



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CINEMA E DIREITOS HUMANOS:
o perfil da produção audiovisual brasileira selecionada
pela Mostra Cinema e Direitos Humanos

Luiza Rossi Campos

Brasília/DF
Fevereiro de 2022



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CINEMA E DIREITOS HUMANOS:
o perfil da produção audiovisual brasileira selecionada
pela Mostra Cinema e Direitos Humanos

Luiza Rossi Campos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Poder e Processos Comunicacionais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Christiana Soares de Freitas

Brasília/DF, Fevereiro de 2022

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CINEMA E DIREITOS HUMANOS:
o perfil da produção audiovisual brasileira selecionada
pela Mostra Cinema e Direitos Humanos

Autora: Luiza Rossi Campos
Orientadora: Christiana Soares de Freitas

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dra. Christiana Soares de Freitas
GPP/UnB
Membro Presidente

Prof^a Dra. Dione de Oliveira Moura
FAC/UnB
Membro Interno

Prof^a Dra. Edileuza Penha de Souza
Instituto Federal de Brasília (IFB)
Membro Externo

Prof^a Dra. Liliane Maria Macedo Machado
FAC/UnB
Membro Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas em toda a parte que se dedicam a construir um mundo de respeito, dignidade, coletivismo e corresponsabilidade, que mantêm acesas as esperanças de futuros de paz.

Agradeço às pessoas que vieram antes de mim abrindo caminhos e construindo condições para que me fosse possível buscar sonhos, acreditar em um mundo coletivo e assumir meu lugar nessa luta.

Agradeço à minha mãe e meu pai, fontes fundamentais e inesgotáveis de amor e segurança, sem as quais tantos sonhos sequer teriam começado. A Diego, que favoreceu meu primeiro contato com o universo do audiovisual na luta por direitos, que se torna sempre mais um companheiro de vida e que tanto contribuiu para que o trabalho que aqui se apresenta pudesse ser desenvolvido com alegria, confiança e serenidade. A Mariana, pela parceria eterna.

Agradeço à Christiana Freitas, orientadora desta dissertação, que acreditou na força desta pesquisa desde o início e abriu as portas para novos caminhos e olhares com uma presença sempre disposta, positiva e acolhedora.

Agradeço encarecidamente às produtoras que me atenderam e às diretoras e diretores que cederam seu tempo e atenção para responder ao questionário que integra esta pesquisa – muitas(os) das quais acolheram o convite com interesse e empolgação – sem as(os) quais tantos dados aqui apresentados seriam simplesmente inviáveis.

Agradeço à produtora cultural Ana Arruda, que me facilitou de bom grado acesso aos catálogos das oito primeiras edições da Mostra Cinema e Direitos Humanos, material valiosíssimo para a pesquisa aqui empreendida.

Agradeço às amigas e amigos pelo encorajamento, pela escuta e pelos respiros.

Agradeço às(aos) colegas de pós-graduação por seu apoio moral e acadêmico constante, nas horas fáceis e difíceis, e pela parceria na trajetória.

Agradeço, enfim, ao sistema público brasileiro de fomento à pesquisa, que contribuiu decisivamente para este trabalho através de bolsa de estudos.

“Realizar progressivamente,
sem admitir retrocessos e a partir desta base,
as conformações e os arranjos pessoais, sociais, políticos,
culturais e institucionais que oportunizem a realização dos direitos
humanos é o desafio básico daqueles/as que querem que haja espaço
e tempo oportunos para a afirmação do humano como sujeito de direitos.”

Paulo Carbonari, *Sujeito de direitos humanos: questões abertas e em construção.*

RESUMO

Este estudo empreende uma análise da Mostra Cinema e Direitos Humanos enquanto instrumento de ação pública, segundo compreensão de Lascoumes e Le Galès (2012), inserida no contexto das iniciativas de educação e cultura em direitos humanos e preconizada no Programa Nacional de Direitos Humanos-3 (PNDH-3, 2010). A iniciativa será analisada de acordo com a sociologia da ação pública (LASCOUMES; LE GALÈS, 2012) e a abordagem tecnopolítica de análise de inovações democráticas (FREITAS; SAMPAIO; AVELINO, 2020). Objetiva-se compreender se a Mostra promove direitos humanos especificamente por meio das narrativas dos filmes selecionados, ou se também o faz através da inclusão de diretores(as) pertencentes a grupos historicamente silenciados na sociedade brasileira no conjunto fílmico selecionado, como mulheres, negros e indígenas, entendendo o filme enquanto um espaço de produção de discursos (FOUCAULT, 1999) e a direção cinematográfica enquanto lugar de fala (RIBEIRO, 2020). Propõe-se, para esse fim, observar o conjunto de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 (doze edições), buscando compreender em que medida o perfil socioeconômico de direção e produção dessas obras espelha ou rejeita o perfil de concentração da indústria cinematográfica nacional indicada através de estudos do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine) e do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA/UERJ). Ainda, almeja-se analisar a Mostra à luz da distinção entre democratização cultural (vinculada à circulação de produtos culturais socialmente legitimados) e democracia cultural (relacionada à inclusão de múltiplos públicos e produtores culturais), proposta por Isaura Botelho (2007) para interpretar políticas culturais. Para esse fim, são observados documentos relativos a rankings de públicos dos filmes nacionais (OCA/Ancine) e listas de melhores filmes elaboradas pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine); bem como pontuações de diretoras(es) e produtoras atribuídas pela Ancine (2018); escolaridade e renda de pessoas diretoras; distribuição regional de produtoras; e atividades paralelas desenvolvidas pela Mostra. Por fim, é interesse deste estudo compor um panorama da produção de cinema e direitos humanos no Brasil a partir do recorte do festival a fim de promover uma percepção ampla desse campo no Brasil, bem como fomentar novos estudos na área.

Palavras-chave: Mostra Cinema e Direitos Humanos; direção cinematográfica; ação pública; políticas públicas; inovação democrática.

ABSTRACT

This study understands the Brazilian human rights film festival Mostra Cinema e Direitos Humanos as an instrument of public action, according to Lascoumes and Le Galès' definition (2012), inserted in the context of human rights cultural and educational initiatives and appointed on Brazil's human rights program Programa Nacional de Direitos Humanos-3 (PNDH-3, 2010). The initiative is analysed under the scope of sociology of public action (LASCOURMES; LE GALÈS, 2012) and of the techno-political approach of democratic innovations (FREITAS; SAMPAIO; AVELINO, 2020). Its objective is to examine if the film festival promotes human rights specifically through the narratives of the selected films or if it also commits to composing a selection of films that includes directors from social groups historically silenced in Brazilian society, such as women and black and indigenous peoples, therefore understanding film as an space of speech production (FOUCAULT, 1999) and film direction as a locus of speech (RIBEIRO, 2020). To pursue this objective, this study observes the set of films selected by the film festival from 2006 to 2021 (twelve editions) in order to understand to which degree does the socio-economic profile of direction and production of these works resembles or opposes to the concentrated profile shown by the Brazilian film industry (taking under consideration studies from Brazilian Cinema and Audiovisual Observatory – OCA/Ancine and Rio de Janeiro's State University's study group Multidisciplinary Studies Group of Affirmative Action – GEMAA/UERJ). This study also aims at analysing the Mostra Cinema e Direitos Humanos film festival under the distinction proposed by Isaura Botelho to interpret cultural policies (2007), which differs cultural democratization from cultural democracy. While the first refers to policies focused on the spreading of socially legitimized cultural products, the later points to the inclusion of multiple publics and cultural producers. To this end, documents related to cinema audience rankings of Brazilian films (OCA/Ancine) and best films lists produced by Brazilian Association of Film Critique (Abraccine) will be addressed; as well as grades applied to film directors by Ancine (2018); educational levels and income ranges of film directors; regional distribution of production companies; and activities parallel to film exhibition organized by the festival. Finally, this study engages in producing a panorama of Brazilian cinema production in human rights themes through Mostra Cinema e Direitos Humanos' twelve editions of programming, and hopes to stimulate new researches in this area of studies.

Keywords: Mostra Cinema e Direitos Humanos; film direction; public action; public policies; democratic innovation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tipos de instrumentos segundo Lascoumes e Le Galès (2012)	74
Figura 2 – Gênero da Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)	142
Figura 3 – Gênero da Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)	143
Figura 4 – Gênero da Direção – Mostra (2006 a 2021) vs. Salas de Exibição (2016)	144
Figura 5 – Raça da Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)	145
Figura 6 – Gênero e Raça da Direção – Mostra (2006 a 2021) vs. Salas de Exibição (2016)	147
Figura 7 – Gênero e Raça da Direção – Maiores públicos (1970 a 2016)	148
Figura 8 – Gênero e Raça da Direção – Mostra (2006 a 2021) vs. Maiores Públicos (1970 a 2016)	149
Figura 9 – Gênero da Direção – Mostra (2006 a 2021) vs. Salas de Exibição (2016) vs. Maiores públicos nacionais (1970 a 2016)	150
Figura 10 – Distribuição do emprego no Setor Audiovisual por atividade, em 2007 e 2016	152
Figura 11 – Distribuição de Renda – Pessoas Diretoras – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)	153
Figura 12 – Escolaridade – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021) vs. Setor Audiovisual (2016)	155
Figura 13 – Tipos de Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)	157
Figura 14 – Tipos de Direção – Mostra (2006 a 2021) vs. CPBs (2018)	158
Figura 15 – Transgeneridade/Cisgeneridade da Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)	160
Figura 16 – Orientação Sexual da Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)	161

Figura 17 – Pontuação da Direção (2018) – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)	162
Figura 18 – Atividade econômica das produtoras de filmes brasileiros da Mostra Cinema e Direitos Humanos	167
Figura 19 – Participação percentual dos estabelecimentos por atividades nos anos de 2007 e 2016	168
Figura 20 – Região Geográfica das Produtoras Brasileiras de Filmes Nacionais selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021	170
Figura 21 – Capacidade Gerencial de Produtoras (2018) – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021) vs. Cenário nacional Ancine (2018)	173
Figura 22 – Desempenho Comercial de Produtoras (2018) – Mostra (2006 a 2021) vs. Cenário nacional Ancine (2018)	174
Figura 23 – Distribuição Percentual por Duração – Filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)	183
Figura 24 – Gênero Fílmico dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)	184

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Quadro propositivo da pesquisa	32
Quadro 2 – Instrumentos utilizados na pesquisa	91
Quadro 3 – Histórico de Produção da Mostra Cinema e Direitos Humanos (1 ^a a 12 ^a edição)	117
Quadro 4 – Histórico de estruturação da Mostra Cinema e Direitos Humanos em submostras temáticas	134
Quadro 5 – Produtoras de filmes brasileiros da Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021) – CNAE principal ou categoria	165

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abraccine	Associação Brasileira de Críticos de Cinema
Ancine	Agência Nacional do Cinema
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CGEDH	Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos
CNAE	Classificação Nacional de Atividades Econômicas
CNPJ	Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
CPB	Certificado de Produto Brasileiro
CPF	Cadastro de Pessoas Físicas
EBC	Empresa Brasil de Comunicação
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
EUA	Estados Unidos da América
FEC	Fundação Euclides da Cunha
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
GEMAA/IESP/EURJ	Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICEM	Instituto Cultura em Movimento
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis/ Transexuais/ Transgêneros, <i>Queer</i> , Intersexuais, Assexuais e outras
Minc	Ministério da Cultura
MDH	Ministério dos Direitos Humanos
MMFDH	Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos
MRE	Ministério das Relações Exteriores
OEI	Organização dos Estados Ibero-americanos
OCA/Ancine	Observatório do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema
OGU	Orçamento Geral da União
PNDH-3	Programa Nacional de Direitos Humanos 3
PNEDH	Programa Nacional de Educação em Direitos Humanos

SAC	Sociedade Amigos da Cinemateca
SAV/Minc	Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura
SEDH/MMIRJDH	Secretaria Especial de Direitos Humanos do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos
SDH/PR	Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República
SESC	Serviço Social do Comércio
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIC Rio	Centro de Informação das Nações Unidas no Brasil

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICAS: O FILME COMO DISCURSO, O DISCURSO COMO PODER	33
2 METODOLOGIA DA PESQUISA: OBJETO, PERGUNTAS E INSTRUMENTOS	82
2.1 DEFINIÇÃO DO PROBLEMA	85
2.2 OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICOS	86
2.3 INSTRUMENTOS E ABORDAGENS	88
3 O CINEMA BRASILEIRO E A MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS: A MOSTRA COMO INSTRUMENTO DE AÇÃO PÚBLICA	110
3.1 A MOSTRA EM INSTITUIÇÕES, ATORES E REPRESENTAÇÕES	111
3.2 A MOSTRA EM RESULTADOS: O CONJUNTO DOS FILMES BRASILEIROS.....	133
3.2.1 Considerações introdutórias sobre o <i>corpus</i>	135
3.2.2 Direção cinematográfica	141
3.2.3 Produtoras e coprodutoras	162
3.2.4 Democratização cultural <i>versus</i> Democracia cultural	171
3.2.5 Perfil da produção audiovisual brasileira selecionada	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
REFERÊNCIAS	198
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO A PESSOAS DIRETORAS	204
APÊNDICE B – QUADRO DE FILMES BRASILEIROS SELECIONADOS PELA MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS DE 2006 A 2021 (1ª A 12ª EDIÇÃO)	209
APÊNDICE C – SISTEMATIZAÇÃO DE INFORMAÇÕES RELATIVAS À CURADORIA DA MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS (1ª A 12ª EDIÇÃO)	222
APÊNDICE D – CRONOGRAMA DE PESQUISA	223
ANEXO A – CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA COM A COORDENAÇÃO-GERAL DE EDUCAÇÃO EM DIREITOS	

HUMANOS/SDH (2020)	224
ANEXO B – CATÁLOGOS OFICIAIS DA MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS (1ª A 12ª EDIÇÃO)	227
ANEXO C – MODELO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA AVALIAÇÃO DAS REPERCUSSÕES DAS INOVAÇÕES DEMOCRÁTICAS (FREITAS; SAMPAIO; AVELINO, 2020)	242

INTRODUÇÃO

O cinema, este conjunto de ferramentas e técnicas linguísticas que a humanidade vem desenvolvendo e ressignificando desde a invenção do cinematógrafo, em 1895, é hoje uma linguagem difundida mundialmente, abrangendo um histórico que passou, em pouco mais de 120 anos, de espectadoras(es) assustadas(os) a pular de suas cadeiras com a chegada do trem na estação¹ à necessidade de reinventar os limites da narrativa audiovisual para, quem sabe, desafiar a compreensão do público².

O cinema constrói, vive, reproduz, confronta, reinterpreta representações sociais do imaginário coletivo. Como meio de comunicação, representação social trabalhada no universo das *trocias simbólicas*³, das disputas pelas narrativas da realidade⁴, o cinema exprime valores da vida social que estruturam a consciência coletiva, na qual se inspira a criação filmica, e simultaneamente ressignifica-a a partir de suas articulações e proposições, em um "jogo infinito de inter-retroações" (MORIN, 2015, p. 13).

A despeito de disparidades de condições de acesso às salas⁵, o cinema fala. As histórias narradas recorrem aos mais variados recursos técnico-artísticos para combiná-los em sequências de significados, construindo sentido através de jogos de efeitos, mimeses e engajando projeções-identificações⁶ nas(os) espectadoras(es): co-construindo a realidade ao representá-la.

Com o lançamento das primeiras filmadoras digitais, no final da década de oitenta do século XX, e a ascensão da *web 2.0* na década seguinte, a produção

¹ Para relatos da primeira exibição de *L'arrivé d'un train en gare de La Ciotat* ("A Chegada de um Trem na Estação La Ciotat"), dos irmãos Lumière, em 1895, ver BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

² Para exemplo de uso de linguagem inovadora que desafiou a compreensão do público, vide crítica cinematográfica de Pablo Villaça sobre o filme *Amnésia* (Christopher Nolan, 2001), <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/7098/amn%C3%A9sia>, último acesso em 20/10/2020.

³ O conceito é tomado de Pierre Bourdieu, sociólogo francês. BOURDIEU, 2007.

⁴ Acerca desse tema, apoiamo-nos centralmente no pensamento de Manuel Castells acerca da mídia como espaço social de disputa por poder (2007; 2015).

⁵ Vide BRASIL. ANCINE, Observatório Brasileiro Cinema e do Audiovisual. **Informe de Acompanhamento do Mercado - Segmento de Salas de Exibição - Informe Anual Preliminar 2016-2017**. p. 22, Gráfico Ranking de salas por circuito exibidor; e ANCINE, Observatório Brasileiro Cinema e do Audiovisual. **Informe de Mercado - Salas de Exibição - 2017**. p. 7, Tabela 3 – Dados Gerais da Exibição no País - 2011 a 2017.

⁶ Conceito de Edgar Morin desenvolvido em **O Cinema ou o Homem Imaginário**, capítulo IV. MORIN, 2014.

audiovisual deparou-se com importantíssimos novos paradigmas: o barateamento da produção audiovisual, antes a custos proibitivos (especialmente devido ao alto custo da película e das expertises para trabalhá-la, tanto do ponto de vista técnico quanto artístico), e o barateamento da distribuição audiovisual, agora acessível a um vasto número de pessoas espalhadas pelas redes de computadores, ultrapassando limites físicos. Além dessas, a realização de festivais de cinema e cineclubes como caminhos alternativos ao mercado exibidor dominante tem sido uma solução para a circulação de um conjunto de filmes distante das salas de cinema comerciais há quase cem anos (TASCÓN, 2015, p. 9)⁷.

Em 1973, Laura Mulvey apontou que "avanços tecnológicos (16mm⁸, etc.) alteraram as condições econômicas da produção cinematográfica, que agora pode ser tanto artesanal quanto capitalista" e que, assim, seria possível "o desenvolvimento de um cinema alternativo" (in XAVIER, 2008, p. 439). Poucas décadas depois, o início do século XXI testemunhou a combinação de tecnologias digitais, audiovisuais, portáteis, compartilhamento em redes, transmissões online e a multiplicação das telas (TVs, *smartphones*, *laptops*, *tablets*, TVs a bordo, entre outras), reconformando profundamente o cenário de produção, distribuição, exibição e preservação audiovisual contemporâneas, culminando recentemente na ascensão da tecnologia *OTT (over the top)*⁹, como o *streaming*, que já sinalizam reconfigurações no setor audiovisual.

⁷ "Festivais de cinema tiveram origem na Europa no primeiro terço do século XX a fim de subverter a dominância de Hollywood e fornecer espaços alternativos de exibição para cinemas nacionais principiantes. (...) Recentemente, eles têm sido organizados em torno de um princípio discursivo diferente, o da cinefilia, que coloca a novidade e o filme como uma forma de arte em si mesma, no centro. Eles também se tornaram um meio de divulgar uma nação ou cidade mais que o cinema nacional em si." No original: "*Film festivals originated in Europe in the first third of the twentieth century to subvert the dominance of Hollywood and provide alternative exhibition spaces for fledgling national cinemas. (...) In recent times, they have been organized by a different discursive principle, that of cinephilia, which places newness, and film as an art form for its own sake, at its center. They have also become a means to put a nation or city on display rather than just its national cinema per se*" (TASCÓN, 2015, p. 9).

⁸ O lançamento da película de 16mm aconteceu em 1923 pela empresa Kodak, que em 1932 lançou a película 8mm, voltada a filmes domésticos, e em 1965 a Super-8, evolução da anterior, com bitola de igual tamanho mas maior aproveitamento da área de exposição do filme fotográfico.

⁹ "Essa expressão – *over-the-top* – designa os serviços audiovisuais (ou a entrega de outros conteúdos) contratados diretamente ao provedor, sem intermediação de um operador de infraestrutura. É o modo de relacionamento comercial tradicional na internet, de empresas como Google/YouTube, Amazon, Netflix, Facebook, Apple, entre muitas outras." BRASIL. ANCINE, **Relatório de Análise de Impacto 001/2019/ANCINE/SAM/CAN** (VERSÃO PÚBLICA), p. 14. Coordenação de Análise Econômica e de Negócios/ Superintendência de Análise do Mercado/Ancine, Agosto/2019.

Especialmente a partir dessas novas possibilidades de produção, novos caminhos para viabilizar o fazer cinematográfico e audiovisual foram construídos, permitindo a inclusão de sujeitos históricos que haviam majoritariamente existido no cinema até então como objetos do olhar, mas não como sujeitos do olhar (AUGUSTO, 2018)¹⁰. Segundo Heitor Augusto, curador e crítico de cinema, a emergência da produção desses sujeitos evidencia as omissões da historiografia do cinema nacional e a necessidade de reinventar a "formação do olhar", trazendo à luz produções, direções, sujeitos, temáticas, abordagens e narrativas invisibilizadas. Eliska Altmann e Bruno Carvalho ressaltam (2018), nesse quadro, a recente e crescente inserção de temáticas identitárias, raciais e de gênero em festivais e mostras de cinema e a presença de novos atores no campo cinematográfico nacional a partir da ascensão da produção audiovisual de "coletivos negros, de mulheres, étnicos, relativos a sexualidades ou a grupos minoritários, que se relacionam de diferentes formas com o campo cinematográfico" (p. 320).

À medida que, no cenário da sociedade em rede (CASTELLS, 1999), presença e visibilidade nos meios de comunicação representam condições determinantes para a negociação de valores simbólicos na e da mentalidade coletiva (CASTELLS, 2007, 2015; THOMPSON, 2005), a possibilidade de permear esses espaços com narrativas contra-hegemônicas representa uma mudança de paradigma relevante nas disputas pelas narrativas da realidade.

Enquanto a produção de conteúdo audiovisual no campo dos direitos humanos está amplamente associada ao *advocacy* e ao uso do vídeo como evidência¹¹ com vistas a obter resultados concretos na transformação de situações de violação registradas, paralelamente, o que se tem chamado de "cinema de direitos humanos" (*human rights festivals, human rights movies, cine y derechos humanos, cine de derechos humanos*) vem-se desenvolvendo desde o primeiro festival de cinema realizado com foco no tema, o *Human Rights Watch International Film Festival* de 1988 (TASCÓN, 2012).

¹⁰ AUGUSTO, Heitor. Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem. In: **20º FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**. Ana Siqueira [et al.] (organizadores), pp. 149-153. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

¹¹ Vide as organizações não-governamentais que fazem uso do vídeo como evidência – *video as evidence* – Witness (www.witness.org) e B'Tselem (<https://www.btselem.org/>).

Segundo Sonia Tascón (2015, p. 5), na medida em que filmes são reunidos para representarem direitos humanos, são convidados a produzir sentido de uma forma específica, o que se potencializa no ambiente de um festival de cinema devido às particularidades do desenvolvimento histórico que caracteriza não apenas esse tipo de evento, mas também a realização de filmes e a luta por direitos humanos. A autora discute e enfatiza a relevância da seleção de filmes (*programming*) na construção de um certo discurso de direitos humanos:

A composição da programação, ou a seleção de filmes, torna manifesto aquilo que os organizadores(as) do festival determinam ser relevante. Desta forma, eles(as) estão tornando visível uma relação de poder-conhecimento específica, e os filmes são os textos do conhecimento que os organizadores desejaram que suas audiências interpretassem como ilustrativos de direitos humanos (TASCÓN, 2015, p. 15, tradução livre)¹².

Para Michael Foucault (1999, p. 9-10), "o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar", de modo que, para o autor, a possibilidade de construir narrativas sobre a realidade se caracteriza como uma forma de exercício do poder.

Nesse sentido, no tocante a uma cultura fílmica, Heitor Augusto argumenta sobre violências epistemológicas na formação do olhar cinematográfico, na construção de referências audiovisuais, violências essas que se refletirão em processos curatoriais e historiografias através das quais determinados sujeitos estão presentes tão somente como objetos do olhar, mas não como sujeitos do olhar¹³ (2018).

No cenário cinematográfico brasileiro, a distribuição percentual de perfis de diretores e diretoras reflete expressivas concentrações de raça e gênero. Segundo pesquisa do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine, 2018), instância de pesquisa da Agência Nacional do Cinema (Ancine), sobre o conjunto dos filmes brasileiros lançados em salas de exibição em 2016, os dados indicaram que 78,2% desses filmes foram dirigidos por

¹² No original: "*Programming, or film selection, makes manifest that which festival organizers deem to be of significance. In this way they are making visible a particular knowledge-power configuration, and the films are the knowledge texts the organizers wished their audiences to see as illustrative of human rights*" (TASCÓN, 2015, p. 10.)

¹³ AUGUSTO, 2018, p. 149-153.

homens, ao passo que 19,7% foram dirigidos por mulheres (2018, p. 9)¹⁴. Essa pesquisa, publicada em 2018, foi a primeira a ser realizada pelo órgão com indicadores de raça. Na interseção entre os recortes de raça e gênero, a pesquisa apontou que nenhum filme lançado nos cinemas em 2016 foi dirigido por uma mulher negra (pretas e pardas), enquanto 2,1% deles foram dirigidos por homens negros, contabilizando 3 filmes dos 142 observados.

O Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa, sediado no Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (GEMAA/IESP/UERJ)¹⁵, realiza pesquisa com indicadores de raça e gênero em filmes nacionais de grandes públicos (acima de 500 mil espectadoras/es), observando as funções de direção, roteiro e elenco principal. Em publicação de 2017, o estudo apontou que, tendo em vista os filmes de maiores públicos de 1970 a 2016, 98% deles foram dirigidos por pessoas do gênero masculino, em comparação a 2% de filmes dirigidos por mulheres. Dentre os 2% de direções femininas, nenhuma delas é realizada por mulher negra; quanto ao índice masculino, 85% dos filmes em questão possuem como diretor um homem branco¹⁶.

No Brasil, a Mostra Cinema e Direitos Humanos, organizada pela extinta Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República desde 2006 e hoje sob alçada do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, representa a maior mostra audiovisual nacional do gênero. Inserida no contexto das políticas públicas de educação e cultura em direitos humanos, está fundamentada no Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos (PNEDH, 2007) e preconizada no Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3, 2010), contando com doze edições realizadas. Estabelecida como ação estratégica de comunicação, a Mostra representa a ampliação de mecanismos e materiais pedagógicos para a Educação em Direitos Humanos, propondo a

¹⁴ Os outros 2,1% restantes para totalização de 100% dos filmes lançados em 2016 foi de filmes com direção mista.

¹⁵ Portal online GEMAA: <https://gemaa.bemvindo.co/>, último acesso em 27/12/2021.

¹⁶ Segundo a pesquisa, não foi possível identificar a raça da pessoa diretora dos outros 13% de direção masculina.

inclusão sociocultural e a formação de uma "nova mentalidade coletiva"¹⁷ que contribua para a construção de uma sociedade solidária e tolerante que respeite a diversidade humana.

Interessa a esta pesquisa observar a Mostra Cinema e Direitos Humanos enquanto instrumento de ação pública, tal qual caracterizada por Lascoumes e Le Galès (2012), segundo os quais a ação pública representa o conjunto da ação política de diferentes agentes, públicos e privados, na persecução de objetivos compartilhados, com vistas especialmente à efetivação de direitos sociais (2012, p. 13) e ao favorecimento da criação de determinada ordem social e política (2012, p. 31-2). A partir dessa abordagem, os autores propõem um modelo de análise para estudar a ação pública o qual nomeiam "pentágono de políticas públicas", e que considera cinco aspectos: atores, instituições, resultados, processos e representações (2012, p. 45-6).

Os atores podem ser individuais ou coletivos; eles são dotados de recursos, possuem certa autonomia, estratégias e capacidade de fazer escolhas. São mais ou menos guiados por interesses materiais e/ou simbólicos.

As representações são os espaços cognitivos e normativos que dão sentido às suas ações, as condicionam e as refletem.

As instituições são normas, regras, rotinas, procedimentos que governam as interações.

Os processos são as formas de interação e sua recomposição no tempo. Eles justificam as múltiplas atividades de mobilização dos atores individuais e coletivos.

Os resultados (*outputs*) são as consequências, os efeitos da ação pública (LASCOUMES; LE GALÈS, 2012, p. 46).

A Mostra é igualmente percebida enquanto inovação democrática, segundo abordagem tecnopolítica proposta por Freitas, Sampaio e Avelino (2020), para as(os) quais inovação democrática é "um espaço sociotécnico em que saberes, instrumentos, processos, atores e representações se encontram para materialização da ação pública" (p. 1). Para observar a repercussão dessas inovações, as autoras(es) propõem um modelo tecnopolítico de análise que envolve aspectos relacionados a características tecnopolíticas da iniciativa, aos efeitos diretos por ela produzidos e aos seus efeitos indiretos, entendidos

¹⁷ Site oficial Mostra Cinema e Direitos Humanos, Aba "Apresentação", "Quem Somos", <https://mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br>, último acesso em 27/12/2021.

enquanto processos subjetivos de aprofundamento da democracia e exercício da cidadania.

Tem-se por objetivo geral compreender as dimensões em que essa política pública cultural promove direitos humanos: se especificamente através da visibilização de narrativas de direitos humanos através dos filmes ou se também através da representatividade de sujeitos historicamente vitimizados e silenciados na sociedade brasileira na direção desses filmes, ou seja, na articulação dos argumentos fílmicos, tais como mulheres, negros e indígenas.

O entendimento de "vítima" aqui realizado segue a compreensão do filósofo brasileiro Paulo Carbonari (2007), segundo o qual

A violação dos direitos humanos produz vítimas. Vítimas são aquelas pessoas humanas que sofrem qualquer tipo de apequenamento ou de negação de seu ser humano, de seu ser ético. Em termos ético-filosóficos, vítima é aquele ser que está numa situação na qual é inviabilizada a possibilidade de produção e reprodução de sua vida material, de sua corporeidade, de sua identidade cultural e social, de sua participação política e de sua expressão como pessoa, enfim, da vivência de seu ser sujeito de direitos (CARBONARI, 2007, p.169).

Assim, esta pesquisa procura responder à provocação do filósofo, o qual aponta (CARBONARI, 2007) a necessidade urgente de as comunidades humanas produzirem estratégias a fim de estabelecer novas bases éticas para a ação humana. Para Carbonari, é necessário superar o paradigma racional-estratégico que reduz as interações a uma relação instrumental meio-fim, ou seja, em que as interações são motivadas pelas vantagens passíveis de serem obtidas, pelos fins almejados. Carbonari então indica a importância de que se construam novas bases éticas que fundamentem a ação trazendo a dignidade humana ao centro dessa relação, de modo a que se construam justificativas para a ação derivadas do *reconhecimento* do outro como ser digno de direitos e do exercício de *alteridade*, a partir do qual é possível imaginar-se na situação do outro, identificar o outro em si próprio (CARBONARI, 2007).

Nesse sentido, o autor afirma a complementariedade de tarefas que se devem articular para promover uma sociedade protetora dos direitos humanos: há que executar não apenas a tarefa negativa de não produzir novas vítimas de violações de direitos, mas também realizar a tarefa positiva de "abrir espaços para

a superação das vitimizações e a proposição de alternativas alterativas que emergem das próprias vítimas" (p. 176-7).

Analogamente, ao refletir sobre lugar de fala, Djamila Ribeiro (2020) evidencia a importância da materialidade do sujeito na reivindicação de direitos, ou seja, a relevância da expressão de si, do definir a si mesmo(a) como modo de existir, indicando a necessidade de "saídas emancipatórias" (RIBEIRO, 2020, p. 43). Tendo em vista que "existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos" (p. 34), a autora aponta como necessária a construção de novos lugares de fala (p. 43), assumindo que "definir-se é um status importante de fortalecimento e de demarcação de possibilidades de transcendência da norma colonizadora" (p. 44). Ao analisar a categoria mulher negra e abordar sua construção histórica, evidenciando a invisibilidade e inviabilização desse sujeito interpretado como "o outro do outro", no diálogo com o pensamento de Grada Kilomba (2019)¹⁸, e seus impactos na leitura da realidade social, Ribeiro busca denunciar e refutar "a universalidade que exclui"¹⁹, ressaltando a importância dos atravessamentos sociais que caracterizam os sujeitos e seus lugares de fala.

Desse modo, entendemos as "saídas emancipatórias" de que fala Ribeiro como as "tarefas positivas" de que trata Carbonari (2007, p. 176). Ambas se caracterizam pela criação de espaços através dos quais sujeitos vítimas de violação possam produzir alternativas para a construção de uma sociedade protetora dos direitos humanos, "deslocando o pensamento hegemônico" (RIBEIRO, 2020, p. 43), viabilizando "a simetria e a participação" (CARBONARI, 2007, p. 176) e buscando caminhos para superar o modelo da racionalidade estratégica (meio-fim) para posicionar a "dignidade humana como centralidade dos direitos humanos" (CARBONARI, 2007, p. 173), "restituindo humanidades negadas" (RIBEIRO, 2020, p. 22 e p. 37).

¹⁸ KILOMBA, 2019. A mulher negra é entendida enquanto "o outro do outro" na medida em que se configura simultaneamente como a antítese do homem e a antítese da branquitude, consideradas como "norma".

¹⁹ É exemplo da universalidade que exclui a universalização da categoria mulher, empreendida historicamente pelo movimento feminista hegemônico, que invisibilizou questões afetas às mulheres negras e priorizou questões típicas do universo feminino branco. Exemplo dessa invisibilização foi a luta pelo direito ao trabalho, nunca negado a mulheres negras – ao contrário, imposto, seja pelo regime escravocrata seja pela subsequente pauperização da vida de pessoas negras no contexto pós-abolição –, pauta cara ao movimento feminista.

Na medida em que a Mostra busca estimular uma nova cultura de defesa de direitos e de respeito à diversidade valendo-se da linguagem audiovisual, entendemos que ela própria atende ao convite de Carbonari, ampliando frentes criativas de promoção da educação em e para os direitos humanos e a justiça social. A publicização de temas de direitos humanos realizada pela seleção de filmes da Mostra, assim, parece-nos atuar no sentido de uma tarefa negativa (CARBONARI, 2007, p. 176-7), visando evitar, através do esclarecimento e sensibilização proporcionados pela obra audiovisual bem como da construção de um discurso sobre direitos humanos, a reprodução de situações de violação, de vítimas, de violências. Por outro lado, instiga-nos saber em que medida a Mostra também desenvolve uma tarefa positiva (CARBONARI, 2007, p. 176-7), abrindo espaços para a reprodução material e imaterial de sujeitos pertencentes a grupos sociais minoritários historicamente silenciados na sociedade brasileira, que também estiveram à margem da historiografia do cinema nacional, particularmente enquanto sujeitos diretores(as), sujeitos da agência do olhar (AUGUSTO, 2018).

Tipicamente, a direção é entendida enquanto função vital na obra cinematográfica, responsável pela identidade e unidade artística de todo o trabalho final. Goliot-Lété e Vanoye, teóricos da análise fílmica, tratam sobre um "ponto de vista" refletido pelo filme, filme através do qual são operadas escolhas para construir "um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real" (2012, p. 52). Por sua vez, Cezar Migliorin, professor da Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ) e coordenador do projeto nacional de cinema, educação e direitos humanos "Inventar com a Diferença", argumenta que toda imagem produzida representa "uma certa opção de mundo (...)" (MIGLIORIN, 2015, p. 35), que sobre a representação do real opera-se uma construção do mesmo real articulada através de decisões sobre posição e movimentação de câmera, criação da *mise-en-scène*, composição sonora e outros artifícios audiovisuais.

Conquanto a elaboração do termo "cinema de autor", para caracterizar determinada cinematografia ocupada com proposições estilísticas, narrativas e conceituais, indique, por oposição, a existência de filmes cuja direção não é

entendida enquanto uma autoria, uma produção criativa, ainda assim observamos que a direção compreende um importante espaço de influência sobre a obra cinematográfica. Mesmo que limitada em sua liberdade criativa para aderir a "esquemas que agradem o público" (BERNARDET, 2009, p. 223) quando orientada por um "cinema de produtor" (BERNARDET, 2009, p. 186-7) que tem como principal objetivo o sucesso financeiro do empreendimento cinematográfico, a direção se apresenta como a assinatura de um trabalho, servindo, se não como um exemplar do conjunto da obra de uma(um) diretora(or), ao menos como comprovação de experiência dentro do mercado audiovisual. Em 2018, a Ancine, ao estabelecer a atribuição de notas automáticas a diretores(as) como parte da avaliação de projetos submetidos a determinados editais de financiamento de produção cinematográfica, elencou a quantidade de obras dirigidas como um dos fatores incidentes nessa pontuação. Desse modo, por mais que um filme possa não ser considerado "de autor", ele se mostra relevante para a carreira de um(a) diretor(a). Não obstante, no caso do mercado brasileiro o cenário da produção cinematográfica se caracteriza por uma primazia da cultura do autor em detrimento de um cinema comercial, com preocupações relativas ao público (BERNARDET, 2009, p. 182-187).

Assim, busca-se perceber a presença de sujeitos integrantes de grupos minoritários historicamente alijados do poder de produção de discursos sobre a realidade, inclusive audiovisuais, na função diretiva de obras cinematográficas brasileiras selecionadas pela Mostra com vistas a construir um discurso sobre direitos humanos. Igualmente, interessa-nos delinear um certo perfil da produção cinematográfica brasileira voltada aos direitos humanos, tendo como recorte os filmes nacionais da Mostra. Para as intenções traçadas, serão analisados parte dos resultados da política pública da Mostra Cinema e Direitos Humanos, qual seja o conjunto de filmes brasileiros selecionados pelo festival de 2006 a 2021, perpassando doze edições e totalizando 320 obras e 322 sujeitos diretores (entre pessoas e coletivos). Os dados coletados concernem tanto aos filmes brasileiros selecionados quanto às pessoas diretoras dessas obras e às produtoras (CNPJ) às quais se vinculam.

No tocante à direção cinematográfica, objetivou-se sistematizar o perfil da direção brasileira do festival de modo a tornar possível sua comparação a dados nacionais de direção, almejando-se compreender em que medida o perfil da Mostra se distancia da concentração ou espelha a concentração que se percebe na indústria cinematográfica brasileira a partir de dados levantados pelo OCA/Ancine e pelo GEMAA/IESP/UERJ, especialmente no tocante à raça e gênero. Além de comparações com o universo da direção cinematográfica nacional, realizam-se comparações com dados do(a) trabalhador(a) do setor audiovisual brasileiro (OCA/Ancine)²⁰, relativos à escolaridade e renda. Outros dados primários sobre o conjunto de pessoas diretoras de filmes brasileiros da Mostra foram coletados, sendo eles orientação sexual e cisgeneridade/transgeneridade, que carecerão de comparações.

Os dados relativos às pessoas diretoras dos filmes brasileiros da Mostra foram obtidos através da aplicação de questionário eletrônico às mesmas (reunindo 173 respondentes das 302 pessoas diretoras vivas, consideradas o universo total possível de respondentes, representando 57,6% do total) e complementarmente pelo método de heteroidentificação²¹, tendo como base o nome das pessoas diretoras (tanto vivas quanto falecidas, excluindo-se os coletivos) e pesquisas biográficas complementares. O método de heteroidentificação foi utilizado para a categorização de gênero (dividido em "feminino e "masculino"), a fim de obter representatividade mais abrangente do total de direções (universo total de 322 pessoas diretoras, incluindo-se as falecidas e os coletivos); e para atribuição de raça indígena, uma vez que infelizmente não se alcançou contato com nenhuma pessoa diretora indígena da Mostra a fim de convidá-las à participação na pesquisa, restando assim subrepresentadas. Foram ainda levantadas pontuações automáticas de

²⁰ BRASIL. ANCINE, Observatório do Cinema e do Audiovisual. **Emprego no setor audiovisual: estudo anual 2018 (ano base 2016)**. 2018.

²¹ O método de heteroidentificação se caracteriza como um método a partir do qual terceiros (no caso, esta pesquisadora) atribuem determinada classificação a outrem (no caso, pessoas diretoras), em contraposição à autodeclaração. Nesse caso específico, o processo de heteroidentificação levou em consideração o nome das pessoas diretoras e pesquisas biográficas complementares, tornando possível a classificação de 315 pessoas diretoras, excluídos os cinco coletivos diretores identificados.

diretoras(es) atribuídas pela Agência Nacional do Cinema²², relativas à quantidade de obras dirigidas.

No tocante à caracterização da produção cinematográfica brasileira de direitos humanos, tendo como recorte a Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021, os filmes foram considerados brasileiros a partir da indicação de país de origem presente nos catálogos oficiais das doze edições da Mostra. Outras classificações atribuídas aos filmes brasileiros, como duração, gênero fílmico e ano de produção foram substanciadas por informações fornecidas nesses catálogos e em lista de filmes produzida pela Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos relativa ao festival e obtida por correio eletrônico em 2017.

A partir da identificação dos nomes das produtoras responsáveis por esses filmes brasileiros, realizou-se consulta de seus Cartões CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica) em portal da Receita Federal²³, tendo elas sido classificadas no tocante à região do Brasil à qual se vinculam; ao tipo de atividade econômica principal (CNAE) que desempenham; e a suas pontuações automáticas atribuídas pela Ancine, quando aplicável (somente são pontuadas pela Ancine produtoras nela registradas).

A fim de interpretar a Mostra sob os enfoques da sociologia da ação pública, aplicou-se sobre ela tanto o pentágono de política públicas proposto por Lascoumes e Le Galès (2012), particularmente em relação a seus atores, instituições e resultados, quanto o modelo tecnopolítico de análise das inovações democráticas proposto por Freitas, Sampaio e Avelino (2020).

Interessa-nos, ainda, analisar o perfil de política cultural que a Mostra apresenta em virtude de categorização proposta por Isaura Botelho (2007) entre políticas culturais fundamentadas em ideais de democratização da cultura ou de promoção de uma democracia cultural. Para a autora, a primeira ideia representa "um movimento de cima para baixo" (p. 172) que engendra a difusão de uma

²² Vide "Regulamento de Notas Automáticas" (ANCINE, 2018), "Pontuação Produtoras - Capacidade Gerencial e Desempenho Comercial" (ANCINE, 2018) e "Pontuação Diretores - Quantidade de Obras Dirigidas" (ANCINE, 2018).

²³ Site oficial da Receita Federal para Consulta de Cartões CNPJ, https://servicos.receita.fazenda.gov.br/Servicos/cnpjreva/cnpjreva_solicitacao.asp, último acesso em 20/11/2021.

cultura socialmente legitimada, herança de práticas e representações; enquanto a democracia cultural se associa à produção e representação plurais da sociedade, à existência de públicos variados e à ruptura de um paradigma uno de legitimidade e de realidade social.

Para este fim, as obras foram observadas em sua relação com rankings de público produzidos pelo OCA/Ancine e listas de melhores filmes nacionais produzidas pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), buscando observar se essas obras podem ser consideradas integrantes de um conjunto de produção cinematográfica dita socialmente legitimada.

A relevância de observar a Mostra Cinema e Direitos Humanos reside em compreender os impactos potenciais e efetivos desse instrumento de ação pública, atualizando a produção de sentido e favorecendo a reflexão contínua sobre ele, tendo em vista que, como indicam Lascoumes e Le Galès (2012), políticas públicas devem ser observadas e compreendidas ao longo de sua execução, assumidas enquanto processos dinâmicos continuamente revisitados. Ampliando o olhar sobre essa política pública se poderá não apenas evidenciar sua importância e fomentar sua continuidade e eventual aprimoramento, mas também incentivar a elaboração de novas políticas que se valham do audiovisual como ferramenta de cultura e educação em direitos humanos e novas pesquisas que se debrucem sobre a convergência entre os campos dos direitos humanos e cinematográfico e audiovisual.

Embora esta pesquisa se propusesse originalmente a essencialmente traçar um quadro da produção cinematográfica sobre direitos humanos no Brasil tendo como recorte os filmes brasileiros exibidos nas doze edições da Mostra Cinema e Direitos Humanos, exprimindo, portanto, um caráter eminentemente quantitativo e descritivo, esta pesquisadora foi enfaticamente estimulada a não abdicar adentrar a análise qualitativa a qual o campo do cinema e dos direitos humanos evidentemente convida.

Assim, dedicamos um primeiro capítulo a situar o cenário sócio-histórico que circunda nossas ideias, bem como as ferramentas teóricas que nos guiam e ajudam a procurar entendimentos e respostas às perguntas que fizemos e fazemos. Debruçamo-nos especialmente em questões sobre o uso do

audiovisual, mais especificamente da "peça de cinema"²⁴, como ferramenta de educação em e para os direitos humanos (CARBONARI, 2007); o filme como discurso (GOLIOT-LETÉ, VANOYE, 2012; NICHOLS, 2005; FERRO, 1992; MIGLIORIN, 2015) e o discurso como poder (FOUCAULT, 1999; RIBEIRO, 2020; GONZÁLEZ, 2020; KILOMBA, 2019; AUGUSTO, 2018); a direção cinematográfica enquanto um lugar de fala (RIBEIRO, 2020); a esfera da comunicação como espaço social de disputa de narrativas da realidade e negociação de valores da e na mentalidade coletiva (CASTELLS, 2007, 2015; THOMPSON, 2005); festivais de cinema como espaços de educação em e para os direitos humanos (TASCÓN, 2015); festivais de cinema como instrumentos de ação pública (LASCOUMES; LE GALÈS, 2007); aspectos do modelo tecnopolítico de análise de inovações democráticas (FREITAS; SAMPAIO; AVELINO, 2020) e sua aplicabilidade à Mostra Cinema e Direitos Humanos; e a seleção de filmes de um festival e suas atividades paralelas enquanto exercícios de democratização cultural ou de democracia cultural (BOTELHO, 2007). Tem-se por objetivo tornar latentes na mente de quem nos acompanha os principais aspectos que dão base à nossa abordagem e às inquietudes que direcionam nosso olhar. Esperamos que se torne evidente o quão rico, fértil e fascinante o campo se apresenta, com sua miríade de possibilidades de abordagens e objetos, e que as sementes ali lançadas semeiem no espírito e na mente de outras(os) pesquisadoras(es) mais estudos nessa área incipiente, encantadora e necessária.

O segundo capítulo contextualiza brevemente o cenário internacional de festivais de cinema e direitos humanos para em seguida situar a Mostra Cinema e Direitos Humanos, que será mais profundamente escrutinada adiante. Esse capítulo apresenta a metodologia da pesquisa realizada, dando clareza à(s) pergunta(s) que origina(m) este trabalho, aos objetivos geral e específicos que orientam o caminho e aos instrumentos que nos ajudaram a buscar respostas. Também dedica-se espaço a situar o lugar de fala da própria pesquisadora em relação ao campo e sua trajetória de contato com o cinema e os direitos humanos, a fim de que se tornem mais claros os fatores que contribuíram para o

²⁴ METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

afloramento das várias indagações que conduziram a esta pesquisa de mestrado e o interesse em respondê-las.

O terceiro capítulo apresenta, enfim, os dados coletados e os analisa em face do quadro mais amplo do cinema e do audiovisual brasileiros. Inicialmente, analisa-se a Mostra enquanto instrumento de ação pública, aplicando-se o pentágono de políticas públicas de Lascoumes e Le Galès (2012), observando seus atores, representações e instituições, aprofundando a percepção dos instrumentos legais que a preconizam, seu histórico de produção e importantes agentes articuladores. Em seguida, observam-se perfis socioeconômicos das pessoas diretoras dos filmes brasileiros selecionados e sua relação com a direção cinematográfica nacional e o setor audiovisual brasileiro²⁵, indicando proximidades e/ou contraposições. Então, abordam-se as produtoras desses filmes brasileiros a fim de observar suas regiões geográficas e atividades econômicas principais.

Ainda no terceiro capítulo, operacionalizam-se estratégias para analisar a Mostra como política cultural, em função da distinção entre democratização cultural e democracia cultural (BOTELHO, 2007). Os filmes brasileiros selecionados pela Mostra são então observados em função de rankings de público do cinema nacional e listas de melhores filmes produzidas pela Abraccine, entendidos como uma expressão possível de seu grau de legitimação, atribuído seja pelo público, seja pela crítica especializada. Tomada como inovação democrática, a Mostra é então analisada à luz do modelo tecnopolítico de análise de inovações democráticas (FREITAS; SAMPAIO; AVELINO, 2020). Ao final deste capítulo, então, delinea-se o perfil dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra, compondo certo panorama da produção cinematográfica nacional de direitos humanos, tomando aspectos como gênero fílmico, duração (curtíssimo, curta, média e longa-metragem) e ano de produção.

Enfim, na sessão final de Conclusões deste trabalho, retomamos os principais eixos de discussão e conceitos-guia trabalhados; relembramos os objetivos da pesquisa, os instrumentos utilizados e resultados obtidos, destacando a forma como os dados resultantes se relacionam a dados gerais da

²⁵ Tal qual caracterizado pelo estudo "Emprego no setor audiovisual: estudo ano 2018 (ano base 2016)", produzido e publicado pelo OCA em 2018.

direção cinematográfica nacional (OCA/Ancine; GEMAA/UERJ) e do setor audiovisual brasileiro; e reforçamos o panorama descritivo da produção audiovisual brasileira voltada a temas de direitos humanos, tendo como recorte os filmes nacionais selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021, em suas doze edições até então realizadas.

Ao optarmos pelo recorte da direção cinematográfica de filmes sobre direitos humanos, não pretendemos de modo algum sugerir que a qualquer pessoa possa ser interdito ou sumariamente deslegitimado o direito de produzir interpretações sobre o que são direitos humanos, de lutar por direitos humanos, ou que por outro lado possam existir "sujeitos ideais" específicos os quais são autorizados a falar sobre o que são direitos humanos e a lutar por eles. Interessa-nos ampliar o conjunto de pessoas engajadas e comprometidas com os direitos humanos, não reduzi-lo. Por outro lado, importa a esta pesquisa levar em consideração que determinadas vozes estiveram, ao longo da historiografia do cinema brasileiro e da história do Brasil, à margem da produção de discursos, presentes como objetos do olhar e escassamente enquanto sujeitos do olhar. Refletimos sobre a importância da presença dessas vozes (na função da direção cinematográfica/audiovisual) dentre um conjunto de filmes que pretende discursar sobre o que são direitos humanos e nos ocupamos em perceber se essa presença na seleção de filmes brasileiros da Mostra Cinema e Direitos Humanos se apresenta tal como na indústria cinematográfica nacional, a qual revela a invisibilidade de certos sujeitos no lugar da direção de filmes.

Interessa-nos debater sobre a importância da abertura de espaços para que sujeitos cujas trajetórias aportam situações e contextos de violação de direitos e que foram historicamente silenciados, alijados de espaços de representação e fala, possam produzir interpretações sobre sua própria vivência, a de outros sujeitos e sobre a vida em geral. Entendemos, como Ribeiro, que "O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social" (2020, p. 64).

Assim, deixa-se evidente que não imaginamos – e nem seria possível fazê-lo, diante das flagrantes evidências em contrário – que não existam ou sejam

poucos os filmes potentes e relevantes de temática feminista ou sobre o universo feminino dirigidos por homens; ou determinar a insuficiência de um produto audiovisual sobre homofobia porque sua direção é realizada por pessoa heterossexual; ou que um filme sobre negritude seja deslegitimado simplesmente porque sua direção é conduzida por pessoa autodeclarada branca; ou que uma peça audiovisual sobre pessoas transgêneras seja questionável meramente por ter sido dirigida por pessoa cisgênera.

A preocupação com a presença de sujeitos vítimas de violação de direitos na função artístico-diretiva de obras de cinema e direitos humanos, de sujeitos cujas experiências sistematicamente aportam situações de "apequenamento ou de negação de seu ser humano" (CARBONARI, 2007, p. 167), tem por objetivo compreender a medida em que a proposta da Mostra de atuar para "consolidar a cultura e a educação em direitos humanos" e promover a "inclusão sociocultural, contribuindo para a formação de uma nova mentalidade coletiva para o exercício da solidariedade, do respeito às diversidades e da tolerância"²⁶, articula um "projeto de descolonização epistemológica" (RIBEIRO, 2020, p. 28), abrindo espaço para vozes subalternizadas, usualmente silenciadas e desautorizadas na construção de sentidos sobre, dentre outros, os direitos humanos.

Reconhecemos as limitações que caminham conosco e que a escolha de nosso recorte é apenas uma abordagem dentre tantas possíveis. Pelas características do material de pesquisa disponível e as restrições temporais e técnicas envolvidas, este trabalho aborda apenas a direção cinematográfica dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos, negligenciando o roteiro²⁷ por não fazer parte do recorte metodológico, função cinematográfica cujo papel na construção fílmica e no discurso do filme é evidentemente central.

Também não tratamos neste trabalho sobre a curadoria, fator determinante na composição de um conjunto de filmes que versam sobre "o que são" direitos

²⁶ Site oficial Mostra Cinema e Direitos Humanos, "Apresentação", "Quem Somos", <https://mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br/2015/apresentacao/quem-somos/>, último acesso em 27/12/2021.

²⁷ As pesquisas conduzidas pelo GEMAA/UERJ levantam dados sobre raça e gênero tanto da direção quanto de roteiro e elenco principal de filmes brasileiros de grande público (mais de 500 mil espectadores), oferecendo uma riquíssima fonte de dados, que pode ser acessada no site oficial do grupo: <https://gemaa.bemvindo.co/>, último acesso em 27/12/2021.

humanos (TASCÓN, 2015, p. 10), embora tenhamos buscado sistematizar algumas das informações de curadoria da Mostra com as quais nos deparamos. Sónia Tascón produz um trabalho extremamente rico e instigante no sentido da programação de festivais de cinema e direitos humanos no livro *Human Rights Film Festival: Activism in Context* (Palgrave, 2015), repleto de provocações sobre a constituição do olhar humanitário (*humanitarian gaze*) e as tensões sobre sujeitos e objetos dentro da produção audiovisual de direitos humanos. No cenário nacional, Amaranta César, professora da Universidade Federal do Recôncavo Baiano, curadora e uma das idealizadoras do festival CachoeiraDoc, tem contribuído intensamente para essa discussão através de suas articulações sobre curadoria, reconhecimento e "sinais de vida" (2016)²⁸.

Igualmente, não desmerecemos a importância do debate sobre a preservação²⁹ deste material audiovisual e a construção histórica dos discursos sobre direitos humanos, especialmente tendo em vista a compreensão de Foucault sobre a durabilidade dos discursos (FOUCAULT, 1999, p.8). A dramática, perigosa e vulnerável situação em que se encontra a Cinemateca Brasileira em pleno ano 2021³⁰, quando ainda o cheiro da fumaça e o calor das chamas que atingiram o Museu Nacional³¹, no Rio de Janeiro, em 2018, permanecem latentes, apenas ressalta o quão vital e negligenciada é a questão da preservação do patrimônio histórico-artístico-cultural no Brasil.

Também definitivamente nos interessaríamos em nos debruçar sobre os *temas* que têm sido visibilizados através dos filmes selecionados pela Mostra ao

²⁸ Fala de Amaranta César no V Colóquio "Cinema, Estética e Política" realizado pelo Grupo de Pesquisa "Poéticas da Experiência" (PPGCOM/UFMG) e pelo Cine 104, com apoio do PPGCOM-UFMG, FAPEMIG e PAIE-UFMG nos dias 16 e 17 de novembro de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=PAFYNMZksl>, último acesso em 03/12/2021. Resumo disponível em <https://cinemaesteticaepolitica.wordpress.com/resumos/>, último acesso em 03/12/2021.

²⁹ Vide a atuação decisiva da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/>, último acesso em 04/12/2021.

³⁰ Sobre a atual crise da Cinemateca Brasileira, vide matéria da Revista Piauí, de Outubro de 2020, "O signo do caos", <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-signo-do-caos/?fbclid=IwAR2M0ZAJVtfGaqTbjpHnwrktPnSbvszF9vMIBso1jji-bK6xlOQbi3wQ6zY>, último acesso em 27/12/2021. Sobre o histórico de vulnerabilidade da Cinemateca Brasileira e casos de incêndio, vide matéria do Portal G1, de Julho de 2021, "Tragédia anunciada: os cinco incêndios que já consumiram a Cinemateca", <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/31/tragedia-anunciada-os-5-incendios-que-ja-consumiram-a-cinemateca.ghtml>, último acesso em 27/12/2021.

³¹ "O que se sabe sobre o incêndio no Museu Nacional no Rio", matéria jornalística d'O Globo em 04/09/2018. <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/09/04/o-que-se-sabe-sobre-o-incendio-no-museu-nacional-no-rio.ghtml>, último acesso em 15/10/2021.

longo de suas doze edições e quinze anos de existência (2006 a 2021), quais pautas têm exercido pressão na agenda nacional e internacional³² e como isto se reflete nas convocatórias de filmes.

Reconhecemos contudo nossa incapacidade de esgotar neste trabalho todo o leque de fascinantes aspectos envolvidos na reflexão sobre um festival cinematográfico de direitos humanos que se articula enquanto instrumento de ação pública, entrelaçando agentes públicos e privados para promover e fomentar a cultura e a educação em e para os direitos humanos. Assim, convidamos quem nos acompanha não apenas à leitura, mas à contribuição.

Quadro 1 – Quadro propositivo da pesquisa

PROPÓSITOS DA PESQUISA	
Esta pesquisa se propõe a	analisar o perfil da direção dos filmes brasileiros selecionados nos doze anos da Mostra Cinema e Direitos Humanos
através de	levantamento e análise de dados públicos referentes às obras e suas diretoras(es) e questionário aplicado a diretoras(es) para acesso a dados não públicos
para	compreender o grau de representatividade de sujeitos de grupos minoritários historicamente silenciados nas equipes de direção e se estas equipes refletem ou não padrões nacionais de concentração da indústria cinematográfica nacional
com a finalidade de	observar se esta política pública confere visibilidade a sujeitos de grupos minoritários especificamente no conteúdo das obras (história, argumento) ou também na condição de emissores da mensagem (direção) e traçar um perfil das obras de cinema e direitos humanos no Brasil
que permitirá	orientar políticas públicas relativas a cinema e direitos humanos e educação e cultura em direitos humanos no Brasil, além de estimular a produção acadêmica nessas áreas

Fonte: SANTOS, Sérgio R. de A. **Políticas públicas de cinema: o impacto do Fundo Setorial do Audiovisual na cadeia produtiva do cinema brasileiro**, p. 16 / Sérgio Ribeiro de Aguiar Santos; orientadora: Dácia Ibiapina. Tese (Doutorado). Brasília/DF: UnB, 2016. Elaboração própria.

³² Acerca da definição de agenda, acompanha-se Lascoumes e Le Galès, que seguem o entendimento de Philippe Garraud, para o qual a agenda é "o espaço de regulação política dos desafios coletivos formatados em vista de uma ação pública (ou de uma abstenção) (1990)" (GARRAUD *apud* LASCOUMES, LE GALÈS, 2012, p. 142).

1 FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICAS: O FILME COMO DISCURSO, O DISCURSO COMO PODER

Neste capítulo buscamos apresentar, discutir e colocar em diálogo os referenciais teóricos com os quais iluminamos o caminho a ser percorrido nas reflexões aqui propostas sobre a temática do audiovisual/cinema e dos direitos humanos. Também nos aventuramos pelas searas das discussões qualitativas a que nos estimularam na banca de qualificação deste trabalho debatendo sobre representação audiovisual, alteridade, experiência e direitos humanos.

Ainda, a tenra idade que o campo apresenta, considerando-se o primeiro festival de cinema e direitos humanos como o *Human Rights Watch International Film Festival*³³ de 1988, possibilita-nos certa liberdade, ou ousadia, na correlação de autoras(es) e teorias que permitam interpretar os objetos e questionamentos com os quais nos deparamos. Não implica dizer que não há desenvolvimento teórico relevante e consistente no campo do audiovisual de direitos humanos, mas que há caminhos que se sinalizam por trilhas não pavimentadas que nos convidam a explorá-las.

Nossa inquietude inicial acerca das contribuições do audiovisual e do cinema para a educação em e para os direitos humanos se originou em leituras do filósofo brasileiro Paulo Carbonari, em "Sujeito de direitos humanos: questões abertas e em construção", artigo que integra o livro *Educação em Direitos Humanos: fundamentos teórico-metodológicos* (2007). Para o autor, a construção de sociedades mais justas e menos opressoras depende da construção de uma nova ética da ação que respalde a defesa do sujeito de direitos com vistas à redução da produção de novas vítimas de violações de direitos.

A compreensão de vítima se situa no centro de sua interpretação sobre direitos humanos, entendidas enquanto sujeitos que sofrem um apequenamento

³³ O *Human Rights Watch International Film Festival*, realizado pela organização *Human Rights Watch* em Nova Iorque, em 1988, é apontado por Sonia Tascón (2012; 2015) e Sarah Hamblin (2016) como o primeiro festival de cinema e direitos humanos do mundo. Todavia, a rede *Human Rights Film Network*, que agrega diversos festivais de cinema e direitos humanos, abriga dentre eles o *Vermont International Film Festival*, cuja primeira edição é indicada como tendo acontecido três anos antes do *Human Rights Watch International Film Festival*. <https://www.humanrightsfilmnetwork.org/membersAZ> e <https://vtiff.org/about/a-brief-history/>, último acesso a ambos os sites em 28 de outubro de 2020.

de seu ser, de sua dignidade, de suas possibilidades de existência através de situações que lhe suprimem o direito de produzir e se reproduzir material e imaterialmente.

À luz dos direitos humanos, vítima é um ser de dignidade e direitos cuja realização é negada (no todo ou em parte). É, portanto, agente (ativo) que sofre (passivamente) violação. Nesta perspectiva, compreender a vitimização é mais do que descrever desde fora. É compreender desde a relação de reconhecimento de uma alteridade negada que, como presença distinta, denuncia e não se contenta somente em ser reduzida ao que está posto, ao mesmo. Sem o reconhecimento da dignidade do outro sujeito, vítima, como um ser vivente, um sujeito ético, um sujeito de direitos, toda a abordagem do processo de vitimização poderia redundar, em certo sentido, em paternalismo reprodutor da situação de vitimização (CARBONARI, 2007, p. 170).

Para o autor (2007, p. 173), é necessário enfrentar um modelo de racionalidade instrumental que reduz a fundamentação da ação a uma abordagem estratégica meio-fim em que os envolvidos se engajam movidos por interesses individuais e vantagens, focados em uma interação eficaz e mercantilizada. Faz-se urgente, desse modo, a produção de uma fundamentação ética das interações sociais que viabilize a consideração das vítimas como sujeitos de conteúdo ético, de dignidade. Assim, a centralidade do humano se constrói na alteridade, na relação, no reconhecimento, na troca com um "outro" que coloca o "eu" a partir de sua própria existência.

Vítimas exigem *diferenciação* – como base de superação da indiferença. A indiferença é marca de um tempo que já não tem espaço para o *outro*; de um sem-tempo do *outro*, cheio do *mesmo*. A diferença é marco da compreensão plural do humano e de sua realização. Ser é ser diferente, ser diferente é não-ser o *mesmo*. A mesmice preenche; a alteridade abre(-se). (...) O *outro* é que põe o *eu*, de tal sorte que a subjetividade é, antes, intersubjetividade.

