançar e sedimentar novos talentos. A força do ambiente digital tem levado os executivos de TV aberta a buscarem uma jovialização desenfreada dos talentos, sem medir qualquer consequência artística e dramaturgica, cometendo a crueldade do etarismo na televisão (Montenegro, 2024).

Seja qual for a história contada, a obra sempre é baseada em grandes atores em papéis importantes. Montenegro (2024) ressalta também que mesmo com a criação de um manual de diversidade, não podemos ter etarismo, ignorando a troca entre gerações, porque diversidade com etarismo não é diversidade.

A Azeitona Consultoria, empresa especializada em pessoas e cultura para a indústria criativa, divulgou em dezem-

bro de 2025, os resultados da *Pesquisa Cultura Azeitona 2024*, um mapeamento inédito sobre as condições de trabalho no setor audiovisual brasileiro. O estudo, realizado entre abril e maio de 2024, com a participação de 636 profissionais de diferentes áreas e regiões do Brasil, indica que 76% das pessoas não encontram ambientes psicologicamente seguros para trabalhar (Tela Viva, 2025).

O levantamento aponta um cenário marcado por insegurança e baixa percepção de valorização. Segundo o relatório, a análise qualitativa das respostas espontâneas destaca a duração do trabalho como um ponto central: 42% citaram jornadas acima de 12 horas como o principal problema. Relatos de vivências diretas de assédio de gênero aparecem em 38% dos depoimentos, enquanto a discriminação racial foi mencionada por 29% dos profissionais, e **o etarismo por 11%** sendo manifestada por um profissional que diz: “Depois dos 40, as oportunidades diminuem consideravelmente”.

A consultoria tem esperança de que a divulgação do relatório sirva como base para diálogos entre produtoras, órgãos públicos, sindicatos e coletivos. O objetivo é estimular práticas de gestão capazes de promover diversidade em ambientes de trabalho mais saudáveis no setor audiovisual.

Quando o audiovisual aborda temas de envelhecimento, intergeracionalidade e neurociência, reflete não só a realidade, mas transforma, oferecendo novas representações que questionam estigmas e mobilizam empatia, ao humanizar experiências antes invisibilizadas, documentam resistências e alternativas, inspirando ação, preservam memória de comunidades, gerações e saberes, bem como criam espaços de encontro e diálogo entre diferentes públicos.

Apesar de todas as evidências a favor da diversidade geracional como estratégia, a conversa sobre o *gap* de gerações continua fora da grande mídia e as organizações continuam valorizando juventude e vitalidade sobre sabedoria e maturidade. A legislação vigente no país estabelecida na Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) foi concebida na década de 1940, quando a expectativa de vida do brasileiro era de 45 anos. Logo, as leis trabalhistas não conseguem compreender toda a complexidade da longevidade atual.

Isso exige que as empresas interessadas na diversidade geracional ressignifiquem suas formas de seleção e contratação, as posições de trabalho, a remuneração e a disponibilização da aposentadoria compulsória. Pessoas entre 55 e 65 anos, dependendo da empresa, ainda são convidadas a encerrar os seus contratos ou pedir sua demissão, no ápice de sua vida produtiva, com a contrapartida de um pacote de benefícios. Uma sociedade multigeracional só pode ir pra frente se for inclusiva, proporcionando um envelhecimento saudável e produtivo.

A ameaça de perda de emprego, para Yuval Harari (2018), não resulta apenas da ascensão da tecnologia da informação, mas de sua confluência com a biotecnologia e a neurociência. O caminho que vai do *scanner* de ressonância magnética ao mercado de trabalho é longo e tortuoso, mas ainda poderá ser percorrido em poucas décadas. O que os pesquisadores estão aprendendo hoje sobre o cérebro pode permitir que computadores superem psiquiatras em 2050 (Harari, 2018).