Incomodar-se e incomodar, eis as ideias-chaves que contrastam com a indiferença. A alteridade desinstala: é presença incômoda. Acomodar(-se) é admitir que o *mesmo*, cheio de sentido, já não precisa do *outro*; é dispor-se a não sair do próprio lugar. O lugar do *mesmo* é o sem-lugar da alteridade. O acomodar-se é o sentir-se satisfeito. Ora, humanos satisfeitos são (não-)humanos que atingiram o limite e esgotaram as possibilidades; que se pretendem plenos e certos, definitivamente. Daí que, ser humano, humanizar-se e humanizar é diferenciar-se, ser *outro*, abrir-se à alteridade (2007, p. 174, grifos do autor).

No sentido da produção dessa nova compreensão ética, Carbonari reforça a

importância de que sejam desenvolvidas estratégias alternativas para superar a racionalidade instrumental que se estendam para além da elaboração de formas normativas, permeando os aspectos da própria ação que viabiliza a existência subjetiva do sujeito, dando-lhe voz e possibilidade de materialização de sua existência, de sua reprodução material e imaterial.

Trata-se de encontrar caminhos históricos, sociais, políticos, econômicos e culturais capazes de viabilizar a simetria e a participação – exigidas pelo aspecto formal da argumentação – e a produção, reprodução e desenvolvimento da vida em geral e de todos e de cada um dos sujeitos éticos – exigida pelo aspecto material.

Entra em questão, portanto, a (co-) responsabilidade solidária pelas conseqüências da ação e, neste sentido, emerge como conteúdo fundamental a tarefa negativa de não fazer novas vítimas e a tarefa positiva de abrir espaço para a superação das vitimizações e a proposição de alternativas alternativas que emergem das próprias vítimas que se compreendem como sujeitos éticos. Exige, em conseqüência, o compromisso ético com a construção de novas bases de interação social, dotando-as de condições éticas de promoção da igualdade e da participação efetivas (CARBONARI, 2007, p.176-7).

Carbonari dá assim destaque a duas dimensões complementares da ação que se devem entrelaçar na busca por uma sociedade protetora dos direitos humanos, o aspecto formal da argumentação, da fundamentação dos discursos, e o aspecto material da ação, a viabilização da vida e da produção de discursos. Assim, para Carbonari, é essencial, para viabilizar a construção de uma sociedade defensora dos direitos humanos, que se pratique não apenas a "tarefa negativa" de não produzir novas vítimas, denunciando situações de violação, coibindo suas reincidências e construindo significados que evitem a reprodução de violações, mas também a "tarefa positiva" de garantir espaços para a reprodução material e imaterial de sujeitos vítimas de violações, a fim de abrir espaço para a superação da vitimização, a expressão da subjetividade e a elaboração de soluções alternativas que emergem das próprias vítimas.

Essa necessidade de compreensão ética que indica Carbonari e as tarefas a serem desenvolvidas se localizam em um cenário sócio-político-econômico caracterizado pelo sociólogo Ulrich Beck (2010) como *sociedade de risco*, na qual a estratificação social ganha novos contornos em que a riqueza passa a associar-se à distância do risco, ou seja, em que "existe uma sistemática 'força de atração'

entre a pobreza extrema e riscos extremos”, definidos enquanto a susceptibilidade a catástrofes naturais ou proporcionadas por atividades econômicas modernas e a estruturação espacial das cidades (proximidade a sítios de exploração da energia nuclear; habitação em áreas de controle sanitário precário; situação de vulnerabilidade ao trabalho análogo à escravidão; trabalho com agentes contaminantes tais como agrotóxicos; entre outros). Enquanto Beck indica que a socialização dos riscos produzidos pela modernidade industrial ultrapassa fronteiras geográficas e políticas, Carbonari aponta que (2007, p.172), apesar das diferenças culturais expressas pelas múltiplas culturas que habitam o planeta, testemunhamos "uma civilização técnico-científica que se planetarizou, confrontando todos os povos, tradições e culturas a uma problemática comum". A violação sistemática de direitos humanos é entendida como um desses problemas.

Com sua trajetória fundada no campo do Direito, os direitos humanos emergem como pleito civilizacional a partir das mazelas da Primeira e Segunda Guerras Mundiais, especialmente a Segunda, tendo em vista o horror do Holocausto, apontado por Sonia Tascón como "o mais claro exemplo da Razão sem uma moral corretiva" (2012, p. 869, tradução livre)³⁴. A autora não deixa de

³⁴ "O Holocausto, como um genocídio que forçou a Europa a voltar sua atenção para dentro e reavaliar sua 'má consciência' devido a seu status como o mais claro exemplo da Razão sem uma moral corretiva, foi também um momento decisivo para os direitos humanos" (TASCÓN, 2012, p. 869, tradução livre). No original: "*The Holocaust, as a genocide that forced Europe to turn its attention inward, and reevaluate its 'bad conscience' because of its status as the clearest instantiation of Reason without a moral corrective, was also a defining moment for human rights*". O uso de "Razão" em maiúscula remete a Lévinas, a partir de cujas ideias Tascón discute representatividade na obra cinematográfica de direitos humanos. É oportuno trazer as considerações que a autora faz acerca das ideias de Lévinas devido à sua convergência com a necessidade de produção de uma nova ética da ação humana, que ora discutimos: "Para Lévinas, o desenvolvimento de uma ética que denunciasses o direcionamento modernista rumo a idealismos e progresso abstratos que desconsideram seres humanos em sua existência fenomenológica era determinante para prevenir a insurgência de inúmeros males derivados do paradigma maléfico que se tornou a II Guerra Mundial e o genocídio a ela associado. A aplicação dessa Razão universal (em letras maiúsculas porque o autor não está denunciando a razão em si mesma, mas uma certa forma de razão que envolve um modo peculiar de validação do conhecimento), afirma Lévinas, resultou em uma espécie fatal de exclusão de pessoas, descrita por Zygmund Bauman como o ímpeto de "capinagem" da modernidade. Esse ímpeto de capinagem se direciona a excluir, exterminar ou extinguir determinados tipos de pessoas que não são centrais a seu projeto, em busca de um tipo particular de ordem que beneficia apenas alguns" (TASCÓN, 2012, p. 869, tradução livre). No original: "*To Lévinas, developing an ethics that denounced a modernist drive towards abstracted idealisms and progress that disregard human beings in their phenomenological existence was critical to preventing the many ills arising from that paradigm of evil that became the World War II and its attendant genocide. The application of this universal Reason (in capital letters*

pontuar, por outro lado, como a localização do conflito "mundial" foi relevante para que se colocasse em discussão a necessidade de um entendimento sobre os direitos humanos (2015, p. 22-3), tendo em vista que outras tragédias humanas de grotescas proporções tivessem antecedido o Holocausto (como o genocídio Armênio no início do século XX) mas não tivessem produzido a mesma comoção.

Entendidos enquanto "direitos de terceira geração" dentro da sistematização proposta por Karel Vasak (1979), a luta por direitos humanos é antecida pelas lutas e conquistas por direitos civis e políticos, considerados de "primeira geração", tendo como marcos as Revoluções Americana (1776) e Francesa (1789); e pelas lutas e conquistas dos direitos ditos de "segunda geração", direitos de caráter social e econômico, iconizados pela Revolução Russa (1917), por movimentos sociais e pela ascensão do estado de bem-estar social na Europa.

Ao passar dos séculos e das gerações de direitos, ascende, especialmente através da produção latino-americana, uma compreensão dos direitos humanos enquanto processos (HERRERA FLORES, 2009), paralelo a seu entendimento enquanto conjuntura dada ou direitos *a priori*, positivados em leis. Os direitos humanos seriam assim, acima de tudo, "o resultado sempre provisório das lutas que os seres humanos colocam em prática para ter acesso aos bens necessários para a vida" (HERRERA FLORES, 2009, p. 28).

Norberto Bobbio reforça a historicidade dos direitos do sujeito humano (utilizando a expressão "direitos do homem") (2020) ao discutir a possibilidade ou não de um fundamento absoluto que "justifique" a persecução desses direitos, indicando que a cada tempo e lugar históricos e suas contingências, interpretações distintas do que seriam esses direitos se articulam.

(...) os direitos dos homens constituem uma classe variável, como a história destes últimos séculos demonstra suficientemente. O elenco dos direitos do homem se modificou, e continua a se modificar, com a mudança das condições históricas, ou seja, dos carecimentos e dos interesses das classes no poder, dos meios disponíveis para a realização dos mesmos, das transformações técnicas, etc. Direitos que foram declarados absolutos no final do século XVIII, como a propriedade

because he is not denouncing reason itself, but its particular form that encapsulates a peculiar form of knowledge-validation), Lévinas says, resulted in a form of deadly exclusion of people, described by Zygmund Bauman as the "weeding" impetus of modernity. This weeding impetus is towards excluding, exterminating, or extinguishing certain kinds of people not central to its project, in search of a particular kind of order that benefits only some."

sacre et inviolable, foram submetidos a radicais limitações nas declarações contemporâneas; direitos que as declarações do século XVIII nem sequer mencionavam, como os direitos sociais, são agora proclamados com grande ostentação nas recentes declarações. Não é difícil prever que, no futuro, poderão emergir novas pretensões que no momento nem sequer podemos imaginar, como o direito a não portar armas contra a própria vontade, ou o direito de respeitar a vida também dos animais e não só dos homens. O que prova que não existem direitos fundamentais por natureza. O que parece fundamental numa época histórica e numa determinada civilização não é fundamental em outras épocas e em outras culturas (BOBBIO, 2020, p. 18).

Em *Festivais de Cinema e Direitos Humanos: Ativismo em Contexto* (2015)³⁵, a pesquisadora e professora na Universidade de Sunshine Coast (Austrália) Sonia Tascón aponta que a entrada da produção audiovisual na seara dos direitos humanos introduz "novas formas de conhecimento" (*new ways of knowing*) em um cenário que vinha sendo refletido e debatido especialmente através da linguagem jurídica. A introdução dessa nova forma de conhecimento faz imergir "tensões que o discurso deve resolver, seja pela rejeição ao novo conhecimento, incorporação ou modificação" (2015, p. 5, tradução livre)³⁶.

A autora argumenta (2015, p. 5) – através de uma abordagem foucaultiana do discurso na qual também nos apoiamos para entender o filme como discurso, conforme se verá mais à frente – que a história discursiva dos direitos humanos está fortemente vinculada ao Ocidente, mais especificamente às lutas contra o poder monárquico representadas pelas Revoluções Americana (1776) e Francesa (1789). Tascón indica que essas origens da concepção dos direitos humanos "estabeleceram direitos humanos discursivamente como uma busca pela manifestação de 'ser humano' através de atividades políticas que configuram maneiras de assegurar a liberdade diante de um poder autoritário" (2015, p. 5, tradução livre)³⁷. A concepção de um sujeito humano universal ao qual se asseguram direitos e poderes diante de um poder dominador é o produto principal com o qual se ocupam as referidas Revoluções. É, assim, a expressão política do sujeito que se encontra no cerne das reflexões e disputas.

³⁵ Título em tradução livre. Título original: "**Human Rights Film Festivals: activism in context**" (TASCÓN, 2015).

³⁶ No original: "*This produces tensions that the discourse must resolve, either through rejection of the new knowledge, subsumption, or modification*" (TASCÓN, 2015, p. 5).

³⁷ No original: "*Those origins, which essentially were revolutionary moments, established human rights discursively as a search for the manifestation of 'being human' in political activities that were asserting forms of freedom from authoritarian power*" (TASCÓN, 2015, p. 5).

A suposta universalidade desse sujeito indicada nas declarações frutos dessas revoluções, entretanto, argumenta Tascón, não abrangeu a totalidade das pessoas, senão um grupo específico, conforme a autora identifica através do exame da Declaração de Independência dos Estados Unidos (1776):

A justificação do ato de independência como o estado natural do ser humano (ser igual) não se deu de modo a conceber que todos os seres humanos são iguais, porque nem 'todos os homens' estavam inclusos. Negros, povos indígenas, crianças, criminosos e outras distinções de 'homens' não estavam abarcados nesse termo (TASCÓN, 2015, p. 20, tradução livre, aspas da autora)³⁸.

Tascón afirma que, a fim de tornar os direitos humanos aplicáveis (*enforceable*), tendeu-se à sua judicialização, de modo a que vieram a adquirir uma linguagem e estrutura fora do domínio compreensivo e financeiro da maior parte dos habitantes do globo (2015, p. 25). Simultaneamente, enfocaram-se os direitos civis e políticos, por serem mais fáceis de serem judicializados, uma vez que abordam direitos "negativos", ou seja, posicionam o Estado como "mínimo" em relação às liberdades do cidadão, indo ao encontro de uma tradição política liberal.

Na medida em que a linguagem audiovisual e cinematográfica se articula a partir de elementos muito distintos das formas jurídicas e é imensamente mais familiar ao público em geral do que a linguagem jurídica, ela apresenta o potencial de tornar mais acessível o entendimento acerca dos direitos humanos, de torná-los, por assim dizer, tangíveis, mensuráveis, inteligíveis.

A produção audiovisual em direitos humanos está contida em um contexto mais amplo da cultura da imagem em temas de direitos humanos, cujo papel tem sido central nessa luta (MCLAGAN, 2003), seja a imagem fixa ou em movimento. Para além da importância da "tradição da narrativa" (*tradition of narrative*), sem a qual, segundo Peter Lucas (*apud* HAMBLIN, 2016, p. 39), direitos humanos permanecem "direitos de papel ou 'unidimensionais'", há a relevância da imagem, da representação visual. Ari Gandsman ressalta, em artigo sobre documentários

³⁸ No original: "*The justification of the act of independence as the natural state of being human (being equal) did not occur in order to then conceive of all human beings as equal, because not 'all men' were included. Blacks, Indigenous peoples, children, criminal, and other distinctions of 'men' were not envisaged in such a term*" (TASCÓN, 2015, p. 20).

de direitos humanos como prática representacional, que "a experiência visual do espectador conduz a história dos direitos humanos porque essas representações conformam as bases sobre as quais ações são tomadas" (2012, p. 9, tradução livre)³⁹.

Em *Diante da Dor dos Outros* (2003), Susan Sontag analisa a produção de imagens do sofrimento e sua presença na mídia e na vida moderna. Abordando principalmente a fotografia de guerra, discorre sobre questões como a mobilização ética articulada pelas imagens, a encenação (ou o enquadramento) da realidade e a objetificação. A autora argumenta que a fotografia agrega "dois atributos contraditórios" (2003, p. 26): é ao mesmo tempo um registro do real, "incontroverso" na medida em que o objeto fotografado esteve efetivamente defronte a câmera, e um ponto de vista do real, na medida em que representa o olhar de alguém que o testemunhou.

No tocante à produção de imagens em movimento da guerra, a autora indica que a Guerra do Vietnã, levada a cabo pelos EUA, foi "a primeira a ser testemunhada dia-a-dia pelas câmeras de tevê", aproximadamente vinte anos depois que o primeiro grupo de fotógrafos profissionais foi levado às linhas de frente na Guerra Civil Espanhola (1936-39) (2003, p. 22). Inseridos em uma cultura em que "o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor", sobrecarregados pelo fluxo intenso e constante de imagens e narrativas, a autora indica certa banalização e esvaziamento do sofrimento a partir de um "conhecimento da guerra mediado pela câmera", afirmando que "a imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença" (2003, p. 24).

Desde a realização do primeiro festival de cinema e direitos humanos (1988), percebem-se novos usos da linguagem cinematográfica e audiovisual, articulada de forma ampla e diversa para dar forma a temas de direitos humanos, especialmente a partir da ascensão do vídeo digital. De 1988 até os dias atuais, diversos novos festivais de cinema e direitos humanos tem-se proliferado,

³⁹ No original: "The spectatorship's visual experience drives the history of human rights because these representations form the basis upon which action is taken"(GANSMAN, 2012, p. 9).

presentes em quase todos os continentes (à exceção da Antártida)⁴⁰, e uma grande gama de instituições que atuam na ponta pela afirmação de direitos incorporam esta nova e potente ferramenta ou são fundadas em torno do uso da mesma⁴¹.

Com o lançamento das primeiras filmadoras digitais, no final da década de 1980, e a ascensão da web 2.0 na década seguinte, a produção audiovisual deparou-se com novos paradigmas determinantes: o barateamento da produção audiovisual, antes a custos proibitivos, especialmente devido ao alto custo da película e das expertises para trabalhá-la, tanto artística quanto tecnicamente, e da distribuição audiovisual, agora acessível a um vasto número de pessoas espalhadas pelas redes de computadores, ultrapassando limites físicos. A subsequente ascensão dos celulares com câmera e *smartphones* introduz um paradigma ainda novo: a possibilidade de registrar e fazer circular vídeos nessas redes instantaneamente (transmissões ao vivo), operacionalizados por aparelhos que cabem dentro de um bolso.

A ascensão, estabelecimento e expansão da sociedade em rede (CASTELLS, 1999) inaugura uma multiplicidade de canais através dos quais essas mensagens audiovisuais podem encontrar seus públicos, descentralizando e amplificando a circulação de imagens e narrativas. Para Manuel Castells (1999), a *sociedade em rede* se caracteriza como uma sociedade informacional calcada no estabelecimento de redes digitais de comunicação baseadas em internet e outras redes de computadores e operacionalizada através de aparelhos tecnológicos e serviços interconectados os mais diversos, que permeiam cada vez mais esferas da vida social, organizacional, profissional e pessoal e influenciam diretamente a conformação de relações de poder, estruturas sociais e fluxos informacionais.

Nesta estrutura societária hiperconectada e submetida a um intenso fluxo de informações, que o autor caracteriza como uma sociedade global (2015, p. 20), o

⁴⁰ Vide mapa da *Human Rights Film Network* (HRFN) em <https://www.humanrightsfilmnetwork.org/>, último acesso em 30/12/2021. O mapa não aponta todos os festivais de cinema e direitos humanos existentes, mas aqueles vinculados à rede HRFN. Embora o mapa não apresente festivais na Oceania, o continente hospeda o australiano Human Rights Arts & Film Festival, <https://www.hraff.org.au/>, último acesso em 30/12/2021.

⁴¹ São exemplos as organizações Witness (witness.org), B'tselem (btselem.org) e muitas outras exemplificadas na rede Video4Change (video4change.org/about).

poder das imagens é fundamental e a onipresença das mensagens da mídia constrói um cenário em que a realidade é determinada por aquilo que está pautado. Desse modo, conquanto não detenha o poder em si, a mídia se tornou o espaço onde o poder é negociado e decidido (CASTELLS, 2007, p. 242). Neste sentido, indica Castells, a questão determinante não está centrada nas mensagens explícitas da mídia, mas no que está ocultado desse espaço, dado que "o que não existe nos meios de comunicação, não existe na mentalidade coletiva" (2007, p. 241, tradução livre)⁴².

Nesse cenário, não se pode obliterar o impacto representado pela exclusão digital, embora o aprofundamento nesse tema não seja objeto desta pesquisa. Apesar de o volume de usuários de internet ter aumentado significativamente ao longo dos anos, cerca de 20% dos domicílios brasileiros permaneciam sem acesso à internet em 2018, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua 2018, p. 36)⁴³, realizada pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), apresentando disparidades regionais que trazem a região Nordeste com o menor índice, 69,1%, e o Sudeste com o maior, 84,8%. Nos 79,1% de lares brasileiros em que se observou utilização da internet, esse acesso era realizado através de telefones móveis celulares em 99,2% dos casos (PNAD Contínua 2018, p. 43), enquanto 48,2% o faziam através de microcomputadores e 23,3% através de televisões.

Castells afirma que (2007; 2015), ao longo da história humana, comunicação e informação continuamente se mostraram elementos essenciais na disputa por poder. Isto se dá porque, segundo o autor, a principal batalha travada em sociedade é pela mente das pessoas (2007, p. 238), dado que suas formas de interpretar e ver o mundo legitimam ações, valores e normas sobre as quais as sociedades se constituem, sendo uma forma de dominação mais duradoura que a intimidação e a violência (2015, p. 29).

⁴² No original: "*What does not exist in the media, does not exist in the public mind, even if it could have a fragmented presence in individual minds*" (CASTELLS, 2007, p. 241).

⁴³ BRASIL, IBGE. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua)** – Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal – PNAD Contínua 2018 – Análise dos Resultados, 2018. Disponível em: https://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicilios_continua/Anual/Acesso_Internet_Televisao_e_Posse_Telefone_Movel_2018/Analise_dos_resultados_TIC_2018.pdf, p. 36-7, último acesso em 15/03/2022.

Segundo Manuel Castells,

O reino da comunicação é a esfera social onde valores e interesses de atores conflitantes estão comprometidos em disputa e debate para reproduzir a ordem social, para subvertê-la, ou para acomodar novas formas resultantes de interação entre o velho e o novo, o passado de dominação cristalizado e o futuro de projetos alternativos para a existência humana promovidos por aqueles que aspiram a mudar o mundo e estão prontos para lutar por isso (CASTELLS, 2015, p. 32).

Thompson, teórico social da comunicação, ressalta (1998) a força da mídia⁴⁴ em construir formas simbólicas que cada vez mais estabelecem uma “mundanidade mediada”, tornando possível a vivência de mundos fora do alcance de nossa experiência pessoal, permitindo-nos “o conhecimento de um mundo que se amplia para muito além de nossos encontros diários”, ressignificando noções de realidade.

À medida que presença e visibilidade nos meios de comunicação representam condições essenciais para a negociação de valores simbólicos na e da mentalidade coletiva (CASTELLS, 2007, 2015; THOMPSON, 2005); e entendendo os direitos humanos como processos, como luta por condições materiais e imateriais de exercício da dignidade, e não como conjuntura dada ou como direitos *a priori* (HERRERA FLORES, 2009), a apropriação do recurso audiovisual é particularmente frutífera no caso dos direitos humanos.

Entendido enquanto possibilidade de promover acesso a uma *outra* realidade, o cinema se constitui enquanto ferramenta de incrível potencial para o exercício da alteridade que propõe Paulo César Carbonari (2007) ao refletir sobre a construção de estratégias para a educação em direitos humanos. Para o autor, o sujeito de direitos “é uma construção relacional, é intersubjetividade que se constrói na presença do outro e tendo a alteridade como presença.” Por sua vez, o filme é, como o diria Migliorin (2015), uma experiência, um processo de atualização do indivíduo.

Experimentar, nesse caso, é se deixar afetar e produzir com o que ainda não conhecemos e que porta o risco de trazer microdesestabilizações naquilo que entendemos como 'nosso mundo'. (...) Experimentar a

⁴⁴ O entendimento de mídia para Thompson corresponde a formas de comunicação de massa que detêm o potencial de atingir muitas pessoas. THOMPSON, 1998.

criação do outro é experimentar o mundo se inventando, eis uma radicalidade da arte (MIGLIORIN, 2015, p. 51-2).

Ao abrir espaço à representação de atrizes(atores) sociais marginalizadas(os), sujeitos de direitos inviabilizadas(os) em situações de violação, o cinema se estabelece enquanto ferramenta poderosa para promover empatias e fomentar subjetividades dialógicas, tal qual o sugere Carbonari, indo ao encontro da necessidade de que se construam alternativas à elaboração de um entendimento ético das interações sociais. Para o filósofo, “enfrentar a questão da possibilidade de uma racionalidade ética da interação social é fundamental para pensar a ética numa época marcada pela racionalidade estratégica (meio-fim)” (2007, p. 173); é premente superar a paradoxalidade de uma sociedade que se apoia na validação científica das assertivas, mas que sente a necessidade urgente de produzir uma compreensão ética das interações sociais.

A relevância em refletir sobre o cinema e o audiovisual como ferramentas para a construção de uma cultura de direitos humanos deriva da própria especificidade da obra audiovisual em seu exercício de representação da vida⁴⁵. O recurso tem-se apresentado como ferramenta fundamental à defesa dos direitos humanos tanto por sua capacidade de testemunhar e representar a realidade quanto pelo exercício de alteridade e afetividade que propõe ao estabelecer conexões entre personagem e espectador(a), impulsionando o reconhecimento do outro, o colocar-se no lugar do outro, a empatia, ponto básico para o deslanche de qualquer história e necessidade essencial do cinema.

Desde sua apresentação em 1895, o cinematógrafo tem estado presente na vida cotidiana de inúmeras sociedades humanas no ocidente, oriente, norte e sul do planeta. Experimento relacionado a aspirações científicas de decomposição do movimento e resultado da combinação de estudos diversos e muitos 'ensaios'⁴⁶, o cinematógrafo também tem seu surgimento associado a experimentações lúdicas,

⁴⁵ No tocante à impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme, ver: METZ, 1972, p. 15-28.

⁴⁶ "A originalidade do cinematógrafo é relativa. Edison já havia animado fotografias; Reynaud havia projetado imagens animadas. Mas a própria relatividade do cinematógrafo – ou seja, a relação dentro de um sistema único entre a fotografia animada e a projeção – é sua originalidade." MORIN, 2014, p. 29.

como o zootropo (1834), o praxinoscópio (1877) e a lanterna mágica, ou ainda como sinalizou a sua pronta apropriação por *vaudevilles* e ilusionistas.

Analisando a invenção do fim do século XIX, Edgar Morin (2014) aponta características que contribuem para seu intenso impacto no(a) espectador(a) e a força de sua narrativa. Segundo o autor, seguindo uma trajetória imprevista ou improvável, o cinema foi "radicalmente desviado de seus fins aparentes, técnicos ou científicos, para ser dominado pelo espetáculo e tornar-se cinema" (MORIN, 2014, p. 29). Dentre outras características do cinematógrafo, o autor enfatiza a fotogenia. Não específica à arte cinematográfica e audiovisual, mas derivada de invenção anterior (a fotografia), a fotogenia é definida como a capacidade de tornar pitorescas, fascinantes, impressionantes coisas prosaicas da vida, ampliando sensações em relação a coisas que, vistas e vividas no cotidiano não trazem o mesmo alumbramento⁴⁷.

Esse encantamento proporcionado pela imagem objetiva evidencia um uso subjetivo da fotografia, através do qual o objeto fotográfico se amplia para além do anteparo, da matéria física, para esprair-se pelo campo do etérico, do "feérico". Como ressalta Morin, os irmãos Lumière (aos quais se atribui a criação do cinematógrafo) compreenderam que "uma primeira curiosidade [suscitada pelas imagens do cinematógrafo] era *dirigida ao reflexo da realidade*" (MORIN, 2014, p. 30, grifos do autor). A fotogenia, enfim, não é uma característica própria da realidade, mas da *imagem da realidade*. Como o diria Morin, "a foto (...) corteja o sentimento". É dessa maneira que, mesmo representando a vida, a imagem vai dialogar intensamente com o fantástico, com a imaginação, com as projeções humanas, com os duplos construídos pela mente para interpretar a vida.

Tudo nos indica que o espírito, a alma e o coração humanos estão engajados profunda, natural e inconscientemente na fotografia. Tudo acontece como se aquela imagem *material* tivesse uma característica *mental*. Tudo se passa também, em certos casos, como se a foto revelasse uma qualidade da qual o original é desprovido, *uma qualidade de duplo*. É nesse nível agora radical de duplo e de imagem mental que se deve tentar entender a fotogenia (MORIN, 2014, p. 40, grifos do autor).

⁴⁷ O conceito de fotogenia assim colocado difere, portanto, do sentido usualmente atribuído ao vocábulo pelos dicionários, que corresponde à capacidade de pessoas apresentarem boa aparência em registros fotográficos.

O duplo, encontrado "no contato alucinatório da maior subjetividade com a maior objetividade" (2014, p. 43), essa "imagem-espectro do homem" (do sujeito humano), vai desempenhar papel central no poder da linguagem cinematográfica. Edgar Morin aponta projeções e identificações que se estabelecem entre espectador(a) e personagens e a associação do(a) espectador(a) com a situação de vulnerabilidade, afirmando que (2014, p. 120) "a ausência de participação prática [do/a espectador/a no filme] determina uma participação afetiva intensa: verdadeiras transferências acontecem entre a alma do espectador e o espetáculo da tela".

Christian Metz (1980) compartilha esta compreensão de duplo movimento realizado pelas imagens, em que objetividade e subjetividade se entrelaçam e ressignificam. Para o autor, todo olhar impõe uma ação ao mesmo tempo projetiva de observar e introjetiva de interpretar o que se vê, resultando na "consciência como superfície sensível de registro" (1980, p. 60). Segundo Metz, o filme "desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de 'participação', conquista de imediato uma espécie de credulidade" (2007, p. 16).

Para Metz, a linguagem do cinema possui um apelo específico que a particulariza em relação a outras linguagens artísticas: a impressão de movimento, responsável pela intensa impressão de realidade. Para o autor, assim como para Morin, o movimento é responsável tanto por acrescentar um grau de realidade ao que se vê quanto por dar corporalidade aos objetos bidimensionalizados da tela. A impressão de realidade e o movimento perceptivo – e afetivo – do olhar vão interagir um sobre o outro, reforçando a impressão de percepção do "real". Segundo Metz, "Há uma constante interação entre os dois fatores: uma reprodução bastante convincente desencadeia no espectador fenômenos de participação – participação ao mesmo tempo afetiva e perceptiva – que contribuem para conferir realidade à cópia" (METZ, 1972, p. 19).

Destacamos, por sua relevância especial para o cinema de direitos humanos, a influência que a aparente ancoragem das imagens na realidade objetiva exerce sobre a associação subjetiva empreendida pelo(a) espectador(a): "Um aumento subjetivo pode, portanto, efetuar-se a partir da simples

representação objetiva. Avancemos ainda mais: o aumento subjetivo aqui é função da objetividade da imagem, ou seja, de sua aparente exterioridade material" (MORIN, 2014, p. 41).

Discorrendo sobre o poder do duplo sobre o sujeito humano (ao qual o autor se refere como "homem"), representado pelos mitos – estruturas presentes nas mais diversas e antigas sociedades, responsáveis por conceber filosofias, simbologias e interpretações de mundos – Morin vai apontar (2014) que, nestas estruturas de estórias, o sujeito se depara essencialmente com seu alter-ego, o outro que ele próprio poderia ser, sua projeção de possibilidades, de alteridades. Pelo motivo de essas construções abstratas do sujeito serem essenciais para sua compreensão de si e dos outros, para sua interpretação da vida, é que Morin indica ter o cinema superado "seu destino prosaico" para de forma definitiva "tornar-se espetáculo".

Assim, as imagens cinematográficas envolvem-se de certa magia cujo princípio é fundamentalmente psíquico, aplicado sobre as imagens, e vital para a arte cinematográfica. "A magia não é outra coisa senão a alienação reificadora e fetichista dos fenômenos subjetivos. A magia, sob esse ângulo, é a imagem considerada literalmente como presença e sobrevida" (2014, p. 48).

É preciso deixar claro que Morin e Metz falavam tendo como objeto de análise o cinema narrativo clássico, que não resume o que o cinema é, mas é uma expressão do que o cinema pode ser. Segundo Ismail Xavier (2012), teórico de cinema e professor da Universidade de São Paulo, a estrutura narrativa clássica se articula através da busca pelo estabelecimento de uma continuidade espaço-temporal e pela "manipulação exata das emoções" do(a) espectador(a) (p. 34), buscando ocultar o aparato cinematográfico, naturalizar o corte (reduzir a descontinuidade da imagem), combinar o olhar do espectador ao olhar da câmera e da personagem protagonista, enfatizar o impacto dramático com uso da trilha sonora⁴⁸.

⁴⁸ "O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (...) a opção aqui é, primeiro estabelecer entre os fenômenos mostrados nos dois planos justapostos uma relação que reproduz a 'lógica dos fatos'

Não obstante, entendemos que as características do meio cinematográfico indicadas por Morin e Metz, relativas à fotogenia, à impressão de realidade, ao exercício de alteridade, às correlações do universo fílmico com a realidade extra-filme, à mobilização de sentimentos e interpretações, ao encontro com o duplo e às projeções do(a) espectador(a) sobre a obra, se aplicam a diferentes obras que não aderem necessariamente à linguagem clássica e, inclusive, não se restringem a obras cinematográficas, mas audiovisuais de modo geral.

Pela própria centralidade da questão da representação para o cinema e o audiovisual, o tema da representação de sujeitos de direitos em situações de violação assume relevância na concepção das possibilidades de construção de um discurso de direitos humanos que forneça um tecido de significados sobre o qual possa ser construída uma sociedade protetora dos direitos humanos. Essa representação está ligada não somente à história do filme em si, mas também ao ponto de vista a partir do qual é narrada, às interpretações que o discurso do filme impulsiona sobre personagens, acontecimentos, sentimentos e possibilidades.

Dentre os variados âmbitos nos quais o audiovisual e o cinema têm sido articulados enquanto ferramentas na luta por direitos⁴⁹, importante atenção tem sido dedicada ao uso de filmes no ambiente da educação formal para debater direitos humanos (HAMBLIN, 2016, p. 39). Nesse sentido, Sarah Hamblin destaca que (2016), conquanto as discussões centrem-se em análises do conteúdo dos filmes (o que a autora atribui à associação de filmes de direitos humanos à verdade e à conscientização — *accuracy and awareness*), é essencial que se debatam as estratégias propriamente audiovisuais dos filmes, dado que o foco no conteúdo

negligencia o relacionamento mutualmente constitutivo entre forma e conteúdo e deixa de observar as maneiras pelas quais nossa

natural e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar" (XAVIER, 2012, p. 32).

⁴⁹ Alguns exemplos dos usos do audiovisual como ferramenta de defesa de direitos são o "vídeo como evidência" (*video as evidence*), registro com determinadas características que contribuem para sua validade como provas em ações judiciais movidas contra perpetradores de violações de direitos (vide witness.org e btselem.org); atividades de exibições de filmes e promoção de debates (information.tv; filmmaid.org); articulação entre vídeo, internet e software livre para fomentar mudanças sociais e ambientais (EngageMedia); atividades do tipo "comunicando com comunidades" (*communicating with communities*), centralmente desenvolvidas no âmbito da ajuda humanitária, tendo por objetivo compreender a partir da própria comunidade seus valores, necessidades, percepções de mundo, fontes de informação e canais comunicacionais preferíveis (<https://www.unhcr.org/innovation/communicating-with-communities/>).

compreensão de um assunto particular é fundamentalmente moldada pelos parâmetros estilísticos e genéricos do filme que os apresenta⁵⁰ (HAMBLIN, 2016, p. 40, tradução livre)⁵¹.

Em 1977, em *Cinema e História*⁵², o historiador Marc Ferro instigou reflexões sobre a construção fílmica enquanto produto cultural de seu tempo, situada em determinado contexto sócio-histórico. Marc Ferro discute a validade e a utilidade do filme como documento histórico, objeto a partir do qual se podem realizar análises acerca de conjunturas e aspectos de uma realidade sócio-historicamente situada, mesmo que a partir de obras de ficção. Segundo o autor, a linguagem do cinema, do produto cinematográfico, produz uma contra-análise da sociedade, pois suas imagens permitem observar e representar aspectos da mesma que fogem ao controle dos discursos ordenadores elaborados por dirigentes de Estado, por instituições sociais, pela própria historiografia.

Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira. É fácil perceber que ela não corresponde necessariamente às afirmações dos dirigentes [do Estado], aos esquemas dos teóricos [dos historiadores], à análise das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema de acusar a inutilidade deles. Compreende-se por que as Igrejas ficam atentas, por que os padres de cada credo e os docentes em geral tenham exigências altivas e maníacas diante dessas imagens vivas que eles não aprenderam a analisar, controlar e recuperar em seu discurso. O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade (FERRO, 1992, p. 85-86).

Na abordagem de Ferro (1992, p. 87), o filme é "uma imagem-objeto cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo

⁵⁰ "While the subject matter of human rights films is certainly a major component of human rights education, this singular focus overlooks the mutually constitutive relationship between form and content and fails to take account of the ways by which our understanding of a particular issue is fundamentally shaped by the stylistic and generic parameters of the film that represents it." HAMBLIN, Sarah. The Form and Content of Human Rights Film: teaching Larisa Kondracki's *The Whistleblower*. In: **Radical Teacher**: a socialist, feminist, and anti-racist journal on the theory and practice of teaching. Nº 104 (Winter 2016) p. 40.

⁵¹ No original: "*While the subject matter of human rights films is certainly a major component of human rights education, this singular focus overlooks the mutually constitutive relationship between form and content and also fails to take account of the ways by which our understanding of a particular issue is fundamentally shaped by the stylistic and generic parameters of the film that represents it*" (HAMBLIN, 2016, p. 40).

⁵² Lançado em francês (Paris: Editions Denöel Gonthier) em 1977 e traduzido por Flávia Nascimento ao português (São Paulo: Paz e Terra) em 1992.

que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza". É neste sentido que Goliot-Leté e Vanoye (2012, p. 51), teóricos da análise fílmica, interpretam que "o filme oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. (...) O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso."

Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um 'contramundo' etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2012, p.52, grifos dos autores).

Enquanto o filme reflete o contexto sócio-histórico em que nasce, o olhar da direção personifica seu discurso. Nesse sentido, para além do "espírito do tempo" que envolve a(o) diretora(or), importam sua bagagem social e histórica específica, seus referenciais, suas leituras do universo retratado, seu lugar de fala (RIBEIRO, 2020), aquilo que deseja revelar sobre determinada situação, manifestados através de suas escolhas artísticas e narrativas. Como o coloca Cezar Migliorin, "toda imagem, portanto, é o mundo afetando-a e, a um só tempo, uma certa opção de mundo (...)" (2015, p.35).

Essa "opção de mundo" que o filme abre é para o(a) espectador(a) uma proposta de mundo a qual aderir, de maneira que "o cinema pode ser uma presença em que as formas de ver e sentir encontram limites que demandam novos ordenamentos, novas presenças e pensamentos" (p. 45). O cinema desloca.

Migliorin (2015) fala a partir da experiência na articulação do projeto *Inventar com a Diferença*⁵³, associado ao Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), que atuou junto a professores da rede pública de ensino capacitando-os no uso de ferramentas audiovisuais de modo a que pudessem compartilhar e exercitar esse conhecimento com seus alunos(as) em oficinas, instigando-os(as) a utilizar a ferramenta audiovisual para observar o mundo e ao mesmo tempo criar o mundo. O projeto realiza uma abordagem do

⁵³ Site oficial do projeto, <https://www.inventarcomadiferenca.com.br/>, último acesso em 30/12/2021.

cinema na escola em que o exercício pedagógico é realizado essencialmente através do uso da câmera ao invés da exibição de filmes. Segundo Migliorin, "explicar e dominar um filme é nos proteger da alteridade, o que faz com que tendamos a ler o novo a partir do velho e fazer do cinema texto, história, tema, ilustração" (2015, p. 28)⁵⁴.

Assim, a proposta do *Inventar com a Diferença* articula a necessidade de fazer audiovisual como exercício crítico e criativo em que a realidade através do filme é não só interpretada, mas proposta, inventada. Esse entendimento se baseia na concepção de que

No mesmo gesto, na mesma imagem que sofre o real, há uma construção do mesmo real, feita por aquele que opera a câmera, que decide o quadro, que escolhe o movimento, que compõe uma *mise-en-scène* e, mais do que isso, por todos os atores não humanos que também fabricam a imagem – a câmera Sony, a lente Zeiss, o corretor de cor da Apple, o microfone comprado em um camelô do Rio de Janeiro (MIGLIORIN, 2015, p. 35).

Embora o cinema seja considerado uma arte coletiva por excelência, é também amplamente aceito o entendimento de que o filme constitui uma leitura de uma(um) diretora(or) sobre a realidade representada no roteiro, na tela, um recorte, uma seleção, uma sequência, uma sonoridade específica, construções da "voz do filme" (NICHOLS, 2009)⁵⁵, do sentido do filme. Filmes são interpretações artísticas.

Mesmo para o documentário, tipicamente o gênero que trabalha temas da realidade social, preocupando-se inclusive com o compromisso ético de seu modo de abordagem e representação da realidade e dos sujeitos, Bill Nichols entende que (2009), uma vez que as imagens tenham sido selecionadas e ordenadas em sequências e ritmos, a interpretação e o significado do que se vê é resultado da

⁵⁴ O projeto *Inventar com a Diferença*, gestado na Universidade Federal Fluminense, esteve em diálogo com a Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República em 2013, esta interessada em "pensar uma segunda ação com o cinema, ligado à educação, que pudesse atuar nas escolas e que fosse também um projeto nacional" (MIGLIORIN, 2017, p. 31). Nota da página 31 do livro de Migliorin indica que, em 2013, um imprevisto no recebimento de recursos pela Cinemateca Brasileira levou a SEDH a convidar a UFF para realizar a Mostra Cinema e Direitos Humanos, então em sua 8ª edição. Em 2014, a UFF realizaria a Mostra pela segunda vez, na 9ª edição.

⁵⁵ Goliot-Lété e Vanoye abordam questões sobre a voz do filme narrativo através do termo "enunciação", em *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2012, p. 40). Mais entendimentos sobre a enunciação do filme podem ser encontrados em Christian Metz, sob o termo "narração".

influência de muitos outros fatores além do simples registro do que esteve diante da câmera.

Cabe ressaltar que não negligenciamos a existência de uma indústria cinematográfica cujas preocupações iminentes dirigem-se para o sucesso financeiro do empreendimento cinematográfico, recorrendo para isso a "esquemas que agradem o público" (BERNARDET, 2009, p. 223) em detrimento de escolhas artísticas e conceituais, caracterizando assim um "cinema de produtor" (BERNARDET, 2009, p. 186-7). Compreendemos, por outro lado, que o espaço da direção cinematográfica, mesmo nesse contexto, permanece constituindo um espaço onde estão oportunizadas negociações de sentido da obra e construções de significados, ainda que limitadas. Em 2018, ao adotar critérios de pontuação automática para diretoras(es) em editais de financiamento de obras cinematográficas, a Agência Nacional do Cinema (Ancine) atribuiu notas baseada, dentre outros, na quantidade de obras dirigidas. Assim, mesmo para filmes de elevado apelo comercial, observa-se que a direção se apresenta como a assinatura de um trabalho, servindo, se não como um exemplar do conjunto da obra de uma(um) diretora(or), ao menos como comprovação de experiência dentro do mercado audiovisual.

Não obstante, no caso do mercado brasileiro, foco deste trabalho, o cenário da produção cinematográfica se caracteriza, segundo o professor e teórico do cinema brasileiro Jean-Claude Bernardet, por uma primazia da cultura do autor em detrimento de um cinema comercial (2009, p. 182-7). Esse é, ademais, um dos motivos aos quais o autor atribui a contínua crise da produção cinematográfica nacional, apontando uma "dependência excessiva em relação ao Estado" que caracterizaria um modelo em que "(...) o Estado se retira, e os cineastas, por não terem construído alternativas, não sabem para onde se virar" (2009, p. 185). Diante da atual crise do cinema brasileiro aos vinte anos de criação da Ancine⁵⁶, suas reflexões, publicadas em 1990, permanecem atuais.

Ari Gandsman (2012), antropólogo e professor da Universidade de Ottawa (Canadá), caracteriza documentários de direitos humanos (*human rights documentaries*) como um tipo de produção fílmica que tem a intenção de efetuar

⁵⁶ Matéria "20 anos da Ancine", por Marcelo Ikeda, de 06/09/2021, no site Revista de Cinema, <http://revistadecinema.com.br/2021/09/20-anos-da-ancine/>, último acesso em 08/01/2022.

mudanças na realidade, que se vincula intensamente à realidade representada, sendo uma tipologia frequentemente atribuída pelos próprios realizadores(as) a seus filmes, baseados em suas intenções, no engajamento político da obra ou em seu tópico focal (2012, p. 8). Contudo, o autor contrapõe à intenção da equipe de realização as estratégias de representação de sujeitos e violações de direitos articuladas pelo filme para mobilizar moralmente a audiência, indicando que alguns documentários de direitos humanos assumiram uma forma padronizada de construir narrativas e imagens e recorreram a determinados elementos estético-narrativos cujas estruturas podem reforçar regimes de submissão e invisibilidade os quais os filmes desejariam subverter.

Esses artifícios dizem respeito ao uso de voz *over*, entendida enquanto uma "estrutura narrativa exterior" através da qual "imagens são forçadas a se encaixarem em um texto pré-existente" (2012, p. 9), bem como à ocultação da equipe de filmagem e produção, o que produz problemas de representatividade das relações e de distanciamento entre o sujeito filmado e o sujeito filmador que conflituam com os objetivos de construção de empatia, sensibilização e responsabilidade que o filme pretende evocar. A ocultação dos processos de realização do filme poria assim importantes questões relativas aos processos de acesso às realidades de violação retratadas e ao relacionamento com sujeitos em situação de violação.

Desse modo, em *Documentários de Direitos Humanos como Prática Representacional: crítica narrativa e estética* (2012)⁵⁷, Gandsman aborda a importância da reflexividade no documentário de direitos humanos, entendida enquanto a capacidade do realizador de evidenciar sua presença no ambiente e as formas como essa interação interfere no produto final; não realizá-la implicaria no risco de reproduzir, na voz do discurso cinematográfico, inequidades que documentários de direitos humanos procuram denunciar.

Gandsman aponta ainda que esse tipo de documentário "faz parte de uma tradição mais ampla de trabalho em direitos humanos na qual coletar e difundir

⁵⁷ Título em tradução livre. Título original: "**Human Rights Documentaries as Representational Practice**: a narrative and aesthetic critique." (GANDSMAN, 2012).

narrativas e imagens visuais ocupa um papel central" (2012, p. 8, tradução livre)⁵⁸ e, a propósito de festivais de cinema e direitos humanos, destaca a intensa participação de instituições de direitos humanos e grupos de ativistas na produção desses eventos⁵⁹.

Tomando como objetos a programação dos festivais *Festival Internacional de Cine Derechos Humanos*, realizado em Buenos Aires (Argentina), e *Human Rights Watch International Film Festival*, realizado em Nova Iorque (EUA), Sonia Tascón (2015) analisa como o perfil de atuação dessas organizações e os cenários histórico-político-sociais dos locais que abrigam festivais de cinema e direitos humanos se refletem na programação de filmes (*programming*).

A autora entende a curadoria de filmes como um exercício de "filtragem discursiva" (*discursive gatekeeping*, p. 11), reunindo obras que expressam aquilo que os(as) organizadores(as) dos festivais acreditam ser relevante e representativo dos direitos humanos, tornando visível uma certa configuração de poder–conhecimento, conceito foucaultiano. Portanto, o processo de compor uma seleção de filmes é, para a autora, uma espécie de vigilância, de conformação dos filmes a um discurso para além deles (2015, p. 10)⁶⁰. A seleção de filmes inexoravelmente se constitui tornando algo presente ao mesmo tempo em que torna algo ausente.

Tascón se referencia no pensamento de Michael Foucault acerca do poder do discurso (1999), da dominação epistemológica e das configurações de poder–conhecimento para observar relações de poder que conformam um olhar específico acerca da relação humanitária.

⁵⁸ No original: "*Human rights documentaries are part of a larger tradition of human rights work in which collecting and diffusing narratives and visual images occupies a key role*" (GANDSMAN, 2012, p. 8).

⁵⁹ Podem ser considerados exemplos dessa afirmação a presença da seção temática "Cinema e Direitos Humanos", apoiada pela Anistia Internacional, como parte da programação do Festival do Rio em 2013, 2014 e 2016; o pioneiro *Human Rights Watch International Film Festival*, produzido pela organização não-governamental *Human Rights Watch* desde 1988; o festival *Movies That Matter*, organizado por instituição homônima sem fins lucrativos de ação social holandesa e muitas outras iniciativas audiovisuais que se vinculam a organizações de direitos humanos que disputam direitos em espaços formais de mudança na sociedade.

⁶⁰ Não obstante, a autora afirma que os filmes apresentam o poder de romper com a ordem vigente, de subvertê-la, pois, como textos criativos, possuem certa dimensão incontrolável, um "excesso estético" (*aesthetic surplus*).

A partir da ideia do olhar masculino desenvolvido por Laura Mulvey (1973), Tascón elabora reflexões (2015) sobre o que chama olhar humanitário (*humanitarian gaze*), aplicando um viés menos psicanalítico (articulado por Mulvey em torno da noção psicanalítica de desejo, tomada de Freud) e mais voltado a "dimensões socioculturais, algumas das quais são globais, nas quais o sujeito observado é entrelaçado em uma rede mais ampla de poder e conhecimento" (2015, p. 35).

Em *Prazer visual e cinema narrativo*, texto de 1973, Laura Mulvey aborda regimes de olhar ao investigar "o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou o cinema" (*in* XAVIER, 1983, p. 437), analisando como formações sociais relativas a gênero moldam os filmes narrativos. Neles, afirma a autora, a mulher é estabelecida enquanto objeto, espetáculo – e ameaça à diegese⁶¹ –, ao passo que o homem é articulado como engrenagem narrativa, responsável por movimentar a história, além de ser aquele com o qual se identifica o olhar do espectador. A partir de relações do tipo sujeito-objeto e semelhança-diferença, o filme narrativo estabelece a mulher enquanto "um fetiche intruso, estático e unidimensional" (*idem*, p. 453) enquanto o homem "fica solto no comando do palco (...) no qual ele articula o olhar e cria ação" (*idem*, p. 446).

A partir dessa referência, Tascón se dedica a refletir (2015) sobre a expressão, através das estruturas narrativas de filmes de direitos humanos, de estruturas de poder e relações sociais mais amplas que se traduzem em formas de olhar, determinando "quem nós esperamos ver nessas circunstâncias (humanitárias)" e "a quem não é permitido ser enquadrado nelas" (2015, p. 35, tradução livre). Essa equação "possui uma presumida e bem-estabelecida relação entre quem irá olhar e quem será olhado, e dentro dessa quem é presumidamente o ajudante e o ajudado" (p. 35, tradução livre)⁶².

⁶¹ A diegese é compreendida como o universo próprio da obra fílmica, interno à sua narrativa.

⁶² Todas as frases entre aspas citadas nesse parágrafo, no original: "*I call it a gaze because it is constitutive of a way of looking, of expecting to see, as well as being reproduce-able. It organizes who we will expect to see in these (humanitarian) circumstances, and includes who is not permitted into such a frame. This gaze has a well-established and assumed relationship between who will watch and who will be watched, and within this who is the assumed helper and the helped*" (TASCÓN, 2015, p. 35).

Ocupada em observar "relações de olhar" (*relations of looking*, termo que toma de Jane Gaines⁶³), Tascón estabelece diálogo entre seu conceito de *olhar humanitário* e o conceito de *imaginário humanitário* de Lilie Chouliaraki⁶⁴ (2015, p. 38-40). Chouliaraki, que também percebe estruturas de poder na relação humanitária, observa a ascensão de um "irônico espectador de pessoas vulneráveis" (*the ironic spectator of vulnerable others*) no Ocidente no período 1970–2010 a partir da instrumentalização da ajuda humanitária, da escassez de "narrativas de solidariedade" (*grand narratives of solidarity*) e da tecnologização das comunicações. Sobrecarregado por um grande volume de imagens de sofrimento através das coberturas midiáticas (p. 36-7), como também o apontou Susan Sontag (2003), o(a) espectador(a) desenvolve um distanciamento da mobilização emocional e ética a que as imagens convidam. Esse(a) espectador(a), ao contribuir positivamente em uma relação humanitária, estaria mais conectado à estima de si mesmo(a) do que a uma moralidade de humanidade partilhada.

Uma vez considerada a crítica de Chouliaraki ao(à) espectador(a) contemporâneo(a) e enfatizado o poder que o enquadramento do olhar/imaginário humanitário exerce sobre os sujeitos, Tascón aponta que o espaço de um festival de cinema ativista constitui um ambiente a partir do qual novas possibilidades de espectadorialidade se constroem, apresentando o potencial de confrontar o olhar autocentrado do(a) espectador(a) com outras maneiras de ver o outro e a si mesmo(a). A autora deixa claro a importância da proposta da obra audiovisual para articular diferentes e novas "posições espectatoriais" (*spectating positions*), mas ressalta que existe uma dimensão de alteração das condições de visualização dos filmes que se relaciona ao contexto de inserção em um festival de cinema ativista, cujo "habitus" está diretamente relacionado ao engajamento (2015, p. 40).

⁶³ GAINES, Jane. White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory. *In: Cultural Critique*, nº 4 (Autumn, 1986), pp. 59-79, University of Minnesota Press, <https://doi.org/10.2307/1354334>.

⁶⁴ Lilie Chouliaraki é professora e diretora do programa no Departamento de Mídia e Comunicação na London School of Economics and Political Science, Reino Unido, <https://www.lse.ac.uk/media-and-communications/people/academic-staff/lilie-chouliaraki>, último acesso em 02/12/2021.

É dentro do escopo do ativismo de direitos humanos que Tascón posiciona os festivais de cinema e direitos humanos. Além da bagagem específica que a ação ativista carrega, há ainda a influência do próprio histórico da construção de festivais de cinema enquanto arenas alternativas para a exibição de filmes distantes dos cinemas comerciais e especialmente de cinematografias nacionais aliadas de espaços de exibição devido à massificada reprodução do cinema hollywoodiano. Desse modo, a autora caracteriza esses espaços como espaços subversivos de "organizada desordem" (*organized unruliness*), que evocam um senso de localidade na medida em que convidam tanto cinematografias quanto públicos locais.

Assim, no diálogo entre a localidade dos festivais de cinema (que em sua trajetória passam a incorporar também a dimensão da cinefilia) e a internacionalidade dos direitos humanos (termo que a autora traz em lugar de 'universalidade', evidenciando que a disputa e efetivação de direitos ocorre sempre dentro do âmbito de Estados nacionais), Tascón argumenta que, ambientados em festivais de cinema, filmes de direitos humanos "são posicionados de modo a frustrar a relação geopolítica desigual do olhar humanitário" (2015, p. 34).

Festivais de cinema e direitos humanos são parte de um conjunto de redes ativistas (Iordanova e Torchin, 2012) nas quais a universalidade dos direitos humanos vem sendo trabalhada de modo a se tornar algo novo, provida de corpo e alma ao invés de um princípio abstrato (TASCÓN, 2015, p. 28, tradução livre)⁶⁵.

As estratégias articuladas pelos festivais apresentam um cenário em que a visualização de filmes constitui uma das várias atividades promovidas, estabelecendo relações que extravasam física e temporalmente o ambiente do festival. Nesse sentido, diferem-se de outros tipos de festivais de cinema na medida em que operam essencialmente sobre uma plataforma de transformação social mais do que de cinefilia, embora esta também esteja presente.

⁶⁵ No original: "*Human Rights Film Festivals are a part of a set of activist networks (Iordanova and Torchin 2012) in which human rights' universalism is being worked through to become something new, with a body and soul rather than as an abstracted principled*" (TASCÓN, 2015, p. 28).

Convidando as reflexões de Dina Iordanova⁶⁶ e seus estudos sobre filmes, festivais de cinema e ativismo, Tascón ressalta a importância dos espaços de debates em festivais de cinema e direitos humanos, bem como a capacidade desses festivais em fomentar a "construção de comunidades" (*community building*). Iordanova, citada por Tascón (2015, p. 44-5), argumenta que os debates são "provavelmente o principal aspecto que torna um festival ativista", e que, além de constituírem uma parte inerente à estrutura de festivais de cinema ativistas, são tão importantes quanto as exposições de filmes.

Tascón ressalta que festivais de cinema e direitos humanos precisam ser abordados tendo em vista os diferentes atravessamentos que os constituem, observando aspectos que caracterizam a trajetória dos festivais de cinema, da realização de filmes e da luta por direitos humanos. Especificidades desses três domínios entram em cena para conferir dinâmicas próprias a esse espaço ativista (p. 40) e suas formas de influenciar a fruição fílmica.

Este trabalho adota uma abordagem foucaultiana do discurso segundo a qual a possibilidade de construir narrativas sobre a realidade se configura como uma forma de exercer poder. Para Foucault (1999), "o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar" (p. 9-10).

O autor argumenta em *A Ordem do Discurso* (1999) acerca do poder legitimador do discurso, do controle da sua produção e sua capacidade de delimitar a realidade, orquestrado através de estratégias que almejam "dominar seu acontecimento aleatório" (p. 9). Afirmando a importância do discurso na sociedade, Foucault observa procedimentos de exclusão que têm por objetivo circunscrever a legitimidade dos discursos e de seus emissores.

Através da articulação do conceito de "vontade de verdade", um tipo de sistema de exclusão dos discursos, o autor aponta a discricionariedade da produção dos discursos e os privilégios epistemológicos que conferem legitimidade a determinadas fontes de conhecimento ao passo que desqualifica

⁶⁶ Dina Iordanova é professora emérita da Universidade de Saint Andrews, no Reino Unido, na qual atua no Departamento de Estudos Fílmicos. <https://www.st-andrews.ac.uk/film-studies/people/di1>, último acesso em 03/12/2021.

outras, favorecendo certa ordem de poder–conhecimento (p. 19). Essa exerce um poder de coerção sobre os discursos de forma geral, que se conformam a um certo regime de verdade.

Tudo se passa como se, a partir da grande divisão platônica, a vontade de verdade tivesse sua própria história, que não é a das verdades que constroem: história dos planos de objetos a conhecer, história das funções e posições do sujeito cognoscente, história dos investimentos materiais, técnicos, instrumentais do conhecimento.

Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como os sistemas dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (...)

Enfim, creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. (FOUCAULT, 1999, p. 17-8)

Tratando de estratégias de "rarefação do discurso", Foucault aponta o princípio do autor. Para Foucault, o autor não é entendido enquanto o indivíduo específico que pronuncia o texto, "mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações como foco de sua coerência" (p. 26). Assim, o princípio do autor dialoga com o conceito de *lugar de fala* proposto por Djamila Ribeiro (2020) na medida em que este ressalta as vivências e significações específicas de atravessamentos sociais que caracterizam a experiência dos indivíduos.

Ribeiro articula o conceito de lugar de fala a partir de noções de alteridade e identidade, do conceito de *feminist standpoint* de Patrícia Hill Collins (1990) e da reconstrução histórica das bandeiras do feminismo negro, para o qual a interseccionalidade se revela como uma essência da vivência social, da construção das identidades e dos jogos de poder. A autora destaca, assim, a importância dos entrecruzamentos entre experiência e elaboração do discurso, bem como a consequente invisibilização de sujeitos e vivências que se constrói a partir do cerceamento de espaços de fala e do apagamento de diferenças.

Contextualizando a ascensão do movimento feminista e suas bandeiras, a autora observa a presença, desde as origens do movimento⁶⁷, de ativistas negras que questionavam a universalidade da categoria "mulher", compreendendo que condições de vidas de mulheres negras estavam sendo invisibilizadas através de pautas que ignoravam especificidades de suas realidades para privilegiar as aspirações de mulheres brancas de classe social privilegiada. Para Ribeiro, essa ação contestatória não apenas evidencia uma "disfonia em relação à história dominante do feminismo" (2020, p. 23), mas a própria atuação das mulheres negras na luta pela autoafirmação e o rompimento de barreiras de invisibilidade.

Djamila Ribeiro referencia (idem, p. 24) Lélia Gonzalez, antropóloga e filósofa brasileira, para destacar que da hierarquização da sociedade decorre uma hierarquização dos saberes, da qual resulta que alguns são considerados mais legítimos que outros, detendo o "privilégio epistêmico". Ancorada no pensamento da autora, Ribeiro indica que

A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências do conhecimento (RIBEIRO, 2020, p. 24).

⁶⁷ Analogamente à classificação dos direitos em "gerações", útil especialmente para fins didáticos de modo a tornar evidentes as principais demandas em diferentes períodos históricos, o movimento feminista é frequentemente distribuído nas chamadas "ondas", a seguir resumidamente caracterizadas, cabendo ressaltar que se desenrolam em períodos diferentes em cada país. A primeira onda do feminismo remete ao início do movimento, no século XIX, centralmente focada em direitos civis e políticos, ligados ao direito ao trabalho e principalmente ao direito a voto; a segunda onda, transcorrida em meados do século XX (1960), dirige as demandas em torno de direitos civis e testemunha a ampliação de estudos feministas, revisionismos culturais e movimentos contraculturais; a terceira onda, por sua vez, em fins do século XX, se caracteriza pela ascensão do conceito de interseccionalidade, por uma maior institucionalização do movimento e por demandas voltadas a direitos sociais, direcionadas à luta por políticas públicas. Atualmente, as pesquisadoras Olívia Perez e Arlene Ricoldi abordam uma ascendente quarta onda feminista, caracterizada pela forte presença do conceito de interseccionalidade, pelo amplo uso de redes digitais, pela atuação de coletivos e pelo combate à violência de gênero (PEREZ, Olívia C.; RICOLDI, Arlene M. A Quarta Onda Feminista: Interseccional, Digital e Coletiva. Trabalho apresentado no X Congresso Latino-americano de Ciência Política (ALACIP), 31/07/2019 a 03/08/2019, disponível em <https://alacip.org/cong19/25-perez-19.pdf>, último acesso em 30/12/2021). Para mais informações sobre as ondas feministas, vide, além do trabalho já mencionado, PINTO, Céli R. J. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003; e COSTA, Ana A. A. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. In: **Revista Gênero**, v.5 n.2 (2005), disponível em <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31137>, último acesso em 30/12/2021.

Gonzalez inaugura o uso da categoria da mulher negra nas ciências sociais brasileiras no final da década de 1970, propondo um olhar sobre a sociedade brasileira que passa inextricavelmente pela presença desse sujeito social em diferentes esferas e a partir de diferentes formas de sujeição. A partir da intersecção de seus marcadores sociais de gênero e raça, Gonzalez caracteriza a vivência social desse sujeito e diversas estratégias de anulamento e sujeição socialmente articuladas. Em "*Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher*" (1979), a autora critica a abordagem das ciências sociais brasileiras no que tange aos "posicionamentos teóricos [que] vêm buscando explicar a situação da *população de cor* em nosso país" (p. 31, grifos da autora), indicando que recorrem a uma leitura e análise da realidade reféns da "razão ocidental", sendo possível observar "os efeitos do neocolonialismo cultural", realizando "transposições mecânicas" de conceitos e perspectivas que ignoram particularidades sócio-históricas do Brasil e fazem crer que o negro não é uma dimensão constitutiva do País, mas um elemento à parte, a ser observado com "distanciamento científico". Criticando uma suposta democracia racial brasileira apontada pelas ciências sociais nacionais, indica que as desigualdades impostas pelo racismo cultural são tão potentes que perpassam até mesmo outros setores que também sofrem discriminação, como os movimentos feministas brasileiros.

Por aí se vê o quanto as representações sociais manipuladas pelo racismo cultural também são internalizadas por um setor, também discriminado, que não se apercebe de que, no seu próprio discurso, estão presentes os velhos mecanismos do ideal de branqueamento, do mito da democracia racial. Nesse sentido, o atraso político dos movimentos feministas brasileiros é flagrante, na medida em que são liderados por mulheres brancas de classe média. Aqui também se pode perceber a necessidade de denegação do racismo. O discurso é predominantemente de esquerda, enfatizando a importância da luta junto ao empresariado, de denúncias e reivindicações específicas. Todavia, é impressionante o silêncio com relação à discriminação racial. Aqui também se percebe a necessidade de tirar de cena a questão crucial: a libertação da mulher branca tem sido feita às custas da exploração da mulher negra.

O espanto e/ou a indignação manifestados por diferentes setores feministas quando é explicitada a superexploração da mulher negra muitas vezes se expressam de maneira a considerar o nosso discurso, de mulheres negras, como uma forma de revanchismo ou de cobrança. Outro tipo de resposta que também denota os efeitos do racismo cultural, de um lado, e do revanchismo, de outro, é o que considera a nossa fala

como sendo 'emocional'. O que não se percebe é que, no momento em que denunciamos as múltiplas formas de exploração do povo negro em geral e da mulher negra em particular, a emoção, por razões óbvias, está muito mais em quem nos ouve. Na medida em que o racismo, enquanto discurso, se situa entre os discursos de exclusão, o grupo por ele excluído é tratado como objeto e não como sujeito. Conseqüentemente, é infantilizado, não tem direito a voz própria, é falado por ele. E ele diz o que quer, caracteriza o excluído de acordo com seus interesses e seus valores. No momento em que o excluído assume a própria fala e se põe como sujeito, a reação de quem ouve só pode se dar nos níveis acima caracterizados. O modo paternalista mais sutil é exatamente aquele que atribui o caráter de 'discurso emocional' à verdade contundente da denúncia presente na fala do excluído. Para nós, é importante ressaltar que emoção, subjetividade e outras atribuições dadas ao nosso discurso não implicam uma renúncia à razão, mas, ao contrário, são um modo de torná-la mais concreta, mais humana e menos abstrata e/ou metafísica. Trata-se no nosso caso, de uma outra razão (GONZALEZ, 2020, pp. 43-4).

Assim, Djamila Ribeiro se vale da compreensão de projeto de descolonização epistemológica construída a partir do pensamento de Lélia Gonzalez e da filósofa panamenha Linda Alcoff. Ao passo que Gonzalez denuncia os constrangimentos e apagamentos operados pelo privilégio epistêmico, Linda Alcoff sustenta que um projeto descolonização epistemológica precisaria necessariamente refletir sobre a importância das identidades, "pois reflete o fato de que experiências em localizações são distintas e que a localização é importante para o conhecimento" (p. 28).

Ribeiro enfatiza a noção de alteridade nas raízes do pensamento feminista (2020, p. 34-51) através dos trabalhos de Simone Beauvoir, em cujo clássico livro *O segundo sexo* (1949) a autora articula a categoria do *outro* baseada na dialética hegeliana do senhor e do escravo. Assim, estabelece a figura da mulher como construída em oposição ao homem, não sendo, portanto, independente, algo em si mesma, inexistindo a possibilidade de sua autodefinição. A mulher seria, assim, um sujeito definido em função do homem; enquanto o homem é o sujeito por definição, a mulher é um *outro*, entendida como objeto (2020, p. 36).

Ribeiro então coloca em diálogo o entendimento de Beauvoir acerca da mulher como o *outro* do homem e o entendimento de Grada Kilomba (2019) acerca da mulher negra enquanto o *outro do outro*, articulado em *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019). Para Kilomba, na medida em que a mulher negra não é homem e não é branca, descumpra dois sistemas de

reciprocidade que a inserem em um lugar de profundo apagamento. Desse modo, a autora, segundo analisa Ribeiro, discorda da caracterização de mulher feita por Beauvoir na medida em que essa caracterização não contempla todas as formas de ser mulher. Para Kilomba, à mulher branca é permitida certa caracterização enquanto sujeito uma vez que se enquadra no referencial de branquitude, do mesmo modo que ao homem negro é permitida certa caracterização enquanto sujeito uma vez que se enquadra no referencial de masculinidade, detendo ambos um "status oscilante" (RIBEIRO, 2020, p. 39).

Conquanto o conceito de lugar de fala evidencie a importância da contextualização sócio-histórica do sujeito que fala, que produz conhecimento, isso não implica a primazia do indivíduo sobre o grupo, mas, ao contrário, aponta a relevância que conformações de grupo e suas vivências compartilhadas exercem sobre a construção de identidades e percepções de mundo. É precisamente a influência que o pertencimento social exerce na vida dos indivíduos que fundamenta a teoria do ponto de vista (*standpoint theory*) de Patricia Hill Collins, a partir da qual Ribeiro compreende a noção de lugar de fala, enfatizando "experiências historicamente compartilhadas e baseadas em grupos" (COLLINS *apud* RIBEIRO, 2020, p. 59). Assim, Ribeiro questiona a construção de uma unidade que se dá através do apagamento de diferenças, a busca de uma universalidade que sufoca especificidades e resulta em um segregacionismo excludente que oculta determinados sujeitos – cujo exemplo se pode observar na invisibilização histórica das especificidades de mulheres negras dentro da luta feminista.

Heitor Augusto, crítico e curador de cinema brasileiro, aponta (2018) violências epistemológicas na "formação do olhar" cinematográfico, na construção de referências audiovisuais, violências que vão-se refletir em processos curatoriais e historiografias através das quais determinados sujeitos estão presentes como objetos do olhar, mas não como sujeitos do olhar.

Curar uma mostra como essa [mostra "Cinema Negro – Capítulos de uma história fragmentada", parte da programação do 20º FESTCURTASBH] vai muito além do processo padrão de curadoria para um festival de cinema. Se o ato de escolher filmes – e, mais importante ainda, de deixar de escolhê-los – implica desafios e responsabilidade, aqui tais fatores vêm em dobro ou em triplo. Pois falamos de um campo

que ainda necessita adotar o gesto político de fazer uma demarcação especial – "cinema negro" – como forma de existir frente ao hegemônico – "cinema"; porque lidamos com a frustração constante da falta de informações consistentes, organizadas e acessíveis acerca da existência do negro não como objeto do olhar, mas como sujeito dessa construção; porque, como pessoas de cinema, na formação do olhar estão entrepostas inúmeras violências, entre elas a epistemológica, que relega uma imensidão de obras ao depósito onde se enfiam os "filmes menores", detalhes episódicos na História do Cinema Brasileiro; porque falar – não seria o ato de olhar também uma forma discursiva? – e ter nossa fala apreciada ainda não é algo garantido (KILOMBA, 2013); porque existem as expectativas e demandas, de espectadores e realizadores, negros e brancos, com o que deveria ser mostrado numa mostra com tal recorte (AUGUSTO, 2018, p. 149).

Aos cem anos da abolição da escravatura no Brasil e noventa anos de cinema brasileiro, em 1988, João Carlos Rodrigues lança o livro *O negro brasileiro e o cinema*, no qual enfoca representações de personagens negras na produção cinematográfica nacional⁶⁸, levantando doze arquétipos dessas representações. Destaca-se, dentre esses, que apenas três correspondem a personagens femininas: a "mãe preta", a "musa" e a "mulata boa". Enquanto as duas primeiras, embora existam, não são frequentes na cinematografia brasileira, "o sucesso sexual da mulata não é pequeno" (p. 27). A caracterização do arquétipo da mulata boa feita pelo autor torna evidentes os apagamentos e objetificações da mulher negra operadas a partir da interseccionalidade de seus marcadores sociais de gênero e raça, reforçando a noção de *outro do outro* de que nos fala Grada Kilomba. Diz Rodrigues (p. 27): "Ao exaltar a mestiça, esses filmes⁶⁹ machistas na realidade estão exaltando seu lado branco, e a humilham como mulher". Ainda, chama a atenção que, ao passo que a personagem da mulata boa permeia diversas produções, tendo participado usualmente de expressões do cancionário popular, de "shows do tipo oba-oba" (p. 27) e de filmes de cunho erótico, os outros dois arquétipos femininos são pouco comuns, apontando a invisibilidade da mulher negra mesmo no cenário de subrepresentação e 'caricaturismo' em que se percebe a representação de personagens negras na cultura nacional. No caso do arquétipo da musa, ressalta-se que "os esboços de codificação desses personagens são remotos, e praticamente todos de autores negros" (p. 28).

⁶⁸ Há ainda um capítulo no livro sobre diretores negros, sem fazer menção a diretoras negras, embora Adélia Sampaio já tivesse lançado *Amor Maldito*, em 1984.

⁶⁹ "Esses filmes" remete a "uma série de filmes picantes [que] foi feita com a única intenção de explorar isso [o sucesso sexual da mulata]" (RODRIGUES, 1988, p. 27).

Robert Stam aborda o aspecto ideológico que o cinema revela em *Introdução à Teoria do Cinema* ao falar sobre o período mudo, apontando para a "coincidência" entre o nascimento do cinema e o apogeu do imperialismo europeu:

Os países produtores cinematográficos mais prolíficos do período mudo – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também "aconteciam" de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial. (...) Para o espectador europeu, portanto, a experiência cinematográfica promovia uma gratificante sensação de pertencimento nacional e imperial, mas, para o colonizado, o cinema deflagrava uma sensação de extrema ambivalência, mesclando a identificação provocada pela narrativa cinematográfica com um intenso ressentimento (STAM, 2009, p. 34).

No Brasil, conforme nos narra Maurício Gonçalves (2011) em *Cinema e identidade nacional no Brasil: 1898 – 1969*, um cenário inicial em que as "vistas nacionais"⁷⁰ são as mais desejadas pelo público (p. 37), por oferecerem um retrato de sua própria realidade, é em pouco tempo substituído por outro em que "o cinema norte-americano vai tornando-se paradigma para a realização e avaliação do cinema nacional" (2011, p. 42). Essa hegemonia do cinema estadunidense, alicerçada no tripé 'regime de estúdio – *star system*⁷¹ – código moral (código Hays⁷²)' que fomentou uma "narrativa de cunho folhetinesco, ideal para o perfil industrial do cinema" (p. 41) e o distribuiu em larga escala pelo globo, se reflete nos filmes brasileiros a partir dos anos 1920. Maurício Gonçalves nota que

Essa preocupação de abordagem de temas declaradamente nacionais parece arrefecer durante a década de 1920, dando lugar a outra inquietação dos produtores nacionais: desenvolver seus enredos em ambientes da sociedade moderna e culta, filha do progresso das nossas capitais. Tratava-se, em grande parte, da ambientação em nossa sociedade de argumentos e estórias presentes nos filmes estrangeiros

⁷⁰ "Vistas nacionais" constituiu o termo usado à época para caracterizar filmes produzidos no Brasil.

⁷¹ *Star system*: conceito de Edgar Morin para designar a cultura de culto às celebridades empreendida pela indústria cinematográfica estadunidense. Vide MORIN, Edgar. **The Stars**. Nova Iorque: Library of Congress, 1961.

⁷² O assim chamado código Hays, oficialmente nomeado Motion Picture Production Code, foi um conjunto de normas e imperativos morais que deveriam ser levados em consideração para produção de filmes nos Estados Unidos entre 1930 e 1968. Ficou assim conhecido pela liderança do pastor presbiteriano e político estadunidense William Hays, à época presidente da Motion Picture Association of America (MPAA).

que àquela altura já inundavam o nosso mercado exibidor (GONÇALVES, 2011, p. 46).

Parece-nos exemplo da "sensação de extrema ambivalência" da qual fala Stam uma anedota (GONÇALVES, 2011, p. 45) sobre a produção de *O Guarani* (1926), filme de Vittorio Capellaro inspirado no clássico romântico de José de Alencar (1857). Segundo o pesquisador, Capellaro convidou "índios verdadeiros" para serem figurantes nas filmagens do longa e o fato teria trazido ao filme certa rejeição de camadas da sociedade que acreditavam que o diretor estava "fazendo um filme contra o país" (NORONHA *apud* GONÇALVES, 2011, p. 45). A mesma ambivalência é apontada por Maria Rita Galvão ao destacar que o cinema paulista expressa uma consciência infeliz "que desconhece suas raízes profundamente entranhadas nas classes mais humildes para procurar transmitir como conteúdo a ideia pequeno-burguesa do que se imagina que seja a vida de uma desconhecida e inatingível alta burguesia" (*apud* GONÇALVES, 2011, p. 47).

Semelhante discussão sobre privilégio epistêmico é trazida à tona no âmbito do cinema de direitos humanos por Sonia Tascón (2015), que evidencia o enviesamento epistemológico de "uma certa visão do 'humano'" trabalhada pelos filmes. A autora ressalta ainda (2015, p. 4) a construção histórica da concepção de direitos humanos mundialmente difundida, no seio da qual reside um entendimento iluminista do ser humano que prioriza uma abordagem legalista e universalista.

As questões [da própria autora] sobre representação e relações globais de poder se transformaram em questões sobre o uso dos filmes para representar certas visões de mundo e ideologias, e como os direitos humanos podem estar implicados em um sistema de conhecimento que, através de seu alinhamento com poderosas forças políticas, impuseram uma certa visão do 'humano' ao resto da humanidade (TASCÓN, 2015, p. 4, tradução livre)⁷³.

Segundo Tascón, a tão-buscada universalidade do humano se mostrou, enfim, uma abstração, dado que a expressão real do ser humano precisa ser

⁷³ No original: "*The questions about representation and global power relations turned into questions about the use of films to represent certain worldviews and ideologies, and how human rights may be implicated in a system of knowledge that, through being aligned with powerful political forces, has imposed a certain view of 'human' on the rest of humanity*" (TASCÓN, 2015, p. 4).

observada dentro do contexto de sua existência efetiva, "refletida em sua manifestação prática através de estruturas contextualizadas, como o estado-nação" (2015, p. 6, tradução livre)⁷⁴. Para a autora, essa universalidade vai-se manifestar, então, na internacionalização⁷⁵, constituindo um "mandado discursivo" que aponta a necessidade de "'olharmos para fora', para além de nossas fronteiras de pertencimento" (2015, p. 6, tradução livre)⁷⁶. Contudo, destaca a autora, o olhar humano não é neutro, despido de seus próprios referenciais, mas imbricado num regime discursivo estruturado em relações de poder; esse discurso representa alguns seres humanos persistentemente como vítimas e outros como capazes de ajudá-los (2015, p. 7). É a esse regime discursivo do olhar que Tascón denomina olhar humanitário. Para a autora,

O olhar humanitário é configurado através de um eixo de poder e conhecimento no qual a produção de conhecimento reproduz uma forma particular de poder – aqui conhecimento cultural para a criação de um sujeito político ativo – à qual ele deve se referir de modo a produzir efeitos, mesmo ao questioná-la (TASCÓN, 2015, p. 38, tradução livre)⁷⁷.

Essa imposição de uma certa visão do que é ser humano pode ser compreendida como um "localismo globalizado", conceito proposto por Boaventura de Sousa Santos (2006) que qualifica determinado fenômeno, entidade, condição ou conceito local que se difunde com sucesso pelo globo. Os localismos globalizados e suas consequências, os ditos "globalismos localizados" – impactos em condições locais de práticas e imperativos transnacionais –, conformam facetas do globalismo hegemônico. Este opera, de modo geral, através de uma mecânica que implica que "os países centrais especializam-se em localismos globalizados, enquanto aos países periféricos cabe tão-só a escolha

⁷⁴ No original: "*The idealized, abstracted subject of universality in fact represented no one (or perhaps a reduced few), while attempting to represent everyone, and needed to be reflected in its practical manifestation through contextualized structures such as the nation-state*" (TASCÓN, 2015, p. 6).

⁷⁵ O conceito assume especial relevância para análise proposta pela autora, que pesquisa a seleção de filmes de festivais de cinema e direitos humanos tendo como objetos os festivais *Human Rights Watch International Film Festival* (EUA) e *Cine Derechos Humanos* (Argentina).

⁷⁶ No original: "*Universality, however, becomes an idealized orientation, which formulates as a discursive mandate to 'look out' beyond our borders of belonging*" (TASCÓN, 2015, p. 6).

⁷⁷ No original: "*The humanitarian gaze is configured through an axis of power and knowledge (FOUCAULT 1980) in which knowledge production reproduces a particular form of power – here cultural knowledge for the creation of a political active subject – to which it must refer in order to produce effects, even when questioning it*" (TASCÓN, 2015, p. 38).

entre várias alternativas de globalismos localizados" (2006, p. 406). Ainda segundo o autor, é possível observar como as políticas de direitos humanos do pós-Segunda Guerra Mundial estiveram a serviço de interesses econômicos e geopolíticos de estados capitalistas hegemônicos.

Por outro lado, Manuel Castells (2018) aponta um insuflamento do sentimento de comunidade e localidade como resposta à crise de legitimidade da democracia liberal e aos efeitos da globalização, que entrelaça dinâmicas (e problemas) globais às locais – insuflamento esse que se revela em fatos políticos recentes, como a eleição de Donald Trump nos EUA (2016) e o Brexit, saída do Reino Unido da União Europeia (2020), por suas retóricas e estratégias de convencimento.

Edgar Morin (2001) estabelece uma relação dialógica entre o global e o local, através da qual demonstra como essas dimensões constroem-se e ressignificam-se reciprocamente. O autor fala sobre duas globalizações, "ligadas e antagônicas": uma representada pelo avanço colonialista do ocidente europeu sobre o mundo, com o prevaletimento de um olhar etnocêntrico e dominador; e uma outra, "que é o negativo da primeira" e que não deixa de ser seu desdobramento, a que Morin chama "globalização minoritária" e que se relaciona às lutas emancipatórias e ao reconhecimento de alteridades.

As lutas emancipatórias, por sua vez, são também complexas⁷⁸, delas resultando e retro-interagindo múltiplos processos. Morin destaca que (2001) se por um lado depois do fim da Segunda Guerra Mundial deu-se início "o processo de descolonização ou a emancipação relativa dos povos dominados", por outro lado esse processo culminou na conformação de Estados-Nação, que também vão-se afirmar através da criação de distinções, o "nós" e o "eles". O princípio nacional vai assim se manifestar não apenas como patriotismo, que conecta o indivíduo ao pertencimento de grupo e à construção coletiva, mas também como nacionalismo, que divide, hierarquiza e opõe (p. 43-5).

Morin percebe o mundo contemporâneo como cada vez mais uno, especialmente a partir dos fenômenos de comunicação, mas cada vez mais

⁷⁸ O termo "complexa" se refere ao aporte da Teoria da Complexidade, desenvolvida por Morin. MORIN, 2015.

repartido (p. 46-7); um mundo para o qual é cada vez mais difícil divisar um futuro comum. O autor indica a influência da incompreensão de um futuro coletivo, da "situação de perdição do porvir" vivida na contemporaneidade, no afloramento de grupos sectários.

Assim, Morin propõe uma reforma epistemológica, verdadeira "reforma do pensamento" – tema que será seu objeto em diversas publicações – em que se exercite a "consciência ética e política" dos sujeitos, ampliando suas concepções de pertencimento para expandi-la a toda a comunidade humana, sua "comunidade de destino" (2001, p. 58).

Sousa Santos (2006), no sentido de uma concepção intercultural de direitos humanos, propõe uma "globalização contra-hegemônica", que deveria focalizar uma política emancipatória de direitos humanos. Dentre as premissas para levar a cabo tal projeto, destaca-se a necessidade de enfrentar o universalismo através de diálogos interculturais permanentes e combater o relativismo cultural através do desenvolvimento de critérios que permitam "distinguir uma política progressista de uma política conservadora de direitos humanos, uma política de capacitação, de uma política de desarme, uma política emancipatória, de uma política regulatória" (2006, p. 412).

O exercício da construção de uma cultura de direitos humanos, em nosso entendimento da proposta de Paulo Carbonari, orienta-se a superar o paradigma vigente de produção de conhecimento, centrado na dominação. Dominação da natureza a partir de sua subjugação aos interesses humanos; dominação de povos e territórios, sob pretensa bandeira civilizatória; dominação de saberes, a partir de genocídios e privilégios epistemológicos; dominação religiosa, a partir da legitimação/deslegitimação de deuses, ritos, costumes; dominação cultural a partir da maciça exportação de produtos, modos de vida, formas de pensar.

Importa portanto diante desse cenário sublinhar a relevância de as representações sobre direitos humanos incorporarem a multiplicidade de identidades, histórias e pontos de vista sobre as realidades humanas, a fim de tornar viável a elaboração de um pensamento diverso, multifacetado e sempre inacabado. É dizer, enfatizar a medida em que a experiência socialmente localizada dos sujeitos interfere em suas maneiras de compreender e formular

sobre o mundo e sobre si mesmos. O que se denuncia então insuficiente é precisamente um suposto "sujeito humano universal".

Nesse ponto, chamamos à atenção para evitar que se interprete o acima dito sob as lentes de um pensamento simplificador, como o caracteriza Edgar Morin: "o pensamento simplificador é incapaz de conceber a conjunção do uno e do múltiplo (*unitat multiplex*). Ou ele unifica abstratamente ao anular a diversidade, ou, ao contrário, justapõe a diversidade sem conceber a unidade" (2015, p. 12). Assim, este estudo se articula em torno de um entendimento de comunidade humana (a "comunidade de destino" de Edgar Morin) no qual a diversidade é um valor intrínseco, sendo os sujeitos iguais na diferença⁷⁹. Esse pensamento se entrelaça ao entendimento de Carbonari sobre a constituição dialógica dos sujeitos de direitos e sobre a própria subjetividade humana, na medida que "a subjetividade é, antes, intersubjetividade" (2007, p. 174).

Todo o exercício de pesquisa que aqui se desenvolve em torno do cinema e do audiovisual em direitos humanos se desenrola sobre o tecido do *pensamento complexo*, tal qual entendido por Morin (2015). Esse pensamento critica o fracionamento das ciências em áreas distintas, delimitadas e desconectadas, isolando os objetos de estudo de seus contextos geradores, de seu entorno e de seus desdobramentos. Morin propõe, em contrapartida, uma abordagem complexa dos objetos e fenômenos em que suas diversas dimensões são analisadas como partes conectadas que promovem impacto umas sobre as outras, ressignificando o próprio meio do qual emergem e outros domínios conexos.

Dentre os fundamentos do pensamento complexo (recursividade, discussão sem divisão, raciocínio aberto), a recursividade define a reincidência do impacto do objeto ou de seus desdobramentos sobre si mesmo e sobre o contexto em que se insere, atualizando o que se conhece e produzindo uma nova estabilidade, um novo entendimento do próprio objeto, do ambiente em que se inscreve e de suas relações inter-relações.

O desenho da Mostra Cinema e Direitos Humanos, concebida enquanto uma resposta à necessidade de produção de mecanismos e materiais pedagógicos

⁷⁹ Em sua 4ª edição (2009), a Mostra Cinema e Direitos Humanos contou com uma mostra temática intitulada "Iguais na Diferença".

para a educação e cultura em direitos humanos (PNDH-3, 2010), baseia-se precisamente em um entendimento do cinema enquanto um produto social capaz de influenciar comportamentos e valores, retroagindo sobre a sociedade (PNEDH, 2007).

O Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos (PNEDH, 2007, p. 53) compreende o cinema e o audiovisual dentro da noção de mídia, entendida como "um conjunto de instituições, aparatos, meios, organismos e mecanismos voltados para a produção, a difusão e a avaliação de informações destinadas a diversos públicos". Deste modo, suas representações, elaborações, questionamentos e tensionamentos conformam "um espaço político, com capacidade de construir opinião pública, formar consciências, influir nos comportamentos, valores, crenças e atitudes".

Articulado com vistas a, dentre outros, operacionalizar ações estratégicas para a implementação do PNEDH, o Programa Nacional de Direitos Humanos-3 preconiza a garantia de realização da "Mostra Cinema e Direitos Humanos na América Latina", a ser organizada pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República (PNDH-3, 2010, p. 189). A proposta da Mostra, segundo apontado em seu site⁸⁰, compreende a "inclusão sociocultural, contribuindo para a formação de uma nova mentalidade coletiva para o exercício da solidariedade, do respeito às diversidades e da tolerância."

A abordagem aqui empreendida observa a Mostra Cinema e Direitos Humanos enquanto um instrumento de ação pública, analisando-a sob o prisma da sociologia da ação pública (LASCOUMES; LE GALÈS, 2012). Para Lascoumes e Le Galès, a ação pública se configura como uma combinação da atuação da administração estatal e de agentes da sociedade civil, públicos ou privados, "em busca de objetivos comuns, sobretudo a efetivação dos direitos sociais" (2012, p. 13).

Os autores contextualizam, no histórico da análise de políticas públicas, a existência concomitante de duas perspectivas de análise, que caracterizam como política e sociológica, e que divergem em formas de abordagem. A primeira, e tradicionalmente predominante, se caracteriza por uma abordagem *top down* a

⁸⁰ Site oficial Mostra Cinema e Direitos Humanos, aba "Apresentação", "Quem Somos": <https://mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br>; último acesso em 30/12/2021.

partir da qual o Estado assume importância destacada na implementação e manipulação das políticas, enfatizando aspectos relativos à alocação de poder através de estruturas estatais, analisando decisões centrais e seus efeitos e interpretando uma "vontade de transformar a sociedade pelo Estado" (p. 47). A perspectiva sociológica, por sua vez, realiza uma abordagem *bottom up* enfatizando a interação entre indivíduos, instituições, a composição de grupos, os conflitos, as estratégias e os mecanismos de coordenação das políticas públicas. Dessa maneira, compreende os agentes, grupos de interesses, movimentos sociais e modos de articulação como importantes fatores e agentes poderosos "nas transformações das políticas públicas e na contestação da ordem política" (p. 48).

Lascoumes e Le Galès então argumentam acerca de uma reestruturação do Estado contemporâneo na qual a centralidade deste para a viabilização de políticas públicas se torna relativa (2012, p. 47), centralidade essa solapada a partir de um incremento de formas relacionais entre agentes da sociedade civil, estratégias de articulação e operacionalização de ações, bem como de seus diálogos e influência sobre a própria estrutura estatal. Essas mudanças na conformação do Estado vão reconfigurar o cenário da análise de políticas públicas, costurando uma combinação das perspectivas política e sociológica a que o autores denominam sociologia da ação pública. Embora o Estado perca centralidade, interessa compreender suas formas de recomposição e distribuição do poder, ao mesmo tempo em que assume grande relevância o desenho de redes, a multiplicação dos atores e a diversidade de formas de mobilização. O universo da ação pública compreende não só a articulação entre diferentes tipos de atores, mas a existência de uma estrutura jurídica capaz de abarcar essa relação, tornando viável sua correta implementação e sua orientação para o interesse público.

No tocante aos *instrumentos de ação pública*, Lascoumes e Le Galès indicam que a instrumentação da ação pública é uma maneira de organizar relações entre sociedade política (executivo-administrativo) e sociedade civil (sujeitos administrados) acionando dispositivos que combinam componentes técnicos e sociais (2012, p. 200-1).

Desse modo, os autores entendem que a análise dos instrumentos enseja uma percepção acerca da relação governante/governado na medida em que a escolha de um instrumento indica a forma como o problema é percebido e como se deve responder a ele.

Os instrumentos de ação são portadores de valores, alimentam-se de uma interpretação do social e de concepções precisas do modo de regulação esperado. O instrumento é também produtor de uma representação específica do desafio que ele enfrenta. Enfim, o instrumento induz uma problematização particular dos objetos de aplicação na medida em que hierarquiza as variáveis e pode prosseguir até induzir um sistema explicativo (LASCOUTES; LE GALÈS, 2012, p. 201).

Lascoumes e Le Galès apontam que a constante inovação nos instrumentos de ação pública caracteriza sua trajetória, atualmente influenciados pelo contínuo desenvolvimento de tecnologias de informação e comunicação, e propõem, conforme indica a Figura 1 abaixo representada, cinco modelos para compreender "o lugar dos instrumentos nas tecnologias do governo", que se distinguem por tipo de instrumento, tipo de relatório político e tipo de legitimidade. Observada a partir do enquadramento proposto, identifica-se a Mostra como um instrumento "informativo e comunicacional", cujo tipo de relatório político decorrente é a "democracia do público" e cuja legitimidade se lastreia na "explicação das decisões e responsabilização dos autores".

Figura 1 – Tipos de Instrumentos segundo Pierre Lascoumes e Patrick Le Galès (2012)

Tipo de instrumento	Tipo de relatório político	Tipo de legitimidade
Legislativo e regulamentar	Estado tutor do social	Imposição de um interesse geral pelos representantes mandatários eleitos ou pelos altos funcionários
Econômico e fiscal	Estado produtor de riquezas, Estado redistribuidor	Procura por uma unidade coletiva Eficácia social e econômica
Convencional e indicativo	Estado mobilizador	Busca um engajamento direto
Informativo e comunicacional	Democracia do público	Explicação das decisões e responsabilização dos autores
Normas e <i>Standards</i> melhores práticas	Ajustes no seio da sociedade civil Mecanismos de concorrência	Misto: científico-técnico e democraticamente negociado e/ou competição, pressão dos mecanismos de mercado

Fonte: LASCOUMES; LE GALÈS. **Sociologia da Ação Pública**. Maceió: Edufal, 2012. p. 204.

Lascoumes e Le Galès indicam que a instrumentação da ação pública

remete ao conjunto de problemas apresentados pela escolha e o uso de instrumentos (técnicas, formas de operar, dispositivos) que permitem materializar e operacionalizar a ação governamental. Trata-se de compreender, não apenas as razões que levam a escolher um instrumento em detrimento de outro, mas também verificar os efeitos produzidos por essas escolhas (LASCOUMES; LE GALÈS, 2012, p. 200).

À luz das análises de Lascoumes e Le Galès, podem-se diferenciar níveis de observação do instrumento de ação pública em: instrumento, técnica e ferramenta (2012, p. 22). Aplicados à política pública da Mostra Cinema e Direitos Humanos, compreendemos o filme como instrumento, instituição social; o registro audiovisual (ou a linguagem audiovisual) como técnica, dispositivo; e o festival como ferramenta, com seu conjunto de atividades, vivências e experiências propostas e compartilhadas.

Na medida em que os autores indicam que a ação pública se configura como a orquestração da ação política de múltiplos agentes públicos e privados interessados em determinado tema ou âmbito da vida social, também apontam que "Mais do que o enfrentamento caso a caso dos desafios sociais, as políticas públicas são ações coletivas que participam da criação de determinada ordem

social e política (...)" (2012, p. 31-2). Inserida no contexto das políticas públicas de educação e cultura em direitos humanos, o objetivo declarado da Mostra vai ao encontro da leitura dos autores.

A fim de escrutinar políticas públicas, os autores propõem um modelo de análise o qual nomeiam pentágono de políticas públicas e que é operacionalizado através de cinco elementos de observação que caracterizam as políticas e dialogam continuamente entre si: atores, instituições, representações, processos e resultados (2012, p. 45-6). Os atores, que podem ser tanto individuais quanto coletivos, são dotados de recursos e exibem certa autonomia e capacidade de escolha, sendo "mais ou menos guiados por interesses materiais e/ou simbólicos". As representações são construtos simbólicos, cognitivos e normativos, que dão sentido às ações dos atores, fundamentando-as, condicionando-as e estando nelas refletidas. As instituições, por sua vez, se caracterizam por sua influência no desenvolvimento das ações, pois são "normas, regras, rotinas, procedimentos que governam as interações"; ao passo que os processos constituem "as formas de interação e sua recomposição no tempo", interligando e "justificando" as ações de cada um dos atores envolvidos. Enfim, os resultados (*outputs*) são as consequências da ação pública, os efeitos por ela produzidos.

Ainda sob este escopo, a Mostra será observada sob a abordagem tecnopolítica de inovações democráticas proposta por Freitas, Sampaio e Avelino (2020), para os quais a inovação democrática compreende "um espaço sociotécnico em que saberes, instrumentos, processos, atores e representações se encontram para materialização da ação pública⁸¹" (p. 1). Em seu artigo, os autores apontam a importância de desenvolver estratégias de comparação, como critérios, quadros analíticos e conceitos, que tornem viáveis análises abrangentes ou sistemáticas de inovações democráticas, de políticas públicas, de objetos de estudo. Assim, oferecem um modelo de análise de inovações democráticas, dentre as quais compreendemos a Mostra Cinema e Direitos Humanos, que as

⁸¹ Ação pública pode ser compreendida como "a maneira como uma sociedade constrói e qualifica problemas coletivos e elabora respostas, conteúdos e processos para abordá-los". De acordo com essa perspectiva, "a ação pública engloba as políticas públicas e não lhes é redutível; pelo contrário, a política pública tanto se 'pode dar a ver' por via de empreendimentos desencadeados por instâncias governamentais, como no próprio curso da ação social" (Thoenig, 1997, p. 28).

procura analisar a partir de suas características e repercussões diretas e indiretas nas sociedades contemporâneas.

Conquanto enquadremos a Mostra no conceito de inovação democrática, esta não apresenta determinadas características necessárias para a tipificação de acordo com a abordagem clássica do conceito (SMITH, 2009; POGREBINSCHI, 2016), como o envolvimento do cidadão em processos de tomadas de decisão e outras instâncias participativas ou, ainda, a escuta de demandas cidadãs. Assume-se, assim, a caracterização proposta pela abordagem tecnopolítica, na qual as inovações democráticas são observadas de forma mais ampla, como um conjunto de dispositivos negociados entre agentes públicos e privados durante as várias instâncias de condução dos problemas públicos e de construção da ação pública. A Mostra é então entendida, sob o modelo tecnopolítico de análise, enquanto instrumento de transformação social, sendo uma inovação democrática com potencial de "gerar novas formas de cidadania e práticas políticas voltadas para o aprofundamento da democracia" (FREITAS; SAMPAIO; AVELINO, 2020, p. 11).

Em seu trabalho de construção de um modelo teórico-metodológico que possibilite a comparação entre diferentes inovações democráticas, os autores propõem três dimensões da análise, para as quais se desenham diferentes categorias de análise e indicadores, produzindo um quadro analítico que pode ser encontrado no Anexo C desta dissertação.

A primeira dimensão de análise compreende as características institucionais e sociotécnicas da inovação democrática, representadas por aspectos relativos ao desenho da inovação e a seu grau de institucionalização, levando em conta os fins objetivados, os meios para alcançá-los e a sustentabilidade da iniciativa. Entram em consideração fatores relativos à sua durabilidade (existência ao longo do tempo), à abrangência de seu escopo (quantidade de participantes mobilizados) e ao seu reconhecimento junto à sociedade, mas também aos tipos de interação e colaboração propostos.

Sua segunda dimensão refere-se a implicações diretas das inovações democráticas, que se evidenciam pela produção de leis, normativas, programas e outras ações governamentais delas decorrentes, incluindo meta-instrumentos que

operacionalizam a execução da própria política (*outcomes*); resultados em potencial, ou seja, resultados não instituídos, mas que apresentam capacidade de influenciar outras políticas (*outputs*); e facilitação de seu acompanhamento (transparência) e controle social pelo público.

Por fim, a terceira dimensão de análise proposta diz respeito aos efeitos indiretos das inovações democráticas, compreendidos enquanto consequências imateriais, informais e subjetivas que se relacionam a processos de aprendizagem dos envolvidos, ao aprofundamento da democracia e ao estímulo e promoção de novas formas de exercício da cidadania. Tais processos se dão, segundo os autores, por meio da capacitação de agentes, do estímulo ao ativismo político, da promoção da articulação entre diferentes agentes e da apropriação da inovação por variados atores sociais.

Freitas, Sampaio e Avelino destacam que (2020), enquanto as duas primeiras dimensões da análise têm sido costumeiramente aplicadas na análise de inovações democráticas, a terceira dimensão mostra-se negligenciada, ainda que não se apresente como um conceito novo. Tal fato é atribuído à difícil mensuração dos processos educativos relacionados à democracia e à cidadania suscitados pelas dinâmicas proporcionadas por esses instrumentos de ação pública.

Os autores referenciam Gomes (2011) para destacar, dentre os três critérios que este elenca para que uma inovação democrática seja considerada democraticamente relevante do ponto de vista de seus impactos indiretos, sua capacidade de “proporcionar o aumento da diversidade de agentes, agências e agendas na esfera pública e nas instâncias de decisão política, assim como de instrumentos, meios e oportunidades para que as minorias possam ter oportunidade de se manifestar e ser representadas nessas mesmas searas” (GOMES, 2011, p. 28). Se do ponto de vista da temática dos filmes é evidentemente central à Mostra Cinema e Direitos Humanos promover oportunidades para a representação de minorias, doutro modo é importante observar se esse instrumento também proporciona oportunidades de manifestação a essas minorias através deste mesmo espaço de poder e ação

política representado pelos filmes, bem como se o festival apresenta outros espaços de voz e engajamento desses agentes.

Destaca-se, ainda, a relevância de se levar em conta, na análise dos efeitos indiretos das inovações democráticas e da Mostra em específico, "a transformação de identidades coletivas e de concepções de cidadania", que são "fundamentais para a legitimidade da democracia" (FREITAS; SAMPAIO; AVELINO, 2020, p. 18). Ao objetivar a mudança na mentalidade coletiva para o favorecimento de uma sociedade plural, solidária e tolerante, a Mostra Cinema e Direitos Humanos desenvolve atividades que almejam trabalhar no público noções de coletividade, pertencimento, democracia, cidadania, respeito, solidariedade e diversidade, articulando valores essenciais para sociedades democráticas.

Assim, os discursos dos filmes e a curadoria temática da Mostra representam o reconhecimento de problemas públicos os quais importam ser publicamente e coletivamente testemunhados. Existe, desse modo, uma produção de sentido imbricada na política pública da Mostra que lhe é essencial, dado que é essa construção de sentido que deverá instigar as reflexões do público acerca dos direitos humanos, fortalecendo sua consciência cidadã e seu comprometimento com a coletividade e a dignidade humana.

Enquanto as duas primeiras dimensões do modelo tecnopolítico de análise de inovações democráticas convergem mais amplamente com o pentágono de políticas públicas, ambos os quais serão aplicados sobre a Mostra Cinema e Direitos Humanos, direcionaremos a análise dos efeitos indiretos da Mostra à observação de aspectos relativos à democratização cultural e à democracia cultural, tipologias atribuídas a políticas culturais propostas por Isaura Botelho (2007).

Em seu artigo *Políticas Culturais: discutindo pressupostos* (2007), Isaura Botelho discute as concepções de base que orientam a formulação de políticas culturais no Brasil, e aponta uma transformação nesse cenário no qual novas preocupações sobre a concepção de cultura e o impacto desejado das políticas culturais se colocam em jogo.

Acerca do desenvolvimento dessas políticas, a autora discorre sobre sua histórica associação – não apenas no Brasil – à difusão de um conjunto de produtos e práticas ditos de alto valor. As políticas culturais assim fundamentadas estruturam-se em torno da facilitação do acesso do público a produções culturais socialmente legitimadas, consideradas importantes para a construção de um referencial artístico e cultural de valor supostamente universal, que "deveria ser assimilado como repertório de qualquer pessoa 'cult'" (2007, p. 172). As preocupações centrais desse modelo estão voltadas a obstáculos materiais relacionados às práticas culturais, como a escassez ou má distribuição de equipamentos culturais e preços elevados de acesso a bens e serviços culturais.

Segundo a autora, essas políticas, que visam à democratização cultural, expressam um entendimento de democratização como um movimento "de cima para baixo" através do qual determinada herança cultural de práticas e representações, socialmente legitimada, deve ser repassada a um público passivo e homogêneo, carente de acesso àquelas fontes de conhecimento e eruditismo. Essa visão pressupõe uma prevalência da cultura erudita sobre culturas e práticas locais, "vistas como expressões de saberes particulares, em princípio mais limitados do que os herdados da alta Cultura" (2007, p. 172). Botelho destaca ainda que, conquanto as fontes dessa legitimação tenham tradicionalmente se organizado em torno da escola e das 'elites culturais', a ascensão da cultura de massa, notadamente da televisão, introduz novas fontes de legitimação, que passa a ser regida também por uma lógica de mercado, influenciada pelo poder de posicionamento dos produtos culturais no mercado de consumo (2007, p. 177).

Em contraposição à concepção de cultura (que a autora redige com "C" maiúsculo a fim de evidenciar a altivez que a caracteriza) sustentada pelas políticas voltadas à democratização cultural, Botelho se vale de um entendimento distinto do termo, que aponta como ascendente no âmbito do debate atual sobre políticas culturais e que compreende a cultura enquanto direito e exercício de cidadania. A partir desse entendimento, a autora aponta para a necessidade de um novo modelo de políticas culturais centrado não na democratização cultural, mas na democracia cultural. Essa se caracteriza pela consideração das variadas práticas culturais de uma população, entendendo tanto produtores(as) culturais

quanto público como um conjunto heterogêneo e ativo que produz, consome e se relaciona com diferentes formas de expressão artística e cultural.

Sua concepção de democracia cultural se fundamenta no entendimento de Karl Mannheim de democratização cultural, para o qual essa depende não apenas da possibilidade de os indivíduos consumirem cultura, mas da possibilidade de produzirem-na, da possibilidade de que tanto os "estratos receptores" quanto os "estratos criadores" se tornem mais amplos e inclusivos (BOTELHO, 2007, p. 178). Desse modo, a concepção de políticas culturais que visam à democracia cultural rejeita a noção de um paradigma único legitimador das práticas culturais, remetendo a produtos culturais diversos que contemplam múltiplos públicos e produtores.

Ampliar e incluir significa, entre outras coisas, questionar a idéia (*sic*) do gênio ou do talento no campo das artes, ideal que, considerado de forma irreduzível, vem de culturas pré-democráticas e autoritárias, onde a genialidade não é encarada como resultado de fatos ou circunstâncias, mas sim como um "carisma mágico", e o conteúdo essencial da cultura é dado pelas grandes obras. Ao contrário, Mannheim identifica na "mentalidade democrática" a que enfatiza a plasticidade humana – identificada por ele com o otimismo pedagógico – e que considera a idéia de processo e de gênese, inclinando-se "[...] a explicar fenômenos em termos de contingência antes que de essência" (BOTELHO, 2007, p.178).

Enfatiza-se a importância da "ampliação do repertório de informação cultural das pessoas, permitindo-lhes o conhecimento das diversas linguagens e seus códigos" (2007, p. 180), concebendo a cultura enquanto vivência do sujeito e responsável por exercer sobre ele função educativa e experimental que amplia sua capacidade de expressão e interpretação de si e do mundo.

Assim entendida como direito e exercício da cidadania, a cultura deve ser considerada em termos de sua apropriação pelos sujeitos enquanto produto cultural bem como enquanto fazer cultural. Abarcar essas duas dimensões é, para a autora, um dos grandes desafios postos à formulação de políticas públicas culturais no Brasil, que negligenciam a democratização do fazer. Democratizar o fazer cultural, para a comunidade de produtores(as) culturais, demanda oferecer-lhes oportunidades, dentre as quais se inclui não apenas a oportunidade de produzir e dirigir filmes, mas também de fazer circular um produto audiovisual em um festival nacional gratuito que abrange todos os estados da federação.

Nesse sentido, importa-nos compreender se a Mostra Cinema e Direitos Humanos tem-se estruturado enquanto ação de "democratização cultural" ou exercício de "democracia cultural". Analisar o festival Mostra Cinema e Direitos Humanos pode, enfim, contribuir para levantar respostas às perguntas colocadas por Botelho: "Como articular o aspecto da formação de públicos com o apoio aos produtores, criadores? Como fortalecer a interação, no mesmo indivíduo, destes dois aspectos? Em outras palavras, como articular educação e cultura, cidadania e produção cultural?" (2007, p. 179).

2 METODOLOGIA DA PESQUISA: OBJETO, PERGUNTAS E INSTRUMENTOS

Apresenta-se, nesse capítulo, a estruturação da pesquisa a fim de evidenciar o perfil geral do objeto o qual abordamos, as questões colocadas em torno dele e os instrumentos para levar a cabo os objetivos traçados. Embora se tenha realizado apresentação nesse sentido, na Introdução, dedica-se um capítulo específico à organização da pesquisa de modo a tornar claros a pergunta principal levantada e o volume de objetivos mapeados, conduzindo a uma quantidade considerável de estratégias definidas para respondê-las, articulando muitos documentos com conteúdos distintos que serão melhor compreendidos e visualizados a partir de uma sistematização cuidadosa.

Foi-nos estimulado, em diferentes ocasiões de apresentação de partes deste trabalho, que situássemos nosso lugar de fala em relação ao objeto abordado, a Mostra Cinema e Direitos Humanos, considerando tratarmos do conceito de lugar de fala em sua estrutura, de modo que o realizamos abaixo.

Em 2012, tivemos nosso primeiro contato com o campo do audiovisual voltado para os direitos humanos. Integrávamos, tanto naquela altura quanto atualmente, o coletivo de comunicação, arte e sustentabilidade Projeto 10porhora, que por sua vez fazia parte do Comitê Popular da Copa do Distrito Federal (DF). Os Comitês Populares da Copa foram movimentações sociais voluntárias baseadas em cada uma das doze cidades-sede da Copa do Mundo da FIFA de 2014, realizada no Brasil⁸², que tinham por objetivo resistir, denunciar e reparar violações de direitos humanos decorridas em função da realização de megaeventos e que se articulavam através da ANCOP, a Articulação Nacional dos Comitês Populares da Copa⁸³.

⁸² Manaus, Fortaleza, Natal, Recife, Salvador, Brasília, Mato Grosso, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre

⁸³ "A Articulação Nacional dos Comitês Populares da Copa é uma rede que integra os Comitês Populares da Copa de todas as cidades que serão sede do evento, além de movimentos sociais, ONGs, grupos de atingidos, programas de pesquisa e extensão universitária que participam do processo de resistência, denúncia e reparação das violações de direitos humanos que ocorrem no Brasil em decorrência da realização dos megaeventos." <https://www.fundobrasil.org.br/projeto/articulacao-nacional-dos-comites-populares-da-copa-sp/>, último acesso em 15/03/2022.

Em abril daquele ano, a ANCOP viabilizou a realização, em Brasília, de uma oficina ministrada pela ONG estadunidense *Witness* sobre vídeo para defesa de direitos humanos, contando com representantes de cada um dos doze Comitês, da qual pudemos participar como uma das representantes do Comitê DF. A *Witness*⁸⁴, fundada em 1992, atua capacitando pessoas e comunidades no uso do vídeo digital para registro de violações de direitos humanos de modo a que possuam determinadas características que validem seu uso como peças judiciais em processos movidos contra perpetradores de violações (a estratégia é comumente chamada *video advocacy*, fazendo uso do "vídeo como evidência" – *video as evidence*).

Cinco anos depois, em 2017, realizávamos trabalho de conclusão de curso na graduação em Comunicação Social, com habilitação em Cinema & Mídias Digitais, no Centro Universitário IESB (Brasília, DF). Nessa altura, interessadas no tema do cinema e dos direitos humanos, descobrimos a Mostra Cinema e Direitos Humanos, um festival de cinema de abrangência nacional com mais de uma década de existência, amparado em planos e programas nacionais, articulado na concertação da ação de agentes públicos e privados. Como estudante de audiovisual desde 2010, saltou muitíssimo aos olhos que só viesse a descobrir sobre a Mostra no último ano de curso e no contexto do interesse próprio de produção de pesquisa.

Naquela altura, devido ao forte interesse em desenvolver um exercício de análise fílmica, optamos pelas análises fílmicas comparadas de um documentário (*O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento, 2003) e uma ficção (*Carandiru*, de Hector Babenco, 2003) cujas histórias articulavam-se em torno do mesmo universo, o Complexo Prisional do Carandiru (implodido em 2002). Ali, estávamos ocupadas em analisar as estratégias de articulação da linguagem audiovisual pelo documentário e pela ficção para produzir representações de sujeitos em privação de liberdade e promover a empatia entre espectadora(or) e personagem, mobilizando o complexo *identificação-participação-transferência* (MORIN, 2014) e provocando o exercício da alteridade entre espectadora(or) e personagem.

⁸⁴ Site oficial *Witness*: <https://portugues.witness.org>, último acesso em 15/03/2022.

Uma vez conquistada a etapa da graduação, o interesse pela temática do audiovisual voltado aos direitos humanos continuou e, com o seguir das buscas por informações sobre a Mostra Cinema e Direitos Humanos, percebeu-se a escassez de produção acadêmica sobre ela. O interesse em festivais de cinema e direitos humanos derivou da necessidade de estabelecer o que caracteriza um filme como sendo de/sobre direitos humanos. Dado que esta se mostrava uma preocupação objetiva, voltada à categorização e ao "enquadramento", e não uma preocupação filosófica relativa à atribuição de sentido e significado, pareceu-nos suficiente como critério de classificação que o filme tivesse sido selecionado por um festival de cinema e direitos humanos para que pudesse ser caracterizado como um filme de/sobre direitos humanos.

Assim, delinear um panorama descritivo da produção audiovisual brasileira selecionada pela Mostra Cinema e Direitos Humanos foi nossa primeira motivação para escolhê-la como objeto de pesquisa. Sentíamos a necessidade de algum ponto de partida para conceber uma filmografia brasileira dita de direitos humanos a qual se pudesse vir a conhecer. Além disso, tendo em vista interpretarmos a política pública da Mostra como um potente instrumento de ação pública voltado à cultura e educação em direitos humanos, que explora as capacidades do audiovisual para comunicar direitos humanos, julgávamos fundamental começar a produzir mais conhecimento sobre essa política pública de modo a contribuir para sua difusão e fortalecimento, bem como de produzir reflexões sobre as contribuições do audiovisual e do cinema para uma cultura de direitos humanos.

Conquanto a realização de uma análise estatística de caráter descritivo da produção brasileira de cinema e direitos humanos (a partir do recorte da Mostra) possa talvez ser apontada como pouco aprofundada, na medida em que não se dedica a todas ou a várias análises possíveis sobre os números e percentuais identificados, consideramo-la essencial exatamente para que essas análises venham a ser possíveis. Assim, entendemos o esforço que ora se empreende como o da elaboração de um certo mapa, provisório e certamente limitado, de parte de um território o qual se pretende explorar. Com alguma sorte, haverá companheiras(os) de caminhada.

Esta pesquisadora não esteve presente na equipe técnico-artística de nenhum dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos, nem na organização de nenhuma das edições do festival, não existindo vínculos com a extinta Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República, com o atual Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, ou com produtores do evento. Ainda, e infelizmente, não se esteve presente em nenhuma das edições como público, dado que desde o momento em que se descobriu sobre a existência da Mostra, essa já se encontrava em sua 12ª edição e não foi possível comparecer a ela. Como exceção, já no decurso da pesquisa, tomamos conhecimento de algumas pessoas que conhecíamos e que eventualmente trabalharam na produção de alguma edição da Mostra. Dentre essas, destacamos a produtora cultural Ana Arruda, responsável pela produção local brasiliense de diversas edições da Mostra, a quem agradecemos no início deste trabalho por nos ter dado acesso aos catálogos físicos das oito primeiras edições do festival, material inestimável para nossas investigações.

Em relação ao mercado audiovisual em si, as experiências desta pesquisadora centram-se na área da montagem e edição de vídeos, produção executiva de projetos audiovisuais e assistência de produção de projetos culturais.

2.1 DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

Esta pesquisa se propõe a investigar o campo do cinema e dos direitos humanos no Brasil através de um olhar teoricamente referenciado na sociologia da ação pública (LASCOURMES; LE GALÈS, 2012) e aplicado sobre a Mostra Cinema e Direitos Humanos, maior festival do gênero no cenário nacional.

Busca-se observar em que medida a Mostra põe em marcha "tarefas negativas" e "tarefas positivas", no sentido que lhes dá Paulo Carbonari (2007) acerca da construção de uma sociedade protetora dos direitos humanos, em que aquelas atuam para evitar a reprodução de novas vítimas de violações de direitos, ao passo que estas enfocariam a abertura de espaços para que pessoas vítimas de situações de violação possam contribuir para a construção de significados sobre direitos humanos, garantindo a elas sua reprodução material e imaterial.

Assim, tendo em vista o cenário histórico e atual da produção cinematográfica e audiovisual brasileira, que apresenta expressiva subrepresentação de sujeitos integrantes de grupo sociais historicamente subjugados e silenciados, tais como mulheres, negros e indígenas, na função de direção da obra, e entendendo a Mostra enquanto um instrumento de ação pública elaborado no âmbito da cultura e educação em direitos humanos, importa-nos investigar a questão: a seleção brasileira da Mostra Cinema e Direitos Humanos destoa da concentração ou ecoa a concentração da indústria cinematográfica nacional, evidenciada por estudos recentes do OCA/Ancine e do GEMAA/UERJ?

Assim, entende-se o conjunto de filmes da Mostra como promovendo a difusão de discursos sobre direitos humanos, empreendendo uma "tarefa" de caráter "negativo" ao conscientizar sobre direitos humanos, buscando suprimir a reprodução de violações através da educação (não formal), usando como instrumento o filme. Deseja-se compreender, em contrapartida e considerando o lugar da direção cinematográfica como um espaço de produção de discurso, um espaço de fala, se a seleção de filmes da Mostra contempla, em seu conjunto de pessoas diretoras, sujeitos integrantes de grupos sociais historicamente silenciados no Brasil, aliados do poder de produção de discursos sobre a realidade. Considera-se essa, dentre outras estratégias possíveis, uma "tarefa" de caráter "positivo" a ser considerada no âmbito do festival.

2.2 OBJETIVOS GERAL E ESPECÍFICOS

Tem-se como objetivo geral analisar em que medida a Mostra Cinema e Direitos Humanos promove direitos humanos: se especificamente através dos discursos dos filmes ou também levando em consideração a função diretiva da obra como espaço de representatividade de sujeitos historicamente aliados de espaços de fala.

Para perseguir esse objetivo geral, estruturaram-se quatro objetivos específicos nodais os quais se desdobram em dez tarefas, conforme listado abaixo:

- I. Analisar a Mostra Cinema e Direitos Humanos a partir de abordagem referenciada na sociologia da ação pública;
 - observar a Mostra enquanto instrumento de ação pública, aplicando sobre ela o pentágono de políticas públicas (LASCOURMES; LEGALÈS, 2012) e o modelo tecnopolítico de análise de inovações democráticas (FREITAS; SAMPAIO; AVELINO, 2020);
 - analisar a função diretiva de filmes enquanto espaço de representatividade de sujeitos;
- II. Comparar o perfil de direção dos filmes brasileiros da Mostra (2006 a 2021) com os perfis nacionais de direção cinematográfica;
 - sistematizar o perfil de direção dos filmes brasileiros selecionados para a Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021;
 - elaborar e aplicar questionário ao conjunto de pessoas diretoras selecionadas para levantamento de dados não-públicos;
 - comparar o perfil de direção cinematográfica dos filmes brasileiros selecionados para a Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 com o perfil nacional de direção apontado por documentos do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine) e do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA/IESP/UERJ);
 - comparar o perfil de direção cinematográfica da Mostra a dados sobre o perfil do(a) trabalhador(a) do setor audiovisual, publicados pelo OCA/Ancine;
- III. Analisar a Mostra à luz da distinção entre democratização da cultura e democracia cultural, proposta por Isaura Botelho (2007);
 - observar pontuações de diretores e produtoras produzidas pela Ancine, comparando o conjunto brasileiro da Mostra ao cenário nacional de diretores e produtoras pontuados;

- observar a presença de filmes brasileiros selecionados na Mostra na Listagem de Maiores Públicos do Cinema Nacional (filmes acima de 500 mil espectadores), elaboradas pelo OCA/Ancine;
 - observar a presença de filmes brasileiros selecionados na Mostra em listas de melhores filmes e documentários nacionais produzidas pela Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema);
- IV. Construir um panorama da produção brasileira de cinema e direitos humanos a partir da seleção de filmes nacionais selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos;
- sistematizar o perfil dos filmes brasileiros selecionados para a Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021, agregando informações coletadas em atividades anteriormente listadas.

2.3 INSTRUMENTOS E ABORDAGENS

Esta pesquisa realiza análise estatística de caráter descritivo do perfil socioeconômico de pessoas diretoras de obras cinematográficas⁸⁵ e videofonográficas⁸⁶ brasileiras selecionadas pela Mostra Cinema e Direitos Humanos entre os anos de 2006 a 2021, a fim de perceber em que medida esse perfil se distancia ou se assemelha a perfis nacionais de direção cinematográfica apontados por estudos do OCA/Ancine e do GEMAA/IESP/UERJ, estabelecendo comparações. Almeja-se, assim, observar o grau de representatividade de sujeitos pertencentes a grupos minoritários entre as equipes de direção dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra.

É ainda objetivo deste trabalho fornecer um panorama da produção de cinema e direitos humanos no Brasil, tendo como referência a seleção da Mostra Cinema e Direitos Humanos em suas doze edições até então realizadas (2006 a 2021). Para isto, serão sistematizados dados relativos ao perfil das obras

⁸⁵ “Obra cinematográfica: obra audiovisual cuja matriz original de captação é uma película com emulsão fotossensível ou matriz de captação digital, cuja destinação e exibição seja prioritariamente e inicialmente o mercado de salas de exibição” (MP 2228-1/2001, Art. 1º, II).

⁸⁶ “Obra videofonográfica: obra audiovisual cuja matriz original de captação é um meio magnético com capacidade de armazenamento de informações que se traduzem em imagens em movimento, com ou sem som” (MP 2228-1/2001, Art. 1º, III).

brasileiras selecionadas – extraídos de documentos disponibilizados pela Mostra – e ao perfil das produtoras por elas responsáveis – coletados a partir de Comprovantes de Inscrição e de Situação Cadastral da Receita Federal, publicamente disponíveis.

Propomo-nos ainda a ingressar no debate proposto por Isaura Botelho (2007) sobre democracia cultural e democratização cultural, procurando investigar as dimensões em que a política pública cultural representada pela Mostra (de 2006 a 2021) contribui para difundir uma cultura múltipla, representativa dos “Brasis”, ou o quanto reforça a disseminação de uma cultura socialmente legitimada, representada por filmes de forte apelo comercial ou respaldados por grandes nomes do cinema brasileiro e valorizados pela crítica especializada. Para esta análise, serão utilizados dados de pontuação de diretoras(es) e de produtoras (CNPJ) junto à Ancine, relativos às obras brasileiras selecionadas pela Mostra de 2006 a 2021. Esses dados de pontuação foram produzidos pela própria Agência em documentos publicados em 2018⁸⁷. Serão ainda utilizadas listas de rankings de público produzidas pelo OCA/Ancine e listas de melhores filmes elaboradas pela Abraccine a fim de observar a presença ou ausência de obras brasileiras selecionadas da 1ª à 12ª edição da Mostra (2006 a 2021).

Análises acerca da Mostra Cinema e Direitos Humanos enquanto instrumento de ação pública se valerão de dois modelos analíticos aplicados sobre a Mostra, o pentágono de políticas proposto por Lascoumes e Le Galès (2012) e o modelo tecnopolítico de análise de inovações democráticas de Freitas, Sampaio e Avelino (2020), levando em consideração suas características de produção observadas através de catálogos oficiais e informações fornecidas pela Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos.

A partir de dados produzidos pelo OCA/Ancine em relação à disparidade de gênero e raça nas produções cinematográficas, à concentração da indústria audiovisual no sudeste brasileiro⁸⁸, bem como a partir do histórico da produção

⁸⁷ Documentos "Pontuação Direção: Quantidade de Obras Dirigidas" e "Pontuação Produtoras - Capacidade Gerencial e Desempenho Comercial", Ancine, 2018.

⁸⁸ Segundo o "Informe de Acompanhamento do Mercado – Produção de Longas-metragens", publicado em 2015 com dados referentes a 2013, a proporção de filmes lançados por estado em 2013 expressou uma concentração de 73,7% da produção no sudeste, sendo 35,7% em São Paulo, 36,4% no Rio de Janeiro, 0,8% em Minas Gerais e 0,8% Espírito Santo. BRASIL. Ancine.

cinematográfica nacional, a presente pesquisa assume a hipótese de que os perfis de direção e produção das obras brasileiras apresentadas na Mostra Cinema e Direitos Humanos nos últimos doze anos reforçam padrões de desigualdade sistêmicos na sociedade brasileira que se refletem sobre a indústria cinematográfica nacional. Supõe-se, deste modo, um perfil de diretores majoritariamente masculino e branco, de homens cisgêneros⁸⁹ acompanhados de produtoras audiovisuais (pessoas jurídicas) majoritariamente sediadas no eixo Rio-São Paulo.

Para averiguar essa hipótese foram realizados levantamentos e cruzamentos de dados secundários de diferentes fontes, bem como a produção e aplicação de um questionário digital via correio eletrônico para as(os) diretoras(es) das obras brasileiras selecionadas pela Mostra entre 2006 e 2021, conforme esquematizado no Quadro 2 e descrito em sequência.

Informe de Acompanhamento do Mercado - Produção de Longas-Metragens. OCA/Ancine: 2013. p. 13, Gráfico 4.

⁸⁹ O conceito de cisgeneridade e transgeneridade, atribuído a uma pessoa, se refere à conformidade entre o sexo biológico atribuído ao nascimento e sua identificação de gênero. Assim, uma pessoa cujo sexo biológico é masculino e se identifica enquanto homem é considerada um homem cisgênero; por sua vez, uma pessoa cujo sexo biológico atribuído ao nascimento é feminino e que se identifica como homem é considerada um homem transgênero.

Quadro 2 - Instrumentos utilizados na pesquisa

OBJETIVO	INSTRUMENTO	TIPO	PERÍODO	FONTE
Mostra Cinema e Direitos Humanos enquanto instrumento de ação pública	Pentágono de políticas públicas	Modelo analítico	Não se aplica	Lascoumes e Le Galès, 2012
	Modelo tecnopolítico de análise de inovações democráticas	Modelo analítico	Não se aplica	Freitas, Sampaio e Avelino, 2020
	Histórico de Produção da Mostra Cinema e Direitos Humanos	Dados secundários	2006 a 2021 (1ª a 12ª edição)	Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos ⁹⁰
Panorama da produção nacional de cinema e direitos humanos: dados sobre os filmes brasileiros selecionados pela Mostra	Lista de filmes selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos	Dados secundários	2006 a 2015 (1ª a 10ª edição)	Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos
	Catálogo Oficial da Mostra Cinema e Direitos Humanos	Dados secundários	2006 a 2021 (1ª a 12ª edição)	Catálogos oficiais impressos e catálogos oficiais digitais disponibilizados no site oficial ⁹¹ da Mostra Cinema e Direitos Humanos

⁹⁰ Troca de e-mails realizada em 2019 com educacaoemdireitoshumanos@sdh.gov.br, disponibilizada no Anexo A.

⁹¹ <http://www.mostracinemaedireitoshumanos.gov.br>, último acesso em 05/01/2022.

Panorama da produção nacional de cinema e direitos humanos: dados sobre região geográfica e CNAE das produtoras	Comprovante de Inscrição e de Situação Cadastral de empresas (cartão CNPJ)	Dados secundários	Não se aplica	Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas da Receita Federal ⁹²
Comparação da direção da Mostra com direção nacional: dados sobre gênero da direção no cinema nacional	Documento "Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)"	Dados secundários	2014 a 2018	OCA/Ancine
Comparação da direção da Mostra com direção nacional: dados relativos a gênero e raça no cinema nacional	Documento "Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Lançados em Salas de Exibição 2016"	Dados secundários	2016	OCA/Ancine
	Documento "Boletim GEMAA nº2/2017: raça e gênero no cinema nacional 1970-2016"	Dados secundários	1970 a 2016	Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA/IESP/ UERJ)

⁹² https://servicos.receita.fazenda.gov.br/Servicos/cnpjreva/cnpjreva_solicitacao.asp, último acesso em 05/01/2022.