Algumas empresas retiraram a régua etária e absorveram uma visão atualizada da senioridade. A menos que os colaboradores expressem o desejo pessoal de reduzirem a jornada de trabalho ou de estabelecer outro tipo de vínculo empre-

gatório, a empresa não rescinde o contrato, no caso de aposentadoria por tempo de serviço. Esse é o complexo desafio da intergeracionalidade.

6 O FUTURO DO TRABALHO

Qual será a nossa contribuição nesse processo para a diminuição de desigualdades e ampliação de oportunidades? Os estudos sobre o futuro do trabalho exigem olhares cada vez mais próximos para os propósitos de inclusão e diversidade, idealizando novos formatos de carreiras para pessoas que já percorreram a primeira curva da vida profissional.

A Neurociência tem uma grande contribuição para oferecer, mostrando saídas para essa lógica de silenciamento e invisibilidade. Estamos produzindo uma série de resistências e preconceitos, no caso o etarismo, a partir de uma matriz de dominação que naturaliza e normaliza que aqueles com 50 anos ou mais estejam fora do mercado de trabalho.

Trabalhar com uma equipe heterogênea ajuda a fugir do que chamamos de viés inconsciente, tema abordado com uma nova concepção de inconsciente na Psicologia e na Neurociência pelo doutor em Física californiano Mlodinow (2014) no livro *Subliminar: como o inconsciente influencia nossas vidas*.

Vieses inconscientes são pensamentos e crenças enraizados no nosso cérebro, construídos de maneira implícita a partir de nossas experiências e por fatores culturais da nossa sociedade, e frequentemente interferem no processo de tomada de decisão e podem nos levar a erros importantes. Estar inserido em uma equipe heterogênea diminui a chance de cairmos no chamado viés da conformidade, no qual a tendência é nos comportarmos de maneira semelhante àqueles

que estão a nossa volta em vez de seguirmos nossos próprios pensamentos e ideias. Esse tipo de viés faz com que, muitas vezes, processos e padrões de comportamento sejam repetidos em uma organização simplesmente porque as pessoas estão repetindo o comportamento do grupo pré-existente (Gameiro, 2021).

Nosso cérebro precisa lidar com muitas coisas ao mesmo tempo, são milhares de informações por segundo e, para dar conta de tudo, ele cria padrões do que considera mais importante em forma de atalhos para que, então, possa os reconhecer rápida e automaticamente; é o que chamamos de piloto automático. O problema é que esses atalhos são naturalmente tendenciosos, já que são adquiridos com base em experiências, cultura, educação, ambiente e aprendizados, formando o sistema de crenças que define nossos comportamentos, os nossos vieses inconscientes.

É por isso que temos a tendência e a preferência de nos aproximarmos de pessoas que sejam mais parecidas conosco e com elas criarmos uma conexão mais rápida. O problema é que a recíproca é também verdadeira; temos uma forte tendência a nos afastar de pessoas que são diferentes ou com as quais criamos um preconceito automático e inconsciente. Quanto mais homogêneo for o grupo, maior a chance do viés da conformidade se instalar.

Os grupos mais diversificados tendem a ter um olhar atento e uma visão mais ampla dos desafios apresentados, o que resulta um melhor desempenho de equipe: aumento da criatividade e capacidade de inovação. Além disso, a convivência com grupos diversos, em um ambiente próprio para a troca de ideias e expertises, estimula o desenvolvimento das pessoas a partir do conceito da neuroplasticidade. A interação

com diferentes formas de pensar e avaliar o mesmo cenário mantém o cérebro constantemente desafiado, estimulando o pensamento criativo (Gameiro, 2021).

A inteligência coletiva, para Lévy (2015), filósofo, sociólogo e pesquisador em ciência da informação, deve ser incessantemente valorizada. Deve-se procurar encontrar o contexto em que o saber do indivíduo pode ser considerado valioso e importante para o desenvolvimento de um determinado grupo.

Lévy (2015) mostra que um fator importante para que essa inteligência ocorra é conseguir identificar as competências dos sujeitos e compreendê-las em suas multiplicidades. Para ele, o que reuniria os indivíduos não seria mais o pertencimento a um lugar ou a uma ideologia, mas as capacidades de compartilhamento dos saberes individuais, uma vez que as identidades passariam a ser as identidades do saber (Lévy, 2015).