<p>Comparação da direção da Mostra com direção nacional & democratização cultural vs. democracia cultural:</p> <p>dados relativos à expressividade das(os) diretoras(es) no cenário nacional</p>	<p>Documento "Pontuação Direção: Quantidade de Obras Dirigidas"</p>	<p>Dados secundários</p>	<p>2018</p>	<p>Ancine</p>
<p>Democratização cultural vs. democracia cultural:</p> <p>dados relativos à expressividade das produtoras no cenário nacional</p>	<p>Documento "Pontuação Produtoras - Capacidade Gerencial e Desempenho Comercial"</p>	<p>Dados secundários</p>	<p>2018</p>	<p>Ancine</p>
<p>Democratização cultural vs. democracia cultural:</p> <p>dados relativos à expressividade dos filmes no cenário nacional</p>	<p>Documento "Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019"</p>	<p>Dados secundários</p>	<p>1970 a 2019</p>	<p>OCA/Ancine</p>
<p>Democratização cultural vs. democracia cultural:</p> <p>dados relativos à expressividade dos filmes no cenário nacional</p>	<p>Documento "Ranking dos 100 melhores filmes brasileiros"⁹³</p>	<p>Dados secundários</p>	<p>2015</p>	<p>Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine)</p>

⁹³ Disponível em <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>, último acesso em 14/11/2020.

Democratização cultural vs. democracia cultural: dados relativos à expressividade dos filmes no cenário nacional	Documento "Ranking dos 100 melhores documentários brasileiros" ⁹⁴	Dados secundários	2017	Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine)
Comparação da direção da Mostra com direção nacional: dados sobre raça, gênero, orientação sexual, cisgeneridade/transgeneridade, renda e escolaridade de diretoras(es) da Mostra	Questionário aplicado a diretoras(es) brasileiras(os) selecionadas(os) pela Mostra Cinema e Direitos Humanos	Dados primários	2006 a 2021	Produção própria ⁹⁵
Comparação da direção da Mostra com direção nacional: dados sobre escolaridade e renda no setor audiovisual	Emprego no Setor Audiovisual 2018 (ano base 2016)	Dados secundários	2016	OCA/Ancine

Fonte: Elaboração própria

A fim de tornar claro o conjunto de dados com o qual lidamos, discriminamos que os dados levantados por esta pesquisa referem-se a cinco grupos distintos: à Mostra Cinema e Direitos Humanos no tocante à sua estrutura e agentes de produção; aos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos

⁹⁴ Disponível em <https://abraccine.org/2017/03/15/abraccine-elege-cabra-marcado-para-morrer-como-o-melhor-documentario-do-cinema-nacional/>, último acesso em 14/11/2020.

⁹⁵ Vide Apêndice A.

Humanos de 2006 a 2021 (doze edições); às pessoas diretoras dos mesmos; às produtoras desses filmes; e ao mercado audiovisual nacional.

Foram considerados 'filmes brasileiros' todos os filmes cujo país de origem continha a palavra "Brasil", incluindo quando esse não era o único país de origem listado (coproduções). Nesses casos, foram consideradas diretoras(es) brasileiras(os) todas as pessoas listadas na categoria "Direção", independentemente de sua nacionalidade.

Enquanto os dados relativos aos filmes e produtoras foram utilizados para construir um panorama descritivo do cinema de direitos humanos no Brasil, os dados relativos à direção e ao mercado audiovisual nacional dizem respeito à análise mais central deste trabalho, qual seja a representatividade dessas(es) diretoras(es) em relação a comunidades historicamente silenciadas – presentes na cinematografia como objetos do olhar mas invisibilizadas enquanto sujeitos que produzem olhares (AUGUSTO, 2018) – e em comparação ao perfil nacional de direção cinematográfica.

Acerca dos filmes, foram levantados dados relativos a Nome, Direção, Tipo de Direção (direção ou codireção; mista, masculina ou feminina), Produtora, Ano de Produção, País de Produção, Gênero Fílmico (ficção, documentário, animação, ficção-animação e doc-fic), Duração (curtíssimo, curta-metragem, média-metragem e longa-metragem⁹⁶), Sinopse, Edição da Mostra e Vezes em que a obra foi selecionada pela Mostra Cinema e Direitos Humanos. As fontes são dados de catálogos oficiais impressos e digitais⁹⁷ da Mostra, bem como dados secundários produzidos pela Mostra e obtidos via correspondência eletrônica com a Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos (CGEDH).

O primeiro material relativo aos filmes selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos que esta pesquisa reuniu foi obtido através de troca de e-mails

⁹⁶ Segundo a Instrução Normativa nº 36 da Agência Nacional do Cinema (Ancine), artigos VII, VIII e IX, obra cinematográfica ou videofonográfica de curta-metragem possui duração igual ou inferior a quinze minutos; de média-metragem de quinze a setenta minutos; e de longa-metragem duração superior a setenta minutos. Esse mesmo critério é usado no manual de registros de Certificado de Produto Brasileiro, publicado pela Ancine (<https://www.ancine.gov.br/media/passoapasso/RegistroObraCPB.pdf>). Para a definição de curtíssimo, assumiu-se o critério do Festival Internacional de Filmes Curtíssimos, que os enquadra como filmes de até três minutos.

⁹⁷ Catálogos oficiais impressos: 1ª a 9ª edições (2006 a 2014). Catálogos oficiais digitais: 10ª, 11ª e 12ª edições, ocorridas respectivamente em 2015, 2017 e 2018, disponíveis em mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br, último acesso em 11/10/2021.

com a CGEDH, no ano de 2017, à época vinculada à Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República. Naquela altura, esta pesquisadora realizava sua primeira pesquisa sobre cinema e direitos humanos, tema de seu trabalho de conclusão de curso em Cinema e Mídias Digitais (Centro Universitário IESB, Brasília/DF). A lista obtida com a CGEDH continha os filmes selecionados da primeira à décima edições (2006 a 2015), discriminando-os por Edição da Mostra (com período de realização da mesma), Ano de Produção, País de Produção, Gênero Fílmico, Direção, Duração, Produtora e Sinopse. Dados relativos às 10^a, 11^a e 12^a edições foram obtidos através de catálogos digitais disponibilizados no site oficial da Mostra, sendo estes os únicos catálogos oficiais ali disponíveis até pelo menos o primeiro mês do ano de 2022.

Os dados contidos na lista foram posteriormente contrastados com os catálogos físicos das nove primeiras edições da Mostra e com o catálogo digital da décima Mostra para consolidação dos dados. Nessa consolidação, observaram-se variados tipos de discrepância de informações, como divergências de gênero fílmico, de produtora responsável, de edição da Mostra em que o filme foi selecionado, ano de produção, direção, país produtor⁹⁸, nome do filme (grafia)⁹⁹ e mesmo omissões, na lista, de filmes constantes nos catálogos. Com frequência esses erros representavam a repetição de alguma das informações do filme listado imediatamente acima na relação de filmes repassada. Diante dessas disparidades, definiu-se os catálogos como fonte prioritária de informações, uma

⁹⁸ O equívoco relacionado a país produtor diz respeito específica e exclusivamente ao média-metragem venezuelano "O Prisioneiro" (*El Prisionero*, de Martin Deus, Omar Zambrano e Juan Chappa, 2012), listado como sendo um filme brasileiro tanto na lista da CGEDH quanto no catálogo oficial da 8^a edição da Mostra Cinema e Direitos Humanos. O erro foi percebido pois todos os diretores possuíam nomes que aparentavam ser de língua espanhola, o que ensejou uma pesquisa mais detalhada no momento de envio do questionário aos mesmos. Os catálogos de outros festivais de cinema consultados que também selecionaram o filme o apontaram como sendo um filme venezuelano, sem qualquer indicação de coprodução (24^o Festival Internacional de Curta-Metragem de São Paulo 2013; Clermont-Ferrand Film Festival). Curioso notar que diversos sites que divulgaram a programação da 8^a Mostra apontaram-no corretamente como um filme venezuelano, o que pode ser consequência de a divulgação da programação da 8^a Mostra em página aparentemente oficial no Facebook (https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=582382508494293&id=417483054984240, último acesso em 22/09/2021) listá-lo como um filme da Venezuela. O filme traz, como primeira logo dos créditos iniciais, a marca do "Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de la República Bolivariana de Venezuela", vide <https://www.youtube.com/watch?v=64IAiqZ4MJk>, último acesso em 08/11/2021.

⁹⁹ Erro na grafia do nome do filme refere-se aos filmes "Groelândia" (Rafael Figueiredo, 2009), intitulado "Groenlândia" na lista da CGEDH, e "Carne, Osso" (Caio Cavechini, Carlos Juliano Barros, 2011), intitulado "Carne e Osso" na lista da CGEDH.

vez que os mesmos circularam entre o público da Mostra durante os períodos de realização das edições e continuam disponíveis para consulta e aquisição em sebos e afins. Não obstante, evitou-se ao máximo a presença do termo "Sem Informação" na consolidação final dos dados, mesmo quando essa era a informação dos catálogos oficiais. Para complementação dessa informação, realizou-se cruzamento de informações de sites das produtoras dos filmes, catálogos de outros festivais de cinema que os selecionaram e dados de filmes disponíveis em canais de *streaming* (canais de exibição online de filmes, gratuitos ou pagos), especialmente o Porta Curtas¹⁰⁰ e o CurtaDoc¹⁰¹.

Importante destacar o tratamento dado à categoria de gênero fílmico, especialmente o gênero 'animação', consolidado a partir das fontes adicionais acima mencionadas. Isso se deu pois, ao analisar os catálogos da Mostra, observou-se que, conquanto o gênero animação fosse atribuído a alguns filmes, outros que aparentavam ser de mesmo tipo foram categorizados como "ficção". Essa mencionada aparência se indicava pois os catálogos trazem, junto com as informações sobre cada filme, um *still* do mesmo, ou seja, uma foto do filme; percebeu-se, assim, que diversos filmes que traziam como *still* desenhos eram categorizados como "ficção". A partir dessa percepção empreendeu-se pesquisa para observar como as próprias produtoras, outros festivais de cinema e/ou canais de *streaming* classificavam esses filmes.

Assim, de modo a não subdimensionar o volume de filmes de animação constantes na Mostra (9 dos 14 filmes de animação estavam originalmente classificados como ficção) e fornecer um recorte mais acurado da presença deste gênero fílmico na seleção de filmes nacionais de cinema e direitos humanos, contabilizaram-se os filmes realizados integralmente com técnicas de animação¹⁰², mas anotados nos catálogos como obras ficcionais, como

¹⁰⁰ "O Porta Curtas é uma plataforma OTT de *streaming* de vídeo, desenvolvida para exploração pelo Instituto Porta Curtas Cultural, em sua missão de catalogar e difundir a produção de curtas-metragens brasileiros." <https://portacurtas.org.br/faq/termos-de-uso/>, último acesso em 06/01/2022.

¹⁰¹ "O CurtaDoc é um espaço dedicado ao documentário latino-americano. O projeto nasceu em 2009 no Brasil como um programa para o SescTV, e desde 2011 é também um acervo online." <https://curtadoc.tv/sobre/>, último acesso em 03/12/2021.

¹⁰² Como a presença do gênero animação é reduzida no conjunto das obras brasileiras selecionadas da 1ª à 12ª edição da Mostra Cinema e Direitos Humanos (14 filmes de animação de um total de 320 filmes brasileiros), e devido à ampla disponibilização dos filmes de animação selecionados em plataformas *online*, especialmente no YouTube e no *streaming* Porta Curtas, foi

"animação". Essas readequações se deram com as animações *Uma História de Amor e Fúria* (Luiz Bolognesi, 2013), constante na 8ª edição da Mostra; *Iemanjá Yemoja: A Criação das Ondas* (Célia Harumi Seki, 2016), *Imagine uma Menina com Cabelos de Brasil* (Alexandre Bersot, 2010), os quatro curtíssimos *Mônica Toy*, constantes na 11ª edição, *Louise* (Amanda Gomes, Andressa Fernandes, Nathanael Cruz, 2017) e *A Natureza Agradece* (Ana Maria Cordeiro, Ricardo de Podestá, 2018), constantes na 12ª edição.

No caso do filme *Estrela de Oito Pontas* (Fernando Diniz, Marcos Magalhães, 1996)¹⁰³, que combina técnicas de animação e *live-action* (filmagem de pessoas, do mundo físico) e que foi categorizado pelo catálogo oficial da 4ª edição da Mostra Cinema e Direitos Humanos como "ficção-animação", manteve-se essa categorização (embora interpretássemos o filme como "documentário-animação"). O mesmo critério de combinação de técnicas foi então usado para readequar para "ficção-animação" o gênero filmico do curta-metragem *Graffiti que Mexe* (Graffiti Com Pipoca, 2011)¹⁰⁴, apontado no catálogo da 6ª edição como "animação"; e do curta-metragem *Príncipe da Encantaria* (IzisN, 2018), categorizado pelo catálogo da 12ª edição como "ficção". Embora não tenha sido possível assistir a *Príncipe da Encantaria* (IzisN, 2018), foi possível observar através de *stills* do filme (fotos oficiais), *trailers* e classificações de outros festivais de cinema (nos quais sua categorização variou entre "animação" e "ficção"¹⁰⁵) que sua produção alternou técnicas de filmagem e animação. No caso do curta *Louise* (2017), ao qual também não se teve acesso, diálogos com a produção do filme

possível a checagem dos filmes caso-a-caso, devendo-se salientar as exceções de "Príncipe da Encantaria" (IzisN, 2018) e "Louise" (Amanda Gomes, Andressa Fernandes, Nathanael Cruz, 2017), aos quais não se teve acesso.

¹⁰³ Filme disponível no Porta Curtas, https://www.portacurtas.org.br/filme/?name=estrela_de_oito_pontas, último acesso em 03/12/2021.

¹⁰⁴ Filme disponível no canal de YouTube do coletivo Graffiti Com Pipoca, <https://www.youtube.com/watch?v=Wz0hzvsZg3M>, último acesso em 03/12/2021.

¹⁰⁵ "Príncipe da Encantaria" foi considerado uma animação pelos festivais 13ª Mostra Mosca/MG, em 2020 (<https://mostramosca.online/infantil/>, último acesso em 28/09/2021), e 17º CineAmazônia/AM, em 2020 (<http://mostra.cineamazonia.com.br/2020/11/29/principe-da-encantaria/>, último acesso em 28/09/2021), mas entendido como ficção pelo 42º Festival Guarnicê de Cinema/MA, em 2019 (<https://indd.adobe.com/view/ffc28715-b06e-484b-94bd-0a8ade430c4c>, catálogo digital, página 17, último acesso em 28/09/2021), pela 3ª Mostra SESC de Cinema do Amazonas, 2019 (<https://www.sesc-am.com.br/cultura/3a-mostra-sesc-de-cinema/>, último acesso em 28/09/2021), e pelo 13º Curta Canoa Quebrada/CE, também em 2019 (<https://curtacanoa.com.br/infantil/?fbclid=IwAR3YZARdqbJcKgtmCHjqb0FSU3SkgvAevxaaUwsHCSgtALYZA-zhArXrrMU>, último acesso em 28/09/2021).

apontaram o filme como estritamente animação, de modo que foi assim classificado.

Acerca de outros gêneros fílmicos (documentário, ficção e doc-fic), registre-se que se manteve a categorização apontada pelos catálogos oficiais mesmo quando essas divergem da categorização atribuída pela própria produtora do filme (à exceção de quando constam como "Sem Informação"¹⁰⁶). A razão desta manutenção foi a impossibilidade de checar cada um dos 320 filmes brasileiros selecionados no tempo disponível para execução da pesquisa. Percebeu-se a existência desse tipo de disparidade pois causou estranheza nesta pesquisadora a categorização de certos filmes que a mesma já havia assistido, estranheza que motivou a procura de como o filme fora classificado pela própria produtora, constatando-se a divergência. É o caso, por exemplo, de *Dias de Greve* (Adirley Queirós, 2009), tido como documentário pelo catálogo oficial da 5ª edição (2010) e como ficção pela própria produtora, o Coletivo de Cinema em Ceilândia (CEICINE)¹⁰⁷.

Paralelamente, para alguns filmes, nem a lista da CGEDH nem os catálogos oficiais trazem informações detalhadas sobre eles¹⁰⁸, uma vez que estão condensados dentro de "programas" (notadamente na 9ª edição, programa "Marco Universal"). Noutros poucos casos, aparentemente aleatórios, notou-se ausência de informação sobre produtora responsável. Assim, a fim de permitir uma listagem de filmes a mais completa possível, mostrou-se necessário

¹⁰⁶ A falta de informação sobre gênero fílmico se deu exclusivamente na 9ª edição, quando nenhum filme da Mostra Competitiva foi listado no catálogo oficial com gênero fílmico atribuído, a não ser no texto de apresentação da curadoria, de Cezar Migliorin, quando alguns deles foram apontados como documentário ou ficção, ou nos entremeios das sinopses dos filmes ou entrevistas com diretoras(es) – o catálogo da 9ª edição contou com entrevistas com ao menos uma diretora(or) de cada um dos filmes selecionados para a Mostra Competitiva. A lista da CGEDH traz indicação de gênero fílmico da maior parte desses filmes, contudo priorizou-se a atribuição de gênero fílmico indicada pelas próprias produtoras e/ou diretoras(es) responsáveis.

¹⁰⁷ Portal *online* do Coletivo de Cinema de Ceilândia, <http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com/p/dias-de-greve.html>, último acesso em 22/09/2021.

¹⁰⁸ É o caso do programa especial "Marco Universal", parte da 3ª edição da Mostra (2008) e idealizado pela [X]BRASIL em parceria com o Instituto Cultura em Movimento (ICEM), o qual futuramente viria a produzir algumas edições da Mostra (10ª, 11ª e 12ª). O programa "Marco Universal" reuniu nove curtas-metragens brasileiros e o catálogo oficial apresenta sobre eles apenas nome do filme e direção, ao passo que a lista disponibilizada pela CGEDH disponibiliza outras informações sobre a maior parte deles. Quando algum dos documentos da Mostra, seja catálogo ou lista da CGEDH, traziam alguma informação, priorizamos essas fontes; quando não traziam, foram consultados o PortaCurtas e o CurtaDoc.

consultar fontes adicionais, sendo elas as anteriormente indicadas, para suprir a ausência de informações.

Uma vez listadas as produtoras responsáveis pelos filmes brasileiros selecionados, foram caracterizadas por dados relativos à região geográfica de registro no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul), atividade econômica principal e pontuações na Ancine. Os primeiros dois tipos de dados estão disponíveis no Comprovante de Inscrição e de Situação Cadastral (Cartão CNPJ) de cada empresa produtora, obtidos através do portal de Emissão de Comprovante de Inscrição e de Situação Cadastral da Receita Federal. Quanto à pontuação da produtora na Ancine, foi levantada através do documento "Pontuação Produtoras – Capacidade Gerencial e Desempenho Comercial", produzido pela Ancine em 2018.

Concernente à direção, também a partir dos dados produzidos pela Mostra Cinema e Direitos Humanos, foi realizado levantamento do gênero da direção dos filmes brasileiros selecionados entre 2006 e 2021. Nesse levantamento, os gêneros contemplados são apenas "feminino" e "masculino", pois foram obtidos através classificação por heteroidentificação, ou seja, atribuição realizada por terceiros, contrapondo-se à autodeclaração. Apenas esta pesquisadora realizou o processo de heteroidentificação em questão, a partir dos nomes das(os) diretoras(es) e eventuais pesquisas biográficas. Esse dado foi confrontado à autodeclaração de gênero obtida através de questionário aplicado às(aos) diretoras(es), que permitiu a inclusão da categoria "não-binário" e que coletou outros dados além desse. Decidiu-se realizar dois tipos de levantamento de gênero da direção a fim de aumentar a abrangência do dado sobre o público-alvo (tendo em vista uma taxa de resposta ao questionário de 53,72%), uma vez que esse dado em específico permite relativa acuidade através da interpretação de nomes e biografias. O mesmo não se pôde fazer, por exemplo, relativamente à raça, atributo eminentemente autodeclaratório no Brasil.

Paralelamente, foram levantados dados produzidos pelo Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine) sobre o perfil da direção cinematográfica nacional relativos a gênero e raça. O mapeamento de gênero da direção na produção audiovisual nacional tem sido empregado pelo OCA/Ancine desde 2014,

tendo desde então constado no Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de cada ano. Em 2018, um novo estudo foi produzido ampliando o escopo de observação¹⁰⁹, que antes contemplava apenas os filmes lançados comercialmente em salas de exibição, para abranger todos os Certificados de Produto Brasileiro emitidos em cada ano, incluindo obras televisivas. Para a análise aqui proposta, restringiremos o escopo às obras cinematográficas, ainda que a Mostra Cinema e Direitos Humanos tenha apresentado algumas obras videofonográficas em suas seleções, como é o caso do valioso acervo do projeto Vídeo Nas Aldeias¹¹⁰.

Recortes raciais da produção cinematográfica nacional, por sua vez, tem sido praticamente inexistentes. À parte sua aplicação na análise de obras lançadas em salas de exibição em 2016, refletidas na publicação de 2018 "Informe de Mercado sobre Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens lançados em Salas de Exibição em 2016", o indicador jamais tornou a ser usado pela Agência. Reconhece-se que a acuidade da análise ora proposta é comprometida pela expressiva escassez desses dados, contudo o limitado recorte poderá apontar não só a realidade cinematográfica brasileira à meio da segunda década do século XXI, mas também, espera-se, a relevância desse indicador para o mapeamento da produção audiovisual nacional, apontando a pertinência de sua incorporação definitiva.

Para complementar as análises de gênero e raça, utilizou-se ainda o documento "Boletim GEMAA nº2/2017: raça e gênero no cinema nacional 1970-2016", resultante da pesquisa "A Cara do Cinema Nacional" conduzida pelo núcleo de pesquisa GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa, sediado no Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP/UERJ), desde 2014. A pesquisa apresenta, em diferentes documentos, análises estatísticas dos perfis de gênero e raça do elenco principal, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros de maior público (acima de 500 mil espectadores, de acordo com dados do OCA/Ancine),

¹⁰⁹ BRASIL. ANCINE. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)**. Disponível em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf; último acesso em 08/01/2022.

¹¹⁰ O projeto Vídeo nas Aldeias conta com plataforma própria de *streaming*, que pode ser acessada através do link: <http://videonasaldeias.org.br/loja/filmes/>, último acesso em 21/10/2020

abrangendo a produção nacional cinematográfica de 1970 a 2019. Segundo o documento "Informe de Mercado sobre Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens lançados em Salas de Exibição em 2016" (OCA/Ancine, 2018, p. 4), as pesquisas sobre gênero e raça no cinema nacional conduzidas pelo GEMAA/UERJ estimularam o uso desses indicadores em estudos realizados pelo OCA.

Foram, ainda, reunidos dados secundários elaborados pela Ancine sobre Pontuação da Direção¹¹¹, relativos ao número de obras realizadas pelas(os) diretoras(es) selecionadas(os), a fim de comparar esses perfis com o cenário geral da direção no Brasil que se pode extrair a partir do documento publicado pela Agência em 2018¹¹².

Indicadores importantes para a abordagem desta pesquisa não são aplicados pelo OCA/Ancine, como orientação sexual, cisgeneridade/transgeneridade da direção e renda, e carecerão de comparação com o cenário nacional audiovisual. A escolaridade da direção, por sua vez, foi comparada ao perfil geral de escolarização do(a) trabalhador(a) do setor audiovisual, colhido através do documento "Emprego no Setor Audiovisual 2018" publicado pelo OCA/Ancine em 2018 tendo como ano-base 2016.

O questionário elaborado por essa pesquisa teve por objetivo a coleta de dados que dizem respeito especificamente às pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra e que não estão disponíveis publicamente. Desse modo, apresentou perguntas objetivas com diferentes alternativas de respostas relativas a gênero, cisgeneridade/transgeneridade, orientação sexual, raça, escolaridade e renda, cuja estrutura pode ser observada no Apêndice A. Ressalta-se desde já a grande contribuição que festivais de cinema realizam à pesquisa em geral ao fazerem levantamentos de dados da direção dos filmes que selecionam (notoriamente festivais que trabalham com temas de direitos

¹¹¹ BRASIL. ANCINE. **Regulamento de Notas Automáticas** (2018). Disponível em: <https://bit.ly/2Rlshkk>; último acesso em 03/05/2019. A Pontuação da Direção é uma nota automática atribuída pela Ancine, desde 2018, a partir de diferentes critérios. Para este estudo, será utilizado o critério de número de obras dirigidas.

¹¹² A partir do documento Pontuação Automática "Diretor: Quantidade de obras dirigidas" (2018) extrai-se, por exemplo, que dos 1729 diretores(as) avaliados: 40 têm nota 10, correspondente a nove obras dirigidas ou mais; 31 possuem nota 7, correspondente a seis obras dirigidas; 140 têm nota 4, correspondente a três obras dirigidas; e 1089 apresentam nota 2, com apenas uma obra dirigida.

humanos), a exemplo da Mostra Tiradentes¹¹³, e ao agregar a seus catálogos algum contato da direção/produção do filme, a exemplo do que realiza o Festival de Cinema de Taguatinga (DF) e do que fizeram as primeiras edições da própria Mostra Cinema e Direitos Humanos.

Avaliou-se o instrumento do questionário como técnica adequada para a coleta dos dados primários da direção devido à indisponibilidade da oferta desses dados por fontes secundárias e às características apontadas pelo pesquisador Antônio Carlos Gil (2002) quanto a: grande número de elementos do universo a ser pesquisado (322 pessoas), redução de custos implicados na aplicação desse instrumento – particularmente considerando o fato das(os) pesquisadas(os) encontrarem-se distribuídas(os) por todo o território nacional –, e limitação do volume de perguntas¹¹⁴.

O questionário foi elaborado no formato de um Formulário Google (devendo ser respondido *online*) contendo sete perguntas, sendo seis objetivas, com alternativas (incluindo "Outra", e um campo à parte para resposta), e uma aberta, devendo ser respondida em aproximadamente oitocentos caracteres. A fim de que fosse garantido anonimato às respostas, entendidas como altamente sensíveis por seu caráter identificatório, optou-se por não realizar a "coleta de e-mails", recurso digital a partir do qual a programação do formulário armazena os endereços de e-mail de respondentes, identificando cada questionário. Solicitou-se aos respondentes, em contrapartida, a confirmação por e-mail do preenchimento do formulário, a fim a reforçar a fidedignidade das respostas, reduzindo a possibilidade de respostas por terceiros. Obteve-se, desse modo, 155 confirmações de preenchimento de um total de 173 questionários recolhidos.

O acesso às pessoas diretoras para envio do questionário foi buscado, em um primeiro momento, através de contatos de produção dos filmes, disponibilizados nos catálogos da Mostra. Nos casos em que não havia contato

¹¹³ Sobre a aplicação de questionário realizada pela Mostra Tiradentes, desde 2019, a inscritos(as) no festival, vide: <https://cinefestivals.com.br/22a-mostra-de-tiradentes-divulga-curtas-selecionados/>, último acesso em 15/11/2021; <https://deliriumnerd.com/2019/01/17/mulheres-negras-mostra-tiradentes/>, último acesso em 15/11/2021; <http://mostratiradentes.com.br/noticia/mostra-revela-diversidade-de-genero-e-raca-na-producao-de-curtas>, último acesso em 21/10/2020;

¹¹⁴ GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002. pp 116-7, 120, 145-6

disponível ou não se obteve retorno, procuraram-se outros contatos das produtoras audiovisuais responsáveis, principalmente em sítios virtuais. Também a partir do nome das produtoras, empreendeu-se busca por suas inscrições no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ), chegando-se finalmente a um número de telefone ou endereço eletrônico.

Novamente com vistas a evitar o envio de respostas por terceiros, estabeleceu-se o envio do questionário diretamente para e-mails das pessoas diretoras. Evitou-se tanto quanto possível o envio do *link* do questionário para produtoras audiovisuais, o que ocorreu apenas nos casos em que proprietárias(os) das produtoras eram também diretoras(es) dos filmes em questão. E-mails para produtoras audiovisuais contiveram uma breve apresentação do escopo da pesquisa e sua contextualização (Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília), e solicitavam os contatos de pessoas diretoras dos filmes em questão.

Por vezes, contudo, não se obteve retorno em nenhum dos canais tentados, tenham eles sido telefones fixos, móveis, contas de *Whatsapp*¹¹⁵, e-mails pessoais, e-mails institucionais ou páginas oficiais de contato com empresas.

Trezentos e vinte e dois profissionais de direção respondem pelos trezentos e vinte filmes brasileiros selecionados. Cento e setenta e três questionários foram efetivamente preenchidos, sendo que cento e cinquenta e cinco profissionais confirmaram preenchimento (faltando, assim, dezoito confirmações). Quarenta e seis diretoras(es) receberam o questionário em seus e-mails, mas não retornaram à pesquisa confirmando preenchimento.

Não foi possível estabelecer contato com noventa e quatro diretoras(es), porque não foi encontrado nenhum contato disponível (três casos) ou porque não se obteve retorno das produtoras. Sete diretoras(es) declinaram a participação; cinco casos de direção não se aplicaram para responder o questionário por assinarem como coletivos (Coletivo Santa Madeira, Coletivo Grafitti Com Pipoca, Coletivo Kuikuro, Frente 3 de Fevereiro e SPECTACULU Escola de Arte e Tecnologia); e quinze diretoras(es) são falecidas(os).

¹¹⁵ Aplicativo de mensagens.

Cabe-nos pontuar as razões da escolha pelas listas de melhores filmes da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) e pela pontuação automática de diretoras(es) e produtoras atribuídas pela Ancine como critérios para análise da Mostra enquanto política cultural no tocante à sua promoção da democratização da cultura ou da democracia cultural. Cada critério escolhido aborda um aspecto diferente da repercussão de um filme no cenário cinematográfico nacional.

De um lado, a presença em listas da Abraccine representa uma avaliação dos filmes realizada pelo próprio campo cinematográfico¹¹⁶, pela chamada crítica especializada, que a princípio realiza uma análise do filme baseada em elementos linguísticos, estéticos e estilísticos próprios à linguagem audiovisual.

Apesar de bastante jovem, completando uma década de existência em 2021, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema é a primeira entidade nacional que agrega críticos de todas as regiões do País, fundada a partir de reuniões realizadas nos Festivais de Cinema de Paulínia (SP), Gramado (RS) e Brasília (DF)¹¹⁷. Tem atuado através da organização de um prêmio cinematográfico anual, da publicação de livros especializados, da promoção de cursos e seminários e da composição de júris em festivais de cinema. A entidade tem sido citada em trabalhos acadêmicos e livros e se mostrado uma das referências no campo da crítica cinematográfica nacional.

A investigação sobre a presença dos filmes nas listas de melhores filmes da Associação não implica dizer de forma alguma que a crítica possa ser mais importante que os filmes em si, especialmente no que tange à sua contribuição para a promoção dos direitos humanos – ainda que Altmann e Carvalho (2018, p. 321) apontem que novos sentidos da crítica cinematográfica, articulados na última década (aproximadamente 2010-2020) por novas demandas sociais e atores do campo cinematográfico, como grupos e movimentos sociais, trazem "benefícios efetivos de visibilidade e reivindicação de justiça". Por uma questão de origem, os filmes precedem em importância a crítica, dado que essa se desenvolve em

¹¹⁶ Acerca da definição de "campo", vide BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2008.

¹¹⁷ Site oficial Abraccine, "Quem Somos", <https://abraccine.org/about/>, último acesso em 06/01/2022.

função daqueles. No caso do cinema de direitos humanos, a urgência da realidade retratada precede tanto a crítica quanto o próprio filme.

A pontuação automática da Ancine, por sua vez, mobiliza critérios quantitativos matematicamente mensuráveis relativos ao volume de obras dirigidas e produzidas por diretoras(es) e empresas, a prêmios recebidos em festivais de cinema e ao desempenho comercial das obras no mercado nacional. Aprofundemos o histórico de utilização dessas pontuações e não negligenciemos a importante discussão que suscita.

Em 2018, a Agência Nacional do Cinema, mobilizada¹¹⁸ por dois dos principais objetivos da gestão ora estabelecida apontados no planejamento do "FSA 2.0" e nas "Diretrizes da Nova Gestão"¹¹⁹, quais sejam "acelerar a capacidade de execução do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)" e "dar maior transparência aos critérios de pontuação das empresas e de seleção de projetos", apresentou à sociedade brasileira em geral e à comunidade audiovisual em especial o Regulamento de Pontuação Automática (BRASIL, Ancine, 2018)¹²⁰. Essa pontuação, direcionada a avaliar diretoras(es), produtoras e distribuidoras, teria por objetivo, a partir do estabelecimento de critérios matemáticos de atribuição de notas, dar celeridade ao processo de avaliação de projetos submetidos em editais para fomento de produções cinematográficas¹²¹, possibilitando a firmação de contratos e a liberação financeira em menos tempo, e simultaneamente conferir mais transparência às deliberações acerca dos filmes selecionados.

¹¹⁸ "ANCINE divulga regulamento e lista de notas de diretores, produtoras e distribuidoras", matéria de 17/08/2018, publicada no site oficial da Ancine: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-divulga-regulamento-e-lista-de-notas-de-diretores-produtoras-e>, último acesso em 06/01/2022.

¹¹⁹ BRASIL, Ancine. "**Apresentação FSA 2.0**", 2018, disponível em <https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresentac%CC%A7a%CC%83o%20FSA%202.0%20-%2028.03.pdf>, último acesso em 06/01/2022. BRASIL, Ancine. "**Transformando a Ancine: Diretrizes da Nova Gestão**", 2018, disponível em <https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresentação RCM - Chistian v5.pdf>, último acesso em 06/01/2022.

¹²⁰ BRASIL, Ancine. "**Regulamento Técnico: Apuração de notas de avaliação no âmbito dos editais do FSA voltados à produção cinematográfica**", 2018, disponível em <https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/Regulamento de Notas Automáticas CINEMA Aprovado por DC e CG.pdf>, último acesso em 05/10/2021.

¹²¹ Apesar de o documento de Regulamento se inserir no âmbito de um edital de produção cinematográfica, destinada às salas de exibição, traz também critérios para a pontuação automática de programadoras, agente econômico que se insere especificamente no mercado televisivo e, atualmente, de streaming (segmento Over-The-Top, ou OTT).

Para cada uma das categorias de profissionais (diretoras/es) e agentes econômicos (produtoras e distribuidoras) foram levantados critérios específicos, alimentados a partir de dados produzidos pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine), pelo Registro de Empresas na Ancine e pelo Registro de Obras Brasileiras (CPB), além de outros sistemas auxiliares dos bancos de dados da Ancine e do FSA. Somente profissionais e empresas constantes nessas bases têm notas automáticas atribuídas, sendo essas atualizadas anualmente a partir de extração de dados a ser realizada no primeiro dia do mês de janeiro¹²².

As distribuidoras (não analisadas nesta pesquisa) recebem notas em função da quantidade de obras nacionais e internacionais por elas lançadas em salas de cinema no Brasil e pelo desempenho de público de suas obras brasileiras no mercado nacional, medido em números absolutos de volume de público nos cinemas nos últimos três anos (dados disponibilizados no site OCA/Ancine).

As produtoras são avaliadas quanto à sua capacidade gerencial, medida em função de sua Classificação de Nível¹²³ na Ancine, e ao seu desempenho comercial, aferido através de dados de desempenho de público em salas de exibição (salas de cinema) nacionais levantados pelo OCA, a partir dos quais se calcula a participação percentual de mercado de cada obra no triênio de seu lançamento (ano de lançamento mais dois anos subsequentes).

As(Os) diretoras(es) têm suas notas atreladas à quantidade de obras por elas(es) dirigidas; ao seu desempenho em festivais, levando-se em conta participações, prêmios recebidos e classificação do próprio festival¹²⁴; e ao

¹²² "Na data de extração, todas as empresas produtoras ou distribuidoras e todos os profissionais de direção constantes nos bancos de dados da ANCINE dentro dos recortes estabelecidos neste regulamento serão objeto de análise de dados, independentemente de estarem ou não associados a projetos apresentados às chamadas públicas do FSA naquele ano, compondo assim o universo comparativo a partir do qual serão atribuídas as notas nos quesitos e subquesitos das chamadas públicas objetos deste regulamento." ANCINE. **Regulamento de Notas Automáticas**, item 1.5.3. Ancine: 2018.

¹²³ A Classificação de Nível (de 1 a 5) é medida em função da quantidade de obras produzidas pela empresa, sendo que cada nível permite acesso a um aporte máximo de financiamento por produtora. Vide Instrução Normativa nº 119, de 16 de Junho de 2015 (alterada pontualmente pela IN 126, em 8 de março de 2016): <https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-no-119>, último acesso em 05/10/2021.

¹²⁴ A Ancine produz uma lista de classificação de festivais de cinema, enquadrando-os nas categorias: Especial, AA, A, B e C.

desempenho comercial de suas obras no mercado nacional, calculado a partir da participação percentual de cada obra em relação aos dados de desempenho de público em salas de cinema no triênio de seu lançamento, produzidos pelo OCA.

Após o lançamento do modelo em editais de fomento ao cinema, profissionais do setor audiovisual levantaram críticas¹²⁵ sobre a adoção de notas automáticas em processos seletivos, sob diferentes abordagens. Dentre elas, uma das principais centra-se na tensão e constrangimento produzidos dentro do próprio campo cinematográfico, entre pares, pela criação de um "*ranking*" de diretoras(es) e o impacto que esse *ranking* pode vir a representar em contratações profissionais, que priorizariam maiores pontuações com vistas a melhores classificações nos editais. Também, o baixo volume de público que os documentários atraem, se comparados a ficções¹²⁶, torna a participação de público de filmes documentais muito reduzida, e sua participação percentual de mercado praticamente inexpressiva, impactando as notas. Entre 1995 e 2019, dentre os documentários lançados comercialmente em salas de exibição, o documentário de maior público é *Vinícius* (Miguel Faria Jr., 2005), cinebiografia sobre o músico e poeta, ícone da cultura brasileira, Vinícius de Moraes, com 271.979 espectadoras(es). Nesse mesmo período, a ficção com maior volume de público foi *Nada a Perder* (Alexandre Avancini, 2018), cinebiografia sobre o bispo evangélico criador e líder da Igreja Universal do Reino de Deus e proprietário da TV Record e Grupo Record, com 12.184.373 espectadoras(es). A Ancine respondeu às críticas, indicando que sistemas de pontuação sempre foram utilizados nas análises de projetos submetidos a editais públicos de fomento ao audiovisual e cinema, que ademais utilizam recursos públicos, e que a composição e publicização de um "Regulamento de Notas Automáticas" traz mais transparência, agilidade e controle ao processo de avaliação. Além disso, enfatizou que a Agência trabalha com uma multiplicidade de mecanismos de

¹²⁵ Matéria Folha de São Paulo, 18/08/2018, "Ancine dá nota a diretores e provoca críticas entre cineastas", <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/ancine-da-nota-a-diretores-e-provoca-criticas-entre-cineastas.shtml>, último acesso em 07/01/2022.

¹²⁶ Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2019, OCA/Ancine, <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>, último acesso em 18/11/2021.

apoio e que sua política de investimentos precisa ser interpretada de forma integrada.

3 O CINEMA BRASILEIRO E A MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS

Este capítulo desenvolve as comparações e análises indicadas no Quadro 2 apresentado no capítulo anterior, compondo as principais contribuições desta pesquisa. Constroem-se, através delas, interpretações sobre a Mostra Cinema e Direitos Humanos enquanto instrumento de ação pública, especialmente através de um olhar direcionado a seus atores, instituições, representações e a parte de seus resultados, materializada no conjunto brasileiro de filmes selecionados pelo festival de 2006 a 2021¹²⁷.

Parece-nos apropriado começar as tarefas apontadas analisando a Mostra Cinema e Direitos Humanos sob o prisma da sociologia da ação pública, de modo a fornecer um olhar mais amplo do festival antes de adentrar as características da seleção brasileira de filmes. Conquanto essa tarefa se desenhe de forma transversal em todo o capítulo, uma vez que a análise dos perfis da direção cinematográfica, das produtoras e dos filmes brasileiros selecionados também ensejam considerações sobre a Mostra enquanto política pública, concentram-se nesse início de capítulo articulações sobre a Mostra através da aplicação do pentágono de políticas públicas (LASCOUMES; LE GALÈS, 2012) e do modelo tecnopolítico de análise de inovações democráticas (FREITAS; SAMPAIO; AVELINO, 2020).

Serão observados, em um primeiro momento, os atores articulados em torno da realização das doze edições da Mostra, que assumiram funções de realização, produção, parceria e patrocínio¹²⁸; as representações que fundamentam suas ações, entendidas a partir dos planos legais que preconizam a realização da Mostra e da identificação da missão institucional dos atores em questão¹²⁹; e parte das instituições acionadas, mencionando aspectos das chamadas públicas

¹²⁷ Considera-se que serão analisados apenas parte dos resultados da Mostra uma vez que ela também seleciona filmes estrangeiros, especialmente da América Latina, e que outras atividades paralelas à exibição de filmes são propostas, tais como debates pós-sessão.

¹²⁸ Vide Quadro 3 (p. 117) ou Anexo A, que abrigam quadro-resumo fornecido pela Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos via correio eletrônico, em 2019.

¹²⁹ Obtidas a partir de sites oficiais, estatutos, leis e outras documentações relativas aos atores considerados.

de produção e seleção dos filmes que caracterizam as 10^a, 11^a e 12^a edições da Mostra. Relembramos brevemente, que para Lascoumes e Le Galès (2012, p. 45-6), os atores podem ser tanto individuais quanto coletivos e são orientados por interesses materiais e/ou simbólicos, dotados de recursos e que "possuem certa autonomia, estratégias e capacidade de fazer escolhas". As representações, por sua vez, são construtos simbólicos que fundamentam as ações dos atores, concepções do domínio da cognição que dão sentido às ações e as condicionam, estando nelas refletidas. Já as instituições compreendem normas, regras, rotinas e procedimentos que se caracterizam como fatores de ordem e de orientação das interações, estabilizando a ação coletiva e dando coesão.

Então, abordar-se-á brevemente o histórico da estrutura da Mostra em termos de curadoria e mostras temáticas para, em seguida, contemplar-se o esforço central deste trabalho, direcionando o olhar e a análise aos resultados da Mostra, apenas parcialmente contemplados, representados no conjunto de filmes brasileiros selecionados da 1^a a 12^a edição. Acerca desse se observará a composição da direção e da produção cinematográficas de modo a colocá-las em diálogo com dados do cenário nacional, bem como se observará sua relação com listagens de maiores públicos do cinema brasileiro (OCA/Ancine) e listas de melhores filmes nacionais (Abraccine), a fim de refleti-la enquanto política cultural (BOTELHO, 2007).

3.1 A MOSTRA EM INSTITUIÇÕES, ATORES E REPRESENTAÇÕES

O Programa Nacional de Direitos Humanos, cuja primeira edição brasileira data de 1996, é uma resposta do Brasil à Convenção de Viena de 1993, na qual os países participantes se comprometeram com a promoção dos direitos humanos em seus territórios. Segundo o PNDH-2, a segunda versão do Programa, atualizado em 2002,

Ao adotar, em 13 de maio de 1996, o Programa Nacional de Direitos Humanos, o Brasil se tornou um dos primeiros países do mundo a cumprir recomendação específica da Conferência Mundial de Direitos Humanos (Viena, 1993), atribuindo ineditamente aos direitos humanos o status de política pública governamental (PNDH-2, 2002, p. 3)¹³⁰.

¹³⁰ PNDH-2 (2002), publicação hospedada na Rede DHNet, disponível em: http://www.dhnet.org.br/dados/pp/edh/pndh_2_integral.pdf, último acesso em 07/01/2022.

Tendo como referência o PNDH-2 (2002), o Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos (PNEDH), publicado em 2007, reafirma e publiciza o compromisso do Estado brasileiro com a concretização dos direitos humanos, destacando e aprofundando interpretações no âmbito da educação e estruturando concepções, princípios, objetivos, diretrizes e linhas de ação em torno de cinco eixos de atuação: "Educação Básica", "Educação Superior", "Educação Não-Formal", "Educação dos Profissionais dos Sistemas de Justiça e Segurança Pública" e "Educação e Mídia". Foi elaborado pelo Comitê Nacional de Educação em Direitos Humanos, originalmente estabelecido por portaria da Secretaria Especial de Direitos Humanos em 2003¹³¹, à época abrigando em sua composição a Secretaria Especial dos Direitos Humanos, Ministério da Educação, Ministério da Justiça, UNESCO e representantes da sociedade civil.

Para o Plano, através de concepções elaboradas no eixo de Educação e Mídia, o cinema está compreendido na noção de mídia, entendida como "um conjunto de instituições, aparatos, meios, organismos e mecanismos voltados para a produção, a difusão e a avaliação de informações destinadas a diversos públicos" (PNEDH, 2007, p. 53). Suas representações, construções, questionamentos e tensionamentos conformam "um espaço político, com capacidade de construir opinião pública, formar consciências, influir nos comportamentos, valores, crenças e atitudes" (p. 53).

Em diálogo com o PNEDH (2007), a terceira versão do Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3) é elaborada em 2010, organizando ações estratégicas em múltiplas áreas. O documento é guiado por seis eixos orientadores¹³² que determinam vinte e cinco diretrizes; essas, por sua vez, se desdobram em objetivos estratégicos que por fim apontam ações programáticas específicas, com seus "responsáveis", "parceiros" e "recomendações".

No eixo orientador de Educação e Cultura em Direitos Humanos (PNDH-3, 2010, p. 185), figura o objetivo estratégico de ampliar mecanismos e produzir

¹³¹ Portaria SEDH nº 98, de 2003, cinco anos depois revogada pela Portaria SEDH nº 83, de 21/02/2008, que instituiu novamente o CNEDH e tomou outras providências.

¹³² Interação democrática entre Estado e Sociedade Civil; Desenvolvimento e Direitos Humanos; Universalizar Direitos em um Contexto de Desigualdades; Segurança Pública, Acesso à Justiça e Combate à Violência; Educação e Cultura em Direitos Humanos; Direito à Memória e à Verdade.

materiais pedagógicos e didáticos para a Educação em Direitos Humanos. Esse objetivo se desdobra em oito ações programáticas específicas, dentre as quais se estabelece "Garantir a continuidade da 'Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul' e da 'Semana Direitos Humanos' como atividades culturais para difusão dos Direitos Humanos", indicando como responsável a Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República (idem, p. 189). Segundo apontado em seu site¹³³, a Mostra tem por proposta a "inclusão sociocultural, contribuindo para a formação de uma nova mentalidade coletiva para o exercício da solidariedade, do respeito às diversidades e da tolerância".

Esses instrumentos normativos (PNDH e PNEDH), caracterizados como instituições para Lascoumes e Le Galès, são compreendidos como um elemento fundamental das características tecnopolíticas das inovações democráticas, primeira dimensão de análise do modelo tecnopolítico, indicando o grau de institucionalização não apenas das políticas nacionais de direitos humanos, mas da própria Mostra Cinema e Direitos Humanos. Para Freitas, Sampaio e Avelino (2020), o aparato normativo-legal de uma inovação apresenta impacto direto em seu potencial de gerar resultados, na medida em que reforça a necessidade de sua execução e aponta para sua continuidade ao longo do tempo, refletindo-se em sua sustentabilidade e reconhecimento social. A continuidade da execução representa possibilidade de fortalecimento de seus efeitos indiretos, tendo em vista uma construção de sentido duradoura e abrangente. Além disso, a existência dessas normativas não apenas facilita a disponibilidade de recursos para operacionalização da política pública, mas atribui responsabilidade a órgãos específicos dentro da estrutura do Estado para que seja levada a cabo. Conforme perceberemos adiante, ao abordar o histórico de produção da Mostra Cinema e Direitos Humanos (Quadro 3), uma vez extinta a estrutura da Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República na transição de governos, essa foi substituída por outros órgãos da pasta de direitos humanos que 'herdaram' a tarefa de execução da Mostra.

¹³³ Site oficial Mostra Cinema e Direitos Humanos, aba "Apresentação", "Quem Somos", <https://mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br/2015/apresentacao/quem-somos/>; último acesso em 07/01/2022.

A relevância da preconização de realização da Mostra pelo PNDH-3 (2010) evidencia não apenas a importância do Programa em si, mas de sua reformulação, tendo em vista ser um instrumento periodicamente atualizado.

Em 10 de Fevereiro de 2021, a Portaria nº 457 do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos¹³⁴ instituiu grupo de trabalho para proceder à atualização da Política Nacional de Direitos Humanos e seus programas. De forma inédita, a composição desse grupo de trabalho, indicada pela portaria, excluiu qualquer participação da sociedade civil na revisão da Política, garantindo representatividade apenas a instâncias governamentais – estando a participação da sociedade civil condicionada a convite feito por membro efetivo do grupo de trabalho, sem direito a voto¹³⁵. O grupo atuou até 1º de novembro de 2021 e seu relatório final (segundo orientação da Portaria) foi encaminhado à Ministra intitulada da pasta, não tendo até o presente momento sido divulgado à sociedade brasileira. Ao cenário temerário da iminente alteração na Política Nacional de Direitos Humanos sem participação social se adiciona não apenas a Recomendação nº 18 do Conselho Nacional de Direitos Humanos, de setembro de 2019¹³⁶, que aponta que "inúmeras ações e manifestações do Governo Federal em 2019 contrariam as ações programáticas, objetivos e diretrizes do PNDH-3", mas também a própria extinção do Comitê de Acompanhamento e Monitoramento do PNDH-3, pouco menos de um mês depois da publicação da referida Recomendação, através do Decreto nº 10.087/2019¹³⁷, suspendendo mecanismos de controle social da execução do Programa vigente.

¹³⁴ Portaria nº 457/2021 do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, de 10 de Fevereiro de 2021, disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-n-457-de-10-de-fevereiro-de-2021-303365015>, último acesso em 01/12/2021.

¹³⁵ Matéria no Portal da Câmara dos Deputados, de 18/02/2021, "Revisão do Programa Nacional de Direitos Humanos divide deputados", <https://www.camara.leg.br/noticias/728581-revisao-do-programa-nacional-de-direitos-humanos-divide-deputados/>, último acesso em 01/12/2021.

¹³⁶ Recomendação nº 18 do Conselho Nacional de Direitos Humanos, de 12 de setembro de 2019, <https://www.gov.br/mdh/pt-br/aceso-a-informacao/participacao-social/conselho-nacional-de-direitos-humanos-cndh/Recomendaon18AprovaodoPlanodeAoPNDH3.pdf>, último acesso em 02/12/2021.

¹³⁷ Vide Art. 1º, inciso CCCXLIV, do Decreto nº 10.087/2019, http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Decreto/D10087.htm - art1, último acesso em 02/12/2021.

Ao longo de seus quinze anos de existência, a Mostra reuniu 320¹³⁸ filmes brasileiros de diferentes gêneros e durações (incluindo uma minissérie reeditada em dois longas-metragens, *Trago Comigo*, de Tata Amaral, 2009), trazendo à programação 322 diretoras(es), entre pessoas e coletivos. Desde inaugurada, a Mostra não aconteceu nos anos de 2016, 2019, 2020 e 2021. A décima terceira edição esteve programada para acontecer no ano de 2020, com adaptações devido à pandemia de *covid-19* decretada pela Organização Mundial da Saúde em março daquele ano, com programação disponível via *streaming* e através da distribuição de DVDs a pontos credenciados. Contudo, com a Convocatória de Filmes da 13ª edição já lançada¹³⁹, foi anunciado o cancelamento da edição no site oficial da Mostra "devido ao contexto de emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus (*Covid-19*), com reconhecimento de estado de calamidade pública pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020"¹⁴⁰.

Inicialmente intitulada "Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul", a Mostra passou a chamar-se "Mostra Cinema e Direitos Humanos no Hemisfério Sul" (em 2014), "Mostra Cinema e Direitos Humanos no Mundo" (em 2015) e, finalmente, "Mostra Cinema e Direitos Humanos", em 2017. Paradoxalmente, enquanto aparentemente expandia seu escopo internacional, a mostra foi gradativamente aumentando o percentual de presença de filmes brasileiros entre os selecionados, chegando a 97,5% de filmes nacionais na última edição (2018), na qual apenas um dos quarenta filmes exibidos era estrangeiro (o média-metragem moçambicano *À Espera*, de Nivaldo Vasconcelos e Sônia André, 2016).

Em termos de abrangência da realização do festival em território nacional, a Mostra expandiu continuamente sua presença até atingir todas as capitais do País

¹³⁸ Cifra obtida somando-se o número de filmes brasileiros exibidos nas doze edições da Mostra Cinema e Direitos Humanos (332) e excluindo-se os repetidos (12).

¹³⁹ Documento "13ª Mostra Cinema e Direitos Humanos – Convocatória de obras audiovisuais" disponível em <https://mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br/2015/2020/02/18/13a-mostra-cinema-e-direitos-humanos-convocatoria-de-obras-audiovisuais/>, último acesso em 07/01/2022.

¹⁴⁰ "Cancelamento da 13ª Edição da Mostra Cinema e Direitos Humanos" <https://mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br/2015/>, último acesso em 07/01/2022.

em seis edições¹⁴¹, quando aconteceu em todas as unidades da federação pela primeira vez (2011). Assim, o festival representa importante meio para ampliar a circulação dessas produções, distribuindo obras cinematográficas em todo o território nacional em capitais e cidades do interior sem custos para a(o) espectadora(or), cenário que contrasta fortemente com a concentração das salas de cinema em centros urbanos¹⁴² e um valor médio do ingresso a R\$ 15,82¹⁴³. Vale ressaltar que as convocatórias de filmes para a seleção da 10^a, 11^a e 12^a edições da Mostra (das quais há registro em edições do DOU de 2016 e 2019) nada indicam sobre o perfil das produtoras ou a forma de produção dos filmes e, embora afirme selecionar obras cinematográficas, muitas das edições (anteriores) da Mostra contaram com a presença de obras videofonográficas, como são exemplos as obras do decisivo projeto Vídeo nas Aldeias, que atua desde 1986 na difusão de conhecimento de produção audiovisual junto a comunidades indígenas, visando sua autorepresentação audiovisual¹⁴⁴.

A forma de organização da Mostra variou ao longo das doze edições¹⁴⁵, de modo que não se pode afirmar o padrão de sua realização. Assim, da perspectiva de suas instituições, ou seja, de suas normas e procedimentos, seria necessária a realização de entrevistas com atores articuladores de edições realizadas para reconstruir um histórico mais preciso de produção, o que possibilitaria identificar também os processos levados a cabo ao longo dos anos. Acerca das instituições da Mostra, essas tornam-se mais evidentes a partir da 10^a edição, quando se nota – aparentemente pela primeira vez – a introdução do formato de chamadas públicas para selecionar organização da sociedade civil que produza o festival.

¹⁴¹ A primeira edição foi realizada nas cidades de São Paulo/SP, Rio de Janeiro/RJ, Recife/PE e Brasília/DF. Na segunda edição, além dessas, Belém/PA, Fortaleza/CE, Belo Horizonte/MG e Porto Alegre/RS. Na terceira edição, além dessas, Curitiba/PR, Goiânia/GO, Salvador/BA, Teresina/PI. Na quarta, além das mencionadas, Maceió/AL, Manaus/AM, Natal/RN, Rio Branco/AC. Na quinta, Aracaju/SE, Cuiabá/MT, João Pessoa/PB, São Luís/MA.

¹⁴² BRASIL. OCA/Ancine. **Informe de Mercado de Salas de Exibição 2019**. Tabela 2 e Tabela 3, p. 9. Disponível em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/salas_de_exibicao_2019.pdf, último acesso em 08/01/2022.

¹⁴³ BRASIL. OCA/Ancine. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019**. Tabela 1, p. 6. Disponível em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2019.pdf, último acesso em 08/01/2022.

¹⁴⁴ Site oficial VNA, "Vídeo Nas Aldeias", "Apresentação", <http://videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>, último acesso em 14/11/2021.

¹⁴⁵ Vide Anexo A ou Quadro 3 (p. 117).

O Quadro 3 abaixo apresenta um quadro-resumo da produção das edições da Mostra disponibilizado pela Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos, em 2019 (Anexo A). Ao conteúdo da segunda coluna do quadro, nomeada "Ano", que traz os anos de realização das edições, adicionou-se dado referente ao período de realização da Mostra, informação mais específica constante em outra documentação fornecida pela CGEDH, em 2017, relativa à listagem de filmes selecionados da 1ª a 10ª edição da Mostra, e nos catálogos digitais da 11ª e 12ª edições.

Quadro 3 – Histórico de Produção da Mostra Cinema e Direitos Humanos (1ª a 12ª edição)

Nome	Ano	Abrangência (capitais)	Realizador (es)	Produtor	Parceria(s)	Patrocínio
1ª Mostra	2006 (1 a 17 dez)	4	SDH/PR e SESC/SP	Cinemateca Brasileira	SAV-MinC, Cinemateca Brasileira, MRE e TV BRASIL	Petrobras
2ª Mostra	2007 (4 a 16 dez)	8	SDH/PR	Cinemateca Brasileira SESC/SP	MRE, EBC e Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC)	Petrobras
3ª Mostra	2008 (6 out a 8 nov)	12	SDH/PR	Cinemateca Brasileira SESC/SP	MRE, EBC e SAC	Petrobras
4ª Mostra	2009 (5 out a 10 nov)	16	SDH/PR	Cinemateca Brasileira	MRE, EBC, SAC SESC/SP e UNESCO	Petrobras
5ª Mostra	2010 (8 nov a 19 dez)	20	SDH/PR	Cinemateca Brasileira	MRE, TV BRASIL, SAC e SESC/SP	Petrobras

Nome	Ano	Abrangência (capitais)	Realizador (es)	Produtor	Parceria(s)	Patrocínio
6ª Mostra	2011 (10 out a 11 dez)	27	SDH/PR	Cinemateca Brasileira	MRE, TV BRASIL, SAC e SESC/SP	Petrobras
7ª Mostra	2012 (7 nov a 20 dez)	27	SDH/PR	Cinemateca Brasileira	MRE, TV BRASIL, SAC e SESC/SP	Petrobras
8ª Mostra	2013 (26 nov a 22 dez)	27	SDH/PR, MinC	UFF	FEC, TV BRASIL, EBC, OEI e UNIC Rio	Petrobras, BNDES
9ª Mostra	2014 (3 nov a 20 dez)	27	SDH/PR, MinC, UFF	UFF	FEC, Centro Técnico Audiovisual, TV BRASIL, EBC	Petrobras, BNDES
10ª Mostra	2015 (13 nov a 20 dez)	27	SEDH/M MIRJDH Minc	ICEM	EBC TV Brasil	Petrobras, BNDES, Caixa Econômica Federal
11ª Mostra	2017 (8 maio a 25 jun)	27	MDH	ICEM	Mauricio de Sousa Produções	Recursos Próprios (OGU), Petrobras, Itaú-Unibanco
12ª Mostra	2018 (15 nov a 15 dez)	27	MDH	ICEM		Recursos Próprios (OGU)

Fonte: Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos/ Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, 2019.

Destaca-se, nas sete primeiras edições (2006 a 2012), a presença contínua da Petrobras, da Cinemateca Brasileira, da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), do Serviço Social do Comércio SESC/SP, do Ministério das Relações

Exteriores (MRE) e da Empresa Brasil de Comunicação (EBC) na articulação do evento. Até a sétima edição, a Petrobras foi a única patrocinadora do evento (e apenas uma, das doze edições, não foi por ela patrocinada). A Cinemateca Brasileira se encarregou da produção dessas sete edições (em parceria com o SESC/SP nas 2ª e 3ª edições), enquanto a Sociedade Amigos da Cinemateca foi constantemente uma das organizações parceiras. A EBC e o MRE também figuraram até a sétima edição enquanto organizações parceiras, ao passo que o SESC/SP variou em diversas funções, sendo ora Realizador (ao lado da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República), ora Produtor, ora Parceiro.

Empreender-se-á a caracterização breve desses atores de modo a evidenciar seu caráter público ou privado e algumas de suas representações em torno do cinema e do audiovisual e da cultura de modo mais amplo, identificadas a partir de sua missão institucional declarada em sites oficiais e estatutos. Após essa caracterização, serão tecidas considerações sobre o que seus perfis apontam acerca da articulação da Mostra enquanto política pública.

A Petrobras, fundada em 1953 no segundo governo de Getúlio Vargas, caracteriza-se, segundo seu Estatuto, como "uma sociedade de economia mista, sob controle da União com prazo indeterminado (...)", sendo esse controle exercido "mediante a propriedade e posse de, no mínimo, 50% (cinquenta por cento), mais 1 (uma) ação, do capital votante da Companhia". Atuante no mercado de exploração e produção de petróleo e derivados e de gás natural, é uma empresa fundamental no patrocínio à produção cultural nacional, através de seu programa Petrobras Cultural, incentivando projetos culturais nas linhas Audiovisual, Música, Artes Cênicas e Múltiplas Expressões.

A Cinemateca Brasileira, fundada em 1940 como um cineclube (por, dentre outros, o crítico e professor Paulo Emílio Salles Gomes), transitou em muitos formatos privados (filmoteca, sociedade civil sem fins lucrativos, fundação) até ser incorporada ao domínio público federal como bem da União¹⁴⁶ (em 2003 a

¹⁴⁶ Ação Civil Pública do Ministério Público Federal de São Paulo, de 15 de Julho de 2020, demandando União acerca de "Providências de preservação patrimonial cultural e de continuidade do serviço público prestado": <http://www.mpf.mp.br/sp/sala-de-imprensa/docs/acp-cinemateca>, p. 5/83, último acesso em 14/11/2021.

organização é adicionada à Secretaria do Audiovisual, vinculada ao extinto Ministério da Cultura¹⁴⁷). A instituição, que tem o maior acervo da América do Sul, entre rolos de filmes, fotos, roteiros, cartazes, livros e outros, é responsável pela preservação e difusão da produção audiovisual brasileira¹⁴⁸.

Atualmente em severa crise institucional¹⁴⁹ devido às interrupções no repasse de verbas federais relativas ao contrato de gestão da Cinemateca com a ACERP, busca recuperar-se através do contrato emergencial recentemente firmado (novembro de 2021) com a Sociedade Amigos da Cinemateca. Ficou fechada por 15 meses, desde agosto de 2020. Seu fechamento, que implica, dentre outros, o armazenamento sem manutenção de um extenso material de película auto-inflamável (nitrato de celulose), representa perigo iminente de incêndio e perda de acervo, que tem sido reiteradamente avisado e temido por organizações envolvidas na defesa da órgão¹⁵⁰.

A Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) foi criada em 1962 com a finalidade de auxiliar financeiramente a Fundação Cinemateca Brasileira¹⁵¹. Caracteriza-se como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) que tem por objetivo "apoiar e fomentar o funcionamento da Cinemateca Brasileira de forma a contribuir para a defesa, conservação e promoção de seu acervo cinematográfico e audiovisual, de elevada relevância para o fortalecimento e desenvolvimento do patrimônio histórico, cultural e artístico nacional"¹⁵². Acerca de suas formas de atuação, "a SAC tem desenvolvido projetos relacionados à

¹⁴⁷ Site oficial da Cinemateca Brasileira, "História", <http://cinemateca.org.br/historia/>, último acesso em 14/11/2021.

¹⁴⁸ Site oficial da Cinemateca Brasileira, "Institucional", <http://cinemateca.org.br/institucional/>, último acesso em 14/11/2021.

¹⁴⁹ Matéria da Revista Piauí, edição 169, Outubro 2020, "O Signo do Caos: Como a Cinemateca virou um cavalo e batalha do governo Bolsonaro": <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-signo-do-caos/?fbclid=IwAR2qGd-8rCDzFGsQ7X579HyuZQNqa9y4ct-84FKXhmkYWN7Ht3p3rRCBLiA>, último acesso em 17/11/2021.

¹⁵⁰ Matéria Agência Senado, 30/07/2021, "Incêndio na Cinemateca é resultado de descaso do governo, apontam senadores": <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/07/30/incendio-na-cinemateca-e-resultado-de-descaso-do-governo-apontam-senadores>, último acesso em 17/11/2021. Matéria Portal Câmara dos Deputados, 17/09/2021, "Debatedores atribuem incêndio da Cinemateca a descaso do governo e dizem que risco permanece": <https://www.camara.leg.br/noticias/807490-debatedores-atribuem-incendio-da-cinemateca-a-descaso-do-governo-e-dizem-que-risco-permanece>, último acesso em 17/11/2021.

¹⁵¹ Site oficial da Cinemateca Brasileira, "História", <http://cinemateca.org.br/historia/>, último acesso em 14/11/2021.

¹⁵² Site oficial Sociedade Amigos da Cinemateca, "Quem Somos", <http://cinesac.org.br/quem-somos/>, último acesso em 14/11/2021.

infraestrutura da Cinemateca, enquanto equipamento cultural e museológico; à preservação de suas coleções fílmicas e documentais; e à difusão técnica e cultural no campo do audiovisual".

Vinculado à estrutura político-administrativa do Estado, o Ministério das Relações Exteriores (MRE), Parceiro constante da 1ª a 7ª edição da Mostra, é, segundo indicado em seu Regimento Interno¹⁵³,

o órgão político da Administração direta cuja missão institucional é auxiliar o Presidente da República na formulação da política exterior do Brasil, assegurar sua execução, manter relações diplomáticas com governos de Estados estrangeiros, organismos e organizações internacionais e promover os interesses do Estado e da sociedade brasileiros no exterior (2008, p. 10).

A Empresa Brasil de Comunicação S.A. (EBC), por sua vez, criada através da Lei 11.652, de 7 de abril de 2008¹⁵⁴, é uma "empresa pública, organizada sob a forma de sociedade anônima de capital fechado, vinculada à Secretaria de Governo da Presidência da República, por meio da Secretaria Especial de Comunicação Social"¹⁵⁵. Seu prazo de duração é indeterminado e sua finalidade é a "prestação de serviços de radiodifusão pública e serviços conexos".

A TV Brasil, que aparece em diversas edições da Mostra como parceira, foi criada em 2007 e constitui um dos canais públicos de televisão geridos pela EBC, ao lado da TV Brasil Internacional, tendo por finalidade oferecer "uma programação de natureza informativa, cultural, artística, científica e formadora da cidadania"¹⁵⁶.

O SESC/SP, por sua vez, corresponde ao braço estadual paulista do Serviço Social do Comércio, entidade de direito privado sem fins lucrativos de abrangência nacional que foi estabelecida por Decreto-Lei em 1946, sob a responsabilidade da Confederação Nacional do Comércio, e que tem por

¹⁵³ Portaria Nº 212, de 30 de Abril de 2008, "Regimento Interno da Secretaria de Estados das Relações Exteriores", <https://www.gov.br/mre/pt-br/arquivos/documentos/administrativo/rise.pdf>, último acesso em 14/11/2021.

¹⁵⁴ Lei 11.652, de 7 de Abril de 2008, http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11652.htm, último acesso em 03/12/2021.

¹⁵⁵ Estatuto Social da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), https://www.ebc.com.br/sites/_institucional/files/atoms/files/estatuto_social_da_ebc.pdf, p. 3, último acesso em 14/11/2021.

¹⁵⁶ Site TV Brasil, "Sobre a TV", <https://tvbrasil.ebc.com.br/sobreatv>, último acesso em 14/11/2021.

finalidade realizar ações voltadas ao "bem estar social e melhoria da qualidade de vida de comerciários e suas famílias, e, bem assim, para o aperfeiçoamento moral e cívico da sociedade" (Decreto-Lei nº 9853, Art. 1º)¹⁵⁷. Atua intensamente na difusão da produção cultural brasileira em suas variadas linguagens, através de diversos centros espalhados pelos Países e em endereços online.

O Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), fundado em 1952, é "um dos maiores bancos de desenvolvimento do mundo e, hoje, o principal instrumento do Governo Federal para o financiamento de longo prazo e investimento em todos os segmentos da economia brasileira"¹⁵⁸. O BNDES constitui um dos agentes financeiros¹⁵⁹ do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC) que recebe os recursos oriundos da Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional)¹⁶⁰ e os direciona ao fomento de atividades audiovisuais do PRODAV (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro), PRODECINE (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro) e PRÓ-INFRA¹⁶¹ (Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual).

A OEI, instituição parceira da 8ª edição, constitui a Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Cultura e a Ciência, voltada à cooperação internacional de países ibero-americanos de língua espanhola e portuguesa¹⁶². A

¹⁵⁷ Decreto-Lei Nº 9853, de 13 de setembro de 1946, http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/lei9853.htm, último acesso em 07/01/2022.

¹⁵⁸ Site oficial BNDES, "Quem somos", <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/quem-somos>, último acesso em 14/11/2021.

¹⁵⁹ Site oficial BNDES, "Fundo Setorial do Audiovisual – FSA", <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/transparencia/fundos-governamentais/fundo-setorial-do-audiovisual>, último acesso em 14/11/2021.

¹⁶⁰ MP 2228-1/01, Artigo 34: "O produto da arrecadação da Condecine será destinado ao Fundo Nacional da Cultura – FNC e alocado em categoria de programação específica denominada Fundo Setorial do Audiovisual, para aplicação nas atividades de fomento relativas aos Programas de que trata o art. 47 desta Medida Provisória".

¹⁶¹ Segundo Artigo 47 da MP 2228-1/01, O PRODAV é voltado "ao fomento de projetos de produção, programação, distribuição, comercialização e exibição de obras audiovisuais brasileiras de produção independente"; o PRODECINE é "destinado ao fomento de projetos de produção independente, distribuição, comercialização e exibição por empresas brasileiras"; e o PRÓ-INFRA visa o "fomento de projetos de infraestrutura técnica para a atividade cinematográfica e audiovisual e de desenvolvimento, ampliação e modernização dos serviços e bens de capital de empresas brasileiras e profissionais autônomos que atendam às necessidades tecnológicas das produções audiovisuais brasileiras."

¹⁶² Site oficial OEI: <https://oei.int/pt/quem-somos/oei>, último acesso em 14/11/2021.

organização interpreta as três áreas mencionadas como "ferramentas para o desenvolvimento humano e geradoras de oportunidades".

Outros dois organismos internacionais se fazem presentes enquanto parceiros de produção da Mostra, o Centro de Informações das Nações Unidas no Brasil (UNIC Rio)¹⁶³, na 8ª edição, e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), na 4ª edição, ambas integrantes do sistema ONU.

Na seara dos patrocínios, a Caixa Econômica Federal, que apoiou financeiramente a realização da 10ª edição, é "uma instituição financeira sob a forma de empresa pública, de natureza jurídica de direito privado, patrimônio próprio e autonomia administrativa, vinculada ao Ministério da Economia", conforme indica seu Estatuto Social, Artigo 1º. O Itaú-Unibanco, por sua vez patrocinador da 11ª edição, é um banco privado brasileiro fundado em 1944.

A extinta Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH/PR) foi a Realizadora das nove primeiras edições, dividindo a responsabilidade da primeira edição com o SESC/SP, da 8ª edição com o extinto Ministério da Cultura (Minc) e da 9ª edição com o Minc e a Universidade Federal Fluminense (UFF). A 10ª edição teve como realizadoras a Secretaria Especial de Direitos Humanos do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos (SEDH/MMIRJDH) e o Minc, enquanto a 11ª e 12ª edições foram realizadas em 2017 e 2018 pelo Ministério dos Direitos Humanos (MDH).

As edições 10ª, 11ª e 12ª da Mostra Cinema e Direitos Humanos (2015, 2016 e 2018) foram realizadas através da publicação de edital de chamamento público¹⁶⁴ voltado a entidades que tivessem interesse em produzir uma edição do festival, compondo o núcleo de produção da Mostra ao lado de equipe da pasta

¹⁶³ Site oficial UNIC Rio: <https://unicrio.org.br/>, último acesso em 13/11/2021.

¹⁶⁴ **Edital de Chamada Pública Nº 2/2015-SDH/PR** (Chamada pública de produção da 10ª edição da Mostra), <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=14/08/2015&jornal=3&pagina=2&totalArquivos=268>, último acesso em 22/11/2021. **Edital de Chamada Pública Nº 2/2016-SEDH/MJC** (Chamada pública de produção da 11ª edição da Mostra), <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=16/11/2016&jornal=3&pagina=71&totalArquivos=160>, último acesso em 22/11/2021. **Edital de Chamamento Público 2018-MDH** (Chamada pública de produção da 12ª edição da Mostra), <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=03/08/2018&jornal=530&pagina=107&totalArquivos=224>, último acesso em 22/11/2021.

governamental dos Direitos Humanos (no caso da 10ª edição, equipe da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República; no caso da 11ª edição, da Secretaria Especial de Direitos Humanos do Ministério da Justiça; no caso da 12ª edição, da Secretaria Nacional de Cidadania do Ministério dos Direitos Humanos).

O edital da 10ª edição da Mostra possibilitava à entidade produtora ser pública ou privada sem fins lucrativos, mas a 11ª e 12ª edições se destinaram unicamente a organizações da sociedade civil. Houve ainda mudança no tocante ao tipo de contrato a ser firmado. Para realização da 10ª edição, o edital indica a celebração de "acordo de cooperação", enquanto os editais da 11ª e 12ª edições visam à celebração de "termo de colaboração".

Segundo indicado nos editais, a Convocatória de Filmes deveria ser lançada através de chamamento público¹⁶⁵ sob responsabilidade da organização produtora, mas aparentemente não há padrão em torno da curadoria (o edital de produção da 11ª edição da Mostra¹⁶⁶ indica que a curadoria dos filmes está a cargo da produtora, ao passo que o edital da 12ª edição¹⁶⁷ atribui responsabilidade à produtora mas deixa claro que a curadoria deverá ser realizada "em parceria com o MDH").

A memória dessas três edições, reunida em chamadas públicas, convocatórias de filmes e catálogos oficiais, constitui o conteúdo do atual site oficial da Mostra¹⁶⁸, juntamente com notícias e informações sobre a planejada e não realizada 13ª edição, que teria como produtora a Universidade Federal de Uberlândia e seria realizada em 2020. Ao longo dos anos, o endereço online oficial da Mostra mudou, tendo permanecido o mesmo da 2ª edição, quando foi lançado, até a 7ª edição, segundo indicado nos catálogos oficiais (<http://www.cinedireitoshumanos.org.br/>, atualmente inativo). Informações

¹⁶⁵ Segundo catálogo da 3ª edição da Mostra, p. 15, essa foi a edição em que pela primeira vez a seletiva dos filmes se deu através de convocatória pública.

¹⁶⁶ Diário Oficial da União (DOU) Nº 219, quarta-feira, 16 de novembro de 2016, p. 72, ISSN 1677-7069.

¹⁶⁷ Diário Oficial da União (DOU) Nº 190, terça-feira, 3 de outubro de 2017, p. 155, ISSN 1677-7069.

¹⁶⁸ <https://mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br/2015>, último acesso em 07/01/2021. No site podem-se encontrar os catálogos oficiais digitais das 10ª, 11ª e 12ª edições, bem como documentos com os quais trabalhamos nesta pesquisa, como chamamentos públicos da Mostra publicados em edições do Diário Oficial da União (DOU) e convocatórias de filmes.

disponíveis nos catálogos oficiais parecem indicar que a 8ª e 9ª edições, produzidas pela UFF, não contaram com site oficial.

O Instituto Cultura em Movimento (ICEM)¹⁶⁹ foi o produtor das três últimas edições da Mostra Cinema e Direitos Humanos (2015, 2016 e 2018). Segundo o catálogo da 10ª edição, o instituto nasceu em 2002, inspirado na cultura do cinema itinerante, "e cria um projeto de difusão com o objetivo de montar circuitos não formais para a exibição de filmes brasileiros, apoiados na experiência de agentes culturais, agrupados em redes e responsáveis pela gestão desses circuitos em todo o território brasileiro". Com sede no Rio de Janeiro, o ICEM é uma associação privada cuja atividade econômica principal são atividades de organizações associativas ligadas à cultura e à arte. O site oficial da associação relata que o ICEM deriva do projeto Cinema em Movimento, "rede nacional de agentes culturais organizada em torno da distribuição gratuita de filmes brasileiros", e tem atuação em todas as 27 unidades da federação.

Ao menos nas três últimas edições realizadas, a Mostra foi estruturada em "Circuito Principal" e "Circuito Difusão", de modo que cada edição era realizada durante dois anos consecutivos: o lançamento da edição acontece em todas as capitais do País (em períodos distintos) com a seleção completa de filmes, caracterizando o Circuito Principal, e uma seleção de filmes consideravelmente mais enxuta (nomeada "Kit Difusão"¹⁷⁰), que inclui os melhores longa-metragem, média-metragem e curta-metragem premiados pelo júri popular e mais alguns filmes, circula no ano seguinte em Pontos de Exibição credenciados (que devem submeter-se anteriormente à inscrição via formulário) em capitais e cidades do interior do Brasil e no exterior, consistindo no Circuito Difusão. Todas as atividades são gratuitas ao público.

De modo geral, ao analisarmos o conjunto de atores envolvidos na realização das doze edições da Mostra, observamos ampla presença de agentes públicos em diferentes funções, da produção à alocação de recursos, sugerindo

¹⁶⁹ <https://www.icemvirtual.org.br/>, último acesso em 13/11/2021.

¹⁷⁰ O Circuito Difusão da 10ª Mostra contou com 6 filmes e 773 pontos credenciados, incluindo 50 pontos em Cabo Verde, na África. O Circuito Difusão da 11ª Mostra contou com 10 filmes e 812 pontos credenciados, incluindo 1 ponto na Alemanha. O Circuito Difusão da 12ª Mostra contou com 594 pontos credenciados, não tendo sido possível descobrir os filmes que constaram no Kit Difusão dessa edição. As informações constam do site oficial da Mostra Cinema e Direitos Humanos, último acesso em 09/01/2022.

um forte interesse e articulação estatal na difusão da cultura e educação em direitos humanos através do festival. Das organizações responsáveis pela produção da Mostra, apenas o ICEM, responsável pelas três últimas edições (10^a, 11^a e 12^a), se caracteriza como uma instituição privada sem participação do Estado brasileiro. No âmbito das instituições parceiras, apenas a Maurício de Sousa Produções (parceira na 11^a edição) é totalmente desvinculada do Estado, enquanto dentre os patrocinadores, apenas o Itaú-Unibanco (co-patrocinador da 11^a edição) não apresenta vinculações estatais.

A presença da ação estatal se revela desde o processo de formulação da política, em comitês e grupos de trabalho, e se faz presente no próprio texto que preconiza a garantia de realização da Mostra, que atribui como responsável a Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República. Segundo Barbosa e Pompeu (2017), em publicação do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA)¹⁷¹,

É interessante notar que, após o segundo governo FHC, surge uma nova tendência quanto a estruturas com status de ministérios. Em vez de criar novos ministérios ou nomear ministros extraordinários, os sucessivos governos adotaram nova estratégia, com a elevação de órgãos da Presidência da República ao status de ministério, conservando, no entanto, a nomenclatura de secretaria. A nova estratégia chama menos a atenção para o número de ministérios, uma vez que não são nominados como tais, mas produz resultados práticos tanto no que se refere à elevação de um ou mais temas na agenda governamental, quanto no que se refere à elevação do poder de negociação com cargos mais valorizados na distribuição de poder dentro da coalização (BARBOSA; POMPEU, 2017, p. 14).

A partir da percepção dos autores, a criação da Secretaria Especial de Direitos Humanos em 2003, com status de Ministério, no primeiro governo de Luís Inácio Lula da Silva (Partido dos Trabalhadores – PT), indica o fortalecimento dos temas de direitos humanos na agenda governamental brasileira. Embora a presença de órgãos dedicados a esses temas na estrutura governamental não tenha sido uma inovação petista, essas pastas nunca haviam possuído status ministerial. Em 1996, no primeiro governo de Fernando Henrique Cardoso

¹⁷¹ BARBOSA, Sheila Cristina Tolentino; POMPEU, João Cláudio. **Trajétoria Recente de Organização do Governo Federal**, http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8094/1/BAPI_n12_Trajeto%C3%B3ria.pdf, último acesso em 18/11/2021.

(Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB), a estrutura do Ministério da Justiça abrigou a Secretaria dos Direitos da Cidadania, que por sua vez hospedou o Departamento dos Direitos Humanos e o Departamento da Criança e do Adolescente (Decreto nº 1.796, de 24 de janeiro de 1996). Em 1998, no segundo mandato de FHC, ainda aninhada na estrutura do Ministério da Justiça, estabeleceu-se a Secretaria Nacional dos Direitos Humanos (Decreto nº 2.802/1998), depois nomeada Secretaria de Estado dos Direitos Humanos.

Para Lascoumes e Le Galès, "*a fortiori*, um problema só se torna público quando a autoridade estatal se apropria de determinado desafio e o inscreve em sua agenda de ação" (2012, p. 142). Na definição de agenda, os autores seguem o entendimento de Philippe Garraud, para o qual a agenda é "o espaço de regulação política dos desafios coletivos formatados em vista de uma ação pública (ou de uma abstenção) (1990)". Lascoumes e Le Galès afirmam ser necessária a sequência de três etapas para que uma questão seja incorporada na agenda pública: a definição de uma situação como problemática, a consideração do problema como sendo de interesse coletivo, e a "requalificação" e "formatação" do problema de modo que possa ser atendido pela ação governamental e "adaptado às posições ideológicas do grupo político que detém o poder" (2012, p. 168).

As representações dos atores em torno do cinema e do audiovisual revelam uma preocupação intensa com o fortalecimento da produção nacional e sua difusão, interpretando o produto cultural audiovisual como promotor de cidadania, de identidade sociocultural, de qualidade de vida, veiculador de informações e gerador de oportunidades. As diferentes missões dos atores em torno do cinema e do audiovisual apontam uma articulação rica entre produção, financiamento, preservação, divulgação e distribuição que se refletem em muitas das atividades paralelas promovidas pela Mostra.

Os catálogos indicam que sua realização operacionalizou-se acompanhada de ações não exclusivamente concomitantes aos períodos oficiais de exibição, mas voltadas a expandir os circuitos de exibição dos filmes e a 'estender' o tempo de realização da Mostra. Essas estratégias se ilustram em parcerias estabelecidas com instituições de ensino públicas para inclusão de filmes da

programação no trabalho pedagógico de escolas (catálogo 7ª edição, p. 16); levando a exibição de filmes a novos locais a fim de alcançar "parcela da população brasileira que historicamente não tem acesso às salas de cinema" (catálogo 7ª, p. 4); estabelecendo parceria com a TV Brasil através do Prêmio Aquisição (a partir da 3ª edição) para levar parte do conteúdo da Mostra à televisão pública; realizando o Circuito Difusão (ao menos desde a 10ª edição) nacional e internacionalmente em universidades, cineclubes, escolas, institutos federais, espaços culturais, instituições do sistema socioeducativo, entre outros; articulando pontes com projetos audiovisuais de escolas e universidades públicas (*Inventar com a Diferença*, 8ª edição).

A intensa articulação entre Estado e sociedade civil na estruturação da Mostra se observa desde o estabelecimento de grupos de trabalho, comitês¹⁷² e conferências¹⁷³ para construir diagnósticos de situação e respostas possíveis, até a execução da Mostra em si. Diluída a estrutura de Secretaria Especial (2003 a 2013), transformada em Ministério, a responsabilidade pela execução da Mostra foi por ele incorporada.

A presença de novos atores, desvinculados do Estado, tanto na produção quanto no patrocínio do festival, e a criação de meta-instrumentos destinados a atrair organizações da sociedade civil com interesse em produzi-lo (chamadas públicas) indicam uma transição na forma de execução do festival, articulando uma maior participação da sociedade civil. Para Freitas, Sampaio e Avelino (2020), referenciados no trabalho de Fernanda Natasha Cruz (2017), meta-instrumentos são "aqueles que orientam o funcionamento interno das instituições participativas e ordenam, assim, as arenas públicas de discussão e deliberação" (2020, p. 16). Componentes da segunda dimensão de análise do modelo tecnopolítico, os meta-instrumentos caracterizam-se como efeitos diretos das inovações democráticas.

¹⁷² Tais como o Comitê de Acompanhamento e Monitoramento do PNDH-3.

¹⁷³ "O PNDH-3 incorpora, portanto, resoluções da 11ª Conferência Nacional de Direitos Humanos e propostas aprovadas nas mais de 50 conferências nacionais temáticas, promovidas desde 2003 – segurança alimentar, educação, saúde, habitação, igualdade racial, direitos da mulher, juventude, crianças e adolescentes, pessoas com deficiência, idosos, meio ambiente etc. –, refletindo um amplo debate democrático sobre as políticas públicas dessa área" (PNDH-3, Apresentação, p. 11).

O desenho de acordos de colaboração e cooperação que entrelaçam a organização da sociedade civil contemplada no edital e a estrutura governamental formalmente responsabilizada pela produção do festival (PNDH-3, 2010, p. 189) aponta o compartilhamento de conhecimentos de produção da Mostra e a abertura de espaços de decisão sobre sua construção. Esses acordos se estabelecem após a experiência de nove edições, sugerindo um interesse estatal em consolidar a Mostra no cenário nacional para então atrair entidades privadas com capacidade de execução e financiamento do festival, desonerando o Estado tanto do ponto de vista da produção quanto do financiamento. Essa articulação sugere uma capacitação de agentes para execução da Mostra, aspecto importante do desenho da inovação, além de, conforme mencionado, apontar para uma preocupação com sua sustentabilidade, ou seja, sua manutenção ao longo do tempo.

Destaca-se ainda a disponibilização de informações a respeito do festival para acesso do público no site oficial da Mostra, como catálogos oficiais e listas de pontos de exibição do Circuito Difusão, favorecendo a transparência e o controle social sobre sua realização, implicação direta da execução do festival.

Acerca dos efeitos indiretos da Mostra, efeitos de teor iminente subjetivo que caracterizam a terceira dimensão de análise do modelo tecnopolítico, importa ressaltar, antes de mais, que a própria concepção de um festival de cinema como uma política pública que procura atender à necessidade de produção de mecanismos e materiais para a educação e cultura em direitos humanos se fundamenta sobre o entendimento do audiovisual enquanto uma ferramenta que opera exatamente através de processos subjetivos estabelecidos entre obra e público. Não obstante, há mais em festivais de cinema do que apenas filmes.

Ao analisar festivais de cinema e direitos humanos, Sonia Tascón (2015) sublinha aspectos desse tipo de evento que reposicionam certas relações pré-estabelecidas do olhar humanitário (*humanitarian gaze*), caracterizado por um distanciamento e descolamento emocional das histórias e sujeitos retratados, cristalizando uma abordagem em que certos sujeitos são sempre compreendidos

enquanto vulneráveis e outros como capazes de ajudá-los¹⁷⁴. A autora indica que esse tipo de festival insere a visualização dos filmes em um cenário de estímulo ao engajamento que desloca o usual enquadramento aplicado à sua fruição. "Sob essa ótica, o olhar humanitário enquanto uma maneira de organizar determinada forma de ver pode ser interrompido" (2015, p. 40, tradução livre)¹⁷⁵.

Nesse sentido, Tascón recorre a Dina Iordanova para destacar que os espaços de debate proporcionados por festivais de cinema constituem uma das principais estratégias desse tipo de evento, sendo tão importantes quanto os próprios filmes (2015, p. 45). Os debates apresentam a capacidade de mobilizar conhecimentos que não estariam disponíveis apenas através do consumo individual dos filmes.

Festivais de cinema e direitos humanos, argumenta a autora (2015, p. 40), oferecem a possibilidade de romper com o enquadramento usual a partir do qual o espectador(a) aborda as narrativas de violações de direitos humanos porque exibem os filmes em um contexto de fomento ao engajamento. Esse ambiente desloca a conformação usual de visualização dos filmes, que frequentemente se defronta com um distanciamento moral e emocional no qual o(a) espectador(a) se posiciona, influenciado por uma massiva exposição a imagens do sofrimento levada a cabo por noticiários e coberturas midiáticas.

Tendo em vista essas considerações, esta pesquisa se dispôs a observar, através dos catálogos oficiais da Mostra Cinema e Direitos Humanos, atividades paralelas à exibição cinematográfica propostas pelas doze edições até então realizadas. A partir desse exercício, tornou-se clara a limitação dos catálogos em comunicarem de forma precisa as atividades complementares à exibição, uma

¹⁷⁴ "O olhar humanitário se configura através de um eixo de poder e conhecimento (Foucault 1980) através do qual a produção de conhecimento reproduz uma forma específica de poder – aqui conhecimento cultural para a criação de um sujeito politicamente ativo – à qual precisa se referir para produzir efeitos, mesmo quando a questiona" (TASCÓN, 2015, p. 38, tradução livre). No original: "*The humanitarian gaze is configured through an axis of power and knowledge (Foucault 1980) in which knowledge production reproduces a particular form of power – here cultural knowledge for the creation of a politically active subject – to which it must refer in order to produce effects, even when questioning it.*"

¹⁷⁵ No original: "*I am suggesting that activists film festivals offer an alternative to the 'ironic' and detached knower of other's troubles because, largely, they are a habitus that encourages 'engagement'. In that regard the humanitarian gaze as a way of organizing a particular way of looking, may be interrupted*" (TASCÓN, 2015, p. 40).

vez que a realização da Mostra é de abrangência nacional (realizada em períodos distintos) e o catálogo é o mesmo para todas as cidades em que ocorre.

Assim, percebeu-se na estrutura dos catálogos, particularmente nas primeiras edições, certa primazia dada à seleção de filmes, cujas informações são compartilhadas sem indicações de datas de exibição ou debates pós-sessão, ainda que todos os catálogos tragam os períodos e locais de realização do festival em cada uma das cidades em que ocorreram. No caso da primeira e segunda edições da Mostra, a programação de filmes constitui a informação principal do catálogo, dividindo espaço apenas com os tradicionais textos de apresentação do festival¹⁷⁶ e os créditos de produção do evento.

Com o passar das edições, observa-se que a estrutura dos catálogos se transforma, passando a incluir indicadores de a quais direitos os filmes se relacionam (a partir da 2ª edição e desde então ausente apenas no catálogo da 3ª e 8ª edições), textos de apresentação de mostras temáticas (a partir da 3ª edição), sobre acessibilidade audiovisual (a partir da 6ª edição), sobre os filmes e universos retratados (8ª edição) e entrevistas com as(os) realizadoras(es) (9ª edição).

Conquanto observemos a incorporação de outras atividades paralelas à programação de filmes e não especificamente a organização dos catálogos, mostra-se importante destacar a introdução de textos sobre os filmes e entrevistas com realizadores, na 8ª e 9ª edições, ambas realizadas pela Universidade Federal Fluminense, pela articulação de ideias caras aos direitos humanos e pela evidenciação de condições e contextos de produção dos filmes, complementando a interpretação dos filmes.

As entrevistas com diretoras(es) acerca de seus filmes selecionados pela Mostra dialogam intensamente com a importância, atribuída por Ari Gandsman (2012) em sua análise de documentários de direitos humanos, da presença de reflexividade da direção e da produção na estrutura fílmica. A reflexividade é entendida pelo autor enquanto estratégias de representação audiovisual nas quais se evidencia a posição do realizador(a) no contato com o universo retratado

¹⁷⁶ No caso dessas edições, os textos de apresentação são assinados pelos então Secretário Especial de Direitos Humanos da Presidência da República, pelo Diretor Regional do SESC/SP, pelo Curador, pela Cinemateca Brasileira e pela Petrobras.

e as maneiras pelas quais esse contato efetiva, de modo a evitar a objetificação de sujeitos e situações e uma suposta autoridade de discurso sobre a realidade representada. Conquanto as entrevistas escritas não sejam um artifício audiovisual próprio à obra, constituem um recurso adicional oferecido pelo festival que pode vir a complementar sua apreensão, favorecendo certa aproximação do público em relação às intenções e interpretações das(os) realizadores(as).

Acerca da realização de debates no âmbito de festivais de cinema, espaços em que se oferece o encontro entre diretoras(es)/produtora(es) e público possibilitando a discussão direta sobre os filmes realizados e que geralmente ocorre em seguida às exibições, observou-se através dos materiais recolhidos que ao menos desde a segunda edição da Mostra este tipo de atividade vem sendo realizada.

Juntamente ao catálogo da 2ª edição a que se teve acesso¹⁷⁷, encontrou-se folheto da programação local da cidade de Brasília, que indica datas e horas específicas de exibição de filmes. O folheto aponta que, no segundo dia de festival na capital, houve a realização do debate "Direitos Humanos nas periferias urbanas", na sequência da exibição dos filmes *Eu Vou de Volta* (2007), de Camilo Cavalcante e Cláudio Assis, e *Do Outro Lado* (2005), filme mexicano de Natalia Almada. Ambos os filmes tratavam do tema da migração, conforme se observa a partir de suas sinopses constantes no catálogo da 2ª edição: *Eu Vou de Volta* aborda a "migração dos habitantes da região nordestina para São Paulo e o regresso à sua terra de origem" (catálogo 2ª edição, p. 43), enquanto *Do Outro Lado* "aborda a problemática da migração, porém da ótica daqueles que ficam" (catálogo 2ª edição, p. 33). Segundo o catálogo da 2ª edição (p. 06), "para os debates foram convidados representantes de diversos países da América do Sul e regiões brasileiras, entre cineastas, intelectuais e ativistas, visando enriquecer e arejar a discussão em torno das questões suscitadas pelos filmes".

Conquanto os catálogos nos ofereçam algum olhar sobre a Mostra Cinema e Direitos Humanos e suas diversas estratégias entrelaçadas com vistas à difusão da cultura de direitos humanos através de produtos audiovisuais e atividades complementares, análise mais aprofundada acerca dos impactos indiretos da

¹⁷⁷ Vide no Anexo B o catálogo da 2ª edição da Mostra, que traz folheto adicional com a programação específica da cidade de Brasília.

Mostra, realizada seja pelos filmes, seja por suas atividades paralelas e complementares, depende da aplicação de outros instrumentos de pesquisa voltados a esse fim, especialmente entrevistas com produtores(as) do evento, diretores(as) de filmes e com o público participante a fim de reunir experiências e significados.

3.2 A MOSTRA EM RESULTADOS: O CONJUNTO DOS FILMES NACIONAIS

Nesta sessão do capítulo desenvolvemos um objetivo específico determinante desta pesquisa, que endereça mais diretamente a pergunta norteadora¹⁷⁸: a comparação do perfil da direção cinematográfica dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos, de 2006 a 2021, aos perfis da direção cinematográfica e do setor audiovisual em âmbito nacional. A partir dos documentos disponibilizados pela Mostra, por pesquisas do OCA/Ancine e do grupo GEMAA/IESP/UERJ, empreendeu-se a sistematização de dados e comparação dos cenários observados.

Antes de adentrarmos o universo dos filmes nacionais selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos, nosso objeto específico, parece-nos pertinente apresentar brevemente a estrutura das edições da Mostra e seus conjuntos curatoriais a partir das informações constantes nos catálogos oficiais.

Quase todas as edições contaram com uma mostra temática e uma "Mostra Homenagem". Conquanto os catálogos oficiais da 1ª e 2ª edições não indiquem a presença de mostra temática nessas edições, o quadro-resumo das edições fornecido pela Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos do MMFDH – e apresentado aqui no Quadro 4, abaixo – indica que seus temas foram a Declaração Universal dos Direitos Humanos na primeira e a Declaração Universal dos Direitos Humanos juntamente à Igualdade nas Américas na segunda.

¹⁷⁸ A seleção brasileira da Mostra Cinema e Direitos Humanos destoa da concentração ou ecoa a concentração da indústria cinematográfica nacional, evidenciada por estudos do OCA/Ancine e do GEMAA/UERJ? Para encontrar a pergunta em seu contexto original, vide página 69 desta dissertação.

Quadro 4 – Histórico de estruturação da Mostra Cinema e Direitos Humanos em submostras temáticas

Nome	Ano	Mostra temática	Mostra Homenagem
1ª Mostra	2006	Declaração Universal dos Direitos Humanos	–
2ª Mostra	2007	Declaração Universal dos Direitos Humanos e igualdade nas Américas	Fernando Solanas (Argentina)
3ª Mostra	2008	60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos	Cine Ojo (Argentina)
4ª Mostra	2009	Iguais na Diferença	Vídeo nas Aldeias (Brasil)
5ª Mostra	2010	Direito à memória e à verdade	Ricardo Darín (Argentina)
6ª Mostra	2011	Direito à memória e à verdade; saúde mental; infância e adolescência; velhice; LGBT.	–
7ª Mostra	2012	População em situação de rua; combate à tortura; direito à memória e à verdade.	Eduardo Coutinho (Brasil)
8ª Mostra	2013	Cinema indígena	Vladmir Carvalho (Brasil)
9ª Mostra	2014	50 anos do golpe civil-militar – direito à memória e à verdade	Lucia Murat (Brasil)
10ª Mostra	2015	Criança e adolescente – 25 anos do ECA	Mostra Cinema e Direitos Humanos
11ª Mostra	2016	Gênero	Laís Bodanzky (Brasil)
12ª Mostra	2018	70 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos	Milton Gonçalves (Brasil)

Fonte: Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos/ Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos.

A estrutura da curadoria variou ao longo dos anos, tanto em quantidade de integrantes das equipes quanto no uso de terminologias para designar funções. Nas sete primeiras edições, essa equipe foi composta por apenas duas pessoas, uma responsável pela curadoria e outra pela "Produção de Filmes" (função que no primeiro ano da Mostra foi chamada de "Produção de Curadoria"). Nessas edições, a curadoria ficou a cargo de uma única pessoa e o período como um todo apresenta a alternância de três pessoas, uma vez que Francisco Cesar Filho foi o curador responsável pelas seleções de filmes de 2008 a 2012 (3ª a 7ª

edições). Antes lhe antecederam Amir Labaki, curador de estreia do festival, e Giba Assis Brasil, responsável pela curadoria da 2ª edição.

As 8ª e 9ª edições, produzidas pela UFF, e a 12ª, produzida pelo ICEM, tem como característica um conjunto amplo de curadores, com ao menos cinco integrantes. A 10ª edição trouxe duas mulheres na curadoria de filmes, e a partir da 11ª e 12ª edições, a expressão "Curadoria" ou "Curadoria de Filmes" deixa de ser encontrada nos catálogos oficiais. Teríamos segurança em dizer que essa atividade corresponde à "Seleção de Filmes", que nos parece ser a única terminologia análoga listada nos catálogos da 11ª e 12ª edições, não fosse a 10ª edição do festival trazer em seu catálogo oficial ambas as terminologias, tanto "Curadoria de Filmes" quanto "Seleção de Filmes", com diferentes pessoas responsáveis por essas funções. Assim, maior precisão quanto às atribuições e responsabilidades de cada uma dessas designações dependeria de entrevista com as equipes produtoras dessas edições para um conhecimento mais aprofundado de suas atividades.

A fim de sistematizar e facilitar a visualização das informações relativas à curadoria, produziu-se o Apêndice C, disponível à consulta nas páginas finais deste trabalho, evidenciando as nomenclaturas utilizadas, que dão nome a cada uma das colunas do quadro. Os termos que nomeiam as colunas foram retirados das páginas de "Créditos" dos catálogos oficiais das edições da Mostra; quando a inscrição no campo do quadro é "XXXX", indica-se que a nomenclatura não foi utilizada na edição em questão.

3.2.1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE O CORPUS

A Mostra Cinema e Direitos Humanos completa quinze anos em 2021 tendo selecionado, ao longo de suas doze edições realizadas, 320 filmes brasileiros, dos quais 12 foram convocados mais de uma vez (332 filmes, 12 repetidos). A direção desses filmes é assinada por 322 pessoas e coletivos, dos quais 49 foram selecionados mais de uma vez, não necessariamente com o mesmo filme ou em direção solo. Esses filmes brasileiros foram produzidos por 295 produtoras (e

coprodutoras) responsáveis, nacionais e internacionais¹⁷⁹, classificadas sob diferentes tipos de atividade econômica, inclusive de fora do setor audiovisual (tal qual classificado pelo OCA¹⁸⁰). O levantamento desses dados se lastreia nos catálogos oficiais das doze edições da Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021¹⁸¹.

Dois casos em particular precisam ser anotados. O primeiro, o filme "Histórias de Direitos Humanos" (2008), integrante da 4ª edição da Mostra (2009), que não traz no catálogo oficial nenhuma classificação relativa a País de Produção e que, na lista de filmes disponibilizada pela Coordenação-Geral de Educação em Direitos Humanos, traz no campo "País" a inscrição "Diversos países". Desse modo, o filme não foi contabilizado por esta pesquisa entre os filmes brasileiros. Contudo, "Histórias de Direitos Humanos", considerado pelo catálogo um doc-fic (documentário-ficção) de oitenta e quatro minutos de duração, é na verdade a reunião de vinte e dois curtas-metragens de dezenove países diferentes¹⁸², incluindo o Brasil. Assim, gostaríamos de não invisibilizar a presença do filme brasileiro que o integra, embora não o tenhamos contabilizado dentre os filmes nacionais: *Viagem*, com direção atribuída a Walter Salles e Daniela Thomas (catálogo oficial da 4ª Mostra, 2009, p. 45). O site das Nações

¹⁷⁹ Das 295 produtoras responsáveis pelos filmes brasileiros, dez são estrangeiras (regimes de coprodução internacional), vinculadas a Uruguai, Argentina, Estados Unidos da América, Itália, França e Suíça. Dos 320 filmes brasileiros, sete foram realizados em coprodução internacional.

¹⁸⁰ O estudo "Emprego no setor audiovisual: estudo anual 2018 (ano base 2016)", do OCA/Ancine, caracteriza (p.5) o setor audiovisual como integrado por onze atividades econômicas listadas na Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE); são elas: 59.11-1: Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão; 59.12-0: Atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão; 59.13-8: Distribuição cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão; 59.14-6: Atividades de exibição cinematográfica; 60.21-7: Atividades de televisão aberta; 60.22-5: Programadoras e atividades relacionadas à televisão por assinatura; 61.41-8: Operadoras de televisão por assinatura por cabo; 61.42-6: Operadoras de televisão por assinatura por micro-ondas; 61.43-4: Operadoras de televisão por assinatura por satélite; 77.22-5: Aluguel de fitas de vídeo, DVDs e similares; 47.62-8: Comércio varejista de discos, CDs, DVDs e fitas.

¹⁸¹ Conquanto a 13ª edição da Mostra tenha sido anunciada para o ano de 2020 e a convocatória para seleção de filmes tenha sido lançada, a realização dessa edição foi suspensa, alegadamente por motivos relacionados à pandemia de covid-19 (vide www.mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br), antes da liberação de qualquer lista de filmes selecionados. Assim, a 13ª edição, anunciada mas não realizada, não é considerada neste trabalho.

¹⁸² Holanda, Brasil, França, Rússia, Índia, Burkina Faso, Israel, Reino Unido, Mauritânia, Argentina, Tailândia, China, Itália, Suíça, Nova Zelândia, Irã, México, Palestina, Bósnia, de acordo com catálogo oficial da 4ª edição da Mostra Cinema e Direitos Humanos, 2009.

Unidas no Brasil, por outro lado, indica¹⁸³ que o filme foi dirigido apenas por Thomas e produzido por Salles. Infelizmente, não foi possível a esta pesquisa conseguir mais informações sobre ele, tais como duração, gênero fílmico, ano de produção¹⁸⁴ ou produtora responsável. "Histórias de Direitos Humanos" (2008) foi uma iniciativa do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos para comemorar os 60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), de 1948, e almejou "produzir um filme que expressasse valores intrínsecos dos Direitos Humanos e seus significados" através do "cruzamento de temas que representam a DUDH: Cultura, Desenvolvimento, Dignidade e Justiça, Meio Ambiente, Gênero e Participação" (catálogo da 4ª edição da Mostra, p. 44). A iniciativa foi realizada conjuntamente pela *European Commission, Ministère Français des Affaires Étrangères et Européennes* e pelo SESC São Paulo, com produção da *ART for the World*.

O segundo caso particular é o filme *O Prisioneiro (El Prisionero)*, 2012, de Omar Zambrano, Juan Chappa e Martín Deus), um média-metragem ficcional selecionado na 8ª edição da Mostra (2013). Embora o catálogo oficial do festival e também a lista da CGEDH indiquem que esse é um filme brasileiro, a busca complementar de informações sobre o filme realizada por esta pesquisa apontou que esse é na verdade um filme venezuelano. Os catálogos de outros festivais de cinema consultados que também selecionaram o filme o classificaram como um filme da Venezuela, sem qualquer indicação de coprodução (24º Festival Internacional de Curta-Metragem de São Paulo 2013¹⁸⁵; *Clermont-Ferrand Film Festival*¹⁸⁶).

Para a análise da direção cinematográfica aqui proposta, diferentes estratégias de abordagem do universo da Mostra Cinema e Direitos Humanos foram adotadas a fim de produzir comparações mais adequadas com cada documento com os quais dialoga. Assim, antes da realização de cada

¹⁸³ <https://brasil.un.org/pt-br/56600-historias-de-direitos-humanos-e-lancado-no-rio-de-janeiro>, último acesso em 01/11/2021.

¹⁸⁴ Publicação de coluna social do caderno de Cultura d'O Estadão, de novembro de 2008, indica que o filme teria sido lançado nesse ano, <https://cultura.estadao.com.br/fotos/geral,daniela-thomas-lanca-o-filme-viagem-no-cine-sesc-quinta-13,313373>, último acesso em 01/11/2021.

¹⁸⁵ <http://www.kinoforum.org.br/curtas/2013/filme/33857/o-prisioneiro>, último acesso em 08/11/2021.

¹⁸⁶ http://my.clermont-filmfest.com/index.php?m=226&c=3&id_film=200030568&o=88, último acesso em 08/11/2021.

comparação entre os universos considerados, se explicitará a forma como estão sendo entendidos, as categorias que os permeiam e os contrastes entre os *corpus* em questão. Exemplifica-se abaixo a que se referem essas variações de abordagem, que serão retomadas à frente para as comparações planejadas.

Nos documentos "Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016" (OCA/Ancine) e "Boletim GEMAA nº2/2017: raça e gênero no cinema nacional 1970-2016" (GEMAA/UERJ), a direção cinematográfica foi dividida, em termos de gênero, nas categorias masculino e feminino e/ou homem e mulher¹⁸⁷. Para comparação do universo da Mostra aos dados de gênero trazidos por esses documentos, considerar-se-á, em uma abordagem, o total de respondentes do questionário aplicado a pessoas físicas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra¹⁸⁸ (173 respondentes); e, noutra abordagem, o total de sujeitos diretores desses filmes, cuja identificação de gênero se atribuiu por heteroidentificação a partir de seus nomes e biografias (322 sujeitos, incluídos os coletivos). Já para a comparação entre dados de raça e a interseção entre os indicadores de raça e gênero, tomar-se-á como universo da Mostra apenas os 173 respondentes do questionário, dado que o método de atribuição de raça realizado por esta pesquisa foi a autodeclaração.

Por sua vez, o documento "Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira (2018)", produzido pelo OCA/Ancine, assume uma forma diferente de categorizar a direção cinematográfica, incluindo, além de "masculino" e "feminino", a categoria "misto". Entende-se que o termo utilizado pelo estudo do OCA caracteriza a direção cinematográfica compartilhada entre duas pessoas de gêneros opostos, embora o estudo não o explique. Assim, para comparação com os dados desse documento, considerou-se como universo da Mostra Cinema e Direitos Humanos os 320 filmes selecionados de 2006 a 2021, aplicando para eles as categorias de direção:

¹⁸⁷ "Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016" traz diversas categorias: homem, mulher, gênero feminino, gênero masculino e gênero misto (função compartilhada entre um homem e uma mulher). Ressalta-se que o documento avalia diversas funções técnicas do filme, não apenas a direção cinematográfica.

¹⁸⁸ Não sendo consideradas as 5 direções assinadas por coletivos – Coletivo Kuikuro, Coletivo Santa Madeira, Coletivo Graffiti com Pipoca, Frente 3 de Fevereiro e SPECTACULU Escola de Arte e Tecnologia.

- feminina: quando realizada por uma ou mais mulheres e nenhum homem;
- masculina: quando realizada por um ou mais homens e nenhuma mulher;
- mista: quando realizada por no mínimo uma mulher e um homem.

Os dados que se referem a essas categorias da direção foram obtidos a partir do método classificatório de heteroidentificação das pessoas diretoras, ou seja, de atribuição de identidade de gênero realizada por terceiros (no caso, esta pesquisadora), em contraste com a autodeclaração. Nesse caso, esta pesquisadora utilizou como referência para atribuição de gênero da direção os nomes próprios das pessoas diretoras e eventuais pesquisas biográficas complementares. A partir da identificação do gênero de cada um dos(as) diretores(as), atribuíram-se aos filmes as categorias de direção acima discriminadas. Assim, a classificação de gênero "não-binária" não esteve presente nessa análise.

De forma geral, não serão contabilizadas as repetições constantes nos dados reunidos, seja de filmes (12 selecionados mais de uma vez), seja de sujeitos diretores (49 pessoas e coletivos foram selecionadas mais de uma vez). Conseqüentemente, definiu-se um universo de 322 sujeitos diretores (pessoas e coletivos, que são contabilizados como um sujeito) e 320 filmes brasileiros.

Contabilizando repetições, ter-se-ia um universo de 332 filmes brasileiros e 403 diretores e diretoras, considerando-se cada uma das vezes em que figuraram na programação. A quantidade maior de sujeitos diretores do que de filmes se explica ao observarmos o volume de filmes realizados em regime de codireção (58, incluindo repetições), que representam 17,5% do total (332, incluindo repetições), alguns dos quais contando com três ou mais diretores(as).

Chegou-se a aplicar a contagem do conjunto de diretores(as), inserindo cada diretor(a) tantas vezes quantas foram selecionados(as). Essa análise considerava o entendimento de que a Mostra se constitui das seleções de cada ano, e que cada vez que um filme é selecionado, outro deixa de sê-lo, de modo que cada vez que um diretor ou diretora figura nessa seleção, influencia na representação geral do conjunto da direção. Contudo, dando primazia à singularidade dos sujeitos,

que é, ademais, central para este trabalho, decidiu-se pela interpretação de que cada pessoa diretora conta apenas por si mesma, uma única vez, sendo inadequado considerar que uma pessoa pode 'valer por cinco' no conjunto total. A contagem de cada um dos diretores(as) ou dos filmes todas as vezes que aparecem pode vir ser estratégia de abordagem em análises longitudinais da Mostra, que comparem, por exemplo, a oscilação na proporção de gênero da direção ao longo dos anos, ou a presença de determinado gênero fílmico entre os filmes selecionados.

O volume de filmes repetidos corresponde a 3,6% do total de filmes brasileiros (12 filmes de 332), enquanto o volume de sujeitos diretores repetidos (81 presenças repetidas) apresenta porcentagem maior, de 20,1%, considerando-se cada uma das suas aparições na Mostra (403 diretores/as).

Do universo de 49 sujeitos diretores que foram selecionados mais de uma vez, 71,4% são homens, 23,5% são mulheres e 2% são coletivos, representados pelo Coletivo Santa Madeira, que foi duas vezes selecionado com o filme *O Plantador de Quiabos* (2010). A direção brasileira que mais vezes se repetiu na Mostra foi a de Laís Bodanzky, tendo sido seis vezes selecionada com cinco filmes diferentes, seguida por Vladimir Carvalho, cinco vezes selecionado com cinco filmes diferentes. Contribui para esses índices o fato de Laís Bodanzky ter sido a homenageada da "Mostra Homenagem" da 11ª edição da Mostra de Cinema e Direitos Humanos (2017), enquanto Vladimir Carvalho foi o homenageado da 8ª edição (2013).

Considerando-se a baixa presença proporcional de filmes repetidos, a variação estatística dos cenários, excluindo-se e incluindo as repetições, apresentou ligeira variação. Por exemplo, o percentual de longas-metragens no conjunto dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra nas doze edições é de 35,2%, considerando-se o universo dos filmes incluindo as repetições, ou seja, 332 filmes nacionais. Excluindo-se as repetições e considerando o universo dos 320 diferentes filmes brasileiros da seleção, essa porcentagem reduz ligeiramente, indo a 35%. A direção feminina (realizada por uma ou mais mulheres e nenhum homem), incluindo os filmes repetidos, corresponde a 28,3% do total dos 332 filmes; excluindo-se as repetições, este índice fica em 28,1%.

Assim, considerando-se que as variações são bastante próximas e não ensejariam análises muito discrepantes, optou-se por apresentar apenas a caracterização dos filmes sem incluir as repetições, assumindo-se um total de trezentos e vinte diferentes filmes brasileiros selecionados pela Mostra de 2006 a 2021 (doze edições).

Registre-se que, dos doze filmes repetidos, oito foram selecionados pela segunda vez na ocasião da "Mostra Homenagem" da 10ª edição da Mostra Cinema e Direitos Humanos, quando essa seção temática de filmes, presente em quase todas as edições, buscou lembrar "todas as edições anteriores por meio de filmes exibidos em cada uma das 9 edições" e homenagear "alguns premiados em edições anteriores, cujos autores (...) estão colocando sua arte e seu discurso em prol dos direitos humanos" (catálogo 10ª edição, 2015, p. 57).

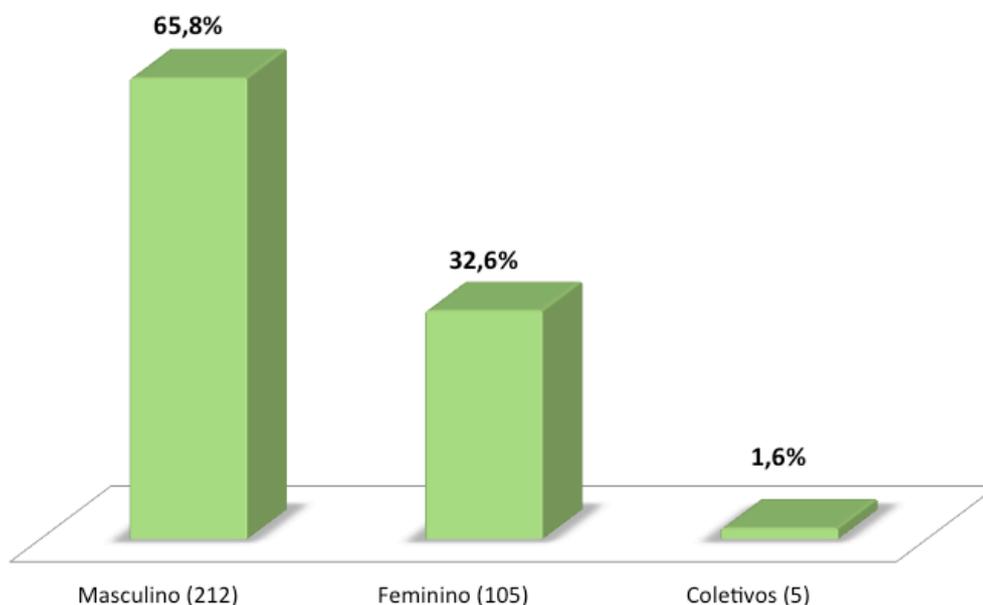
Os outros quatro filmes repetidos são *Hércules 56* (2005), longa-metragem documental de Silvio Da-rin (1ª e 5ª edições), *Paralelo 10* (2011), também longa-metragem documental de Silvio Da-rin (7ª e 8ª edições), *Bicho de Sete Cabeças* (2000), longa-metragem ficcional de Laís Bodanzky (6ª e 11ª edições), e *Cabra Marcado para Morrer* (1984), longa-metragem documental de Eduardo Coutinho (7ª e 9ª edições).

3.2.2 Direção cinematográfica

Levando em conta todas as 322 pessoas e coletivos diretores dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 e realizando-se o método heteroidentificação de gênero, delineou-se um perfil da direção brasileira que apresenta 1,6% de coletivos, 65,8% de diretores do gênero masculino, e 32,6% do gênero feminino – porcentagens que correspondem a 5 coletivos, 212 homens e 105 mulheres. Desse conjunto de diretoras(es), 60,8% foram selecionadas(os) por filmes cuja direção assinam sozinhas(os); 34,8% por filmes que assinam junto a outras pessoas (codireção e coletivos); e 4,4% das diretoras(es) tiveram selecionados tanto filmes que dirigiram sozinhas(os) quanto filmes em codireção. Destaca-se que a codireção aqui definida não considera nenhuma das pessoas diretoras como principal ou secundária.

Figura 2 – Gênero da Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)

Gênero da Direção – Distribuição Percentual
Mostra Cinema e Direitos Humanos – 2006 a 2021
Total: 322



Fonte: Catálogos oficiais da Mostra Cinema e Direitos Humanos, através de método de heteroidentificação de nomes e biografias complementares. Elaboração própria.

Considerando-se os dados produzidos por esta pesquisa através da aplicação, por meio eletrônico, de questionário de perfil socioeconômico às pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados de 2006 a 2021, a distribuição percentual de gênero da direção, conforme ilustra a Figura 3 abaixo reproduzida, indicou que 67,1% do total de pessoas diretoras são homens, 31,8% são mulheres, 0,6% é pessoa não-binária e 0,6% corresponde a "Outros", representando pessoa que se autoidentificou como *two-spirits*.

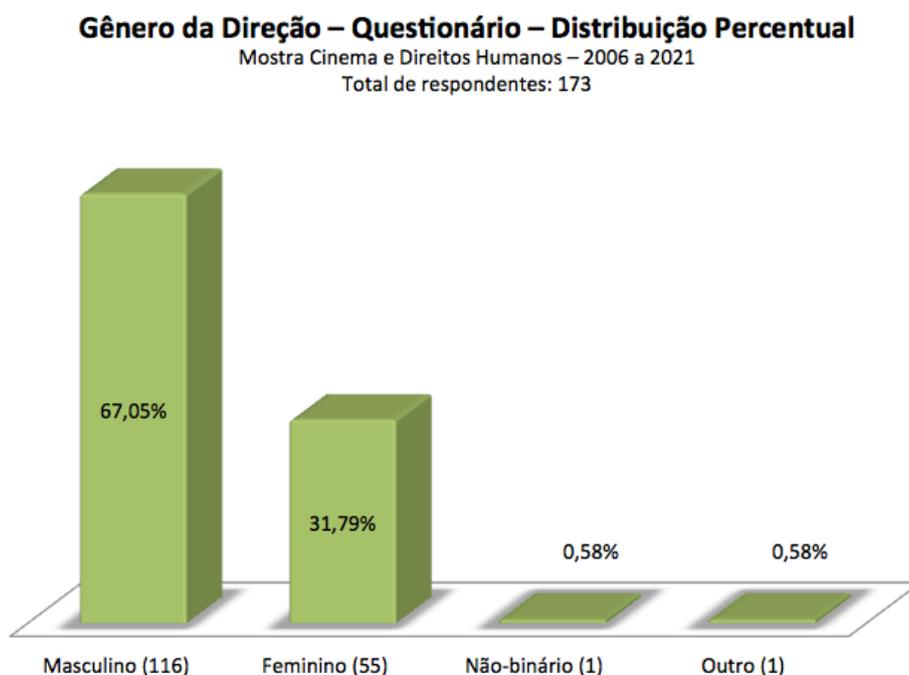
Em seu artigo "Quando existir é resistir: *Two-spirit* como crítica colonial" (2017)¹⁸⁹, publicado na Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas, Estevão Fernandes nos esclarece que

O termo "two-spirit" foi cunhado por indígenas dos Estados Unidos e Canadá ao longo dos anos 1990 em contraposição ao uso da palavra "berdache", de cunho estigmatizante e ligado, etimologicamente, ao sujeito passivo em uma relação de pederastia. Na prática, isso significou mais que uma mudança de denominação: assumir-se como dois

¹⁸⁹ Fernandes, E. R. (2017). Quando Existir é Resistir: Two-spirit como crítica colonial. *Revista De Estudos E Pesquisas Sobre As Américas*, 11(1). Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/14929>, último acesso em 09/01/2022.

espíritos não apenas foca no papel espiritual da pessoa – e não em suas práticas sexuais – como também significa uma crítica ao processo de colonização: parte considerável dos escritos produzidos por autores e ativistas *two-spirit* se assenta na análise e crítica aos processos de colonização que os estigmatizaram. Assim, o movimento organizou-se a partir de uma crítica ao aparato colonial moldada desde uma identidade pan-indígena e amparada por um discurso espiritual. Em sua própria visão, eles seriam parte de uma tradição de diversos povos nativo-americanos de pessoas com dois espíritos, masculino e feminino. Essas lideranças se viam então diante do desafio de se consolidar como grupo autônomo e com agenda própria, estando à margem dos movimentos indígena e LGBTIQ. Como veremos, o movimento indígena não lhes dava espaço, por serem homo/bi/transexuais; tampouco o movimento LGBTIQ lhes dava voz, por serem indígenas (FERNANDES, 2017, p. 100-1).

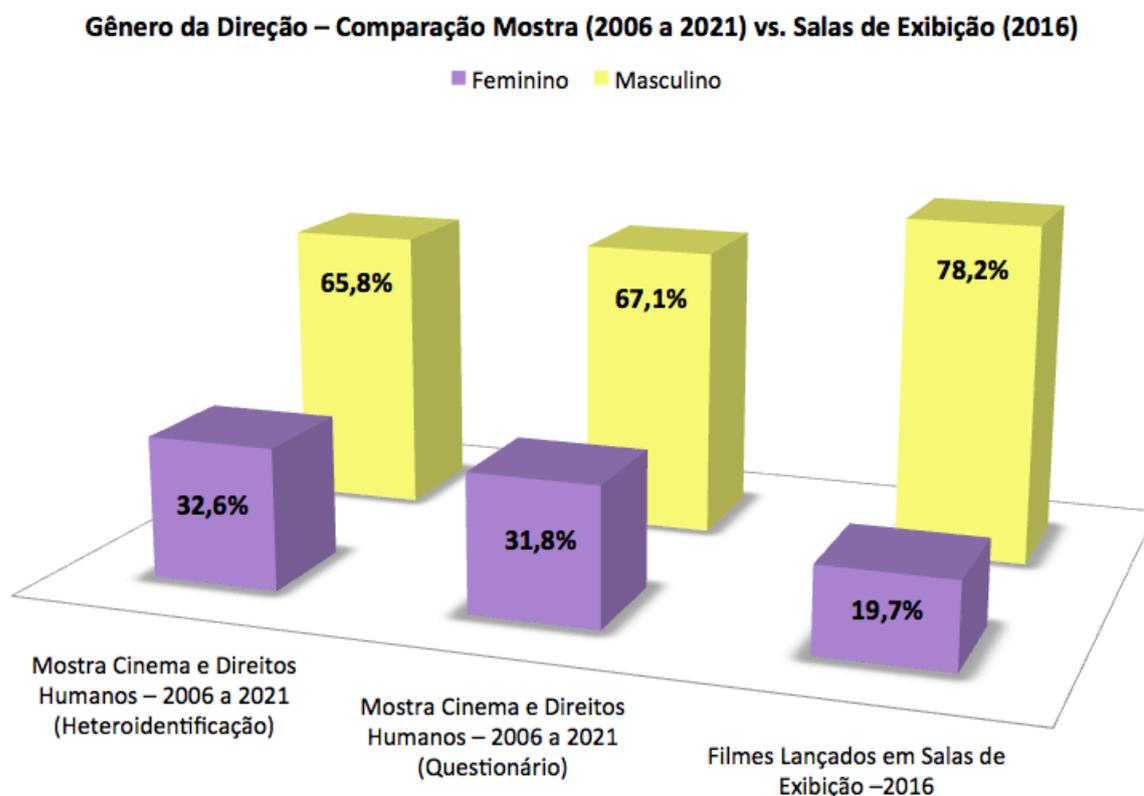
Figura 3 – Gênero da Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)



Fonte: Questionário de elaboração própria (vide Apêndice A) aplicado às pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos. Elaboração própria.

Segundo dados da pesquisa "Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016" (OCA/Ancine, 2018), de um total de 142 filmes lançados naquele ano, 19,7% foram dirigidos por mulheres e 78,2% por homens, enquanto 2,1% das direções foram mistas (p. 9), conforme se pode observar na Figura 4, abaixo.

Figura 4 – Gênero da Direção – Mostra (2006 a 2021) vs. Salas de Exibição (2016)



Fonte: Catálogos oficiais das 12 primeiras edições da Mostra Cinéma e Direitos Humanos. Método de heteroidentificação a partir do nome e biografia de pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados (322 pessoas diretoras); questionário próprio aplicado às pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinéma e Direitos Humanos (173 respondentes); e dados do documento "Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016" (OCA/Ancine, 2018).

Na comparação com dados da direção cinematográfica nacional, a direção brasileira da Mostra Cinéma e Direitos Humanos apresenta um perfil menos desigual na disparidade de gênero em relação ao desequilíbrio observado no mercado nacional de salas de exibição em 2016, revelando uma queda de 11,15 pontos percentuais (considerando dados do questionário). Ainda assim, o volume de diretoras mulheres de filmes brasileiros da Mostra não alcança um terço do total de pessoas diretoras dos filmes brasileiros, ao passo que a presença masculina corresponde a mais que o dobro dos 31,8% de representatividade feminina, chegando a 67,1%.