A convivência entre pessoas de diferentes perfis é um excelente estímulo para o desenvolvimento da empatia, que envolve entender as emoções, intenções e visão do mundo dos outros, exercendo o conceito da alteridade. A empatia é o elemento-chave para o aprimoramento da inteligência emocional, além de ser fundamental para a criação de relacionamentos positivos no ambiente de trabalho, estimulando a ativação dos circuitos neurais envolvidos no processo da empatia, contribuindo para o desenvolvimento dessa habilidade.

Para Goleman (1996), psicólogo e jornalista científico, autor do *best-seller Inteligência Emocional*, essa inteligência consiste na capacidade de identificar nossos próprios sentimentos e os dos outros; de nos motivarmos e gerirmos os impulsos dentro de nós em nossos relacionamentos. Seu pensamento se mostra crucial para entendermos a

importância da intergeracionalidade na nova sociedade organizacional.

Nas telas, essa nova sociedade também está presente, através de obras que promovem um diálogo geracional e social, desconstruindo preconceitos sobre o envelhecer, celebrando a reinvenção pessoal através de representações e narrativas intergeracionais.

Sandra Werneck, a diretora do documentário *Meu Tempo É Agora* (2025), aos 74 anos, reuniu mulheres de trajetórias marcantes, como Conceição Evaristo, Marieta Severo, Zezé Motta, Margareth Dalcolmo, Denise Werneck e Iole de Freitas, para refletir sobre o envelhecimento feminino com profundidade, humor e memória. As entrevistadas refletem sobre como atravessam a maturidade hoje. São relatos que misturam descontração, franqueza e uma visão crítica sobre temas como racismo, carreira, afetos e a percepção do próprio corpo ao longo do tempo.

Ao se colocar também como personagem, Sandra Werneck constrói um mosaico de experiências que valoriza a vida depois dos 70, e desmonta estereótipos ligados ao envelhecer. É um filme que celebra a continuidade, autonomia e lucidez. Ao dar voz a mulheres, a produção contribui para uma maior visibilidade social e cultural da população idosa no cinema nacional, estimulando o respeito e o diálogo intergeracional.

O filme *Livros Restantes* (2025), com roteiro e direção de Márcia Paraíso e estrelado por Denise Fraga, aborda indiretamente o etarismo ao retratar a vida de Ana Catarina, uma mulher com mais de 50 anos que enfrenta invisibilidade social e reflexões sobre maturidade, recomeços e memórias em uma fase de transição vital. A diretora destaca explicitamen-

te essa “etapa de quando nos tornamos invisíveis”, comum às mulheres 50+, ao mostrar a protagonista se desfazendo de bens e confrontando o passado em uma comunidade pesqueira de Florianópolis, antes de mudar para Portugal.

Embora o foco principal seja relações familiares, abuso na infância e conexões com livros, o longa critica a marginalização etária feminina, a “infantilidade masculina” em contraste com o amadurecimento dela e o peso da longevidade em uma sociedade que ignora os maduros.

A diretora Marcia Paraíso, de 57 anos em uma entrevista para o portal de notícias Metrópolis (Rajab, 2025) destaca que “queria muito falar sobre essa etapa, de quando nos tornamos invisíveis”. Denise Fraga, 61 anos, também reflete sobre sua própria experiência como atriz em *Livros Restantes*, conversando com o repórter EdSoul, no G1 Santa Catarina, afirmando que “uma vida só não basta” e que atores vivem “emprestados”, conectando isso à capacidade de reinvenção na maturidade (EdSoul, 2025).

Precisamos refinar o nosso olhar sobre a diversidade para acabar com o *gap* de gerações no mercado. Sergio Serapião, sócio-fundador e CEO da Labora e fundador do movimento LAB60+ no Brasil, declarou em 2018, no evento HSM EXPO, feira de gestão empresarial brasileira, que estamos vivendo a Revolução da Longevidade, um período de plena transformação no qual esticamos nossa expectativa de vida de 50 para 80 anos (Serapião, 2020). A fase madura deixa de significar recolhimento e espera da morte e passa a ser múltipla, cheia de potências e possibilidades. Se estamos vivos por mais tempo, podemos nos incluir em processos criativos, produtivos, que exigem experiência nas fases mais maduras (Diversidade [...] 2018; Torres, 2024).

Na sociedade das organizações, podemos dizer que há um desejo para a inclusão da diversidade geracional, mas ainda estamos no discurso, produzindo apenas um encantamento com a diversidade do outro. É necessário que as empresas se aproximem do público com mais de 50 anos para sairmos dos preconceitos inconscientes.

Audre Lorde (2019), escritora e feminista caribenha, em artigo intitulado *Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença*, afirma que, ao caminharmos em direção a uma sociedade criativa em que todos podemos prosperar, a discriminação etária é outra distorção de relacionamento que interfere sem visão. Ao ignorar o passado, somos encorajados a repetir seus erros.

Se os membros mais jovens de uma comunidade consideram os membros mais velhos como imprestáveis, suspeitos ou excedentes, eles jamais serão capazes de dar as mãos e examinar as lembranças vivas da comunidade, nem fazer a pergunta mais importante: “por quê?”. Isso é tão grave que nos provoca um abismo entre as gerações e uma amnésia histórica que nos obriga a reinventar a roda, repetindo e reaprendendo sem parar as velhas lições que nossas mães aprenderam, porque não passamos adiante o aprendizado geracional ou porque somos incapazes de ouvir com atenção (Lorde, 2019).

Considerando as noções de interseccionalidade e intergeracionalidade, bem como a matriz de dominação e a teoria crítica, Collins (2019) nos propõe dois desafios complexos: primeiro, pensar como os paradigmas interseccionais de opressão organizam a forma de dominação, a partir de elementos como sexo, raça, gênero e idade; segundo perceber como se caracteriza a matriz de dominação na qual as opressões interseccionais se originam, se inserem e se desenvolvem.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de uma crise de conhecimento e de um pensamento que tem o paradigma clássico reducionista, a mudança é complexa e precisamos de uma construção biopsicossocial que nos leve a aprofundar teorias como a do viés inconsciente, da neuroplasticidade, da inteligência cristalizada e da memória do trabalho. A Neurociência tem a missão e o propósito de comprovar através de investigação científica que a intergeracionalidade não é somente uma bandeira que consta na agenda global. Etnarismo é um preconceito como o racismo e o sexismo.

Progredimos em tantos segmentos de diversidade, mas quando falamos em diversidade geracional, o progresso das iniciativas tem sido lento e as empresas ainda se mostram hesitantes, levando mais tempo para solidificar tendências e ações para combater o preconceito da idade. As perspectivas da intergeracionalidade em relação ao setor audiovisual no Brasil enfatizam a importância do diálogo entre gerações para promover inclusão social, construção de identidade e transmissão de saberes. Essa abordagem busca superar a segmentação geracional tradicional, fomentando a integração e o aprendizado mútuo entre jovens, adultos e idosos nas produções audiovisuais e nas práticas culturais.

No audiovisual, a exploração da intergeracionalidade abre espaço para explorar narrativas como: ressignificação da vida na maturidade, transmissão cultural e de saberes entre gerações, afetos, sexualidade e desejo na terceira idade, desconstrução de estereótipos sobre envelhecimento, criatividade e inovação associadas à experiência e sabedoria. Essas temáticas dialogam diretamente com achados neurocientíficos sobre plasticidade neural, resiliência, inteligência emocional e bem-estar na maturidade.