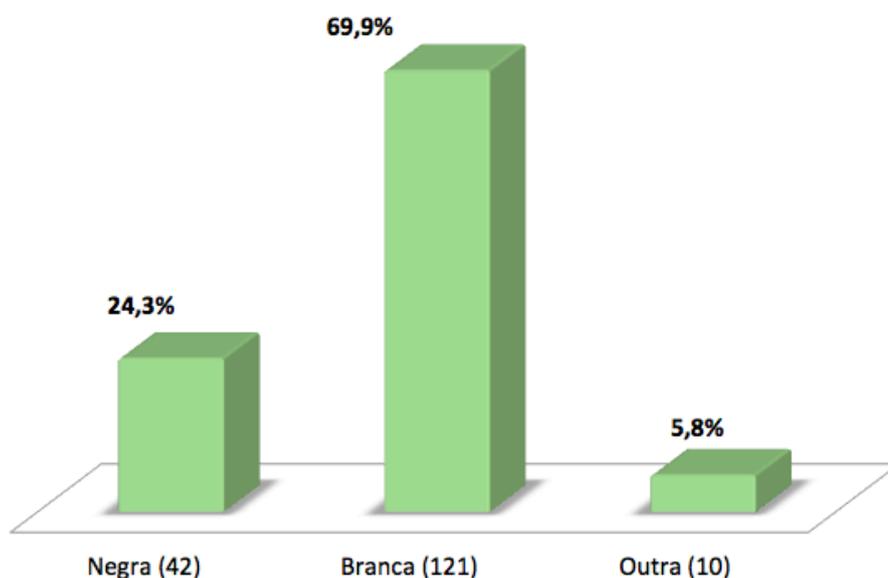
A fim de possibilitar a comparação desses dados com o cenário nacional, evidencia-se que, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2019 (PNAD Contínua 2019), realizada pelo IBGE, a

composição de gênero da sociedade brasileira¹⁹⁰ apresenta 51,8% de mulheres e 48,2% de homens.

Acerca da raça de pessoas diretoras, a aplicação do questionário apontou a presença de 24,3% de pessoas autodeclaradas negras, 69,9% de pessoas autodeclaradas brancas e 5,8% de "Outros", conforme ilustra a Figura 5, abaixo.

Figura 5 – Raça da Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)

Raça da Direção – Questionário – Distribuição Percentual
Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)
Total de respondentes: 173



Fonte: Questionário próprio aplicado a pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 (173 respondentes). Elaboração própria.

Ainda de acordo com a PNAD Contínua 2019, realizada pelo IBGE, a composição racial da sociedade brasileira¹⁹¹ conta com 42,7% de pessoas autodeclaradas brancas, 56,2% de pessoas que se declaram negras (46,8% pardas e 9,4% pretas), e 1,1% que se declaram ou amarelos ou indígenas.

¹⁹⁰ Dados disponíveis no site "IBGE Educa", "Jovens", "Conheça o Brasil", "População", "Quantidade de homens e mulheres", <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18320-quantidade-de-homens-e-mulheres.html>. Último acesso em 18/03/2022.

¹⁹¹ Dados disponíveis no site "IBGE Educa", "Jovens", "Conheça o Brasil", "População", "Cor ou raça", <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html>. Último acesso em 18/03/2022.

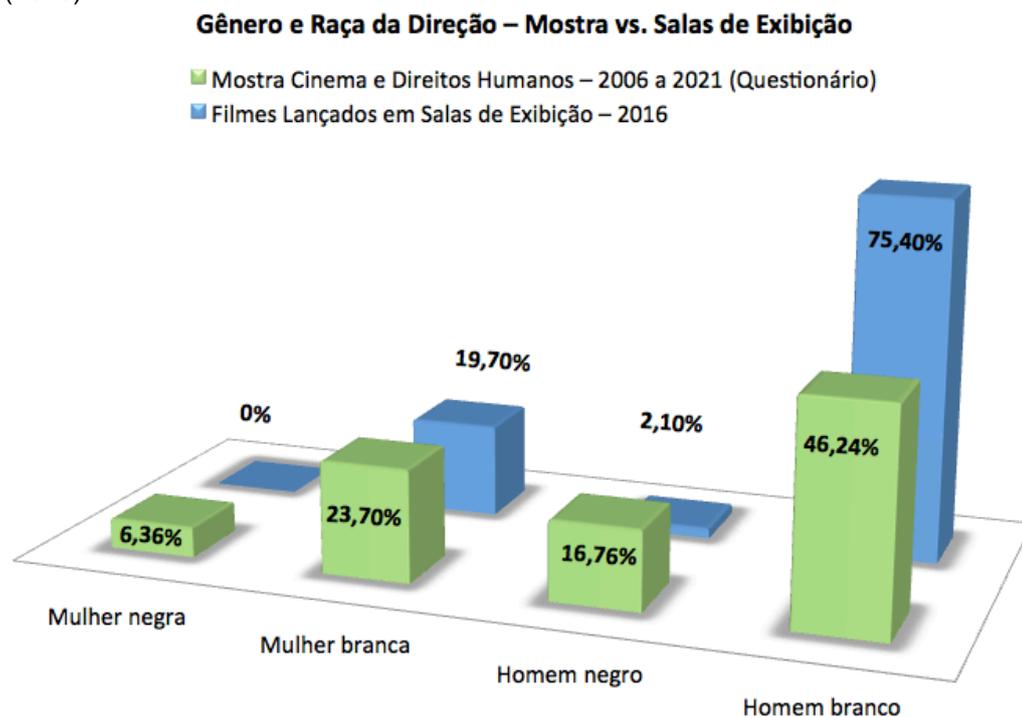
No conjunto de filmes brasileiros da Mostra de 2006 a 2021, a combinação de mais um indicador ao perfil da direção altera significativamente as presenças indicadas no recorte exclusivo de gênero. A interseção dos indicadores de raça e gênero, levantados pelo questionário (173 respondentes), traz um cenário que conta com a presença de onze mulheres negras (pretas e pardas, que representam 6,36%), quarenta e uma mulheres brancas (23,7%), vinte e nove homens negros (16,76%) e oitenta homens brancos (46,24%). Dez pessoas responderam que sua identidade racial é outra que não as opções listadas (opção "Outros"); dentre essas, especificaram sua identidade uma mulher amarela (0,6% de 173 respondentes), dois homens amarelos (1,2%) e dois homens de identidade árabe (1,2%).

A partir desses números, observa-se que, do conjunto de 55 mulheres diretoras de filmes nacionais da Mostra que responderam ao questionário, 74,6% delas se definem como mulheres brancas, ao passo que 20% se identificam como mulheres negras e 5,5% responderam "Outra". Dos 116 homens que responderam ao questionário, 69% são homens brancos, enquanto 25% são homens negros.

Na interseção das categorias de gênero e raça, o referido estudo do OCA/Ancine indicou que apenas 2,1% dos filmes lançados em cinemas em 2016 foram dirigidos por homens negros (três filmes), enquanto nenhuma mulher negra foi responsável pela direção de filmes lançados naquele ano.

Assim, na comparação com os dados nacionais, a Mostra apresenta uma representação maior de homens e mulheres negros na função da direção cinematográfica que o mercado de salas de exibição em 2016, como se pode observar na Figura 6 abaixo. Entretanto, evidencia-se que esses percentuais correspondem a menos da metade do percentual de homens e mulheres brancas.

Figura 6 – Gênero e Raça da Direção – Mostra (2006 a 2021) vs. Salas de Exibição (2016)



Fonte: "Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016" (OCA/Ancine, 2018), universo de 142 filmes; e questionário próprio aplicado a pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 (173 respondentes). Elaboração própria.

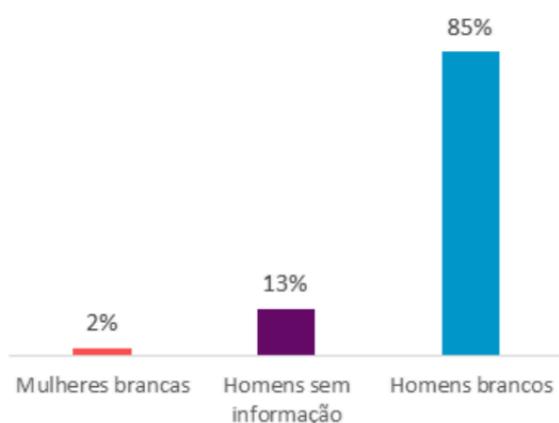
Antes de apontar comparações com o Boletim do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA) nº2/2017, importa dizer que esse documento considera as produções cinematográficas nacionais de maior público (acima de 500 mil espectadores) apontadas em listagens produzidas pelo Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine), de 1970 a 2016. Tendo em vista a "Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição – 1995 a 2019" (OCA/Ancine), que indica que o documentário com maior público nesse período teve 271 mil espectadores, entende-se que constam apenas ficções nos filmes considerados pelo GEMAA no estudo em questão. Desse modo, seu conjunto de filmes destoa do conjunto dos filmes da Mostra, que ao longo dos anos sempre expressou uma predileção pelo gênero documentário, correspondente a 65,6% (210 filmes) dos selecionados brasileiros de 2006 a

2021, e cujos filmes brasileiros datam entre 1949 e 2018¹⁹². A predileção pelo documentário não é uma particularidade da Mostra Cinema e Direitos Humanos; segundo Sonia Tascón (2012, p. 867) a preferência dos festivais de cinema e direitos humanos por esse gênero fílmico se associa à sua "busca pela verdade" e vinculação à ética documental.

O Boletim GEMAA nº2/2017 apontou que, da seleção dos filmes mais vistos no cinema nos trinta e seis anos que vão de 1970 a 2016, 98% deles foram dirigidos por homens enquanto 2% foram dirigidos por mulheres. No âmbito racial, sequer um diretor ou diretora não-branco foi identificado nesses anos, "ainda que pese o fato de não termos podido identificar 13% dos casos por falta de dados" (GEMAA, 2/2017, p. 3), conforme aponta a Figura 7 abaixo.

Figura 7 – Gênero e Raça da Direção Cinematográfica – Maiores públicos (1970 a 2019)

DIREÇÃO



Entre os anos de 1970 e 2016 os filmes com grande público (acima de 500.000 espectadores) foram predominantemente dirigidos por homens (98%). Sequer um diretor não-branco foi identificado, ainda que pese o fato de não termos podido identificar 13% dos casos por falta de dados. No que se refere ao gênero, chama atenção o baixíssimo índice de mulheres na direção dessas produções, apenas 2%. Além disso, nenhuma delas é negra.

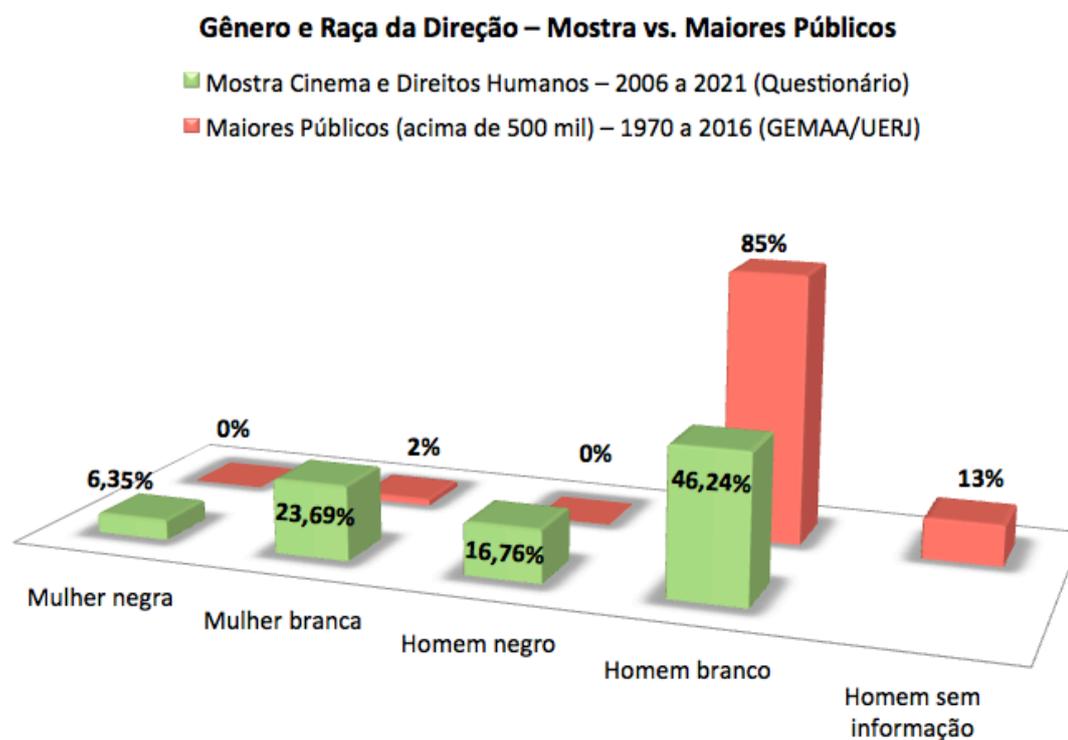
Fonte: Boletim GEMAA, n. 2, p.3, 2017

A Figura 8 a seguir estabelece comparação de gênero e raça entre pessoas diretoras de filmes brasileiros da Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021) e de filmes brasileiros de maiores públicos nos cinemas de 1970 a 2016. A

¹⁹² A Mostra traz filmes dos anos: 1949, 1960, 1971, 1974, 1976, 1977, 1979, 1981, 1982, 1984, 1986 a 1991 e 1993 a 2018.

presença de certos sujeitos nessa Figura, com incidência de 0%, evidencia seu silêncio na cinematografia nacional.

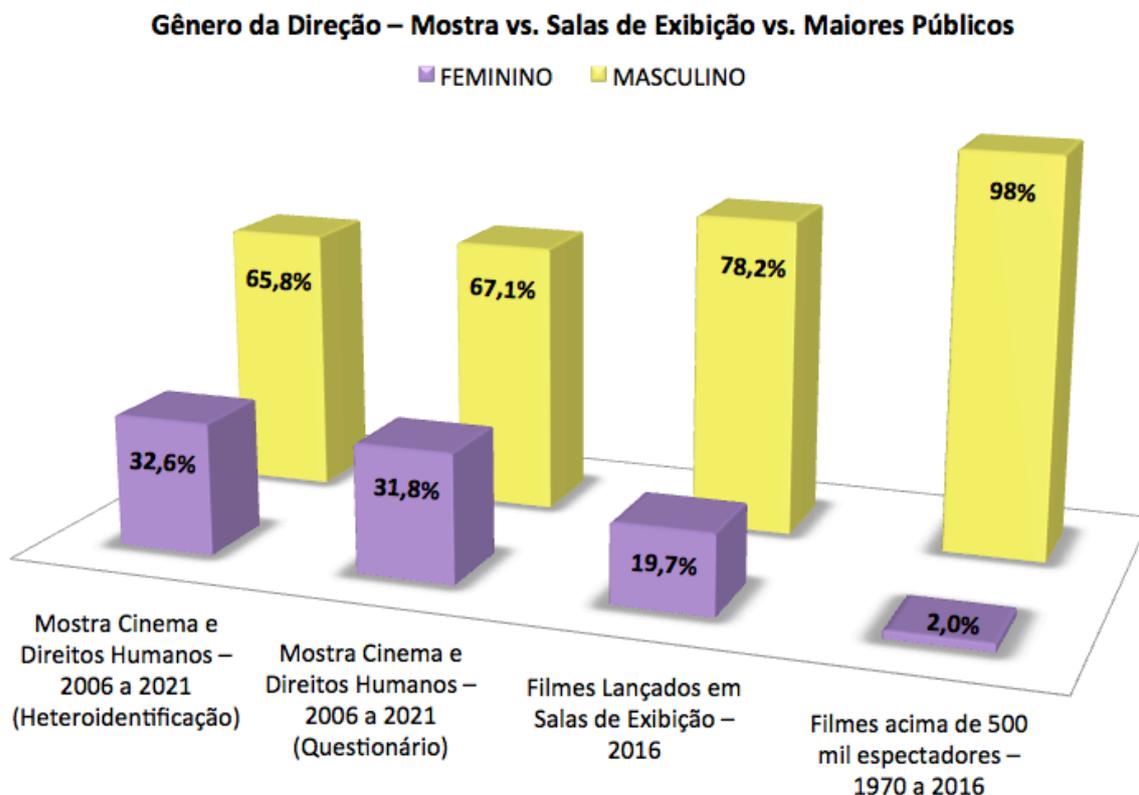
Figura 8 – Gênero e Raça da Direção – Mostra (2006 a 2021) vs. Maiores Públicos (1970 a 2016)



Fonte: Questionário eletrônico aplicado a pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021; e Boletim GEMAA/UERJ, n. 2/2017.

Sob o recorte exclusivo do gênero, a comparação entre os cenários das doze edições da Mostra, do mercado de salas de cinema em 2016 e dos filmes nacionais de maiores públicos adquire o desenho ilustrado na Figura 9 adiante. Os filmes que atraíram maior público são os que apresentam maior concentração de gênero, com 98% das produções dirigidas por homens; no recorte da Mostra Cinema e Direitos Humanos, esse número está mais de 30 pontos percentuais abaixo, com homens sendo responsáveis pela direção de 65,8% dos filmes.

Figura 9 – Gênero da Direção – Mostra (2006 a 2021) vs. Salas de Exibição (2016) vs. Maiores públicos nacionais (1970 a 2016)



Fonte: "Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016" (OCA/Ancine, 2018); "Boletim GEMAA/UERJ nº 2/2017"; questionário próprio aplicado a pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 (173 respondentes). Elaboração própria.

A comparação do recorte da Mostra com o recorte utilizado pelo GEMAA é feita na medida em que ambos os trabalhos desejam observar a representatividade de certos grupos sociais entre um conjunto de filmes brasileiros, e na medida em que há poucos trabalhos do gênero disponíveis à comparação. Contudo, chamamos novamente a atenção para a grande diferença existente entre o *corpus* desta pesquisa e das pesquisas produzidas pelo GEMAA: o conjunto de filmes brasileiros selecionados pela Mostra traz, dentre seus 320 filmes, apenas cinco que constam na lista de maiores públicos produzida pelo OCA/Ancine (1970 a 2016), conforme veremos mais à frente no âmbito das considerações sobre a Mostra enquanto política cultural voltada à democratização da cultura ou a democracia cultural (BOTELHO, 2007).

Acerca da presença de diretoras(es) indígenas nos filmes brasileiros da Mostra (2006 a 2021), infelizmente não foi possível o contato com nenhuma(um) dessas(es) diretoras(es) através da aplicação do questionário. Assim, a fim de não invisibilizar a presença dessas pessoas no conjunto da direção da Mostra, levantaram-se pessoas diretoras indígenas através do método de heteroidentificação a partir da constatação de suas etnias através de seus nomes e de pesquisas biográficas complementares. Muitas dessas biografias podem ser encontradas no portal online do projeto Vídeo Nas Aldeias¹⁹³, que produz boa parte dos filmes assinados por profissionais indígenas. Essa análise não resume a totalidade dessas pessoas diretoras, podendo alguma pessoa indígena ter sido negligenciada nessa abordagem.

Percebeu-se, assim, a presença de ao menos 10 pessoas diretoras indígenas de filmes brasileiros selecionados pela Mostra de 2006 a 2021: Divino Tserewahú, Komoi Panará, Paturĩ Panará, Karané Ikpeng, Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Takumã Kuikuro, Jorge Morinico, Patrícia Ferreira e Zezinho Yube, correspondendo a 3,1% dos sujeitos diretores (322). Dentre os 5 coletivos diretores, observa-se a presença do Coletivo Kuikuro, responsável por *Imbe Gikegũ*, *Cheiro de Pequi* (2006).

No caso da escolaridade e da renda média das pessoas diretoras de filmes brasileiros da Mostra, os dados gerados pelo questionário são contrapostos a dados produzidos pelo OCA/Ancine na publicação "Emprego no setor audiovisual 2018 (ano base 2016)", de 2018, que considera os empregos formais do setor. Para o documento,

o setor audiovisual compreende a indústria cinematográfica e videofonográfica do país, isto é: os agentes de produção, distribuição e exibição dos segmentos de cinema (salas de exibição), TV paga (comunicação eletrônica de massa por assinatura), TV aberta (radiodifusão de sons e imagens), vídeo doméstico, vídeo por demanda e mídias móveis (OCA/Ancine, 2018, p. 5).

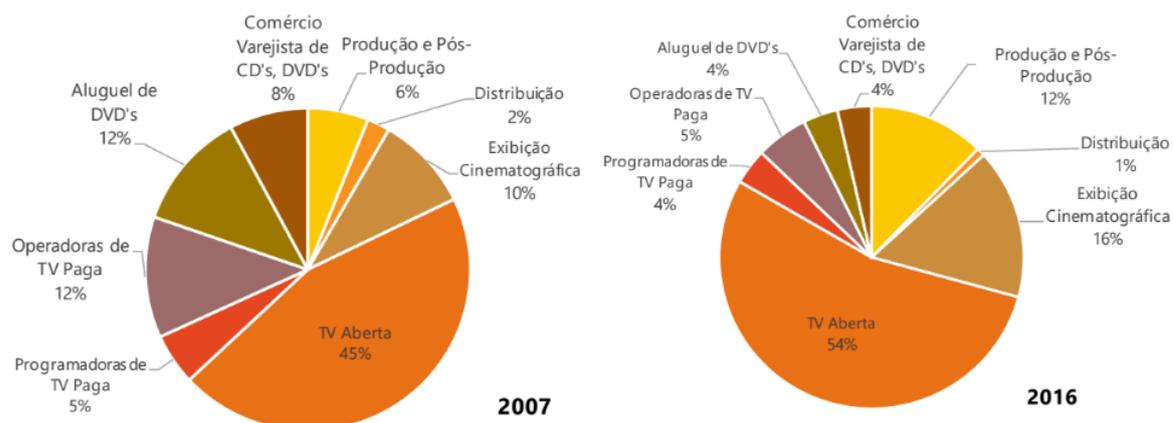
O estudo apresenta a proporção com que cada um desses serviços se distribui dentro do setor audiovisual, fornecendo o gráfico em formato pizza que se apresenta abaixo na Figura 10 (2018, OCA/Ancine, p. 9). Evidencie-se que a

¹⁹³ Site VNA, "Realizadores Indígenas", <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php>, último acesso em 10/01/2022.

função da direção cinematográfica e audiovisual não consta em todas as subáreas do setor audiovisual, estando presente na Produção e Pós-Produção, onde se concentra, e na TV Aberta.

Figura 10 – Distribuição do emprego no Setor Audiovisual por atividade, em 2007 e 2016

Gráfico 2 - Distribuição do emprego no Setor Audiovisual por atividade, nos anos de 2007 e 2016



Fonte: MTE/RAIS
Elaboração: ANCINE / SEC.

Fonte: "Emprego no setor audiovisual 2018 – ano base 2016" (OCA/Ancine, "Gráfico 2", p. 9, 2018).

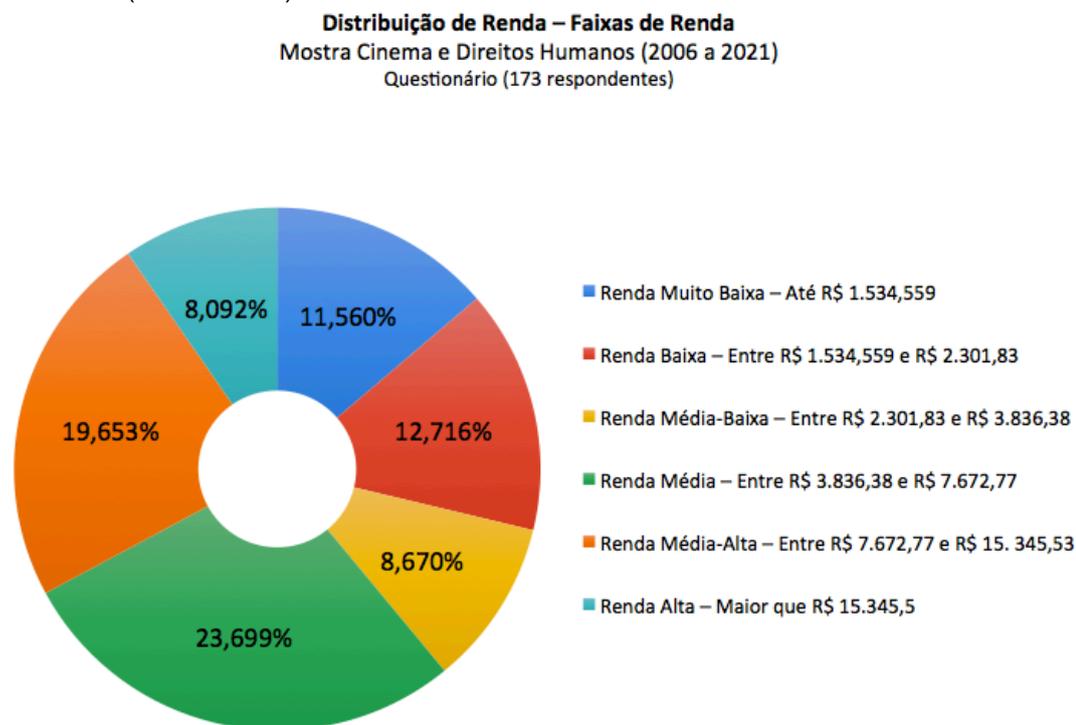
Segundo o relatório do OCA, o setor audiovisual apresentava, em 2016, remuneração média real no valor de R\$ 4.224,00, face a uma remuneração média real da economia brasileira de R\$ 2.635,00. O questionário produzido por esta pesquisa e submetido às pessoas diretoras dos filmes brasileiros da Mostra demandou sua faixa de renda no momento da produção ou lançamento dos filmes¹⁹⁴, considerando intervalos de renda de uso do IPEA aplicados em pesquisa do 2º trimestre de 2020 (2020, Tabela 1, p. 2)¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Pergunta do questionário (vide Apêndice A): "Qual a sua renda familiar mensal média à época da realização ou lançamento do filme em questão? A renda familiar mensal média corresponde ao valor total líquido –descontados os impostos– que a família recebe mensalmente dividido pelo número de integrantes do núcleo familiar. (Obs.: caso não se recorde do filme em questão ou tenha tido mais de um filme selecionado pela Mostra, consulte a lista em <https://bit.ly/33zEsle>)"

¹⁹⁵ Carta de conjuntura, Nº 47 – 2º trimestre de 2020, Maria Andréia Parente Lameiras (Técnica de planejamento e pesquisa na Dimac/Ipe); Sandro Sacchet de Carvalho (Técnico de planejamento e pesquisa na Dimac/Ipea);

A faixa de renda mais incidente entre as pessoas diretoras de filmes brasileiros da Mostra foi a renda média, que abrange de R\$ 3.836,38 a R\$ 7.672,77, de acordo com intervalo determinado pelo IPEA, reunindo 23,7% delas. A segunda faixa de renda mais frequente foi a renda média-alta, estabelecida entre 7.672,77 e R\$ 15.345,53, a qual correspondem 19,7% das pessoas respondentes. Em seguida, observamos pessoas com renda baixa, entre R\$ 1.534,55 e R\$ 2.301,83, que representam 12,7% do total. Com expressão ligeiramente menor estão as pessoas diretoras que apresentam renda muito baixa, de até R\$ 1.5634,559, representando 11,6% do conjunto de diretoras(es) de filmes brasileiros da Mostra. Em seguida, observamos a faixa de renda média-baixa, a qual agrega 8,7% das pessoas diretoras. A faixa de renda de menor incidência foi a renda alta, maior que R\$ 15.345,53, que representou 8,1% das respostas. Esses dados ilustram-se abaixo na Figura 11.

Figura 11 – Distribuição de Renda – Pessoas Diretoras – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)



Fonte: Questionário próprio (173 respondentes). Elaboração própria.

A remuneração média do setor audiovisual no ano de 2016, de R\$ 4.224,00 (OCA/Ancine, 2018), está contida na faixa de renda média (IPEA, 2020), aquela que apresentou maior incidência dentre as pessoas diretoras dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra de 2006 a 2021. Ressalta-se que os anos de lançamentos desses filmes abarcam o período de 1949 a 2018: 14 filmes tiveram lançamentos anteriores ao ano de 1984, enquanto os outros 306 filmes têm lançamentos datados entre 1986 e 2018, com ao menos um representante por ano, à exceção do ano de 1992.

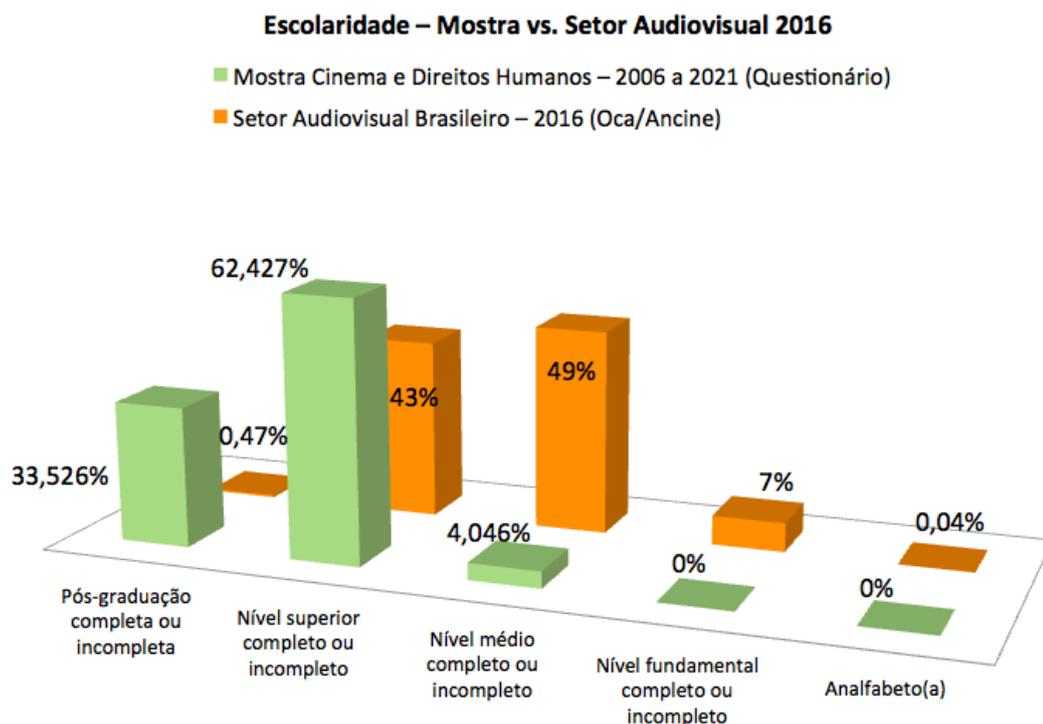
O cenário nacional da escolaridade de profissionais do setor audiovisual em 2016, segundo publicação do OCA/Ancine (2018, Tabela 2 – Distribuição do emprego no Setor Audiovisual, por escolaridade, entre 2007 e 2016, p. 10), apresentava 49% de profissionais com nível médio (ensino médio completo ou incompleto), ao passo que 43% apresentavam nível superior (completo ou incompleto), 7% exibiam nível fundamental (completo ou incompleto), 0,47% eram pós-graduados e apenas 0,04% eram analfabetos.

Por sua vez, os níveis de escolaridade da sociedade brasileira de modo geral, conforme apontado pela pesquisa PNAD Contínua 2019 do IBGE, indicam 40,2% de pessoas com idade acima de 25 anos com nível fundamental completo ou incompleto, enquanto 31,9% apresentam nível médio completo ou incompleto, 21,4% possuem nível superior completo ou incompleto e 6,4% não possuem qualquer tipo de instrução.

No caso da direção cinematográfica brasileira da Mostra Cinema e Direitos Humanos, o questionário perguntou às pessoas físicas diretoras sua escolaridade à época da realização ou lançamento do filme em questão. De 173 respondentes, 62,4% afirmaram possuir nível superior (completo ou incompleto), 33,5% apresentaram nível de pós-graduação (completa ou incompleta) e 4% apresentaram nível médio (completo ou incompleto), conforme revela a Figura 12, a seguir. Nenhum(a) respondente declarou possuir nível fundamental ou ser analfabeto(a). O dado revela altíssima presença de pessoas diretoras com nível superior de formação: somando-se os níveis de graduação e pós-graduação, observa-se um percentual de 95,9%.

Há que se questionar se o perfil majoritário de renda das pessoas diretoras da Mostra, que se revelam em sua maioria de renda média (com a somatória das faixas média e média-alta correspondendo a 43% do total), influi no nível educacional elevado que elas apresentam.

Figura 12 – Escolaridade – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021) vs. Setor Audiovisual (2016)



Fonte: Questionário próprio aplicado a pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 (173 respondentes); "Emprego no Setor Audiovisual 2018 (ano base 2016)" (OCA/Ancine, 2018). Elaboração própria.

Em publicação do OCA de 2018¹⁹⁶ que mapeou a presença de gênero por função técnica em todos os produtos audiovisuais que tiveram Certificado de Produto Brasileiro (CPB) emitidos nos anos de 2017 e 2018, os estudos apontaram que, em 2017, 74% das pessoas diretoras dos 2.749 títulos em questão eram homens, comparados a 18% de diretoras. Nesse ano, 8% da direção foi mista. Divididos por modalidade de CPB entre os mercados da

¹⁹⁶ BRASIL. ANCINE. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)**. Disponível em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf; último acesso em 08/01/2022.

televisão e da sala de exibição (cinema), a proporção de gênero da direção apresenta variação: a TV traz 15% de direção feminina dos produtos audiovisuais em 2017 em contraposição a uma presença maior das mulheres na direção de cinema do mesmo ano, constando em 21% dos filmes registrados.

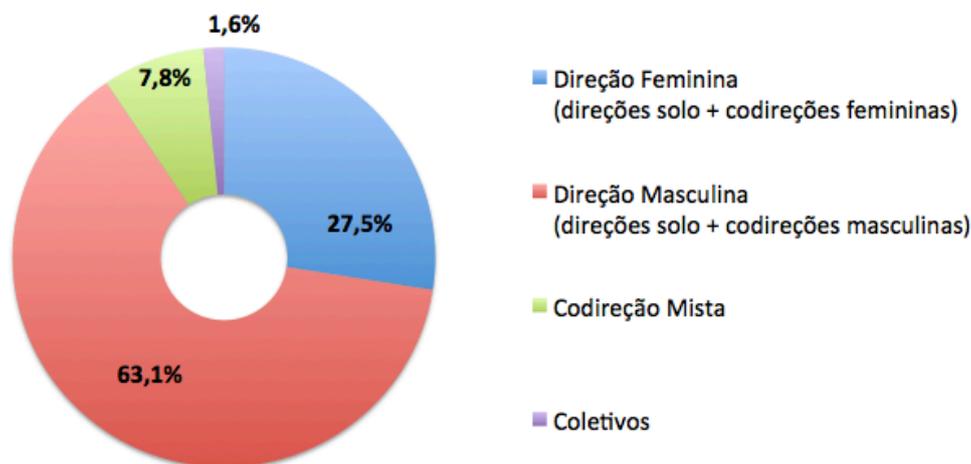
No ano seguinte, 2018, a direção feminina na televisão continuou a corresponder a 15% dos produtos, enquanto a participação feminina no cinema aumentou para 26% dos filmes registrados. No cinema, a direção mista esteve presente em 10% dos registros de 2018. No âmbito geral dos CPBs emitidos nesse ano, houve aumento da presença feminina: 20% registraram mulheres como diretoras, 72% homens e 8% tiveram direção mista.

Para as comparações a seguir, tomaremos como universo da Mostra Cinema e Direitos Humanos os 320 filmes brasileiros selecionados de 2006 a 2021, que foram divididos em direção feminina (ao menos uma mulher e nenhum homem), direção masculina (ao menos um homem e nenhuma mulher) e direção mista (ao menos um homem e uma mulher na direção).

Assim, a distribuição de gênero da direção cinematográfica se deu com 27,5% de direção feminina (79 direções solo e 9 codireções femininas); 63,1% de direção masculina (179 direções solo e 23 codireções masculinas); 7,8% de codireção mista (25 filmes) e 1,6% de direção de coletivos (5 coletivos), conforme apresenta a Figura 13 a seguir.

Figura 13 – Tipos de Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)

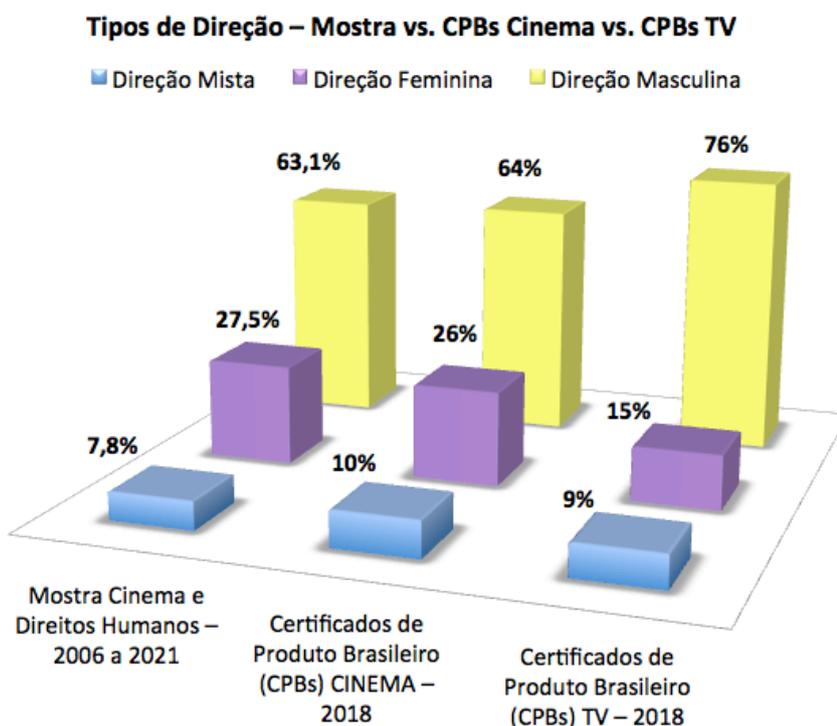
Tipos de Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)
320 filmes brasileiros



Fonte: Catálogos oficiais da 1ª a 12ª edições da Mostra Cinema e Direitos Humanos. Elaboração própria.

Na comparação com os dados fornecidos pelo OCA acerca dos CPBs registrados em 2018, discriminados por segmento inicial pretendido (televisão ou cinema), observa-se uma proximidade entre a presença percentual de filmes da Mostra e de CPBs de salas de exibição cuja direção é masculina. Em relação ao mercado da televisão, a concentração de direções masculinas se amplia, estando mais de 10 pontos percentuais acima dos números expressados pela Mostra, tal qual se observa na Figura 14, abaixo.

Figura 14 – Tipos de Direção – Comparação Mostra (2006 a 2021) vs. CPBs (2018)



Fonte: Catálogos oficiais da 1ª a 12ª edições da Mostra Cinema e Direitos Humanos; "Participação Feminina na produção audiovisual brasileira - 2018" (2018, OCA/Ancine). Elaboração própria.

No âmbito da codireção, da qual a direção mista é uma das modalidades, optamos aqui por apresentar todas as porcentagens, relativas à codireção entre homens, mulheres e mistas. Do total de 57 codireções realizadas¹⁹⁷, 9 foram partilhadas entre mulheres, 23 entre homens e 25 foram mistas, respectivamente 15,8%, 40,4% e 43,9% do total de codireções. Em relação ao total de filmes brasileiros da Mostra, esses números têm uma representatividade de 2,8%, 7,2% e 7,8%, enquanto as codireções como um todo correspondem a 17,8% dos filmes brasileiros selecionados de 2006 a 2021.

Alguns dos dados produzidos através da aplicação do questionário carecerão de comparação com dados do setor audiovisual por serem indicadores ainda não utilizados em pesquisas do OCA/Ancine ou mesmo pelo censo IBGE, relativos a sexualidade e identidade de gênero¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Foi desconsiderada a reincidência do único filme codirigido selecionado mais de uma vez: *Correntes*, codireção masculina de Caio Cavechini e Ivan Paganotti, 2005.

¹⁹⁸ O Projeto de Lei nº 420 de 2021, de proposição do Senador Fabiano Contarato (REDE/ES), atualmente em período de votação no e-cidadania, propõe a inclusão de perguntas sobre

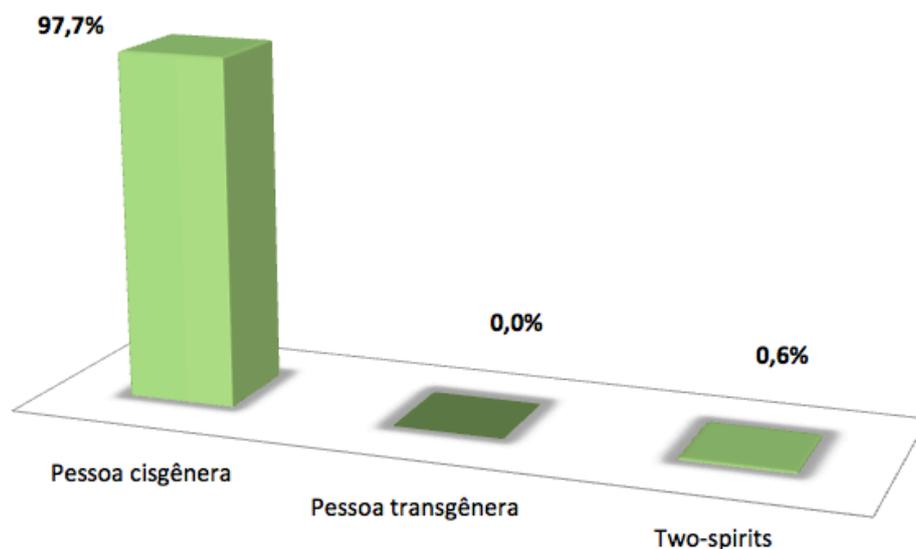
No tocante à transexualidade/cisgeneridade, questionou-se às pessoas diretoras: "A relação entre sua identidade de gênero e seu sexo biológico, atribuído ao nascimento, é de", oferecendo as opções "Cisgeneridade (ex.: indivíduo cujo sexo atribuído ao nascimento foi masculino e que se identifica como homem)", "Transgeneridade (ex.: indivíduo cujo sexo atribuído ao nascimento foi masculino e que se identifica como mulher)" e "Outra (por favor, especifique na questão 2.1 abaixo)". Conquanto 2,3% das pessoas (4 pessoas)¹⁹⁹ tenham respondido "Outra", observou-se a partir das respostas à "pergunta 2.1" subsequente, onde tinham a oportunidade de se autodefinirem, comentários sobre a pertinência da pergunta, alegações de desconhecimento dos termos para responder, resposta em branco e uma autodefinição *two-spirits* (resposta também constante em "identidade de gênero"). Assim, tem-se que 97,7% das pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 se consideram cisgêneras. Na Figura 15 abaixo, compõe-se quadro com a distribuição percentual dessas identidades.

sexualidade e identidade de gênero nos questionários do censo demográfico. <https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaomateria?id=146491>, último acesso em 24/11/2021.

¹⁹⁹ Efetivamente, 5 pessoas responderam "Outra" a essa pergunta, mas uma delas descreveu sua condição na questão subsequente (que permitia autoidentificação) e foi então identificada como pessoa cisgênera.

Figura 15 – Transgeneridade/Cisgeneridade da Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)

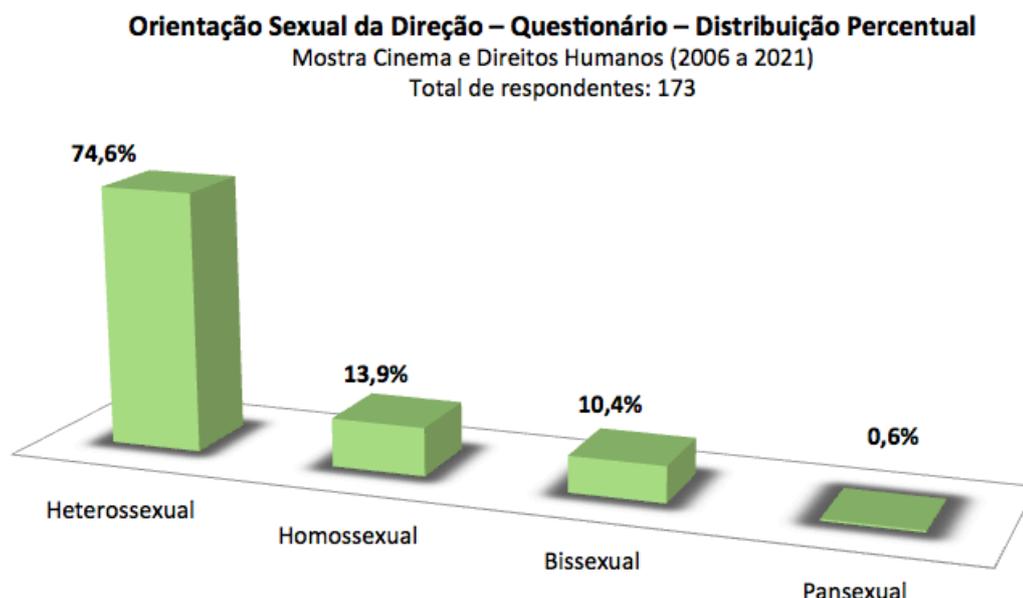
Transgeneridade/Cisgeneridade da Direção – Questionário – Distribuição Percentual
Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)
Total de respondentes: 173



Fonte: Questionário próprio aplicado a pessoas diretoras dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 (173 respondentes). Elaboração própria.

Acerca da orientação sexual das pessoas diretoras de filmes brasileiros da Mostra, 74,6% (129 pessoas) se declaram heterossexuais, 13,9% (24 pessoas) homossexuais, 10,4% (18 pessoas) são bissexuais, 0,6% (1 pessoa) se autodeclaram pansexuais e 0,6% preferiram não responder. Esses índices se observam na Figura 16 abaixo ilustrada.

Figura 16 – Orientação Sexual da Direção – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)



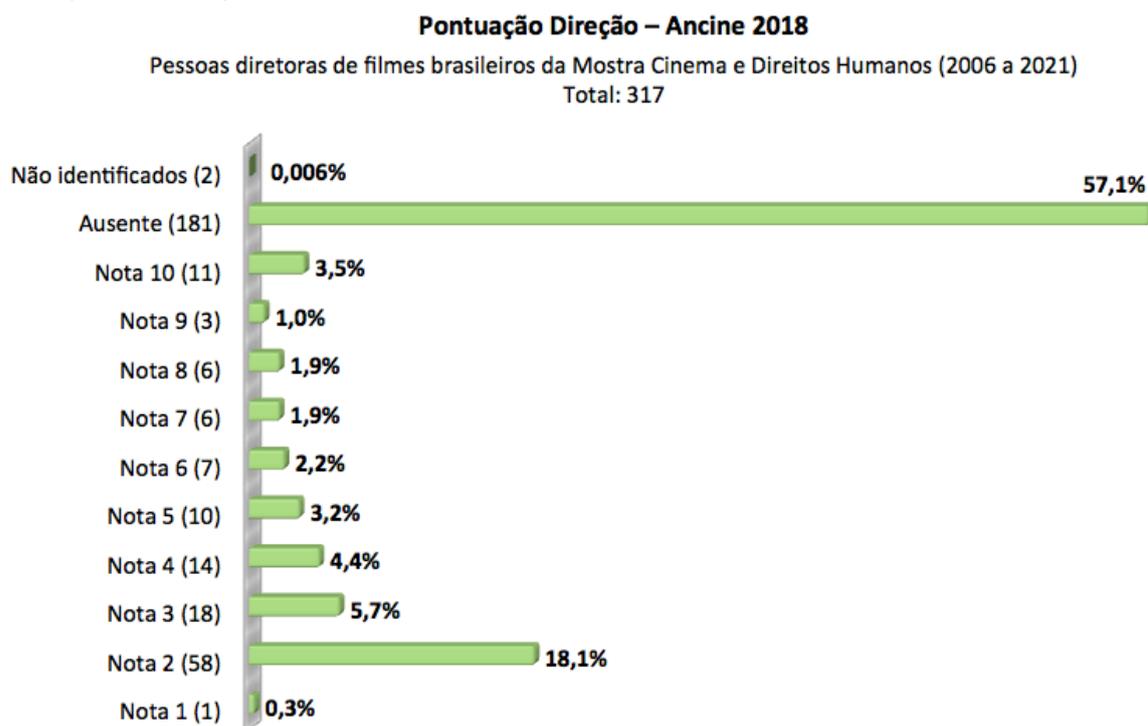
Fonte: Questionário próprio aplicado a pessoas diretoras dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 (173 respondentes). Elaboração própria.

Ainda no que tange às pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra de 2006 a 2021, realizou-se levantamento de sua pontuação junto à Ancine a partir do documento "Pontuação Direção – Quantidade de Obras Produzidas", publicado pela Ancine em 2018, cujo espectro varia de 1 a 10. Para essa observação, são consideradas apenas as pessoas físicas diretoras (317 pessoas, incluindo falecidas).

Observou-se que a grande maioria das pessoas diretoras não constam na lista de diretores(as) da Ancine de 2018, representando 57,1% (181 pessoas) do total. Não foi possível confirmar a presença, na lista Ancine, de outras duas pessoas diretoras da Mostra (0,006%), pois seus nomes ou não conferiam inteiramente ou havia homônimos com diferentes pontuações, e não foi possível a checagem caso a caso. Constata-se que a nota mais incidente entre as pessoas diretoras de filmes brasileiros da Mostra é a nota 2, correspondendo a 18,1% do total; seguida pela nota 3, expressa por 5,7% das pessoas diretoras. A nota menos incidente é a nota 1, caso isolado que representa 0,3% das ocorrências. Onze pessoas diretoras apresentaram nota 10, a mais alta do espectro,

representando 3,5%. A Figura 17, abaixo, retrata percentualmente a presença de diretores(as) de filmes brasileiros da Mostra dentre a lista de pontuação de diretores da Ancine (2018), considerando-se o quesito Quantidade de Obras Dirigidas.

Figura 17 – Pontuação da Direção (2018) – Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)



Fonte: Cruzamentos de nomes de diretores(as) de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 com lista de pontuação de diretores(as) da Ancine, no quesito Quantidade de Obras Dirigidas ("Pontuação Direção 2018", Ancine). Elaboração própria.

3.2.3 Produtoras e coprodutoras

O levantamento de dados acerca de produtoras responsáveis pelos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021 atende a mais de um objetivo estratégico desta pesquisa. De um lado, alimenta a composição de um panorama da produção cinematográfica brasileira em temas de direitos humanos, permitindo que se percebam alguns dos agentes que deram palco e infraestrutura à realização desses filmes. Paralelamente, observando a dimensão desses atores no mercado audiovisual, se poderá ensejar uma análise da Mostra enquanto política cultural em função de sua promoção da

democratização cultural ou do fomento a uma democracia cultural (BOTELHO, 2007).

A lista das produtoras e coprodutoras responsáveis pelos filmes brasileiros selecionados se extraiu do conteúdo dos catálogos oficiais das doze edições da Mostra e as regiões do Brasil na qual estão registradas enquanto agentes econômicos se obteve a partir da consulta de seus números de CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica), consultados através do portal da Receita Federal do Brasil²⁰⁰, ou de seu registro no Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior²⁰¹, quando foi o caso.

Os registros de atividade econômica das produtoras responsáveis pelos filmes brasileiros da Mostra Cinema e Direitos Humanos extrapolam aqueles que compõem o setor audiovisual segundo caracterizado pelo OCA ("Emprego no Setor Audiovisual: estudo anual 2018" OCA/Ancine, 2018, p. 5 e 6), abrangendo também universidades, associações de defesa de direitos sociais, coletivos, produção teatral e outros, além de incluir produtores que respondem como pessoa física. Assim, ao tratarmos das produtoras brasileiras de filmes da Mostra, estamos considerando outros tipos de organizações além daquelas especificamente vinculadas ao mercado audiovisual.

Das 295 (duzentas e noventa e cinco) produtoras e coprodutoras apontadas como responsáveis pelos filmes brasileiros da Mostra, 285 (duzentas e oitenta e cinco) são nacionais, ou seja, 96,6% do total, ao passo que dez são estrangeiras (originárias da Argentina, Uruguai, EUA, França, Itália, Suíça).

Acerca de seus registros de atividades econômicas, as produtoras de filmes brasileiros foram caracterizadas de acordo com suas atividades econômicas principais (Classificação Nacional de Atividades Econômicas – CNAE) e, quando não foi o caso de possuírem tal registro (ou de serem propriamente identificadas), foram divididas em oito outras categorias:

- "Dados não obtidos", para produtoras cujos dados não foram encontrados;

²⁰⁰

Consulta CNPJ, https://servicos.receita.fazenda.gov.br/servicos/cnpjreva/cnpjreva_solicitacao.asp, último acesso em 04/11/2021.

²⁰¹ Portal do Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior, <https://emec.mec.gov.br/>, último acesso em 26/11/2021.

- "Inapta" e "Baixada", ambas para o caso de CNPJs inativos;
- "CPF," para o caso de pessoas físicas;
- "Estatal", para o caso de órgãos do Estado brasileiro;
- "Estadual", para o caso de órgãos ou aparelhos culturais estaduais;
- "Coletivo", para grupos de pessoas que se autodefinem como coletivos ou que desempenham ação coletiva²⁰²;
- "Estrangeiro", para produtoras de fora do País.

Ao total, constataram-se dezenove CNAEs Principais diferentes e oito categorias adicionais para contemplar o universo das produtoras de filmes brasileiros da Mostra, tal qual indica a Quadro 5 abaixo, que apresenta todos os registros e suas incidências.

²⁰² Esse tipo, "grupos de pessoas que desempenham ação coletiva", foi aplicado a três casos de difícil classificação: a Frente 3 de Fevereiro, grupo de pesquisa e ação direta sobre racismo na sociedade brasileira; o "MCP Movimento de Cultura de Pernambuco", responsável pela produção do filme *Cabra Marcado Para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984); e o "CPC Centro de Cultura da UNE". Parece-nos haver equívoco na caracterização da sigla MCP pelo catálogo (7ª edição), que deveria ser entendida como "Movimento de Cultura Popular" e que teve sua principal expressão no estado de Pernambuco. Segundo o CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas – FGV), o MPC foi "Movimento de alfabetização de adultos e de educação de base constituído em maio de 1960 em Recife por estudantes universitários, artistas e intelectuais, em ação conjunta com a prefeitura, à época ocupada por Miguel Arrais. Foi extinto pelo movimento político-militar de 31 de março de 1964." (<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-de-cultura-popular-mcp>, último acesso em 26/11/2021). A produção do filme "Cabra Marcado Para Morrer" foi parada em 1964, devido ao golpe militar, e retomada apenas 17 anos depois. Segundo o catálogo, o filme foi também produzido pelo "CPC – Centro de Cultura da UNE", o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, também extinto, cuja associação ao MPC reforça a interpretação de que a sigla foi mal traduzida pelo catálogo.

Quadro 5 – Produtoras de filmes brasileiros da Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021) – CNAE principal ou categoria

CNAE Principal ou Categoria	Quantidade	Porcentagem	CNAE do setor audiovisual²⁰³
59.11-1-01 – Estúdios cinematográficos	10	3,4%	Sim
59.11-1-02 – Produção de filmes para publicidade	6	2%	Sim
59.11-1-99 – Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão não especificadas anteriormente	141	47,8%	Sim
59.12-0-99 – Atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão não especificadas anteriormente	10	3,4%	Sim
59.12-0-02 – Serviços de mixagem sonora em produção audiovisual	1	0,3%	Sim
59.13-8-00 – Distribuição cinematográfica, de vídeo e de programas de televisão	2	0,7%	Sim
60.21-7-00 – Atividades de televisão aberta	2	0,7%	Sim
73.11-4-00 – Agências de publicidade	1	0,3%	Não
74.20-0-01 – Atividades de produção de fotografias, exceto aérea e submarina	1	0,3%	Não
74.20-0-04 – Filmagem de festas e eventos	4	1,4%	Não
82.30-0-01 – Serviços de organização de feiras, congressos, exposições e festas	1	0,3%	Não
85.31-7-00 – Educação superior – graduação	1	0,3%	Não
85.32-5-00 – Educação superior – graduação e pós-graduação	3	1%	Não
85.92-9-99 – Ensino de arte e cultura não especificado anteriormente	2	0,7%	Não

²⁰³ Segundo "Emprego no setor audiovisual: estudo anual 2018 (ano base 2016)" (OCA/Ancine, 2018), p. 5.

88.00-6-00 – Serviços de assistência social sem alojamento	3	1%	Não
90.01-9-01 – Produção teatral	2	0,7%	Não
90.01-9-99 – Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares não especificadas anteriormente	3	1%	Não
94.30-8-00 – Atividades de associações de defesa de direitos sociais	6	2%	Não
94.93-6-00 – Atividades de organizações associativas ligadas à cultura e à arte	2	0,7%	Não
94.99-5-00 – Atividades associativas não especificadas anteriormente	1	0,3%	Não
CNPJ baixado (CNPJ inativo)	17	5,8%	–
CNPJ Inapto (CNPJ inativo)	5	1,7%	–
Estrangeiro	10	3,4%	–
Coletivo	9	3,1%	–
Estatal	3	1%	–
Estadual	3	1%	–
CPF (pessoa física)	34	11,5%	–
Dados não obtidos	12	4,1%	–
TOTAL	295	100%	–

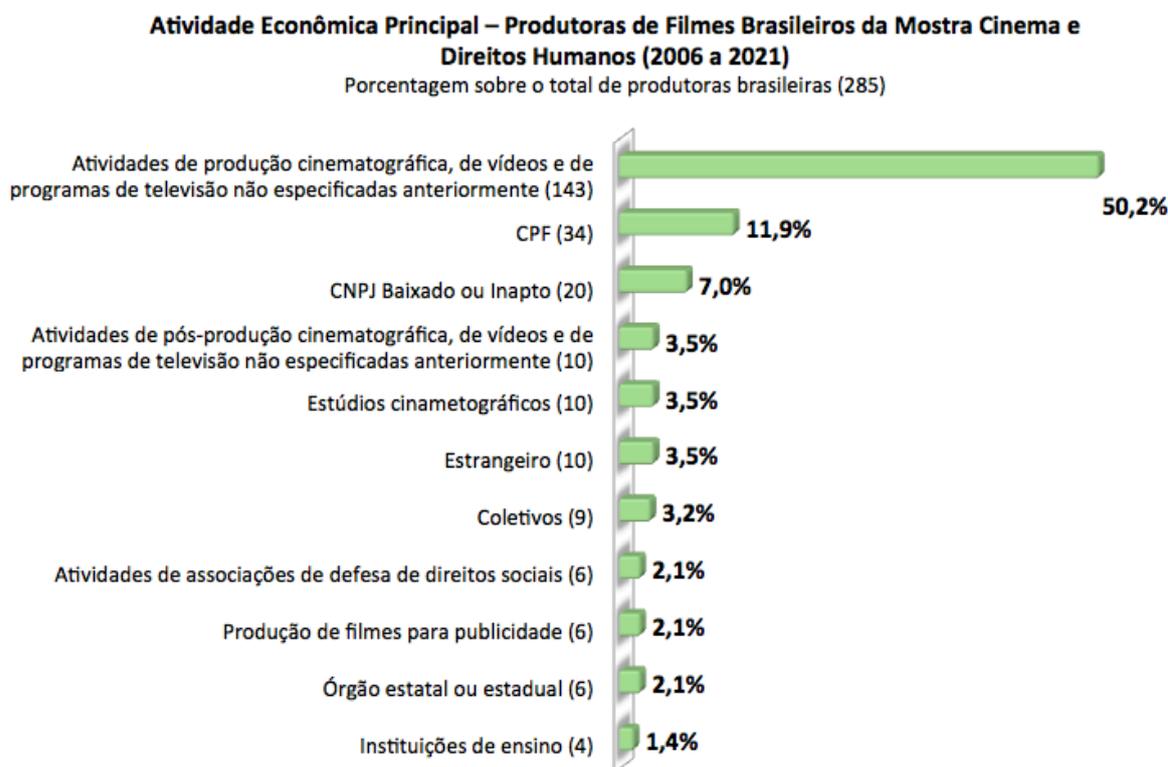
Fonte: Lista de produtoras de filmes brasileiros da Mostra Cinema e Direitos Humanos (1 a 12ª edições) obtida a partir dos catálogos oficiais. Pesquisa online para obtenção do número de CNPJ das produtoras. CNAEs obtidos a partir de consulta ao portal Consulta CNPJ, da Receita Federal²⁰⁴. Elaboração própria.

A Figura 18, a seguir, evidencia as atividades econômicas mais recorrentes entre as produtoras de filmes brasileiros da Mostra (2006 a 2021). Em sequência é apresentada a Figura 19, extraída do documento "Emprego no Setor Audiovisual: estudo anual 2018 (ano base 2016)" (p. 21), que apresenta a distribuição dos estabelecimentos do setor audiovisual por atividade econômica

²⁰⁴ Consulta de Cartão CNPJ, site oficial da Receita Federal: https://servicos.receita.fazenda.gov.br/servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Solicitacao.asp, último acesso em 04/01/2022.

nos anos de 2007 e 2016, a fim de que a(o) leitora(or) possa observar divergências na composição dos conjuntos analisados.

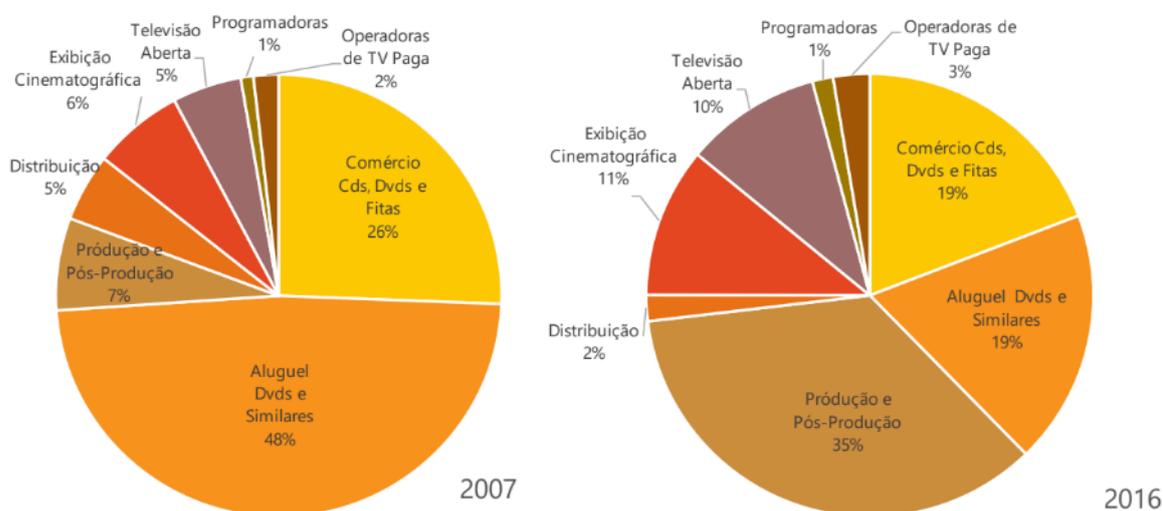
Figura 18 – Atividade econômica das produtoras de filmes brasileiros da Mostra Cinema e Direitos Humanos



Fonte: Lista de produtoras de filmes brasileiros da Mostra Cinema e Direitos Humanos (1 a 12ª edições) obtida a partir dos catálogos oficiais da Mostra. Pesquisa online para obtenção de número de CNPJ das produtoras. CNAEs obtidos a partir de consulta a seus Cartões CNPJ através do portal Consulta CNPJ, da Receita Federal, https://servicos.receita.fazenda.gov.br/servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Solicitacao.asp.
Elaboração própria.