O futuro do trabalho reforça o vínculo entre diversidade e performance das empresas, sugerindo vantagens competitivas a partir de estratégias da inclusão e da diversidade. Diante desse cenário, o enfrentamento do etarismo e a valorização da intergeracionalidade, deixam de ser apenas uma agenda e passam a ser também uma estratégia de sustentabilidade para o audiovisual brasileiro. As empresas que desejam permanecer relevantes, precisarão estar atentas a todas as gerações – na tela, nas equipes e nas decisões de projetos –, reconhecendo que a força criativa e o vínculo com o público se constroem justamente na diversidade de idades e experiências.

REFERÊNCIAS

AGING FREE FAIR; FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Envelhecimento nas organizações e a gestão da idade**. São Paulo: EAESP/FGV, 2018. Disponível em: https://eaesp.fgv.br/sites/eaesp.fgv.br/files/u68/pesquisa_fgvbrasilprev.pdf. Acesso em: 22 abr. 2021.

CAMPOS, J. V. R. de; PEREIRA, B. da P. da C.; DINIZ, R. R. Saberes intergeracionais no cinema. *Ândé*, v. 5, n. 2, p. 24-38, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufabc.edu.br/index.php/iande/article/view/435>. Acesso em: 23 abr. 2025.

CASTRO, G. G. S.; OLIVEIRA, A. L. de. Narrativas do Envelhecimento em Cena/nas Telas do Cinema: Reflexões Sobre o Etarismo e a Heterogeneidade dos Modos de Envelhecer em A Substância e O Último Azul. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 28., Campinas, 15 a 17 maio 2025. [Anais Eletrônicos]. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2025. Disponível em: <https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/regional/18/3028/0401202500022767eb57435f4c2.pdf>. Acesso em: 10 out. 2025.

CASTRO, M. G. Mulheres sindicalizadas: classe, gênero, raça e geração na produção de novos sujeitos políticos, um estudo de caso. *In*: BUARQUE DE HOLLANDA, H. (org.). **Pensamento feminista brasileiro, formação e contexto**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. v. 1. p. 213-236.

COLLINS, P. H. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

DIVERSIDADE geracional no ambiente do trabalho: entrevista para HSM com Sergio Serapião do LAB60+. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (69 min). Publicado pelo canal **Lab60+**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f0WfU5Yh90&t=125s>. Acesso em: 22 abr. 2025.

EDSOUL. Entrevista: Denise Fraga estrela filme sobre jornada afetiva em comunidade de Florianópolis. **G1 Santa Catarina**, 11 nov. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2025/11/11/entrevista-denise-frag-a-filme-livros-restantes-florianopolis.ghtml>. Acesso em: 22 abr. 2021.

FERRIGNO, J. C. Programas intergeracionais no Brasil. **Sesc São Paulo**, 29 mar. 2011. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/6425_PROGRAMAS+INTERGERACIONAIS+-NO+BRASIL. Acesso em: 23 abr. 2025.

GAMEIRO, T. O que a Neurociência tem a dizer sobre Diversidade nas Organizações? **Nemesisneuro**, 9 abr. 2021. Disponível em: <https://www.nemesisneuro.com/post/o-que-aneuroci%C3%Aancia-tem-a-dizer-sobre-diversidade-nas-organiza%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em: 22 abr. 2025.

GOLDENBERG, M. (org.). **Corpo, envelhecimento e felicidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GOLDENBERG, M. **Liberdade, felicidade & foda-se!** São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

GOLEMAN, D. **Inteligência Emocional**. São Paulo: Objetiva, 1996.

HARARI, Y. N. **21 lições para o século 21**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HARARI, Y. N. **Homo Deus: uma breve história do amanhã**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HARARI, Y. N. **Nexus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

IBGE. **Projeções da População Brasil e Unidades da Federação: Revisão 2024**. Rio de Janeiro: IBGE, 2024. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102111>. Acesso em: 22 nov. 2025.

LÉVY, P. **A inteligência coletiva: Por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Loyola, 2015.

LIVROS RESTANTES. Direção: Marcia Paraíso. Brasil: Plural Filmes, 2025. 1 vídeo (104 min), color.

LORDE, A. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista Hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 246-256.

MARQUES, V. B. R. Produção de vídeos estudantis: Uma abordagem pedagógica alinhada às teorias de multiletramento e neurociência. **Revista FT**, v. 28, 18 ago. 2024. DOI: 10.69849/revistaft/ar10202408181106 Disponível em: <https://revistaft.com.br/producao-de-videos-estudantis-uma-abordagem-pedagogica-alinhada-as-teorias-de-multiletramento-e-neurociencia/>. Acesso em: 23 abr. 2025.

MATURI; EY BRASIL. **Etarismo nas organizações: diagnóstico sobre inclusão de profissionais 50+ no mercado de trabalho**. 2022. Disponível em: https://www.ey.com/pt_br/insights/workforce/pessoas-com-mais-50-anos-forca-de-trabalho. Acesso em: 10 set. 2025.

MEU TEMPO É AGORA. Direção: Sandra Werneck. Brasil: Cineluz Produções, 2025. 1 vídeo (71 min.).

MLODINOW, L. **Subliminar:** Como o inconsciente influencia nossas vidas. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MONTENEGRO, M. Na TV, acontece um desmonte etarista da estrutura das novelas. **UOL**, Na Telinha, 1 dez. 2024. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/colunas/coluna-especial/2024/12/01/na-tv-acontece-um-desmonte-etarista-da-estrutura-das-novelas-219651.php>. Acesso em: 22 abr. 2025.

NICOLELIS, M. **O verdadeiro criador de tudo.** São Paulo: Crítica, 2020.

ONU. Assembleia Geral da ONU declara 2021-2030 como Década do Envelhecimento Saudável. **Nações Unidas Brasil**, 15 dez. 2020. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/105264-assembleia-geral-da-onu-declara-2021-2030-como-d%C3%A9cada-do-envelhecimento-saud%C3%A1vel>. Acesso em: 22 abr. 2021.

ONU. **World Population Prospects: The 2015 Revision.** United Nations: New York: United Nations 2015. Disponível em: https://population.un.org/wpp/Publications/Files/WPP2015_Data-Booklet.pdf. Acesso em: 22 abr. 2021.

PAMPLONA, M. O que a neurociência pode nos dizer sobre envelhecimento? **Brain Support**, 28 jan. 2019. Disponível em: <https://www.brainlatam.com/blog/o-que-a-neurociencia-podemos-dizer-sobre-envelhecimento-337>. Acesso em: 23 abr. 2025.

RAJAB, Y. Livros Restantes: filme reflete sobre a vida da mulher após os 50 anos. **Metrópoles**, 24 nov. 2025. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/livros-restantes-filme-reflete-sobre-a-vida-da-mulher-apos-os-50-anos>. Acesso em: 23 abr. 2025.

SCHELINI, P. Teoria das inteligências fluida e cristalizada: início e evolução. **Estudos de Psicologia**, v. 11, n. 3, p. 323-

332, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26111310>. Acesso em: 23 abr. 2025.

SERAPIÃO, S. Foi dada a largada pra a inclusão da diversidade geracional. **Great Place to Work**, São Paulo, 27 ago. 2020. Disponível em: <https://gptw.com.br/conteudo/artigos/inclusao-dadiversidade-geracional/>. Acesso em: 22 abr. 2025.

TAVARES, M. Preconceito contra a idade afeta as mulheres mais do que sexismo. **G1**, Rio de Janeiro, 19 dez. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/blog/longevidade-modo-de-usar/post/2019/12/19/preconceito-contr-a-idade-afeta-as-mulheres-mais-do-que-sexismo.ghtml>. Acesso em: 10 set. 2025.

TELA VIVA. Pesquisa aponta que 76% dos profissionais do audiovisual trabalham em ambientes psicologicamente inseguros. **Tela Viva**, 2 dez. 2025. Disponível em: <https://telaviva.com.br/02/12/2025/pesquisa-aponta-que-76-dos-profissionais-do-audiovisual-trabalham-em-ambientes-psicologicamente-inseguros/>. Acesso em: 10 de. 2025.