Figura 19 – Participação percentual dos estabelecimentos por atividades nos anos de 2007 e 2016

Gráfico 6 – Participação percentual dos estabelecimentos por atividade nos anos de 2007 e 2016



Fonte: MTE/RAIS
Elaboração: ANCINE / SEC.

Fonte: "Emprego no setor audiovisual 2018 – ano base 2016 (OCA/Ancine, "Gráfico 6", p. 21).

Tendo em vista a relevância da atuação estatal na articulação desta política pública, conforme se analisou no início deste capítulo, optou-se por evidenciar os órgãos de Estado e de unidades da federação que integram o conjunto de produtoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra. Em âmbito federal, são eles a Empresa Brasil de Comunicação (EBC), através da TV NBR²⁰⁵; a extinta Embrafilme (1969-1990), empresa estatal de produção e distribuição de filmes; e

²⁰⁵ A TV NBR constituiu um canal estatal, criado em 1998 com o objetivo de difundir atos e notícias do Poder Executivo Federal, estando portanto diretamente vinculada à agenda governamental dos diferentes governos empossados. Em 9 abril de 2019, através da Portaria EBC 216, foi fundida à TV Brasil, canal público criado em 2007, a partir da criação da EBC e por ela gerido, dedicado a "programação educativa, artística, cultural, informativa, científica e promotora de cidadania" (Lei nº 11.652/2008, Art. 3º, inciso II), atento à "complementaridade entre os sistemas privado, público e estatal" (Lei nº 11.652/2008, Art. 2º, inciso I) e sendo vedada "qualquer forma de proselitismo na programação" (Lei nº 11.652/2008, Art. 3º, § 1º). Após a fusão dos canais, diversas entidades e parlamentares se opuseram ao ato, classificando-o como ilegal, tendo o Ministério Público Federal do Rio de Janeiro questionado o ato na justiça através de Ação Civil Pública em Julho de 2019. Cf. Ação Civil Pública MPF/RJ sobre fusão TV NBR–TV Brasil, <http://www.mpf.mp.br/rj/sala-de-imprensa/docs/pr-rj/inicial-tv-brasil-nbr-1>, último acesso em 29/11/2021; RANZANI, L. H. de A.; PIERANTI, O. P. . A repercussão da fusão entre a TV Brasil e a NBR nos jornais de grande circulação. In: **Comunicação & Informação**, Goiânia/GO, v. 24, 2021. DOI: 10.5216/ci.v24.67305. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/67305>, último acesso em 29/11/2021; matéria do Portal da Câmara dos Deputados, de 23/04/2019, "Entidades consideram ilegal fusão da TV Brasil com a NBR", <https://www.camara.leg.br/noticias/556015-entidades-consideram-ilegal-fusao-da-tv-brasil-com-a-nbr/>, último acesso em 29/11/2021.

a própria Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, também extinta. Associados à esfera estadual, observam-se a Comissão de Cinema da Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; a Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro, criada em 1979 e vinculada à Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do RJ; e o Polo de Cinema e Vídeo Grande Otelo, criado em 1991, equipamento de cultura do Distrito Federal.

Acerca das unidades da federação (UFs) do território brasileiro às quais se vinculam as produtoras nacionais de filmes brasileiros, não foi possível encontrar dados de região para setenta e cinco delas, ou 26,3% do total de 285 produtoras (excluindo-se as estrangeiras), seja porque respondiam a pessoas físicas, seja porque não se encontraram os registros das produtoras indicadas nos catálogos. Assim, foi possível mapear a região brasileira de 210 produtoras e coprodutoras listadas. Para realizar comparações entre esse conjunto e o cenário nacional de empresas do setor audiovisual (OCA/Ancine, 2018), considerar-se-á como universo as 285 produtoras brasileiras.

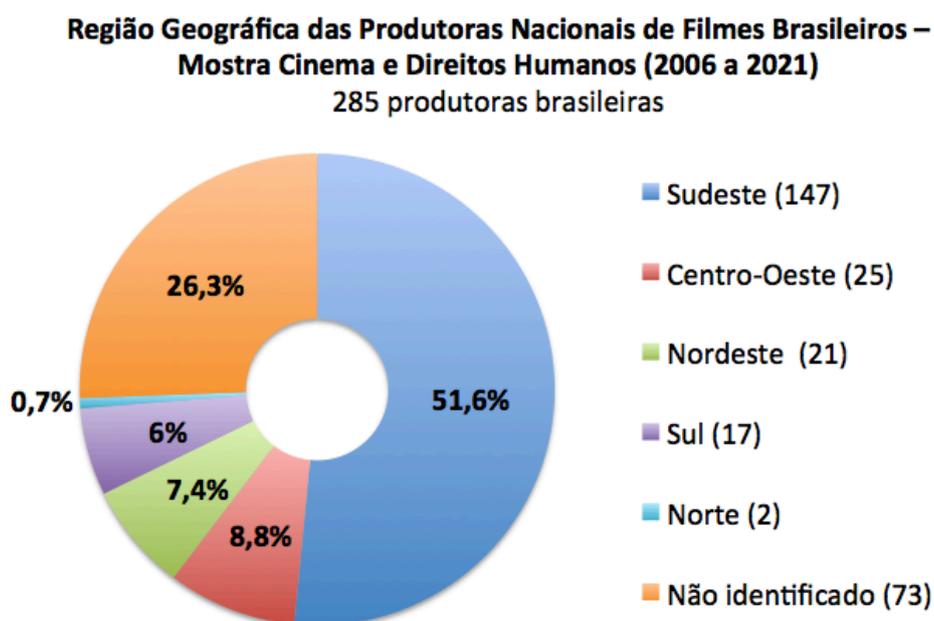
No cenário nacional, segundo documento "Emprego no Setor Audiovisual: estudo anual 2018 (ano-base 2016)" (OCA/Ancine, 2018, p. 24), a região Sudeste concentra mais da metade dos estabelecimentos do setor audiovisual do País, tendo oscilado entre 53% e 54% ao longo dos anos da pesquisa (2007 a 2016). O estudo revela que (p. 24, Tabela 14), no ano de 2016, 54% dos estabelecimentos estavam sediados no Sudeste; 19% estavam presentes na região Sul; 13% estavam localizados no Nordeste; 8% na região Centro-Oeste; e 5% dos estabelecimentos do setor audiovisual estavam abrigados na região Norte.

A partir da análise dos dados das produtoras de nosso recorte, observaram-se divergências em relação ao retrato nacional. Ressalta-se mais uma vez que o conjunto das atividades econômicas das produtoras nacionais de filmes brasileiros da Mostra é mais amplo que as atividades que caracterizam o setor audiovisual tal qual delimitado pelo OCA/Ancine (2018) e que a própria distribuição percentual dessas atividades dentro de cada um dos universos considerados é diferente, como mostraram anteriormente as Figuras 18 e 19.

Conquanto os dados da Mostra reafirmem a concentração das produtoras no Sudeste e sua escassez no Norte, a distribuição das outras três regiões

brasileiras se dá de forma distinta do cenário nacional. Considerando que não foi possível registrar a região geográfica de 26,3% dos casos, outros 51,6% correspondem a produtoras com sede na região Sudeste (147 produtoras), enquanto apenas 0,7% sediam-se na região Norte, ou duas produtoras das 285 observadas. A segunda região com maior incidência entre as produtoras brasileiras da Mostra é a região Centro-Oeste, lar de 8,8% das produtoras (25). Em seguida, observa-se a região Nordeste, com incidência de 7,4% (21 produtoras). Em penúltimo lugar, destoando do segundo lugar que ocupa no cenário nacional, encontra-se a região Sul, abrigando 6% (17) das produtoras brasileiras de filmes nacionais da Mostra. Esses dados encontram-se sistematizados na Figura 20, abaixo apresentada.

Figura 20 – Região Geográfica das Produtoras Brasileiras de Filmes Nacionais selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021



Fonte: Lista de produtoras de filmes brasileiros da Mostra Cinema e Direitos Humanos (1 a 12ª edições) obtida a partir dos catálogos oficiais da Mostra. Pesquisa online para obtenção do número de CNPJ das produtoras. Unidades da federação às quais se vinculam obtidas a partir de consulta a seus Cartões CNPJ através do portal Consulta CNPJ, da Receita Federal, https://servicos.receita.fazenda.gov.br/servicos/cnpjreva/Cnpjreva_Solicitacao.asp.
Elaboração própria.

Embora todas as regiões do Brasil estejam contempladas no recorte de produtoras nacionais, apenas 13 unidades da federação, de um total de 27, estão

representadas entre elas. Não constam na programação da Mostra filmes realizados por produtoras ou coprodutoras dos estados de Espírito Santo, Amapá, Acre, Rondônia, Roraima, Tocantins, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Maranhão, Piauí, Rio Grande do Norte, Alagoas, Sergipe e Santa Catarina.

No tocante a profissionais, conquanto não se tenha questionado as pessoas diretoras quanto às suas regiões de origem ou moradia, parece pertinente a esta pesquisa, para ilustrar o cenário da produção audiovisual brasileira, trazer dados acerca da mão-de-obra nacional. Ao observarmos os índices da distribuição da mão-de-obra audiovisual pelo território brasileiro, segundo documento "Emprego no Setor Audiovisual: estudo anual 2018 (ano-base 2016)" (OCA/Ancine, 2018, p. 16), a região Sudeste apresentava concentração, no ano de 2016, de 62% da mão de obra do setor audiovisual; seguida pela região Nordeste, com 13% dos empregos; pela região Sul com 12%; pelo Centro-Oeste, com 7%; e por fim pela região Norte, com 6% das colocações profissionais do setor.

3.2.4 Democratização cultural versus Democracia cultural

A fim de analisar a Mostra enquanto política cultural à luz das distinções entre democratização cultural e democracia cultural, propostas por Isaura Botelho (2007), foram escolhidos como instrumentos os documentos "Pontuação Produtoras – Capacidade Gerencial e Desempenho Comercial" (Ancine, 2018), que atribui notas a produtoras registradas na Agência; "Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores de 1970 a 2019" (OCA/Ancine, 2019), que observa volumes de público de filmes nacionais; e as listas "100 Melhores Filmes Brasileiros" e "100 Melhores Documentários Brasileiros", produzidas por associação de crítica cinematográfica nacional (Abraccine). A escolha por esses instrumentos foi motivada pelo entendimento de que os mesmos dizem respeito a modos de legitimação social de filmes, aspecto relacionado ao conceito de democratização cultural, referindo-se à aprovação do público, de um lado, e da crítica especializada, de outro, e ainda à expressividade das produtoras por eles responsáveis no cenário nacional.

Acerca da pontuação automática das produtoras, os critérios propostos pela Ancine indicam graus de experiência das mesmas, relacionados ao volume de

filmes por elas produzidos (capacidade gerencial) e à repercussão desses filmes no mercado nacional de salas de cinema (desempenho comercial), medida em função do volume de público correspondente a esses filmes em relação ao total de público dos filmes brasileiros.

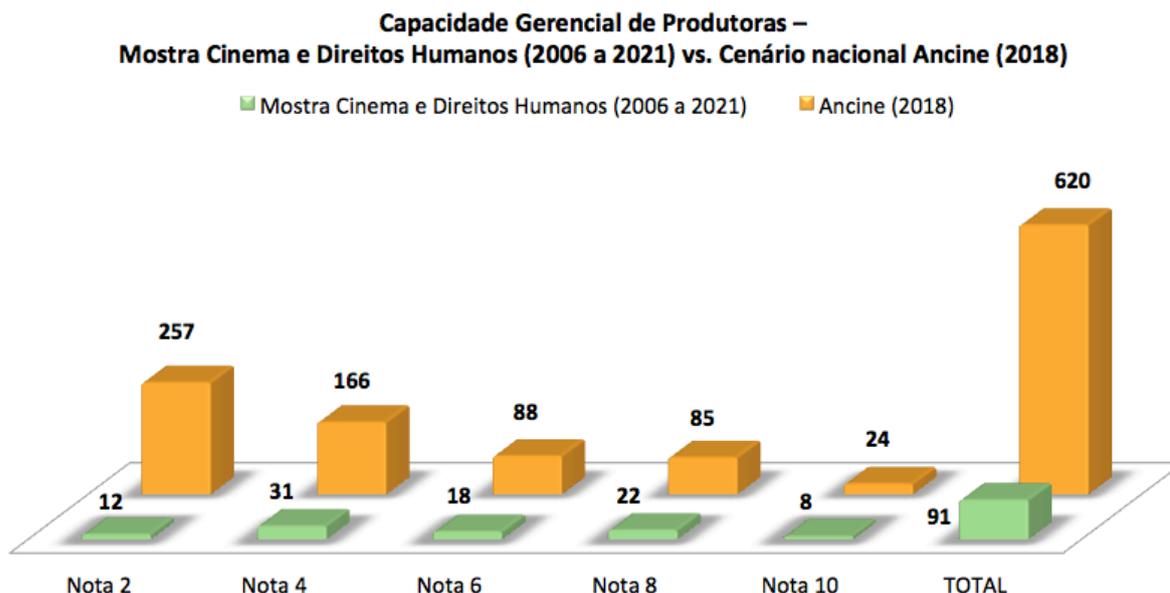
Desse modo, levantaram-se as notas das produtoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra de 2006 a 2021 para em seguida compará-las ao conjunto de produtoras pontuadas pela Agência no referido documento. Para essa análise, excluiu-se do conjunto de produtoras de filmes brasileiros da Mostra as produtoras estrangeiras, considerando assim as 285 brasileiras.

A partir dessa abordagem, observou-se que 194 dessas produtoras não constam no documento de notas produzido pela Agência, representando um montante de 68,1% do total. Dentre as 91 produtoras pontuadas, 8 apresentaram nota 10 em capacidade gerencial²⁰⁶, e 12 apresentaram nota 2, a mais baixa do espectro, representando respectivamente 2,8% e 4,2% do total. A nota mais incidente de capacidade gerencial é a nota 4, com 31 produtoras nesse índice (10,9%).

O documento produzido pela Ancine pontuou um total de 620 produtoras, das quais a maior parte apresentou nota 2 de capacidade gerencial, 41,5% (257 produtoras). Com atribuição de nota 4 observaram-se 166 produtoras, 26,8% do total. Em seguida aparecem: nota 6, com 14,2% (88 produtoras); nota 8, com 13,7% (85); e a menos atribuída, a nota 10, com 3,9% de presença (24 produtoras). Comparação entre o recorte da Mostra e o cenário nacional pode ser observada na Figura 21, abaixo ilustrada.

²⁰⁶ A capacidade gerencial é medida multiplicando-se por 2 a Classificação e Nível da empresa (que varia de 1 a 5), medida pelo volume de obras produzidas.

Figura 21 – Capacidade Gerencial de Produtoras (2018) – Mostra (2006 a 2021) vs. Cenário nacional Ancine (2018)

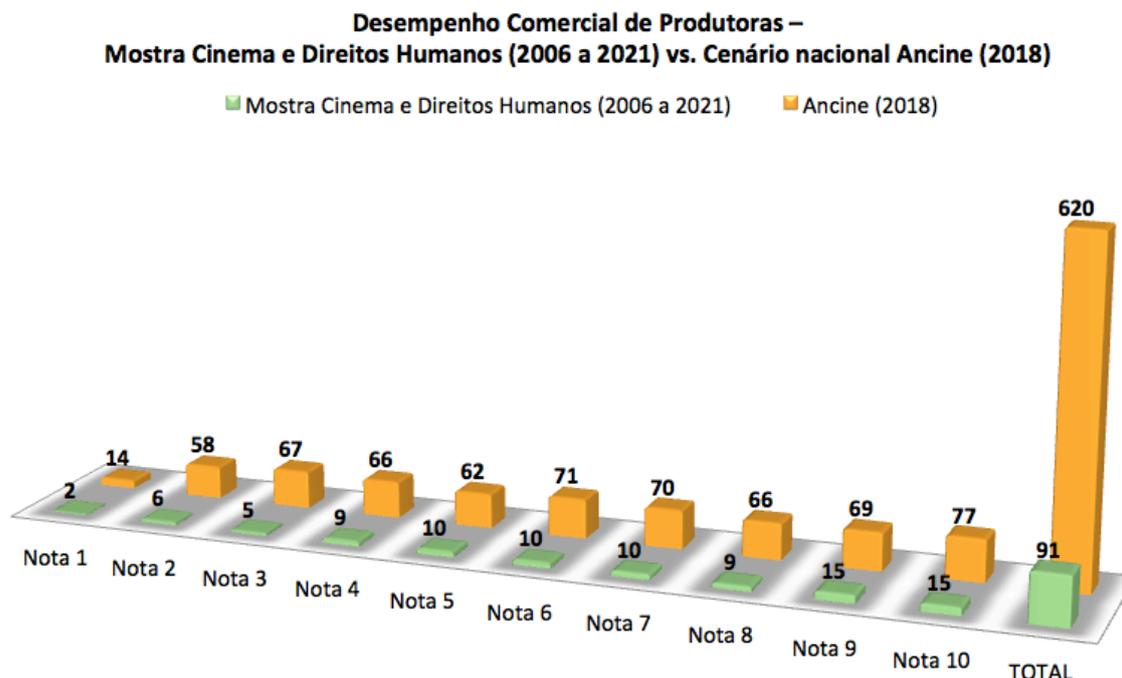


Fonte: Lista de produtoras extraída a partir de catálogos oficiais da Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021); pontuação a partir de "Pontuação Produtoras – Capacidade Gerencial e Desempenho Comercial", OCA/Ancine, 2018.

Acerca do quesito de desempenho comercial das produtoras, que varia de 1 a 10, quinze produtoras brasileiras da Mostra apresentaram nota 10, correspondendo a 5,3% do total de 285, e duas apresentaram nota 1, ou seja, 0,7%. A nota mais incidente de desempenho comercial dentre as produtoras de filmes brasileiros da Mostra é a nota 10, ao lado da nota 9, ambas atribuídas a quinze produtoras.

No cenário avaliado pela Ancine em 2018, esse quesito revelou uma distribuição mais homogênea que a capacidade gerencial. A nota mais frequente é a nota máxima, com 77 produtoras apresentando essa pontuação (12,4%). Em seguida, percebem-se 11,5% de produtoras (71) com nota 6 e 11,3% com nota 7 (70 produtoras). Tal qual se revelou no recorte da Mostra, no cenário nacional a nota menos incidente também é a nota 1, trazendo 14 produtoras com essa pontuação, representando 2,3%. A Figura 22 abaixo permite uma percepção comparada mais completa entre a Mostra e o cenário brasileiro.

Figura 22 – Desempenho Comercial de Produtoras (2018) – Mostra (2006 a 2021) vs. Cenário nacional Ancine (2018)



Fonte: Lista de produtoras extraída a partir de catálogos oficiais da Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021); pontuação a partir de "Pontuação Produtoras – Capacidade Gerencial e Desempenho Comercial", OCA/Ancine, 2018.

A expressiva ausência de produtoras brasileiras constantes da seleção da Mostra no documento de pontuação automática da Ancine sugere que a mesma não priorizou em sua seleção de filmes obras de empresas com experiência comprovada no mercado audiovisual. Pelo contrário, ao associarmos esse dado ao variado rol de atividades econômicas que as produtoras de filmes brasileiros da Mostra apresentam (vide Figura 18), observa-se a abertura de espaço a organizações inclusive externas ao mercado audiovisual propriamente dito.

Relativo aos filmes nacionais de maiores públicos, apenas cinco filmes brasileiros constantes na Mostra Cinema e Direitos Humanos integram essa lista. *Pra Frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982), selecionado na 5ª edição, em 2010, é o 174º filme brasileiro mais visto nos cinemas, com mais de 1,2 milhões de espectadores. *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), selecionado na 6ª edição, é o 145º filme brasileiro com mais público, contando mais de 1,5 milhões de espectadores. *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* (Hector Babenco, 1977), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e *Eles Não Usam Black-tie* (Leon Hirszman,

1981), selecionados no âmbito da 'Mostra Homenagem' da 12ª edição (2018), dedicada ao ator Milton Gonçalves, são respectivamente o 10º (mais de 5,4 milhões de espectadores), o 20º (mais de 4,6 milhões de espectadores) e o 162º (mais de 1,3 milhões de espectadores) filmes brasileiros de maiores públicos. Assim, apenas 1,6% dos filmes brasileiros selecionados podem ser considerados de grande público.

Ao observar as listas de Cem Melhores Filmes Brasileiros (2015) e Cem Melhores Documentários Brasileiros (2017) produzidas pela Abraccine, percebemos uma presença ligeiramente maior de filmes nacionais selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos. Proporcionalmente ao total de filmes brasileiros selecionados, contudo, o número é ainda pouco expressivo.

No caso da Lista de Cem Melhores Filmes Brasileiros (2015)²⁰⁷, observam-se seis filmes nacionais constantes na Mostra Cinema e Direitos Humanos: na quinta edição da Mostra, *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), de Cao Hamburger, considerado o 98º melhor filme, e *Pra Frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, que ocupa a 77ª posição; na sexta edição do festival, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, 11º melhor filme da Lista; na sétima edição e integrante da 'Mostra Homenagem' ao diretor Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado Para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), que é considerado pela Abraccine o 4º melhor filme nacional; na oitava edição do festival e integrante da 'Mostra Homenagem' ao diretor Vladimir Carvalho, *O País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1979), considerado o 82º melhor filme; e na décima primeira edição e parte da 'Mostra Homenagem' à diretora Laís Bodanzky, *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001), o 72º melhor filme brasileiro para a Abraccine.

Em relação à Lista de Cem Melhores Documentários Brasileiros (2017)²⁰⁸, percebem-se dezessete filmes que constaram na programação da Mostra Cinema e Direitos Humanos: selecionado na primeira e na quinta edições, *Hércules 56* (2005), de Silvio Da-rin, considerado o 93º melhor documentário brasileiro; na

²⁰⁷ Lista Abraccine dos 100 Melhores Filmes Brasileiros, <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>, último acesso em 04/11/2021.

²⁰⁸ Lista Abraccine dos 100 Melhores Documentários Brasileiros, <https://abraccine.org/2017/03/15/abraccine-elege-cabra-marcado-para-morrer-como-o-melhor-documentario-do-cinema-nacional/>, último acesso em 04/11/2021.

terceira edição, *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, considerado o 67º melhor documentário; na quarta edição, *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli, integrante da 'Mostra Homenagem' ao projeto Vídeo Nas Aldeias e 30º melhor documentário brasileiro segundo a Abraccine. A sétima edição da Mostra incluiu *O Dia Que Durou 21 Anos* (2012), de Camilo Tavares, considerado o 59º melhor documentário nacional, e trouxe em sua 'Mostra Homenagem' (Eduardo Coutinho) aquele que é considerado o melhor documentário brasileiro pela Abraccine, *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho (reprisado na nona edição), e ainda *Santo Forte* (1999), do mesmo diretor, que ocupa a 19ª posição no ranking de melhores documentários nacionais. A oitava edição da Mostra Cinema e Direitos Humanos contou com seis documentários presentes na lista da Abraccine: *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, considerado o 54º melhor documentário brasileiro; *A Cidade É Uma Só?* (2011), de Adirley Queirós, o 46º melhor documentário; *Os Dias Com Ele* (2013), de Clara Escobar, o 64º melhor longa documentário; *As Hiper-Mulheres* (2011), dirigido pelo trio Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, que é visto como o 96º melhor documentário brasileiro; e, na "Mostra Homenagem" dedicada ao diretor Vladimir Carvalho, seus filmes *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991) e *O País de São Saruê* (1979), respectivamente considerados 21º e 12º melhores documentários nacionais pela Associação. A nona edição da Mostra reuniu quatro documentários brasileiros dos cem melhores apontados pela Abraccine: *Mataram Meu Irmão* (2013), de Cristiano Burlan, é o 66º melhor documentário na lista; *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski, o 24º; *O Mercado de Notícias* (2014), de Jorge Furtado, é classificado como o 76º melhor documentário; *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, considerado o melhor documentário nacional e também exibido na sétima edição do festival; e *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lúcia Murat, que consta na lista Abraccine no 39º lugar, integrou os filmes da "Mostra Homenagem", nesse ano dedicada a ela. Por fim, a décima edição da Mostra Cinema e Direitos Humanos trouxe *Branco Sai, Preto Fica* (2015), de Adirley Queirós, considerado o 69º melhor documentário brasileiro pela Abraccine.

Colocados em perspectiva com o volume total dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra, o número de filmes que constam nas listas da

Abraccine e/ou na listagem de maiores públicos do OCA/Ancine representam, juntos (excluindo-se as reincidências na programação e entre as próprias listas), 7,5% do total, ou vinte quatro filmes de um total de trezentos e vinte. Discriminadamente, indica-se que 1,6% dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos integram o rol de filmes de maiores públicos do cinema nacional (5 filmes); 1,9% integram a lista de Cem Melhores Filmes Brasileiros produzida pela Abraccine (6 filmes); e 5,3% integram a lista de Cem Melhores Documentários Brasileiros da Abraccine (17 filmes).

Dois filmes selecionados pela Mostra integram ambas as listas produzidas pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema: *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, é simultaneamente o melhor documentário brasileiro e o quarto melhor filme brasileiro, enquanto *O País de São Saruê* (1979), de Vladimir Carvalho, é ao mesmo tempo o décimo segundo melhor documentário e o octogésimo segundo (82º) melhor filme nacional.

Esses referenciais sugerem que a Mostra Cinema e Direitos Humanos, ao longo dos seus quinze anos de existência, não deu primazia em sua seleção de filmes àqueles com ampla repercussão no cenário nacional, tanto no sentido de sua popularidade entre o público quanto de seu prestígio diante do campo cinematográfico. Essa percepção sugere que a Mostra não esteve articulada em torno de fazer circular uma produção fílmica brasileira dita socialmente reconhecida e valorizada.

Entretanto, reflexão mais detida indicou a insuficiência dos instrumentos escolhidos para avaliar aspectos relativos à diferenciação entre democratização cultural e democracia cultural na Mostra Cinema e Direitos Humanos. Isso se dá pois não são capazes de medir a participação de diferentes fazedores culturais na direção ou produção dos filmes, nem a participação de diferentes grupos nas tomadas de decisão relativas à Mostra, seja do ponto de vista de sua produção seja de sua curadoria.

Um indicador que avalie a presença de filmes brasileiros selecionados pela Mostra em listas de grandes públicos do cinema nacional não implica que a curadoria da Mostra tenha levado esse dado em consideração para a seleção do filme, especialmente porque, no caso dos filmes contemporâneos, lançados nos

cinemas no mesmo ano em que foram selecionados pela Mostra, esse dado encontra-se ainda indisponível para a equipe curadora. Desse modo, essa informação tenderia a ser relevante apenas para filmes mais antigos, cujos índices de público já foram consolidados, e que, conforme se observou, representam uma minoria no conjunto da Mostra. Igualmente, listas de melhores filmes não são atualizadas anualmente, de modo que filmes recentes tendem a não estar nelas presentes, e, além disso, concorrem com outras medições de prestígio que gozam de mais visibilidade e importância para o mercado audiovisual, como premiações em festivais de cinema.

Assim, a fim de qualificar a discussão tendo em vista as limitações percebidas, ampliou-se o conjunto dos instrumentos escolhidos incorporando outros já levantados por esta pesquisa, na medida em que se referem às pessoas diretoras dos filmes e às produtoras responsáveis (CNPJ), compreendidas enquanto fazedoras culturais.

Acerca do perfil de pessoas diretoras, alguns dados apontam a diversidade dessas(es) realizadoras(es), bem como que a expressividade de suas carreiras no cinema não foi um fator relevante para a seleção dos filmes. Marcadamente, a maior parte delas, 57,1%, sequer constam na lista de diretores(as) da Ancine de 2018; dentre as pontuadas pela Agência, a maior parte apresenta a segunda menor nota do espectro (nota 2), 18,1%.

Ao observarmos a renda dessas pessoas diretoras, considerando as respostas ao questionário (173 respondentes), percebe-se uma variedade das faixas de renda que, conquanto não reflita o cenário nacional, traz cada um dos seis estratos²⁰⁹ com ao menos 8% de representatividade. A maior presença é de pessoas de renda média e média-alta, totalizando 43,4% das(os) respondentes, enquanto quase um quinto do total possui renda baixa e muito baixa, 24,3%. No cenário nacional, segundo publicação do IPEA do segundo trimestre de 2020²¹⁰, 46,76% dos domicílios brasileiros apresentam renda baixa e muito baixa, enquanto 28,36% são de renda média e média-alta.

²⁰⁹ Renda muito baixa, renda baixa, renda média-baixa, renda média, renda média-alta, renda alta.

²¹⁰ Carta de Conjuntura nº 47 – 2º trimestre de 2020, https://www.ipea.gov.br/porta1/images/stories/PDFs/conjuntura/200616_inflacao.pdf, último acesso em 04/01/2022.

Em contraposição, o conjunto de diretoras(es) dos filmes brasileiros da Mostra (2006 a 2021) apresenta altíssima concentração no que tange a seu nível de escolaridade, com 95,9% apresentando nível superior (graduação ou pós-graduação, completa ou incompleta). Esse dado contrasta fortemente com o cenário brasileiro, em que 21,4% da população apresenta Ensino Superior completo ou incompleto²¹¹.

No que tange às produtoras, relativo à sua distribuição regional, revela-se concentração geográfica que reflete o cenário brasileiro do audiovisual, com mais da metade delas sediada no Sudeste brasileiro, indicando a necessidade de ampliação de fazedores culturais, ainda que a quantidade de produtoras e coprodutoras dos filmes nacionais seja significativa, tendo em vista um volume de 295 produtoras responsáveis pelos 320 filmes brasileiros. Destaca-se, contudo, nesse conjunto, a tímida presença de duas produtoras do Norte do País, e que, das 27 unidades da federação, apenas 13 possuem produções audiovisuais selecionadas.

Essa concentração geográfica se observa também no mapeamento dos pontos culturais credenciados do Circuito Difusão. Dados da 10ª edição, disponíveis no site oficial da Mostra Cinema e Direitos Humanos apontam que, dos 773 pontos credenciados (50 dos quais em Cabo Verde, África), apenas 26 localizam-se em estados do Norte, ou 3,35% do total, ao passo que 44,38% estão no Sudeste²¹². No Circuito Difusão da 11ª edição, o número de pontos aumenta consideravelmente, para 812 espaços credenciados, mas o percentual de presença na região Norte cai, com 24 pontos credenciados representando 3% do total. Na 12ª edição, os 19 pontos credenciados da região Norte representam 3,2% do total de 592. O dado não evidencia, contudo, que a Mostra tenha dado prioridade a selecionar pontos de exibição em uma região ou outra, podendo, ao

²¹¹ Dados de 2018, disponíveis no Portal Educa IBGE, do governo federal: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18317-educacao.html>, último acesso em 10/01/2022.

²¹² Importante evidenciar que a distribuição populacional no Brasil é consideravelmente desigual. Enquanto a região Norte abriga 18.906.962 de pessoas, a região Sudeste é lar para 89.632.912, população quase cinco vezes maior que no Norte do País. Informações extraídas do Portal do Governo Brasileiro, em 27/08/2021, de acordo com estimativas do IBGE. "População brasileira chega a 213,3 milhões de habitantes, estima IBGE", <https://www.gov.br/pt-br/noticias/financas-impostos-e-gestao-publica/2021/08/populacao-brasileira-chega-a-213-3-milhoes-de-habitantes-estima-ibge>, último acesso em 05/01/2022.

contrário, indicar não apenas a maior presença de pontos interessados em exibir os filmes na região Sudeste, mas a própria procura desses pontos pelo credenciamento para exibição do Circuito Difusão.

Paralelamente, em se tratando do mercado audiovisual, a inclusão de fazedores culturais se relaciona não apenas a aspectos de produção e direção dos filmes, mas também de sua distribuição, entendida enquanto sua capacidade de alcançar o público.

Nesse sentido, apresenta especial destaque a abrangência da execução da Mostra, que realiza em todos os estados da federação e no Distrito Federal a exibição de filmes sem custos para a(o) espectadora(or). O Circuito Difusão, por sua vez, amplia ainda mais essa distribuição (ressalvado aqui ser esse conjunto de filmes consideravelmente mais reduzido que a seleção do Circuito Principal). Igualmente, destacam-se ações complementares da Mostra já mencionadas nesse capítulo, como a inclusão dos filmes em trabalhos pedagógicos, exibição em TV aberta (Prêmio Aquisição da TV Brasil), em locais sem acesso a salas de cinema, atividades em associação com escolas e universidades, entre outros.

Ainda no tocante ao Circuito Difusão, o edital de seleção dos pontos de exibição da 10ª edição²¹³ aponta que seus principais objetivos são o "envolvimento de público situado fora dos grandes centros e não habituado ao consumo de bens culturais no debate sobre seus direitos" e a "ampliação do debate sobre cultura e educação em direitos humanos através da produção cinematográfica", evidenciando uma preocupação focada no engajamento da audiência em reflexões sobre direitos e não meramente na exibição. No caso de extrapolação de 1.000 pontos credenciados, o edital indica que a ordem de prioridade de atendimento desses espaços se dará tendo em vista a distribuição regional, o maior atendimento a requisitos de acessibilidade, a capacidade de atingir segmentos sem acesso a cultura e finalmente a própria capacidade de atendimento do público apresentado pelo ponto de exibição. Estimula-se ainda a realização de atividades complementares como oficinas, debates e seminários, além de mostras regionais e locais, exposições e apresentações, e se especifica

²¹³ Edital de Convocatória do Circuito Difusão da 10ª edição, <https://mostracinemaedireitoshumanos.mdh.gov.br/2015/convocatoria-10a-edicao/>, último acesso em 10/01/2022.

a necessidade do envio, pelos pontos credenciados, de relatórios de acompanhamento que têm por objetivo aferir o impacto das atividades, trazendo aspectos como quantidade de sessões acessíveis realizadas, quantidade e caracterização do público atingido, registros fotográficos ou filmicos e matérias na imprensa.

Essas demandas sugerem um forte interesse da Mostra Cinema e Direitos Humanos em ampliar e diversificar o público dos filmes e de mobilizadores sociais e culturais, estimulando agentes locais a engajarem diferentes fazedores culturais locais e regionais a fim de multiplicar o escopo das atividades realizadas e articular variadas estratégias de mobilização, aumentando o impacto e difusão da cultura e educação em direitos humanos.

Apesar da ampliação dos instrumentos de análise sobre aspectos de democratização cultural e democracia cultural relativos à Mostra Cinema e Direitos Humanos terem permitido uma profundidade um pouco maior nessa avaliação, compreende-se, enfim, que os mesmos não são capazes de fornecer entendimentos suficientemente ricos a ponto de tornar possível uma qualificação da Mostra acerca dessas tipologias. Para tal intenção, seriam necessários outros instrumentos que permitissem uma olhar mais apurado acerca de processos de produção, instâncias decisórias, fluxos de trabalho e articulação de agentes, representações, significados e experiências, dentre outros aspectos, tal como entrevistas com equipes de produção, curadoria e público.

3.2.5 Perfil da produção audiovisual brasileira selecionada

Como último objetivo específico elencado, também resultado de outros objetivos e estratégias operacionalizados, sugeriu-se a construção de um panorama parcial da produção audiovisual nacional de direitos humanos, tendo como recorte a seleção brasileira da Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021, em suas doze edições. Embora dito último objetivo, esse se encontra, conforme apontado nos primeiros parágrafos deste capítulo, na raiz das intenções desta pesquisa, quando em um primeiro momento esta pesquisadora se questionou quais filmes nacionais poderiam ser compreendidos como filmes de direitos humanos – sem pretender, evidentemente, uma lista final.

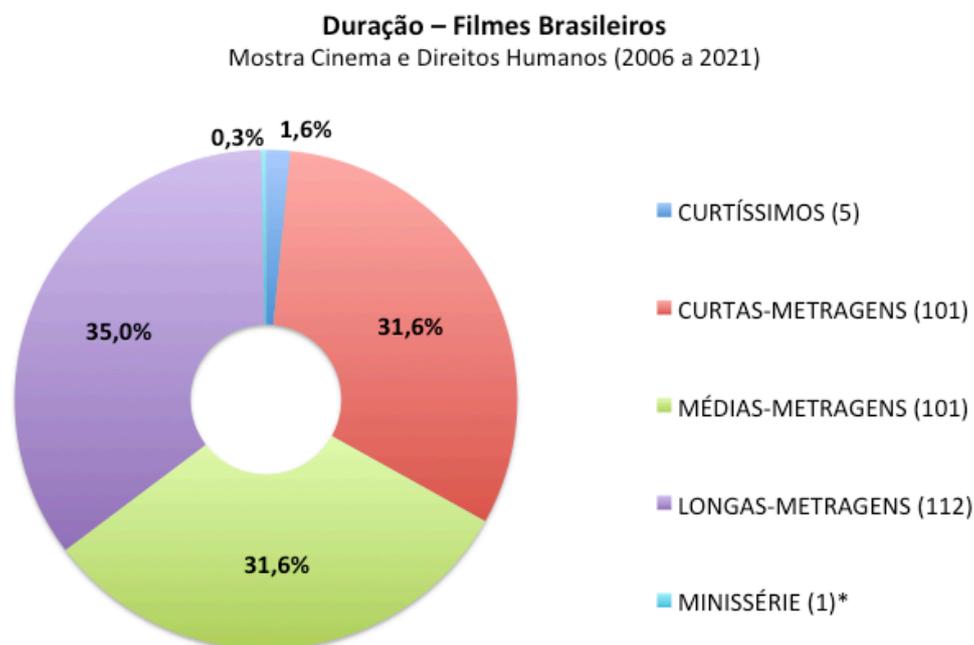
Assim, deixa-se claro que esse conjunto de filmes não esgota os filmes nacionais de temas de direitos humanos. Pelo contrário, compreende apenas um esforço de mapeamento dessa produção. O festival Entretodos, por exemplo, com a mesma idade que a Mostra Cinema e Direitos Humanos, apresenta outro rico agregado de produções de curta-metragem²¹⁴ que trabalham esses temas. Outros festivais de cinema ativista, com temáticas de direitos humanos mais específica (filmes LGBTQIA+, cinema indígena, cinema negro, moradia, entre outras), certamente também oferecem uma variedade de filmes que podem ser compreendidos como filmes de direitos humanos.

O panorama que ora se apresenta, portanto, pretende dar a conhecer características do conjunto de filmes brasileiros que foi selecionado pela Mostra até sua 12^a edição, buscando observar especialmente tipologias de gênero fílmico, duração e ano de realização. Outras características desses filmes, como tipo da direção (codireção/ direção solo), gênero da direção e origem das produtoras já foram apresentadas e discutidas anteriormente e não serão retomadas.

Acerca da duração dos filmes nacionais selecionados pela Mostra, percebe-se uma distribuição equilibrada entre longas, médias e curtas-metragens, com presença percentual respectivamente de 35% (112 filmes), 31,6% (101 filmes) e 31,6% (101 filmes). Além dessas tipologias, observou-se a presença de 1,6% de filmes curtíssimos (5 filmes), de até 3 minutos, e de uma minissérie, reeditada em dois longas-metragens, correspondendo a 0,3% do total de 320 filmes brasileiros, conforme apresenta a Figura 23 abaixo.

²¹⁴ Conquanto afirme selecionar filmes de curta-metragem, o festival Entretodos recebe filmes de até 25 minutos, que para a MP 2.228-1/01 seriam considerados médias-metragens. Diversos outros festivais de cinema aplicam a categoria de curta-metragem para filmes de até 30 minutos, como é exemplo o Festival do Rio. Para nosso panorama, consideramos os critérios da MP 2.228-1/01, entendendo filmes de curta-metragem como de até 15 minutos. Site oficial Entretodos, <https://www.entretodos.com.br/>, último acesso em 10/01/2022.

Figura 23 – Distribuição Percentual por Duração – Filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)

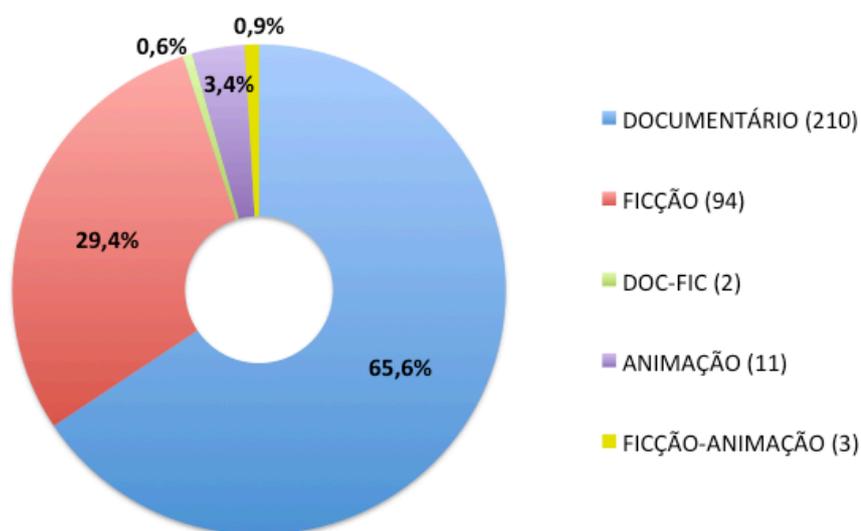


Fonte: Catálogos oficiais da Mostra Cinema e Direitos Humanos (1 a 12ª edições).
Elaboração própria. *Minissérie (1): para exibição no contexto do festival, a minissérie *Trago Comigo* (2009), de Tata Amaral, foi reeditada como duas longas-metragens de 96 minutos cada, contendo o primeiro os capítulos 1 e 2, e o segundo os capítulos 3 e 4.

No que toca aos gêneros filmicos, reafirmando a preferência de festivais de cinema e direitos humanos pelo gênero documental, a Figura 24, abaixo apresentada, identifica que 65,6% dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra de 2006 a 2021 são documentários, ou 210 filmes de 320, ao passo que 29,4% são obras ficcionais (94) e dois filmes são classificados como doc-fic, 0,6% do total. Na seara da animação, tem-se que 3,4% dos filmes são estritamente animações (11 filmes), enquanto 0,9% são ficções-animações, somando 3 produções com essa característica.

Figura 24 – Gênero Fílmico dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)

Distribuição Percentual de Gênero Fílmico – Filmes Brasileiros
Mostra Cinema e Direitos Humanos (2006 a 2021)



Fonte: Catálogos oficiais da Mostra Cinema e Direitos Humanos (1ª a 12ª edições); sites oficiais de produtoras audiovisuais. Elaboração própria.

Quanto aos anos de lançamento dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra, esses abrangem o período de 1949 a 2018. Tendo a Mostra se iniciado no ano de 2006, a maior parte dos filmes selecionados possuem datas de lançamento de 2005 em diante, com 282 produções lançadas a partir desse ano, ou 88,125% de 320 filmes. Anterior a esse ano há 40 filmes brasileiros selecionados, sendo o mais antigo deles o longa-metragem *Também Somos Irmãos* (1949), de Carlos Burle, integrante da "Retrospectiva Histórica – Iguais na Diferença" da quarta edição. Em seguida está *Couro de Gato* (1960), curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, parte da "Mostra Histórica" da terceira edição. Evidencia-se que a maior parte dos filmes anteriores ao ano 2000 inserem-se no contexto das Mostras Históricas ou Mostras Homenagens das diferentes edições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, desenvolvida em torno de questões afetas à comunicação audiovisual, aos direitos humanos e à sociologia da ação pública, se organizou em função de observar a política pública representada pela Mostra Cinema e Direitos Humanos buscando responder à pergunta: o perfil dos filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos (de 2006 a 2021) espelha ou rejeita o perfil de concentração da indústria cinematográfica nacional, indicada através de estudos do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine) e do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA/UERJ)?

Essa concentração é percebida tanto através do perfil da direção cinematográfica brasileira, caracterizado pela ampla presença de homens brancos na função diretiva da obra, quanto pela distribuição regional dos estabelecimentos vinculados ao mercado audiovisual²¹⁵, sediados majoritariamente na região Sudeste.

Com quinze anos de existência e tendo realizado doze edições, a Mostra Cinema e Direitos Humanos é produzida pela extinta Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH/PR) desde 2006, em articulação com organizações da sociedade civil, e hoje se encontra sob tutela do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. O festival representa uma importante política pública que articula a comunicação audiovisual para promover a cultura e a educação em direitos humanos, tendo selecionado até o momento 320 produções nacionais dirigidas por 322 pessoas e coletivos e produzidas por 295 produtoras, nacionais (285) e internacionais (10). Com a garantia de sua continuidade preconizada pelo Programa Nacional de Direitos Humanos-3 (PNDH-3, 2010, p. 189) e fundamentada no Plano Nacional de Educação em

²¹⁵ Atividades econômicas (CNAEs): atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão (59.11-1); atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão (59.12-0); distribuição cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão (59.13-8); atividades de exibição cinematográfica (59.14-6); atividades de televisão aberta (60.21-7); programadoras e atividades relacionadas à televisão por assinatura (60.22-5); operadoras de televisão por assinatura por cabo (61.41-8); operadoras de televisão por assinatura por micro-ondas (61.42-6); operadoras de televisão por assinatura por satélite (61.43-4); aluguel de fitas de vídeo, DVDs e similares (77.22-5); comércio varejista de discos, CDs, DVDs e fitas (47.62-8). BRASIL. OCA/ANCINE. **Emprego no setor audiovisual**: estudo anual 2018 (ano base 2016), 2018, p. 5.

Direitos Humanos (PNEDH, 2007), a Mostra se caracteriza como o festival de cinema e direitos humanos de maior abrangência do País, circulando em todas as vinte e sete unidades da federação.

O desenvolvimento de uma política de promoção dos direitos humanos que se valha do meio audiovisual para contribuir na costura dos fios de uma tessitura social defensora dos direitos humanos tem como base o entendimento de que a mídia possui papel central na percepção da realidade social. Para o PNEDH (2007, p. 53), a mídia, que abarca o cinema e o audiovisual, compreende "um conjunto de instituições, aparatos, meios, organismos e mecanismos" que se caracteriza como um espaço político com potencial de influenciar comportamentos, valores, crenças, percepções de mundo e construir opinião pública.

Não à toa o campo dos direitos humanos tem tão caro apreço ao material visual; segundo enfatiza Meg McLagan (2003), em um mundo globalmente midiático, as imagens que permeiam a mídia exercem papel determinante em estabelecer quais violências são evidenciadas e quais permanecem negligenciadas. Manuel Castells (2007, p. 241, tradução livre) partilha dessa compreensão ao afirmar que "a principal questão não é a conformação das mentes por mensagens explícitas na mídia, mas pela ausência de um determinado conteúdo na mídia. O que não existe na mídia, não existe na mentalidade coletiva (...)"²¹⁶.

Para o autor, o cenário contemporâneo da sociedade em rede (CASTELLS, 1999), caracterizada como uma sociedade informacional calcada em redes digitais de comunicação baseadas em internet e operacionalizadas por uma miríade de dispositivos que se espraiam por inúmeras esferas da vida de indivíduos, grupos e organizações, constitui uma realidade na qual a visibilidade nos meios de comunicação representa condição determinante para a negociação de valores simbólicos na e da mentalidade coletiva (CASTELLS, 2007, 2015; THOMPSON, 2005). Assim, a mídia se tornou o espaço onde o poder é negociado e decidido (2007, p. 242; 2015, p. 32), de modo que permeia-la com

²¹⁶ No original: "Yet, the main issue is not the shaping of the minds by explicit messages in the media, but the absence of a given content in the media. What does not exist in the media, does not exist in the public mind (...)." (CASTELLS, 2007).

narrativas contra-hegemônicas representa uma importante mudança de paradigma no cenário das disputas pelas narrativas da realidade.

Enquanto Laura Mulvey considera, em 1973, que o lançamento da filmadora 16mm (1923) constituiu uma mudança nas condições econômicas da produção audiovisual, permitindo a ascensão de um "cinema alternativo" (*in* XAVIER, 2008, p. 439), o lançamento de filmadoras digitais no final da década de 1980 e a ascensão da *web* 2.0 na década seguinte representaram uma alteração ainda mais profunda, permitindo o barateamento da produção e da distribuição audiovisuais. Não obstante, festivais de cinema e cineclubes já haviam emergido há décadas como alternativas ao mercado exibidor dominante (TASCÓN, 2015, p. 9).

Acerca de festivais de cinema e direitos humanos, Sonia Tascón argumenta que

a emergência e aumento da popularidade desses festivais sugerem tanto a aceitação da cultura visual como uma parte importante do espectro de formas de comunicação modernas, quanto o potencial que essa forma de comunicação exprime para 'fomentar compreensão e construir um mundo mais tolerante através da disseminação de conhecimento em direitos humanos' (TASCÓN, 2012, p. 865, aspas da autora, tradução livre)²¹⁷.

Segundo o filósofo brasileiro Paulo Carbonari (2007), a fim de construir sociedades protetoras dos direitos humanos, é essencial produzir uma nova justificação ética da ação humana, superando a lógica racional-estratégica que orienta as interações com vistas aos fins, governando-as a partir de uma lógica utilitarista e mercantilista. Para o autor, é premente que se posicione a dignidade humana como centralidade dos direitos humanos, reconhecendo os indivíduos como sujeitos de direitos. Desse modo, argumenta a importância de que se construam alternativas à superação da lógica racional-estratégica que se articulem através de tarefas complementares (2007, p. 176-7): a "tarefa negativa" de não produzir novas vítimas de violações de direitos e a "tarefa positiva" de abrir espaços para que sujeitos vítimas de violação possam produzir significados e

²¹⁷ No original: "*The emergence and increase in popularity of these festivals appears to herald both the acceptance of visual culture as an important part of modern communication framework, as well as the potential this form of communication has to 'foster understanding, and build a more tolerant world through spreading knowledge of human rights'*" (TASCÓN, 2012, p. 865).

propor alternativas, mostrando-se determinante a necessidade de "promoção da igualdade e da participação efetivas".

Assim, a abordagem do perfil das pessoas diretoras das obras brasileiras selecionadas pela Mostra de 2006 a 2021 analisou se a mesma promove a educação e cultura em direitos humanos especificamente através do conteúdo das obras, ou se também contempla na função diretiva das obras, considerado um espaço de articulação do discurso do filme, pessoas diretoras de grupos sociais historicamente silenciados na sociedade brasileira, tais como mulheres, pessoas indígenas e pessoas negras.

Partindo do entendimento, sustentado por Goliot-Lété e Vanoye (2012), Hamblim (2016), Bill Nichols (2009), Cezar Migliorin (2015) e outros autores(as) do campo cinematográfico, de que aquele(a) que articula a narrativa fílmica (diretor/a) opera escolhas estéticas e narrativas próprias à sua percepção do objeto fílmico, ao seu contexto social e histórico e suas preferências estético-artísticas, torna-se particularmente relevante entender o perfil de diretores(as) de filmes de direitos humanos, buscando compreender de que perspectiva retratam o universo apresentado. Desse modo, este estudo compreende o filme enquanto um espaço de produção de discursos e a direção cinematográfica como um lugar de fala (RIBEIRO, 2020).

Para Djamila Ribeiro (2020), o lugar de fala se caracteriza pela influência dos marcadores sociais de um sujeito (tais como raça e gênero) em relações de poder experienciadas na vivência social, conformando certas vivências de subalternidade/superioridade compartilhadas por grupos sociais. Remete, dessa maneira, a hierarquizações sociais das quais decorre a hierarquização de saberes e epistemologias que são tolhidas e invisibilizadas no cenário social a partir de um controle da autoridade discursiva. A autora enfatiza que "Reduzir a teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala somente às vivências seria um grande erro, pois aqui existe um estudo sobre como as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade" (2020, p. 67). Trata-se, então, de um "lugar imposto [que] dificulta a possibilidade de transcendência" (2020, p. 64), ou seja, que reduz os indivíduos a seus marcadores sociais, destituindo-lhes humanidade. Evidencia-se que o lugar social

ocupado pelos indivíduos não determina sua consciência discursiva em relação ao mesmo, mas interfere em suas experiências e perspectivas (2020, p. 69).

Assim, a autora aponta a necessidade da criação de "saídas emancipatórias" (2020, p. 43) que possibilitem aos sujeitos produzirem discursos, construindo novos lugares de fala que lhes possibilitem voz e visibilidade de modo a restituir humanidades negadas.

Tal como o faz Ribeiro (2020), que se referencia em Michael Foucault para evidenciar que o uso do termo 'discurso' não remete a uma concatenação de palavras e signos, mas a um "sistema que estrutura determinado imaginário social" (2020, p. 55), esta pesquisa se apoia no mesmo autor (FOUCAULT, 1999) para compreender o discurso cinematográfico não como uma reunião de estratégias audiovisuais, mas como a mensagem construída através delas e dos sistemas de significação acionados.

Acerca da estruturação de relações de poder em filmes de direitos humanos, Tascón (2015) cunha o termo *olhar humanitário* para caracterizar uma forma de olhar pré-concebida e reproduzida nos filmes, calcada em uma estrutura de poder e conhecimento específica, a partir da qual certos sujeitos são continuamente compreendidos enquanto sujeitos vulneráveis e outros como aptos a ajudá-los, determinando "quem nós esperamos ver nessas circunstâncias (humanitárias)" e "a quem não é permitido ser enquadrado nelas" (2015, p. 35, tradução livre)²¹⁸.

Neste trabalho, a Mostra Cinema e Direitos Humanos é abordada sob a perspectiva teórico-metodológica da sociologia da ação pública, a partir das reflexões de Lascoumes e Le Galès (2012), que entendem a ação pública como a orquestração, mais ou menos orientada, da movimentação de agentes públicos e privados em torno de objetivos comuns, especialmente a efetivação dos direitos sociais, interpretando políticas públicas como "diversas formas de regulação social e política dos desafios sociais" (2012, p. 209). Para os autores, é parte essencial do desenvolvimento de políticas públicas sua contínua observação e reformulação com vistas ao aprimoramento e à atualização, uma experimentação a ser acompanhada ao longo de sua execução. Buscou-se, assim, aprofundar

²¹⁸ No original: "*I call it a gaze because it is constitutive of a way of looking, of expecting to see, as well as being reproduce-able. It organizes who we will expect to see in these (humanitarian) circumstances, and includes who is not permitted into such a frame*" (TASCÓN, 2015, p. 35).

conhecimentos sobre a Mostra e produzir interpretações, reforçando sua pertinência e fomentando sua continuidade.

A análise da Mostra à luz da sociologia da ação pública assumiu o festival como instrumento de ação pública e observou seus atores, representações, instituições e resultados aplicando sobre ela o pentágono de políticas públicas (LASCOURMES; LE GALÈS, 2012) e o modelo tecnopolítico de análise de inovações democráticas, proposto por Freitas, Sampaio e Avelino (2020). Entendida enquanto inovação democrática, a Mostra constitui "um espaço sociotécnico em que saberes, instrumentos, processos, atores e representações se encontram para materialização da ação pública" (2020, p. 1), buscando um aprofundamento da democracia.

A partir dessa análise, observou-se a intensa presença de diferentes atores associados ao Estado brasileiro na articulação na Mostra, muitos dos quais com profundas vinculações ao cenário cinematográfico/audiovisual e cultural, tais como a Cinemateca Brasileira, a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), a Empresa Brasil de Comunicação (EBC), o Ministério da Cultura (atualmente extinto), Serviço Social do Comércio (SESC/SP), Ministério das Relações Exteriores (MRE), Petrobras, Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), Caixa Econômica Federal, entre outros. Essa composição aponta o compromisso do Estado brasileiro na execução da Mostra e em sua consolidação no cenário nacional, além de indicar um forte interesse não apenas na promoção dos direitos humanos, mas na articulação de entidades culturais em torno da temática.

A partir da décima edição, percebeu-se a criação de novos instrumentos legais (entendidos como "instituições" pelo pentágono de políticas públicas e como "meta-instrumentos" pelo modelo tecnopolítico de análise) com a intenção de firmar acordos de cooperação com organizações da sociedade civil para realização da Mostra, incorporando novos atores na produção do festival, tanto produtores quanto financiadores. Diversas outras atividades paralelas da Mostra, como debates, exposições em TV aberta, parcerias com escolas e universidades, exposições em locais desprovidos de salas de cinema, realização do Circuito

Difusão, entre outras, demonstram um interesse em ampliar os impactos da Mostra.

Acerca da análise dos perfis de direção propriamente ditos, indicadores de gênero e raça utilizados nesta dissertação foram recentemente introduzidos em pesquisas do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine), em 2014 (gênero) e 2018 (raça), com presença ainda incipiente em estudos. Em 2018, o "Informe de Mercado sobre Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens lançados em Salas de Exibição em 2016" (OCA/Ancine, 2018) apontou que 97,2% dos longas-metragens lançados naquele ano foram dirigidos por pessoas brancas, 19,7% foram dirigidos por mulheres, 2,1% foram dirigidos por homens negros e nenhuma mulher negra ocupou a direção naquele ano (p. 9). No ano seguinte, o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2017 revelou queda na direção de mulheres, com apenas 15,6% dos filmes realizados por elas, mas não trouxe dados que trabalhassem um recorte racial, assim como os Anuários de 2018 e 2019.

Em pesquisa do OCA relativa a Certificados de Produto Brasileiro (CPBs) emitidos em 2017 e 2018 para obras destinadas à televisão e ao cinema, aponta-se que, em 2017, 74% das pessoas diretoras eram homens, em face de 18% de diretoras e 8% de direção mista (codireção entre homens e mulheres). Em 2018, houve ligeiro aumento da presença feminina: 20%, contrastadas a 72% homens e 8% de direção mista.

Igualmente, pesquisa do Grupo de Estudos da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, evidencia a concentração do perfil de direção dos filmes brasileiros de grande público (acima de 500 mil espectadores/as) de 1970 a 2016, apontando que a imensa maioria, 98%, é assinada por pessoas diretoras homens. Enquanto os 2% de direção feminina não trazem sequer uma diretora negra (preta ou parda), 85% dos filmes são dirigidos por homens brancos. Esses dados indicam a expressão do machismo e do racismo institucionalizados, que se observam em diversos âmbitos da sociedade brasileira, reproduzidos também no cenário da produção audiovisual nacional.

Tendo em vista essa conjuntura, bem como a concentração de empresas do mercado audiovisual no Sudeste, assumiu-se em relação à direção da Mostra a

hipótese de um perfil majoritariamente masculino, branco e cisgênero (indicador não utilizado em pesquisas do OCA ou do GEMAA), acompanhado de produtoras audiovisuais sediadas no eixo Rio-São Paulo. Para investigar essa hipótese, foram consultados documentos produzidos pelo OCA/Ancine e pelo GEMMA, bem como aplicado questionário próprio a pessoas diretoras, que as arguiu em relação a gênero, orientação sexual, transgeneridade/cisgeneridade, raça, gênero, escolaridade e renda, além de uma pergunta aberta sobre sua relação com o universo da obra, que não foi explorada neste trabalho. Em relação ao gênero, foi ainda possível a observação dos perfis das pessoas diretoras através de método de heteroidentificação a partir de seus nomes e pesquisas biográficas complementares.

Assim, identificou-se que acerca do gênero da direção cinematográfica dos filmes brasileiros da Mostra (320 filmes), 27,5% deles trazem direção feminina (79 direções solo e 9 codireções femininas), 63,1% corresponde à direção masculina (179 direções solo e 23 codireções masculinas), 7,8% é de codireção mista (25% filmes) e 1,6% de direção de coletivos (5 coletivos).

Tomando-se o número absoluto de sujeitos diretores (322, considerando-se pessoas e coletivos) e não de filmes, analisadas pelo método de heteroidentificação, notam-se 212 diretores homens, que correspondem a 65,8% do total, 105 diretoras, equivalendo a 32,6%, e 5 coletivos, 1,6%.

Tendo como referência as respostas ao questionário (173 respostas, correspondentes a 57,6% do total das 302 pessoas diretoras vivas, ou 53,7% do total de 317 pessoas diretoras da Mostra, excluídos os coletivos), tem-se que 31,8% são mulheres, 67,1% são homens, 0,6% é pessoa não-binária e 0,6% corresponde a pessoa autoidentificada *two-spirits*. No tocante à transgeneridade/cisgeneridade, a quase totalidade das pessoas diretoras respondentes são cisgêneras, 97,7%, enquanto 0,6% é pessoa autodeclarada *two-spirits* e nenhuma é pessoa transgênera. O percentual faltante que somaria os 100% de respondentes equivale a pessoas que alegaram desconhecimento dos termos para responder (embora o questionário trouxesse explicações e exemplos, conforme se pode observar no Apêndice A), que questionaram a

pertinência da pergunta ou que marcaram "Outros", mas não especificaram sua auto-identificação.

Em relação à raça, observou-se através do questionário uma composição de 24,3% de pessoas autodeclaradas negras, 69,9% de pessoas autodeclaradas brancas e 5,8% de "Outros". A interseção dos indicadores de raça e gênero, por sua vez, traz um cenário que conta com a presença de 6,4% de mulheres negras (11), 23,7% de mulheres brancas (41), 16,8% de homens negros (29) e 46,2% homens brancos (80).

Ainda relacionado à raça, através de método de heteroidentificação se identificou a presença de 10 diretores(as) indígenas, 3,1% do total de 322 sujeitos diretores (incluídos os coletivos), sendo 9 homens e apenas 1 mulher, a diretora Patrícia Ferreira, que assina *As Bicicletas de Nhanderú* (2011) em co-direção com Ariel Duarte Ortega. Dentre os 5 coletivos diretores, 1 deles é o coletivo indígena Coletivo Kuikuro.

A partir dessas observações, constatou-se a confirmação da hipótese originalmente formulada, ainda que a Mostra apresente concentrações menores que o mercado cinematográfico e audiovisual nacional. Ainda assim, a presença dos homens na direção cinematográfica (65,8%) corresponde ao dobro da presença feminina (32,6%), que representa cerca de um terço do total de pessoas diretoras e coletivos. Dentro desses grupos, a presença de homens e mulheres negros e indígenas apresenta desigualdades ainda mais expressivas: das 55 mulheres diretoras de filmes nacionais da Mostra que responderam ao questionário, 74,6% delas se definem como brancas, mais que o triplo das 20% de mulheres que se identificam como negras; dos 116 homens respondentes, 69% são brancos, mais que o dobro dos 25% de homens negros diretores.

Acerca de sua orientação sexual, 74,6% (129 pessoas) se declaram heterossexuais, 13,9% (24 pessoas) homossexuais, 10,4% (18 pessoas) são bissexuais, 1,6% (1 pessoa) pansexuais e 0,6% preferiram não responder.