THE RIVETER. **The Riveter Listening Tour**. [S. l.]: The Riveter, 2019. Relatório de Pesquisa.

TORRES, B. Diversidade Geracional no Ambiente de Trabalho. **Conteúdo Aberto**, 29 fev. 2024. Disponível em: <https://portalconteudoaberto.com.br/enem-e-vestibular/dicas/diversidade-geracional-no-ambiente-de-trabalho/>. Acesso em: 25 nov. 2025.

UM SENHOR ESTAGIÁRIO. Direção: Nancy Meyers. Produção: Nancy Meyers; Suzanne Farwell. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2015. 1 vídeo (121 min), son., color.

URBIM, A. I. L. **Etarismo**: o desafio de uma sociedade intergeracional. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Neurociências e Comportamento) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.



Sobre os organizadores e autores



SOBRE OS ORGANIZADORES

Daniel Conte

Doutor, mestre e graduado em Letras. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Professor em cursos de Graduação e Pós-graduação Stricto Sensu e Coordenador do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS).

Marta Rosecler Bez

Doutora em Informática na Educação, mestra em Ciência da Computação, tecnóloga em Processamento de Dados. Bolsista de Produtividade, Desenvolvimento Tecnológico e Extensão Inovadora do CNPq. Coordenadora e professora no Programa de Pós-Graduação em Indústria Criativa da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS).

Mauricio Barth

Doutor em Diversidade Cultural e Inclusão Social, mestre em Indústria Criativa, especialista em Gestão de Marketing, bacharel em Publicidade e Propaganda. Professor em cursos de Graduação e Pós-graduação Stricto Sensu e Coordenador Editorial na Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS).

Vanessa Amalia Dalpizol Valiati

Doutora e mestra em Ciências da Comunicação, bacharela em Jornalismo. Professora no Programa de Pós-Graduação em Indústria Criativa da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS).

SOBRE OS AUTORES

Alice Inês Lorenzi Urbim

Graduada em Jornalismo e Pós-Graduação em Neurociências e Comportamento, ambas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Jornalista com 50 anos dedicados ao audiovisual, foi executiva de Entretenimento e Programação da RBS TV, onde criou os programas Curtas Gaúchos e Histórias Curtas. Na TV Globo, foi gerente de produção da minissérie *Incidente em Antares*. Hoje é palestrante, parecerista de projetos culturais e criadora do canal Pé na Porta no YouTube.

Aron Krause Litvin

Graduado em Administração de Empresas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004) e mestrado em Design Estratégico pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2017). Atualmente é diretor da Nômade Code e atua como professor de MBA na Unisinos.

Belisa Figueiró

Doutora em Ciência, Tecnologia e Sociedade pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Docente Permanente do PPGCTS da UFSCar e professora adjunta nos cursos de Comunicação do Centro Universitário Barão de Mauá. Autora do livro "Coprodução de Cinema com a França: Mercado e Internacionalização" (Editora Senac São Paulo, 2018).

Cristiane Olivieri

Advogada, doutoranda e mestre em política cultural pela ECA-USP, master em Administração das Artes pela Universidade de Boston (USA). Tem especialização em Gestão de Processos Comunicacionais e Culturais pela ECA-USP. Diretora da Olivieri e Associados Advocacia (www.olivieriassociados.com.br), atuando na área de consultoria para cultura, entretenimento e terceiro setor há 40 anos.

Daniela Ribas Ghezzi

Mestre e Doutora em Sociologia pela UNICAMP. Historiadora pela UNESP.

Edson Natale

Músico, produtor cultural, escritor e jornalista. É curador de programação da Casa Museu Ema Klabin, integra a equipe do projeto "Música e Memória - Acervo de sons, territórios e sabedorias", do Instituto Çarê. Foi gerente de música do Itaú Cultural, gerente-coordenador do Auditório Ibirapuera e de sua Escola de Música e consultor do Projeto Acervo Som da Gente.

Iuri Freiburger

Estrategista e designer de inovação com mais de 30 anos de atuação na economia criativa, desenvolvendo programas, políticas públicas e soluções para contextos complexos. Faz parte coordenação do LabCultura.RS, o maior programa es-

tadual da Lei Paulo Gustavo voltado à aceleração de projetos culturais, no qual liderou a estruturação metodológica, a gestão de mais de 300 iniciativas e a conexão entre universidade, poder público e agentes criativos.

Joel Felipe Guindani

Docente Associado na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e líder do Grupo de Pesquisa “Lii (Laboratório de investigação em Imagem)”. Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Indústria Criativa na Universidade Federal do Pampa (PPGCIC). Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Lilian Maus

Artista visual e Professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e do PPGAV-IA/UFRGS. Coordenadora do PEHPA (Programa de Extensão Histórias e Práticas Artísticas do DAV - IA/UFRGS).

Mannuela Costa

Professora no curso de Cinema e Audiovisual (UFPE) e realizadora audiovisual, sócia da Plano 9 (PE). Há quase duas décadas, tem atuado nas áreas de produção, direção e roteiro. Graduada em Publicidade e Propaganda pela UFPE, Mestre em Comunicação pela mesma universidade, é Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com estágio sanduíche na

Paris 3/Sorbonne Nouvelle. Desenvolve pesquisas na área de Políticas Públicas para o Audiovisual e dinâmicas de mercado.

Maíra Bianchini

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), integrante do grupo de pesquisa A-TeVê - Laboratório de Análise de Televisão (Facom/UFBA). Mestre em Comunicação Midiática pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Cofundadora do Estude Séries, empreendimento dedicado à formação de profissionais e pesquisadores de obras audiovisuais seriadas.

Mauro Cavalletti

Designer de experiências e diretor criativo, foi executivo em agências internacionais de design e propaganda, atuando no Brasil e nos Estados Unidos. Foi pesquisador na USP, no Bauhaus Kolleg, na Alemanha, e lecionou design nos programas de mestrado da Parsons School of Design, em Nova York, da Academy of Art University, em San Francisco e da LABASAD, Barcelona School of Art & Design. Atualmente, é professor no Savannah College of Art and Design, nos Estados Unidos.

Rosemari Lorenz Martins

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2013) e Mestre em Ciências da Comunicação, área de concentração Semiótica (1999), pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Graduada em Letras - Por-

tuguês/Alemão (1993) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em Pedagogia (2021) pelo Centro Universitário Ítalo-Brasileiro e em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Feevale (2024). Atualmente é coordenadora e professora permanente do Programa em Diversidade Cultural e Inclusão Social e professora do curso de Letras da Universidade Feevale.

BESTIÁRIO





Esta obra nasce de um dos períodos mais desafiadores da história recente. Em meio aos impactos da pandemia, a Lei Complementar nº 195/2022, conhecida como Lei Paulo Gustavo, mobilizou recursos e redes para sustentar o setor cultural brasileiro. A partir da experiência de execução dos editais no Rio Grande do Sul, conduzida pela Universidade Feevale, esta obra propõe uma análise crítica dos impactos, aprendizados e desafios das políticas culturais contemporâneas.

O livro parte da premissa de que políticas públicas não são neutras. Elas expressam escolhas, valores e disputas de sentido que influenciam diretamente a produção artística e a vida cultural dos territórios. Ao abordar descentralização, acesso a recursos e valorização de contextos regionais, a obra destaca o território como espaço de pertencimento, memória e criação.

A diversidade cultural atravessa toda a reflexão. Questões de gênero, geração, classe e raça são tratadas como dimensões centrais para pensar inclusão e justiça cultural. Mais do que registrar uma experiência, o livro convida gestores, pesquisadores e agentes culturais a repensar o papel do Estado na construção de ecossistemas criativos mais justos, democráticos e sustentáveis.



MINISTÉRIO DA
CULTURA



SECRETARIA DA
CULTURA



GOVERNO
DO ESTADO
RIO
GRANDE
DO SUL



BESTIÁRIO