No tocante à escolaridade, os números obtidos através da aplicação do questionário chamam a atenção: 95,9% das pessoas diretoras de filmes brasileiros da Mostra (2006 a 2021) apresentam nível superior (graduação ou pós-graduação) completo ou incompleto. Esse percentual é significativamente maior

que a incidência de ensino superior completo ou incompleto entre trabalhadoras(es) do mercado audiovisual, que corresponde a 43,5% ("Emprego no Setor Audiovisual 2018 – ano base 2016", OCA/Ancine, 2018), e ainda mais em relação ao cenário brasileiro, que traz 21,4% da população acima de 25 anos com esse grau de escolaridade (PNAD Contínua 2012-2019, IBGE).

Relativo à renda, observou-se que a renda mais frequente entre pessoas diretoras da Mostra é a renda média (de R\$ 3.836,38 a R\$ 7.672,77, intervalo utilizado pelo IPEA em 2020), reunindo 23,7% delas. Todas as faixas de renda (muito baixa, baixa, média-baixa, média, média-alta e alta) estiveram contempladas, com ao menos 8% de incidência cada. Destaca-se que as faixas de rendas mais incidentes entre a população brasileira, segundo pesquisa do IPEA do segundo trimestre de 2020 (LAMEIRAS; CARVALHO, 2020), são as faixas muito baixa (29,27%), média-baixa (21,28%) e média (20,05%), ao passo que entre pessoas diretoras da Mostra são as faixas média (23,7%), média-alta (19,65%) e baixa (12,71%).

Tendo em vista um mercado cinematográfico e audiovisual nacional altamente excludente, como se observa através de dados do OCA/Ancine e do GEMMA/UERJ, e a estruturação da Mostra enquanto uma política pública voltada à cultura e educação em direitos humanos, mostra-se fundamental o desenvolvimento de estratégias que promovam a inclusão de filmes dirigidos por sujeitos historicamente alijados de lugares de fala na sociedade brasileira.

Acerca do panorama da cinematografia brasileira de direitos humanos selecionada pela Mostra de 2006 a 2021, identificou-se uma distribuição equilibrada entre curtas (31,6%), médias (31,6%) e longas-metragens (35%), além da presença de curtíssimos (1,6%) e de uma minissérie (*Trago Comigo*, 2009, de Tata Amaral), reeditada em dois longas-metragens. Quanto ao gênero fílmico, a pesquisa confirmou a predileção de festivais de cinema e direitos humanos por documentários, conforme aponta Sónia Tascón (2012, p. 867), observando 65,6% desse gênero (210 filmes) na seleção de filmes, 29,4% de ficções (94 filmes), 4,3% de animações (11 filmes estritamente animação e 3 ficções-animações) e 0,6% de documentários-ficções (2 doc-fics).

Procurou-se ainda discutir aspectos relativos à Mostra Cinema e Direitos Humanos enquanto política cultural, segundo distinções propostas por Isaura Botelho (2007) que diferenciam políticas voltadas à democratização cultural e à democracia cultural. Enquanto, para a autora, a primeira remete à democratização do acesso a uma cultura dita de alto valor, socialmente legitimada, a segunda direciona-se à democratização do fazer cultural, ampliando não apenas os "estratos receptores", mas também os "estratos produtores" (BOTELHO, 2007, p. 178) e entendendo a cultura como direito e exercício da cidadania.

Para essa abordagem, foram observadas lista de maiores públicos do cinema nacional (OCA/Ancine) e listas de melhores filmes produzidas por associação de crítica cinematográfica nacional (Abraccine) a fim de observar a presença de filmes brasileiros selecionados pela Mostra, que se mostrou consideravelmente reduzida. Os instrumentos foram contudo considerados insuficientes para afirmações acerca das distinções em questão, de modo que se optou por ampliar o escopo dos mesmos.

Assim, foram levantadas pontuações de pessoas diretoras e empresas produtoras desses filmes atribuídas pela Ancine (2018) a partir de critérios de volume de obras produzidas e desempenho comercial; examinada a distribuição regional das produtoras; tomadas em consideração a escolaridade e renda das pessoas diretoras; e observadas atividades paralelas à exibição cinematográfica realizadas pela Mostra. Constatou-se a partir dessas análises a majoritária ausência de profissionais e agentes econômicos nas listas de pontuação da Ancine; a concentração das produtoras no Sudeste brasileiro e a reduzidíssima presença de produtoras do Norte (apenas 2 de 285 produtoras brasileiras); e verificou-se um diversificado conjunto de atividades paralelas.

Entretanto, os dados continuaram a não permitir uma acurácia significativa na caracterização da Mostra como promotora de uma democratização cultural ou fomentadora de uma democracia cultural, afirmando em contrapartida a necessidade de outros tipos de instrumentos para essa análise, particularmente entrevistas com equipes de produção, curadoria e público participante, de modo que se possa compreender com maior profundidade processos de produção,

instâncias participativas em tomadas de decisão, fluxos de trabalho, articulação de agentes, experiências, oportunidades e construções de significados.

Não obstante, sinaliza-se através de diferentes dados o interesse da política pública da Mostra Cinema e Direitos Humanos em compor um variado leque de ações que possibilite a ampliação dos públicos, a realização de debates, a inclusão de fazedores culturais de fora do mercado audiovisual ou sem experiência comprovada, a seleção de filmes produzidos por organizações que não integram formalmente o mercado audiovisual, a distribuição de filmes em circuitos alternativos e a mobilização de outras linguagens artísticas, especialmente através do Circuito Difusão.

Almejou-se com esta pesquisa fornecer subsídios para a análise e orientação de políticas públicas de cultura e educação em direitos humanos, particularmente no tocante a ações estratégicas de comunicação, fortalecendo o desenvolvimento de ações voltadas à promoção de uma cultura protetora e difusora dos direitos humanos. Suscitou-se o debate sobre a importância da representatividade no cinema de direitos humanos (e no cinema de modo geral) não apenas nas telas, mas por trás delas, notadamente na função diretiva. Assim, entendem-se ações estratégicas de comunicação como possibilidade de exercício dos direitos humanos tanto enquanto "tarefas negativas", visando evitar a produção de novas vítimas de violações de direitos, como enquanto "tarefas positivas" de abertura de espaço para a construção de significados e a reprodução material e imaterial de sujeitos vítimas de violações, articulando "saídas emancipatórias".

Não se pretende de modo algum afirmar que a legitimidade do discurso de direitos humanos de um filme se baseia puramente na representatividade daquele(a) que o dirige em relação a grupos vitimizados, mas evidenciar a importância de se assegurar a participação efetiva de grupos historicamente silenciados na produção de discursos sobre direitos humanos (e sobre a vida de modo geral).

Buscou-se, ainda, contribuir para a produção de pesquisa na área de cinema e direitos humanos, especialmente no Brasil, aumentando a bibliografia,

fomentando o interesse e estimulando a produção de novos trabalhos, acadêmicos ou não, que enderecem direitos humanos através da comunicação.

REFERÊNCIAS

ALTMANN, Eliska; CARVALHO, Bruno S. Identidade e novas direções da crítica brasileira: o caso da recepção de Vazante. *In: Sociologias*, Porto Alegre, ano 20, nº 49, set-dez 2018, p. 318-336.

AUGUSTO, Heitor. Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem. *In: 20º FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*. Ana Siqueira [et al.] (organizadores), p. 149-153. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

AUGUSTO, Heitor. Problema só dos filmes ou o problema também somos nós? *In: 20º FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*. Ana Siqueira [et al.] (organizadores), p. 281-283. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

BARBOSA, Sheila Cristina T.; POMPEU, João Cláudio. **Trajatória Recente de Organização do Governo Federal**. Boletim de Análise Político Institucional nº 12, Jul-Dez 2017, IPEA, 2017. Disponível em: http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8094/1/BAPI_n12_Trajatória.pdf, último acesso em 08/01/2022.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: LTC, 2020.

BOTELHO, Isaura. Políticas culturais: discutindo pressupostos. *In: NUSSBAUMER, Gisele M. (org.) Teorias e Políticas da cultura: visões multidisciplinares*, p. 171-180. Salvador: EDUFBA, 2007.

BRASIL. ANCINE. **Regulamento de Notas Automáticas**. Disponível em: <https://bit.ly/2RIsHkk>; último acesso em 03/05/2019.

BRASIL. ANCINE. **Regulamento de Pontuação: Cinema e TV**. Disponível em: <http://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2018/12/Regulamento-de-Pontua%C3%A7%C3%A3o-TV.pdf>; último acesso em 03/05/2019.

BRASIL. ANCINE. **Pontuação Direção: Quantidade de Obras Dirigidas**. Disponível em <http://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2018/08/pontuacao-direcao-quantidade-obras-dirigidas-CPF.pdf>; último acesso em 03/05/2019.

BRASIL. ANCINE. **Pontuação Produtoras: Capacidade Gerencial e Desempenho Comercial**. Disponível em: <http://www.brde.com.br/wp-content/uploads/2018/08/Pontua%C3%A7%C3%A3o-produtoras.pdf>; último acesso em 03/05/2019.

BRASIL. ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro – 2018**. OCA, Ancine. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2018.pdf; último acesso em 12/01/2022.

BRASIL. ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro – 2019**. OCA, Ancine. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2019.pdf; último acesso em 12/01/2022.

BRASIL. ANCINE. **Instrução Normativa nº 119**. Disponível em: <https://www.antigo-ancine.gov.br/pt-br/node/16222>; último acesso em 12/01/2022.

BRASIL. ANCINE. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira – 2018**. OCA/Ancine, Superintendência de Análise de Mercado. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf, último acesso em 08/01/2022.

BRASIL. ANCINE. **Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016**. OCA/Ancine, Superintendência de Análise de Mercado, 2018. Disponível em : https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf, último acesso em 08/01/2022.

BRASIL. ANCINE. **Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019**. OCA/Ancine, Coordenação de Edição e Publicação de Conteúdo – CEC/SAM/ANCINE, 2019. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>, último acesso em 08/01/2022.

BRASIL. Comitê Nacional de Educação em Direitos Humanos. **Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos: 2007**. Brasília: Secretaria dos Direitos Humanos, 2007.

BRASIL, IBGE. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua) – Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal – PNAD Contínua 2018 – Análise dos Resultados, 2018**. Disponível em: https://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicilios_continua/Anual/Acesso_Internet_Televisao_e_Posse_Telefone_Movel_2018/Analise_dos_resultados_TIC_2018.pdf, último acesso em 16/03/2022.

BRASIL. Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República. **Programa Nacional de Direitos Humanos 3**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos (SEDH/PR), 2010.

BRAVO CRUZ, Fernanda Natasha. **Conselhos nacionais de políticas públicas e transversalidade: (des)caminhos do desenvolvimento democrático / Fernanda**

Natasha Bravo Cruz; orientador Doriana Daroit. Tese (Doutorado - Doutorado em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional). Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

CARBONARI, Paulo C. Sujeito de direitos humanos: questões abertas e em construção. *In*: SILVEIRA, Rosa M. et.al. **Educação em direitos humanos: fundamentos teórico-metodológicos**. João Pessoa: Universitária, 2007.

_____. Educação em Direitos Humanos: esboço de reflexão conceitual. *In*: **Direitos Humanos no Século XXI: cenários de tensão**. Org. Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária; São Paulo: ANDHEP; Brasília: Secretaria Especial de Direitos Humanos, 2008.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. Communication, Power and Counter-power in the Network Society. *In*: **International Journal of Communication** 1 (2007), 238-266. University of Southern California.

_____. **O Poder da Comunicação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

_____. **Ruptura: a crise da democracia liberal**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. 5ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FREITAS, C. S.; SAMPAIO, R.; AVELINO, D. Modelo de Avaliação das Inovações Democráticas Digitais. *In*: **Congreso Internacional en Gobierno, Administración y Políticas Públicas – GIGAPP XI**, 2020, online.

GANDSMAN, Ari. Human Rights Documentaries as Representational Practice: a narrative and aesthetic critique. *In*: **Academic Quarter Journal for humanistic research**, vol. 5, 2012, p. 8-20.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

GONÇALVES, Maurício R. **Cinema e identidade nacional no Brasil 1898-1969**. São Paulo: LCTE, 2011.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. *In*: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (orgs.). **Por um feminismo afro-latino-americano**. p. 25-44. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HAMBLIN, Sarah. The Form and Content of Human Rights Film: teaching Larysa Kondracki's The Whistleblower. *In*: **Radical Teacher**: a socialist, feminist, and anti-racist journal on the theory and practice of teaching, nº 104 (Fevereiro, 2016), ISSN 1941-0832, <http://radicalteacher.library.pitt.edu/ojs/radicalteacher/issue/view/9>.

HERRERA FLORES, Joaquín. **A (re)invenção dos direitos humanos**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAMEIRAS, Maria A. P. CARVALHO, Sandro S. **Carta de conjuntura nº 47 – 2º trimestre de 2020**. IPEA, 2020. https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/conjuntura/200616_inflacao.pdf, último acesso em 05/01/2022.

LASCOUMES, P.; LE GALÈS, P. **Sociologia da Ação Pública**. Maceió/AL: EDUFAL, 2012.

_____. **A ação pública abordada pelos seus instrumentos**. *In*: R. Pós Ci. Soc. v.9, n.18, jul/dez. 2012.

LIMA NETO, Avelino A. de. **O cinema como educação do olhar**. São Paulo: LiberArs, 2018.

MARSON, Melina I. **Cinema e Políticas de Estado - da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MCLAGAN, Meg. Principles, Publicity and Politics: Notes on Human Rights Media. *In*: **American Anthropologist**, Vol 105, nº 3, 605-612. Nova Iorque: American Anthropological Association, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema**: educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

MORIN, Edgar. **As duas globalizações**: complexidade e comunicação, uma pedagogia do presente. Porto Alegre: Sulina, 2001.

_____. **O Cinema ou O Homem Imaginário.** São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2015.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema.** São Paulo: Graal, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 4ª edição. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

POGREBINSCHI, T. **The Means and Ends of Participation:** Democratic Innovations in Latin America. Artigo apresentado na 10ª Conferência do European Consortium for Political Research (ECPR), Praga/República Tcheca, 2016.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala.** São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

RODRIGUES, João C. **O negro brasileiro e o cinema.** Rio de Janeiro: Globo; Fundação do Cinema Brasileiro – Minc, 1988.

SANTOS, Sérgio R. de A. **Políticas públicas de cinema:** o impacto do Fundo Setorial do Audiovisual na cadeia produtiva do cinema brasileiro / Sérgio Ribeiro de Aguiar Santos; orientadora: Dácia Ibiapina. Tese (Doutorado). Brasília/DF: Universidade de Brasília, 2016.

SMITH, G. **Democratic Innovations:** designing institutions for citizen participation. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. Para uma concepção intercultural dos direitos humanos. *In*: **A gramática do tempo:** para uma nova cultura política, pp. 401-435. Porto: Afrontamento, 2006.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** São Paulo: Papyrus, 2009.

TASCÓN, Sonia. Considering Human Rights Films, Representation and Ethics: whose face? *In*: **Human Rights Quarterly.** Baltimore, EUA: The Johns Hopkins' University Press, Volume 34, Number 3, pp. 864-883, Agosto/2012.

_____. **Human Rights Film Festivals:** activism in context. Londres, Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2015.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

THOMPSON, John B. The New Visibility. *In: Theory, Culture & Society*. 2005 (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 22(6): 31–51. DOI: 10.1177/0263276405059413.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIAIS E POLÍTICOS. GRUPO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES DA AÇÃO AFIRMATIVA (GEMAA/IESP/UERJ). **Boletim GEMAA nº2/2017 – Raça e gênero no cinema brasileiro: 1970-2016**.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 2ª impressão, 2021.

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO A PESSOAS DIRETORAS

Questionário aplicado via correspondência eletrônica a pessoas diretoras de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021

Cinema e Direitos Humanos: Perfil Socioeconômico da Direção

Este questionário é dirigido a diretoras(es) de filmes brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos, organizada pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, de 2006 a 2020 (1ª à 12ª edições) e objetiva centralmente colher informações sobre o perfil socioeconômico da direção brasileira selecionada pela Mostra. Os dados dele resultantes, colhidos de forma anônima, serão comparados ao perfil nacional de direção cinematográfica apontado por documentos do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA/Ancine) e do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA/IESP/UERJ). O questionário traz ainda, ao final, uma pergunta aberta sobre a relação entre a(o) diretora(or) e o tema do filme.

Este questionário integra a pesquisa "Cinema e Direitos Humanos: o perfil da produção audiovisual brasileira selecionada pela Mostra Cinema e Direitos Humanos", realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (PPGCOM/FAC/UnB), que visa contribuir para a produção acadêmica na área do cinema e dos direitos humanos e para a obtenção do grau de mestre.

Caso não recorde qual filme por você dirigido foi selecionado ou caso tenha tido mais de um filme selecionado pela Mostra, consulte a Lista de Diretoras(es) e Filmes em <https://bit.ly/33zEsle>. A Lista de Diretoras(es) e Filmes, que contém informações de caráter público obtidas através de catálogos e listas de filmes da Mostra, tem por objetivo ajudar a(o) respondente a identificar o filme por ela(e) dirigido que foi selecionado e não levará à identificação das respostas, que são colhidas de forma anônima. O questionário deverá ser respondido apenas uma vez por cada respondente.

***Obrigatório**

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Ao prosseguir com o preenchimento deste questionário, você concorda com o uso das informações fornecidas, que serão colhidas e utilizadas de forma anônima, a fim de construir um perfil geral socioeconômico das diretoras e diretores brasileiros selecionados pela Mostra Cinema e Direitos Humanos. A participação é voluntária e você pode desistir de responder o questionário durante o processo. A última pergunta, de caráter aberto, tem por finalidade compreender a relação entre as(os) cineastas e as temáticas de direitos humanos que decidem retratar em suas obras e não será utilizada de modo a gerar identificação da(o) respondente. Agradecemos sua disposição e contribuição; sua participação é fundamental para o objetivo desta pesquisa.

TERMOS E DEFINIÇÕES

Algumas definições acerca dos termos aqui utilizados são importantes para a correta compreensão e preenchimento do questionário:

- SEXO BIOLÓGICO: sexo atribuído ao nascimento, podendo ser feminino, masculino ou intersexo (hermafroditismo).
- IDENTIDADE DE GÊNERO: gênero com o qual uma pessoa se auto-identifica, independentemente do sexo biológico que lhe foi atribuído ao nascimento, podendo ser feminino, masculino, não-binário ou outro a ser especificado pela(o) respondente.
- CISGENERIDADE: condição em que o sexo biológico atribuído ao nascimento e a identidade de gênero auto-atribuída de uma pessoa são convergentes entre si. Exemplo: um indivíduo cujo sexo biológico que lhe foi atribuído ao nascimento é masculino e que se identifica como homem; um indivíduo cujo sexo biológico que lhe foi atribuído ao nascimento é feminino e que se identifica como mulher;
- TRANSGENERIDADE/ TRANSEXUALIDADE: condição em que o sexo biológico atribuído ao nascimento e a identidade de gênero auto-atribuída de uma pessoa são divergentes entre si. Exemplo: um indivíduo cujo sexo biológico que lhe foi atribuído ao nascimento é masculino e que se identifica como mulher; um indivíduo cujo sexo biológico que lhe foi atribuído ao nascimento é feminino e que se identifica como homem;
- ORIENTAÇÃO SEXUAL: expressão que remete ao interesse sexual de uma pessoa, podendo ser heterossexual (atração por pessoas do gênero oposto), homossexual (atração por pessoas do mesmo gênero), bissexual (atração por pessoas de ambos os gêneros), assexual (sem atração por pessoas de quaisquer gêneros) ou outra a ser especificada pela(o) respondente.

1. 1. Sua identidade de gênero, como você se identifica, é: *

Marcar apenas uma oval.

- Feminina
- Masculina
- Não-binária
- Outra (por favor, especifique na questão 1.1 abaixo)
- Prefiro não responder

2. 1.1. Caso tenha optado por "Outra" na pergunta acima (pergunta 1), por favor especifique:

3. 2. A relação entre sua identidade de gênero e seu sexo biológico, atribuído ao nascimento, é de: *

Marcar apenas uma oval.

- Cisgeneridade (ex.: indivíduo cujo sexo atribuído ao nascimento foi masculino e que se identifica como homem)
- Transgeneridade (ex.: indivíduo cujo sexo atribuído ao nascimento foi masculino e que se identifica como mulher)
- Outra (por favor, especifique na questão 2.1 abaixo)
- Prefiro não responder

4. 2.1. Caso tenha optado por "Outra" na pergunta acima (pergunta 2), por favor especifique:

5. 3. Em relação à sua orientação sexual, você se percebe como: *

Marcar apenas uma oval.

- Homossexual (atração pelo mesmo gênero)
- Heterossexual (atração pelo gênero oposto)
- Bissexual (atração por ambos os gêneros)
- Assexual (sem atração por qualquer gênero)
- Outra (por favor, especifique na questão 3.1 abaixo)
- Prefiro não responder

6. 3.1. Caso tenha optado por "Outra" na pergunta acima (pergunta 3), por favor especifique:

7. 4. Acerca de sua identidade racial, você se autodeclara: *

Marcar apenas uma oval.

- Preta
- Parda
- Branca
- Indígena
- Outra (por favor, especifique na questão 4.1 abaixo)
- Prefiro não responder

8. 4.1. Caso tenha optado por "Outra" na pergunta acima (pergunta 4), por favor especifique:

9. 5. Qual o seu grau de escolaridade à época da realização ou lançamento do filme em questão? (Obs.: caso não se recorde do filme em questão ou tenha tido mais de um filme selecionado pela Mostra, consulte a lista em <https://bit.ly/33zEsle>)*

Marcar apenas uma oval.

- Fundamental incompleto
- Fundamental completo
- Ensino Médio incompleto
- Ensino Médio completo
- Superior incompleto
- Superior completo
- Pós-graduação incompleta
- Pós-graduação completa
- Não me recordo; atualmente, meu grau de escolaridade é __ (por favor, especifique na questão 5.1 abaixo)
- Prefiro não responder

10. 5.1. Caso tenha optado por "Não me recordo; atualmente, meu grau de escolaridade é __" na pergunta acima (pergunta 5), por favor especifique:

11. 6. Qual a sua renda familiar mensal média à época da realização ou lançamento do filme em questão? A renda familiar mensal média corresponde ao valor total líquido –descontados os impostos– que a família recebe mensalmente dividido pelo número de integrantes do núcleo familiar. (Obs.: caso não se recorde do filme em questão ou tenha tido mais de um filme selecionado pela Mostra, consulte a lista em <https://bit.ly/33zEsle>)*

Marcar apenas uma oval.

- Até R\$ 1.534,559
- Entre R\$ 1.534,559 e R\$ 2.301,83
- Entre R\$ 2.301,83 e R\$ 3.836,38
- Entre R\$ 3.836,38 e R\$ 7.672,77
- Entre R\$ 7.672,77 e R\$ 15.345,53
- Maior que R\$ 15.345,53
- Não me recordo; atualmente, minha renda é __ (por favor, especifique na questão 6.1 abaixo)
- Prefiro não responder

12. 6.1. Caso tenha optado por "Não me recordo; atualmente, minha renda é de __" na pergunta acima (pergunta 6), por favor especifique:

Relação
direção-
tema

Agradecemos a você ter chegado até aqui! Esta é a última pergunta do questionário. Após respondê-la, clique em "Enviar".

13. 7. Qual sua relação pessoal com o universo/tema do filme selecionado pela Mostra? Por favor, responda em até 1000 caracteres, aproximadamente 10 linhas. (Obs.: caso não se recorde do filme em questão ou tenha tido mais de um filme selecionado pela Mostra, consulte a lista em <https://bit.ly/33zEsle>)*

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

APÊNDICE B – QUADRO DE FILMES BRASILEIROS SELECIONADOS PELA MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS

Banco de informações relativas aos filmes brasileiros da Mostra Cinema e Direitos Humanos de 2006 a 2021, produzido pela pesquisa.

MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS										
ANO DA MOSTRA	MOSTRA	FILME	DIRETOR	GÊNERO DA DIREÇÃO	TIPO DA DIREÇÃO	GÊNERO DO FILME	TIPO	DURAÇÃO	ANO DE PRODUÇÃO	PRODUTORA
2006	1ª	CORRENTES	Caio Cavechini Ivan Paganotti	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	58'	2005	REPÓRTER BRASIL
2006	1ª	ILHAS URBANAS	Flavia Seligman	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	41'	2005	Flávia Seligman DROPS FILMES
2006	1ª	FALA MULHER!	Graciela Rodriguez Kika Nicoleta	FEMININO / FEMININO	CO-DIREÇÃO FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	80'	2005	DILEMA STUDIO
2006	1ª	O AMENDOIM DA CUTIA	Komoi Panará Paturí Panará	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	51'	2005	VÍDEO NAS ALDEIAS
2006	1ª	TCHAU, PAI	Ricardo E. Machado	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTÍSSIMO	2'21"	2005	Cinema Sensível
2006	1ª	UMA CIDADE, DUAS VIDAS, DOIS TEMPOS	Sergio Sanches	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	5'	2005	Weind Comunicação Visual
2006	1ª	HÉRCULES 56	Silvio Da-Rin	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	94'	2005	Antonlioli & Amado Produções Artísticas
2006	1ª	O HOMEM INVISÍVEL	Andréa Velloso	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	52'	2006	Pactodivisual Olho de Boi Roda Filmes
2006	1ª	CONQUISTA	Flávia Vilela Felipe Hansen Hutter	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	58'	2006	S/ INFORMAÇÃO
2006	1ª	DIREITOS DE RESPOSTA	Sérgio Gambier Giuliano Zanelato	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	9'24"	2006	GAIA PRODUÇÕES
2007	2ª	VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL	Sérgio Muniz	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	39'	1971	S/ INFORMAÇÃO
2007	2ª	SEXO E CLAUSTRO	Claudia Priscilla	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	12'	2005	PALEOTV Plateau Produções
2007	2ª	UMA HISTÓRIA SEVERINA	Debora Diniz Eliane Brum	FEMININO / FEMININO	CO-DIREÇÃO FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	23'	2005	Imagens Livres
2007	2ª	A DIGNIDADE DOS NINGUÉNS (LA DIGNIDAD DE LOS NADIES)	Fernando E. Solanas	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	120'	2005	Cinesur S.A Dezenove Som e Imagens Thelma Film AG Televisione Suisse Romande (Argentina/ Brasil/ Alemanha)
2007	2ª	IMBE GIKEGÛ, CHEIRO DE PEQUI	Coletivo Kulkuro	NÃO SE APLICA	COLETIVO	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	36'	2006	VÍDEO NAS ALDEIAS
2007	2ª	DIREITOS HUMANOS	Kiko Gelfman Marcelo Caetano Julio Taubkin	MASCULINO / MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	19'	2006	PALEOTV
2007	2ª	DISCRIMINAÇÃO, MINORIAS E RACISMO	Marcelo Caetano	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	20'	2006	PALEOTV
2007	2ª	NEGRO E ARGENTINO	Patrício Salgado	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	5'	2006	PALEOTV
2007	2ª	XINÁ BENA, NOVOS TEMPOS	Zezinho Yube	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	52'	2006	VÍDEO NAS ALDEIAS
2007	2ª	PIRINOP, MEU PRIMEIRO CONTATO	Karané Ikpeng Mari Corrêa	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	82'	2007	VÍDEO NAS ALDEIAS
2007	2ª	NAS TERRAS DO BEM-VIRÁ	Alexandre Rampazzo	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	110'	2007	Tatiana Polastri
2007	2ª	HISTÓRIAS DE MORAR E DEMOLIÇÕES	André Costa	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	56'	2007	Olhar periférico
2007	2ª	MEMÓRIA PARA USO DIÁRIO	Beth Formaggini	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	94'	2007	4 Ventos
2007	2ª	EU VOU DE VOLTA	Camilo Cavalcante Cláudio Assis	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	54'	2007	INSTITUTO ITAÚ CULTURAL
2007	2ª	CONDOR	Roberto Mader	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	106'	2007	Taba Filmes Focus Films
2008	3ª	COURO DE GATO	Joaquim Pedro de Andrade	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA- METRAGEM	12'	1960	Saga Filme
2008	3ª	VAM' PRA DISNEYLÂNDIA	Nelson Xavier	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	11'	1986	Embrafilme

2008	3ª	PIVETE	Lucila Meirelles Geraldo Anhaia Mello	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	6'	1987	S/ INFORMAÇÃO
2008	3ª	MENINOS DE RUA	Marlene França	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	27'	1988	Comissão de Cinema da Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo Embrafilme MF Produções Artísticas Ltda
2008	3ª	PALACE II	Fernando Meirelles Kátia Lund	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	FICÇÃO	MÉDIA- METRAGEM	21'	2001	O2
2008	3ª	O PRISIONEIRO	Eric Laurence	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA- METRAGEM	16'	2002	Set Produções Audiovisuais
2008	3ª	TERRITÓRIO VERMELHO	Kiko Gofman	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	12'	2004	PALEOTV
2008	3ª	DIA DE FESTA	Toni Venturi Pablo Georgieff	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	77'	2006	Olhar Imaginário
2008	3ª	VIDAS NO LIXO	Alexandre Stockler	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	13'	2007	A Exceção e a Regra Produções Artísticas
2008	3ª	ENTRE CORES E NAVALHAS	Catarina Accioly Iberê Carvalho	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	FICÇÃO	CURTA- METRAGEM	14'	2007	Pavirada Filmes
2008	3ª	CAFÉ COM LEITE	Daniel Ribeiro	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA- METRAGEM	18'	2007	Lacuna Filmes
2008	3ª	J.	Eduardo Escorel	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	13'	2007	Cinefilmes
2008	3ª	TIBIRA É GAY	Emilio Gallo	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	10'	2007	Visual Varre Vento Filmi di Luzzi Lumini Filmes
2008	3ª	O PEQUENO E O GRANDE	Fábio Gavião João Jardim Marikão Oliveira	MASCULINO / MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	10'	2007	Morrinho
2008	3ª	ZUMBI SOMOS NÓS	Frente 3 de Fevereiro	NÃO SE APLICA	COLETIVO	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	52'	2007	Frente 3 de Fevereiro
2008	3ª	JONAS, SÓ MAIS UM	Jeferson De	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	12'	2007	Barraco Forte
2008	3ª	CORAÇÃO DE TANGERINA	Juliana Pzaros Natasja Berzoini	FEMININO / FEMININO	CO-DIREÇÃO FEMININA	FICÇÃO	CURTA- METRAGEM	15'	2007	FAAP
2008	3ª	OFICINA PERDIZ	Marcelo Diaz	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	20'	2007	Diazul de Cinema
2008	3ª	RADICAIS LIVRE(O)S	Marcus Vinicius Falner Bastos	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	14'	2007	S/ INFORMAÇÃO
2008	3ª	JUÍZO	Maria Augusta Ramos	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	90'	2007	Diler & Associados Nofoco Filmes
2008	3ª	PROCURA-SE JANAÍNA	Miriam Chnalderman	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	54'	2007	S/ INFORMAÇÃO
2008	3ª	DESERTO FELIZ	Paulo Caldas	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA- METRAGEM	88'	2007	Camará Filmes
2008	3ª	CAVALÃO	Sandra Kogut	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	13'	2007	Tambellini Filmes
2008	3ª	BEM VIGIADO	Santiago Dellape	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA- METRAGEM	14'	2007	Lumiô Filmes
2008	3ª	FLOR NA LAMA	SPECTACULU Escola de Arte e Tecnologia	NÃO SE APLICA	COLETIVO	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	12'	2007	SPECTACULU Escola de Arte e Tecnologia

2008	3ª	FRUTO DA TERRA	Tetê Moraes	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	14'	2007	S/ INFORMAÇÃO
2008	3ª	ESCOLA ELDERADO	Victor Lopes	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	11'	2007	TV Zero
2008	3ª	AMÉRICA MINADA	Vinicius Souza Maria Eugênia Sá	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	27'	2007	Media Quatro
2008	3ª	O ABORTO DOS OUTROS	Carla Gallo	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	72'	2008	Olhos de Cão
2008	3ª	AMAPÔ	Kiko Goffman	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM (no catálogo, s/ informação)	12' (no catálogo, s/ informação)	2008	PALEOTV
2009	4ª	TAMBÉM SOMOS IRMÃOS	José Carlos Burle	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	85'	1949	Atlântida Cinematográfica
2009	4ª	CRUELDADE MORTAL	Luiz Paulino dos Santos	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	92'	1976	Embrafilme Sincro Filmes
2009	4ª	ESTRELA DE OITO PONTAS	Fernando Diniz Marcos Magalhães	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	FICÇÃO-ANIMAÇÃO	CURTA-METRAGEM	12'	1996	Sociedade de Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente Animando Produções Ltda.
2009	4ª	O SIGNO DA CIDADE	Carlos Alberto Riccelli	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	96'	2007	Pulsar Cinema Coração da Selva Globo Filmes
2009	4ª	PUGILE	Daniilo Solferini	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	21'	2007	Politheama Filmes Ltda.
2009	4ª	TARABATARA	Julia Zakia	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	23'	2007	Superfilmes
2009	4ª	ENTRE A LUZ E A SOMBRA	Luciana Burlamaqui	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	150'	2007	Zora Mídia
2009	4ª	ALÉM DE CAFÉ, PETRÓLEO E DIAMANTES	Marcelo Trotta	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2007	Filmomática
2009	4ª	PHEDRA	Claudia Priscilla	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	13'	2008	PALEOTV
2009	4ª	ESSE HOMEM VAI MORRER: UM FAROESTE CABOCLO	Emílio Gallo	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	75'	2008	Lumini Filmes D. Paes Filmes Cla. Cinematográfica Filmi di Luzzi
2009	4ª	À MARGEM DO LIXO	Evaldo Mocarzel	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	84'	2008	Casa Azul Raiz Produções
2009	4ª	SENTIDOS À FLOR DA PELE	Evaldo Mocarzel	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	80'	2008	24 VPS Filmes Casa Azul Superfilmes TV Cultura Sesc TV
2009	4ª	COCAIS, A CIDADE REINVENTADA	Inês Cardoso	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2008	Plateau Produções
2009	4ª	GARAPA	José Padilha	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	110'	2008	ZAZEN PRODUÇÕES
2009	4ª	MENINO ARANHA	Mariana Lacerda	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	13'	2008	PALEOTV
2009	4ª	OS SAPATOS DE ARISTEU	René Guerra	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	17'	2008	Legato Audiovisual
2009	4ª	DEVOÇÃO	Sergio Sanz	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	85'	2008	J. Sanz Produção Audiovisual
2009	4ª	PRO DIA NASCER FELIZ	João Jardim	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	88'	2006	Tambellini Filmes Fogo Azul Filmes Globo Filmes
2009	4ª	TRAGO COMIGO	Tata Amaral	FEMININO	FEMININA	DOC-FIC	MINISSÉRIE	192'	2009	TV Cultura
2009	4ª- Homenagem Vídeo Nas Aldeias	O ESPÍRITO DA TV	Vincent Carelli	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	18'	1990	VÍDEO NAS ALDEIAS
2009	4ª- Homenagem Vídeo Nas Aldeias	A ARCA DOS ZO'É	Dominique Tilkin Gallois Vincent Carelli	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	22'	1993	VÍDEO NAS ALDEIAS

2009	4ª- Homenagem Vídeo Nas Aldeias	YÁKWÁ, O BANQUETE DOS ESPÍRITOS	Virginia Valadão	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	54'	1995	VÍDEO NAS ALDEIAS
2009	4ª- Homenagem Vídeo Nas Aldeias	MOKOI TEKOA PETEI JEGUATÁ – DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA	Ariel Duarte Ortega Jorge Ramos Morinico Germano Beñites	MASCULINO / MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	63'	2008	VÍDEO NAS ALDEIAS
2009	4ª- Homenagem Vídeo Nas Aldeias	PRIARA JÔ, DEPOIS DO OVO, A GUERRA	Komoi Panará	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	15'	2008	VÍDEO NAS ALDEIAS
2009	4ª- Homenagem Vídeo Nas Aldeias	DE VOLTA À TERRA BOA	Mari Corrêa Vincent Carelli	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	21'	2008	VÍDEO NAS ALDEIAS
2009	4ª- Homenagem Vídeo Nas Aldeias	CORUMBIARA	Vincent Carelli	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	117'	2009	VÍDEO NAS ALDEIAS
2010	5ª	PRA FRENTE, BRASIL	Roberto Farias	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	LONGA- METRAGEM	105'	1982	Embrafilme Produções Cinematográficas R.F. Farias
2010	5ª	VLADO, 30 ANOS DEPOIS	João Batista de Andrade	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	85'	2005	Oeste Filmes Brasileiros
2010	5ª	O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS	Cao Hamburger	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	LONGA- METRAGEM	110'	2006	Gullane Filmes Cao Produções Miravista
2010	5ª	HÉRCULES 56	Silvio Da-Rin	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	94'	2006	Antonlioli & Amado Produções Artísticas
2010	5ª	DIAS DE GREVE	Adirley Queirós	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	24'	2009	CEICINE
2010	5ª	ENSAIO DE CINEMA	Allan Ribeiro	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	CURTA- METRAGEM	15'	2009	3 Molinhos Produções
2010	5ª	JURUNA, O ESPÍRITO DA FLORESTA	Armando Lacerda	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	86'	2009	Pólo de Cinema e Vídeo Grande Oleto Comunicação Direta Studio13 LBBOUBLI
2010	5ª	A CASA DOS MORTOS	Debora Diniz	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	24'	2009	Imagens Livres
2010	5ª	VIDAS DESLOCADAS	João Marcelo Gomes	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	13'	2009	Grafo Audiovisual
2010	5ª	PERDÃO, MISTER FIEL	Jorge Oliveira	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	95'	2009	JCV Jornalismo, Cinema e Vídeo
2010	5ª	BAILÃO	Marcelo Caetano	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	17'	2009	Desbun Filmes PALEOTV
2010	5ª	CARRETO	Marilia Hughes Claudio Marques	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	FIÇÃO	CURTA- METRAGEM	12'	2009	Coisa de Cinema
2010	5ª	AVÓS	Michael Wahrman	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	CURTA- METRAGEM	12'	2009	Sancho Filmes Preta Portê Filmes
2010	5ª	SOTERRADA (LA VERDAD S)	Miguel Vassy	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	56'	2009	Voces de America (Brasil/ Uruguai)
2010	5ª	GROELÂNDIA	Rafael Figueiredo	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	MÉDIA- METRAGEM	17'	2009	Manga Rosa Filmes
2010	5ª	DOIS MUNDOS	Thereza Jessouroun	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	15'	2009	Kinofilmes
2010	5ª	MÃOS DE OUTUBRO	Vitor Souza Lima	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA- METRAGEM	20'	2009	Cabocla Produções
2010	5ª	EU NÃO QUERO VOLTAR SOZINHO	Daniel Ribeiro	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	MÉDIA- METRAGEM	17'	2010	Lacuna Filmes
2010	5ª	LEITE E FERRO	Claudia Priscilla	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	72'	2010	PALEOTV
2010	5ª	CINEMA DE GUERRILHA	Evaldo Mocarzel	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA- METRAGEM	72'	2010	Superfilmes Casa Azul Kinoforum
2010	5ª	ALOHA	Paula Luana Maia Nildo Ferreira	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	CURTA- METRAGEM	15'	2010	Instituto Querô
2010	5ª	CARNAVAL DOS DEUSES	Tata Amaral	FEMININO	FEMININA	FIÇÃO	CURTA- METRAGEM	9'	2010	SESC TV
2011	6ª	CHUVAS DE VERÃO	Carlos Diegues	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	LONGA- METRAGEM	93'	1977	Alter Filmes

2011	6ª	CENTRAL DO BRASIL	Walter Salles	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	112'	1998	Vídeo Filmes Produções Artísticas
2011	6ª	BICHO DE SETE CABEÇAS	Lais Bodanzky	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	74'	2000	Buriti Filmes
2011	6ª	CABRA CEGA	Toni Venturi	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	107'	2005	Olhar Imaginário
2011	6ª	ARAGUAYA – A CONSPIRAÇÃO DO SILÊNCIO	Ronaldo Duque	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	105'	2005	Fantasia Luminosa Ronaldo Duque & Associados IMA- Imagens da Amazônia Z. Filmes Teleimage
2011	6ª	A TERRA A GASTAR	Cassia Mary Itamoto Celina Kurihara	FEMININO / FEMININO	CO-DIREÇÃO FEMININA	ANIMAÇÃO	CURTA-METRAGEM	6'	2009	Cassia Mary Itamoto Celina Kurihara
2011	6ª	DOCE DE COCO	Allan Deberton	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	20'	2010	Deberton Filmes
2011	6ª	GAROTO BARBA	Christopher Faust	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	14'	2010	S/ INFORMAÇÃO
2011	6ª	O PLANTADOR DE QUIABOS	Coletivo Santa Madeira	NÃO SE APLICA	COLETIVO	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2010	Coletivo Santa Madeira
2011	6ª	ACERCADACANA	Felipe Peres Calheiros	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	20'	2010	Coletivo Asterisco
2011	6ª	DIÁRIO DE UMA BUSCA	Flávia Castro	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	105'	2010	Les Filmes du Poisson (Brasil / França)
2011	6ª	POLIAMOR	José Agripino	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2010	S/ INFORMAÇÃO
2011	6ª	D.O.R.	Leandro Goddinho	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	4'	2010	Cia. De Teatro Os Crespos
2011	6ª	ORQUESTRA DO SOM CEGO	Lucas Gervilla	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	13'	2010	PALEOTV
2011	6ª	COPA VIDIGAL	Luciano Vidigal	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	75'	2010	Caídeo Nós do Morro
2011	6ª	ENTRE VÃOS	Luísa Caetano	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	20'	2010	S/ INFORMAÇÃO
2011	6ª	CAFÉ AURORA	Pablo Polo	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	19'	2010	D7 Filmes
2011	6ª	MÁSCARA NEGRA	Rene Brasil	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2010	Kinoosfera Filmes
2011	6ª	CORTINA DE FUMAÇA	Rodrigo Mac Niven	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	88'	2010	Tva2 Produções Ltda
2011	6ª	OS INQUILINOS (OS INCOMODADOS QUE SE MUDEM)	Sérgio Bianchi	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	103'	2010	Agravo Produções Cinematográficas Pandora Filmes
2011	6ª	CAMPONESES DO ARAGUAIA – A GUERRILHA VISTA POR DENTRO	Vandré Fernandes	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	73'	2010	Oka Comunicações
2011	6ª	TEMPO DE CRIANÇA	Wagner Novalis	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	12'	2010	Cinema Petisco Produções
2011	6ª	A DAMA DO PEIXOTO	Allan Ribeiro Douglas Soares	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	11'	2011	3 Moinhos Produções
2011	6ª	A GRANDE VIAGEM	Caroline Fioratti	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2011	Aurora Filmes
2011	6ª	ASSUNTO DE FAMÍLIA	Caru Alves de Souza	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	13'	2011	Tangerina Entretenimento
2011	6ª	ARQUITETOS DA NATUREZA (ARQUITECTOS DE LA NATURALEZA)	Cléa Lúcia	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	25'	2011	OLINDA IMAGENS (Brasil / Peru)
2011	6ª	GRAFFITI QUE MEXE	Coletivo Graffiti com Pipoca	NÃO SE APLICA	COLETIVO	FICÇÃO-ANIMAÇÃO (no catálogo, animação)	CURTA-METRAGEM	13'	2011	Coletivo Graffiti com Pipoca
2011	6ª	O CÉU SEM ETERNIDADE	Eliane Caffé	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	70'	2011	Movie & Art
2011	6ª	E A TERRA SE FEZ VERBO	Erika Bauer	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	77'	2011	Anhangabaú Produções
2011	6ª	SILÊNCIO 63	Fábio Nascimento	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	23'	2011	Ateliê 22 Arte e Cultura Caídeo

2011	6ª	CONFISSÕES (CONFESSIONES)	Gualberto Ferrari	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	90'	2011	Plano 9 Produções Audiovisuais (Brasil / Argentina / França)
2011	6ª	LICURI SURF	Guilherme Martins	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2011	Cinematográfica Superfilmes
2011	6ª	TAVA - PARAGUAI TERRA ADETRON (TAVA - PARAGUAY TIERRA ADETRON)	Lucas Keese Lucia Martin Mariela Vilchez	FEMININO / FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	70'	2011	Filmes para Bailar (Brasil / Paraguai / Argentina)
2011	6ª	QUEM SE IMPORTA	Mara Mourão	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	96'	2011	Mamo Filmes Grifa Cinematográfica
2011	6ª	BARRAS E BARREIRAS, RETRATO DE KELLY ALVES	Riccardo Migliore	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	38'	2011	One Love Filmes Independentes
2011	6ª	VOCACIONAL, UMA AVENTURA HUMANA	Toni Venturi	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	77'	2011	Ohar Imaginário e Mamute Filmes
2012	7ª	À MARGEM DA IMAGEM	Evaldo Mocarzel	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	72'	2003	Casa Azul Produções
2012	7ª	BATISMO DE SANGUE	Helvécio Ratton	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	110'	2006	Químera Filmes
2012	7ª	SILÊNCIO DAS INOCENTES	Ique Gazzola	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	52'	2010	Voglia Produções Artísticas
2012	7ª	CACHOEIRA	Sérgio Andrade	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	14'	2010	Rio Taruma Filmes
2012	7ª	A FÁBRICA	Aly Muritiba	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	16'	2011	Grafo Audiovisual
2012	7ª	JUANITA	Andrea Ferraz	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	8'	2011	Ateliê Produções
2012	7ª	CARNE, OSSO	Caio Cavechini Carlos Juliano Barros	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	65'	2011	REPÓRTER BRASIL
2012	7ª	OLHO DE BOI	Diego Lisboa	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	19'	2011	Cavalo do Cão Filmes
2012	7ª	MARIA DA PENHA: UM CASO DE LITÍGIO INTERNACIONAL	Felipe Diniz	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	13'	2011	Casa de Cinema de Porto Alegre
2012	7ª	EXTREMOS	João Freire	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	24'	2011	EBC - TV NBR
2012	7ª	O VENENO ESTÁ NA MESA	Silvio Tendler	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	50'	2011	Caliban Produções Cinematográficas
2012	7ª	A GALINHA QUE BURLOU O SISTEMA	Quico Meirelles	MASCULINO	MASCULINA	DOC-FIC	CURTA-METRAGEM	15'	2012	CTR ECA-USP Filmmatorium
2012	7ª	O DIA QUE DUROU 21 ANOS	Camilo Tavares	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	77'	2012	Pequi Filmes
2012	7ª	VESTIDO DE LAERTE	Claudia Priscilla Pedro Marques	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	13'	2012	PALEOTV
2012	7ª	DISQUE QUILOMBOLA	David Reeks	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	14'	2012	Ludus Vídeos Estúdio Veredas
2012	7ª	UMA, DUAS SEMANAS	Fernanda Teixeira	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	17'	2012	Buendia Filmes
2012	7ª	FUNERAL À CIGANA	Fernando Honesko	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2012	Olé Produções
2012	7ª	PORCOS RAIIVOSOS	Isabel Penoni Leonardo Sette	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	10'	2012	Lucinda Filmes
2012	7ª	O CADEADO	Leon Sampaio	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	12'	2012	Transe Filmes
2012	7ª	MENINO DO CINCO	Marcelo Matos de Oliveira Wallace Nogueira	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	20'	2012	Vogal Imagem
2012	7ª	VIROU O JOGO: A HISTÓRIA DAS PINTADAS	Marcelo Villanova	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2012	Icom Studio
2012	7ª	PARALELO 10	Silvio Da-Rin	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	87'	2011	Diálogo Comunicações
2012	7ª	ÚLTIMO CHÁ	David Kullock	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	97'	2012	SE4
2012	7ª	ELVIS & MADONA	Marcelo Laffitte	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	105'	2010	Focus Films Laffilmes Cinematográfica
2012	7ª	HOJE	Tata Amaral	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	87'	2011	Tangerina Entretenimento

2012	7ª	MARIGHELLA	Isa Grinspum Ferraz	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	100'	2012	Texto e Imagem TC Filmes
2012	7ª - Homenagem Eduardo Coutinho	CABRA MARCADO PARA MORRER	Eduardo Coutinho	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	119'	1984	CPC – Centro de Cultura da UNE MCP Movimento de Cultura de Pernambuco Mapa Filmes
2012	7ª - Homenagem Eduardo Coutinho	O FIO DA MEMÓRIA	Eduardo Coutinho	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	115'	1991	Funarj – Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro
2012	7ª - Homenagem Eduardo Coutinho	SANTO FORTE	Eduardo Coutinho	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	80'	1999	CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular
2013	8ª	PARALELO 10	Silvio Da-Rin	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	87'	2011	Diálogo Comunicações
2013	8ª	KENE YUXI, AS VOLTAS DO KENE	Zezinho Yube	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	48'	2006	VÍDEO NAS ALDEIAS
2013	8ª	PI'ÔNHTSI, MULHERES XAVANTE SEM NOME	Divino Tserewahú Tiago Torres	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	54'	2009	VÍDEO NAS ALDEIAS
2013	8ª	BICICLETAS DE NHANDERÚ	Ariel Duarte Ortega Patrícia Ferreira	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	48'	2011	VÍDEO NAS ALDEIAS
2013	8ª	MAIO, NOSSO MAIO	Farid Abdelnour	MASCULINO	MASCULINA	ANIMAÇÃO	CURTA-METRAGEM	12'	2011	Estúdio Gunga
2013	8ª	AS HIPER-MULHERES	Takumã Kulkuro Carlos Fausto Leonardo Sette	MASCULINO / MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	80'	2011	Carlos Fausto Vincent Carelli
2013	8ª	SILÊNCIO	Alberto Bellezia Cid César Augusto	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	12'	2012	Maranduva Filmes
2013	8ª	REPARE BEM	Maria Augusta de Medeiros	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	95'	2012	Instituto Via BR
2013	8ª	QUANDO A CASA É A RUA	Thereza Jessouroun	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	35'	2012	S/ INFORMAÇÃO
2013	8ª	LEVE-ME PRA SAIR	Zé Agripino (Coletivo Lumika)	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	19'	2012	S/ INFORMAÇÃO
2013	8ª	MALUNGUINHO	Felipe Peres Calheiros	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2013	Coletivo Asterisco Diego Medeiros
2013	8ª	UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA	Luiz Bolognesi	MASCULINO	MASCULINA	ANIMAÇÃO (no catálogo, ficção)	LONGA-METRAGEM	75'	2013	Buriti Filmes Gullane
2013	8ª	OS DIAS COM ELE	Maria Clara Escobar	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	107'	2013	Filmes de Abril
2013	8ª	PAREDES INVISÍVEIS: HANSENÍASE REGIÃO NORTE	Vera Rotta Caco Schmitt	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	37'	2013	Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República e Censum Produções LTDA
2013	8ª	AS IRACEMAS	Alexandre Pires Cavalcanti	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	84'	2012	Imago Filmes
2013	8ª	KÁTIA	Karla Holanda	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	74'	2012	Karla Holanda Alcilene Cavalcante Leonardo Mecchi
2013	8ª	ACALANTO	Arturo Saboia	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	23'	2013	S/ INFORMAÇÃO
2013	8ª - Homenagem Vladimir Carvalho	BRASÍLIA SEGUNDO FELDMAN	Vladimir Carvalho	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	22'	1979	Vladimir Carvalho Marcus Odilon Ribeiro Coutinho
2013	8ª - Homenagem Vladimir Carvalho	O PAÍS DE SÃO SARUÊ	Vladimir Carvalho	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	80'	1979	Vladimir Carvalho Marcus Odilon Ribeiro Coutinho
2013	8ª - Homenagem Vladimir Carvalho	O EVANGELHO SEGUNDO TEOTÔNIO	Vladimir Carvalho	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	85'	1984	Vladimir Carvalho
2013	8ª - Homenagem Vladimir Carvalho	CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA	Vladimir Carvalho	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	153'	1991	Vertovisão
2013	8ª - Homenagem Vladimir Carvalho	BARRA 68 – SEM PERDER A TERNURA	Vladimir Carvalho	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	82'	2000	Folkino
2013	8ª	A CIDADE É UMA SÓ?	Adirley Queirós	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	73'	2011	Adirley Queirós André Carvalheira

2013	8ª	CAIXA D'ÁGUA: QUILOMBO É ESSE?	Everiane Moraes	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2012	Gabriela Caldas
2013	8ª	EM BUSCA DE UM LUGAR COMUM	Felipe Schultz Mussel	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	80'	2012	Sobretudo Produção
2013	8ª	A ONDA TRAZ, O VENTO LEVA	Gabriel Mascaro	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	28'	2012	Rachel Ellis
2013	8ª	DOMÉSTICA	Gabriel Mascaro	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	75'	2012	Rachel Ellis
2013	8ª	CODINOME BEIJA-FLOR	Higor Rodrigues	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	16'	2012	Unisinos
2013	8ª	CARGA VIVA	Débora de Oliveira	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	18'	2013	Ralph Antunes
2014	9ª	CABRA MARCADO PARA MORRER	Eduardo Coutinho	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	119'	1984	S/ INFORMAÇÃO
2014	9ª	O DIA EM QUE DORIVAL ENCAROU A GUARDA	Jorge Furtado José Pedro Goulart Brasil	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	14'	1986	S/ INFORMAÇÃO
2014	9ª	ACÃO ENTRE AMIGOS	Beto Brant	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	76'	1998	S/ INFORMAÇÃO
2014	9ª	CIDADÃO BOILESEN	Chaim Litewski	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	92'	2009	S/ INFORMAÇÃO
2014	9ª	POLINTER	Dafne Capella	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	56'	2012	Abrasiva
2014	9ª	QUILOMBO DA FAMÍLIA SILVA	Sérgio Valentim	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2012	Coletivo Catarse
2014	9ª	TEJO MAR	Bernard Lessa	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	20'	2013	S/ INFORMAÇÃO
2014	9ª	SETENTA	Emília Silveira	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	96'	2013	S/ INFORMAÇÃO
2014	9ª	TOMOU CAFÉ E ESPEROU	Emiliano Cunha	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO (no catálogo, s/ info)	CURTA-METRAGEM	12'33"	2013	Tokyo Filmes
2014	9ª	MEU AMIGO NIETZSCHE	Fáuston Da Silva	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO (no catálogo, s/ info)	CURTA-METRAGEM	15'	2013	Fáuston Filmes Ltda
2014	9ª	RIO CIGANO	Julia Zakia	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO (no catálogo, s/ info)	LONGA-METRAGEM	80'	2013	Superfilmes Gato do Parque
2014	9ª	SOPHIA	Kennel Rógis	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO (no catálogo, s/ info)	CURTA-METRAGEM	15'	2013	Kennel Rógis
2014	9ª	SANÃ	Marcos Pimentel	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO (no catálogo, s/ info)	MÉDIA-METRAGEM	18'	2013	Tempero Filmes
2014	9ª	REQUÍLIA	Renata Diniz	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO (no catálogo, s/ info)	MÉDIA-METRAGEM	16'	2013	Caza Filmes
2014	9ª	PELAS JANELAS	Carol Perdigão Guilherme Farkas Sofia Maldonado Will Domingos	FEMININO / FEMININO / MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	35'	2014	S/ INFORMAÇÃO
2014	9ª	O MERCADO DE NOTÍCIAS	Jorge Furtado	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO (no catálogo, s/ info)	LONGA-METRAGEM	94'	2014	Casa de Cinema de Porto Alegre
2014	9ª	JESSY	Paula Lice Rodrigo Luna Ronel Jorge	FEMININO / MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2013	Movioca Content House
2014	9ª	MATARAM MEU IRMÃO	Cristiano Burlan	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	77'	2013	Bela Filmes Produções LTDA ME
2014	9ª	AMEAÇADOS	Júlia Mariano	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	22'	2014	Osrose Filmes
2014	9ª	A VIZINHANÇA DO TIGRE	Afonso Uchoa	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	95'	2014	Katásia Filmes
2014	9ª	HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO	Daniel Ribeiro	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	95'	2014	Lacuna Filmes
2014	9ª- Homenagem Lúcia Murat	QUE BOM TE VER VIVA	Lúcia Murat	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	95'	1989	Taiga Filmes e Vídeo (no catálogo, s/ info)
2014	9ª- Homenagem Lúcia Murat	DOCES PODERES	Lúcia Murat	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	93'	1997	Taiga Filmes e Vídeo
2014	9ª- Homenagem Lúcia Murat	BRAVA GENTE BRASILEIRA	Lúcia Murat	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	103'	2000	Taiga Filmes e Vídeo (no catálogo, s/ info)
2014	9ª- Homenagem Lúcia Murat	UMA LONGA VIAGEM	Lúcia Murat	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	95'	2011	Taiga Filmes e Vídeo (no catálogo, s/ info)
2015	10ª	O CONTADOR DE HISTÓRIAS	Luis Villaça	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	110'	2009	Ramalho Filmes

2015	10ª	MUITO ALÉM DO PESO	Estela Renner	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	90'	2012	Maria Farinha Filmes
2015	10ª	500 - OS BEBÊS ROUBADOS PELA DITADURA ARGENTINA	Alexandre Valenti	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	100'	2013	Intuition Films & Docs MPC Filmes Bo Travail CEPA Audiovisual (Brasil / Argentina)
2015	10ª	A ALMA DA GENTE	Helena Soldberg David Meyer	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	83'	2013	Radiante Filmes Ltda
2015	10ª	NA DIREÇÃO DO SOM	Jonatan Gentil Pedro Prado	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2013	Setebarba Filmes
2015	10ª	NAU INSENSATA	Cristiano Sidoti	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2014	Querô Filmes
2015	10ª	O MURO É O MEIO	Eudaldo Monção Jr.	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2014	Visagem Audiovisual
2015	10ª	SOBRE CORAGEM!	Guilherme Xavier	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	23'	2014	Red Studios
2015	10ª	A VISITA	Leandro Corinto	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	CURTA-METRAGEM	8'	2014	Fora de Quadro Filmes Gala Cinevideo
2015	10ª	SUBMARINO	Rafael Aidar	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	20'	2014	Klaxon Cultura Audiovisual
2015	10ª	PORQUE TEMOS ESPERANÇA	Susanna Lira	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	71'	2014	Modo Operante Produções
2015	10ª	NINGUÉM NASCE NO PARAÍSO	Alan Schvartsberg	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	25'	2015	Comova
2015	10ª	PELE UM REAL	Aline Guimarães	FEMININO	FEMININA	FIÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2015	Tarcila Jacob
2015	10ª	SANDRINE	Elen Linth Leandro Rodrigues	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	FIÇÃO	CURTA-METRAGEM	12'	2015	Dols Arroz Filmes e Produções
2015	10ª	QUEM MATOU ELOÁ?	Livia Perez	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	24'	2015	Doctela
2015	10ª	LÉO	Mariani Ferreira	FEMININO	FEMININA	FIÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2015	Praça de Filmes
2015	10ª	GIGANTES DA ALEGRIA	Ricardo Rodrigues Vitor Gracciano	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	12'	2012	CGB Filmes
2015	10ª	ABRAÇO DE MARÉ	Victor Ciriaco	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	16'	2013	Helio Ronyvon
2015	10ª	DO OUTRO LADO DA COZINHA	Jeanne Dosse	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	40'	2013	Jeanne Dosse
2015	10ª	COLEGAS	Marcelo Galvão	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	LONGA-METRAGEM	103'	2013	Gata Cine
2015	10ª	HABITA-ME SE EM TI TRANSITO	Claudia Rangel	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	22'	2014	Guilherme Landim Foto e Vídeo
2015	10ª	CARTAS DO DESTERRO	Coraci Ruiz Júlio Matos	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2014	Laboratório Císcio
2015	10ª	DO MEU LADO	Tarcísio Lara Pulati	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	CURTA-METRAGEM	14'	2014	Caju Cinema Imagem-Tempo
2015	10ª	À QUEIMA ROUPA	Thereza Jessouroun	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	90'	2014	Kinofilmes
2015	10ª	ENCANTADOS	Tizuka Yamasaki	FEMININO	FEMININA	FIÇÃO	LONGA-METRAGEM	78'	2014	Scena Filmes
2015	10ª	BETINHO – A ESPERANÇA EQUILIBRISTA	Victor Lopes	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	90'	2015	Angela Zoe Documenta Filmes
2015	10ª	BRANCO SAI, PRETO FICA	Adirley Queirós	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	93'	2015	5 da Norte

2015	10ª	FÉLIX, O HERÓI DA BARRA	Edson Fogça	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	72'	2015	Raruti Comunicação e Design
2015	10ª- Homenagem a premiados em edições anteriores	CORRENTES	Caio Cavechini Ivan Paganotti	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	58'	2005	REPÓRTER BRASIL
2015	10ª- Homenagem a premiados em edições anteriores	MEMÓRIA PARA USO DIÁRIO	Beth Formaggini	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	80'	2007	4 Ventos
2015	10ª- Homenagem a premiados em edições anteriores	PROCURA-SE JANAÍNA	Miriam Chnaiderman	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	54'	2007	Sequência 1
2015	10ª- Homenagem a premiados em edições anteriores	O PLANTADOR DE QUIABOS	Coletivo Santa Madeira	NÃO SE APLICA	COLETIVO	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2010	Associação Teatr(r)jo Oficina Uzyna Uzونا Santa Madeira Filmes
2015	10ª- Homenagem a premiados em edições anteriores	EU NÃO QUERO VOLTAR SOZINHO	Daniel Ribeiro	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	17'	2010	Lacuna Filmes
2015	10ª- Homenagem a premiados em edições anteriores	SILÊNCIO DAS INOCENTES	Ique Gazzola	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	52'	2010	Voglia Produções Artísticas
2015	10ª- Homenagem a premiados em edições anteriores	QUANDO A CASA É A RUA	Thereza Jessouroun	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	35'	2012	Kinofilmes
2015	10ª- Homenagem a premiados em edições anteriores	MEU AMIGO NIETZSCHE	Fáuston Da Silva	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2013	Fáuston Filmes Ltda
2017	11ª	IMAGINE UMA MENINA COM CABELOS DE BRASIL	Alexandre Bersot	MASCULINO	MASCULINA	ANIMAÇÃO (no catálogo, ficção)	CURTA-METRAGEM	10'	2010	Alexandria - Animação em Boa Companhia
2017	11ª	DE QUE LADO ME OLHAS	Ana Carolina de Azevedo Helena Sassi	FEMININO / FEMININO	CO-DIREÇÃO FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2014	Ana Carolina de Azevedo Leonardo Michelon
2017	11ª	COMO SERIA?	Daniel Gonçalves	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	4'	2014	SeuFilme Produções Audiovisuais
2017	11ª	ILHA	Ismael Moura	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2014	Huoo Filmes Pigmento Cinematográfico
2017	11ª	MÔNICA TOY - FUTEBOLA, PAIXÃO E CONFUSÃO	José Márcio Nicolosi	MASCULINO	MASCULINA	ANIMAÇÃO (no catálogo, ficção)	CURTÍSSIMO	30"	2014	Maurício de Sousa Produções
2017	11ª	MÔNICA TOY-MÔNICA FREESTYLE	José Márcio Nicolosi	MASCULINO	MASCULINA	ANIMAÇÃO (no catálogo, ficção)	CURTÍSSIMO	30"	2014	Maurício de Sousa Produções
2017	11ª	MENINO 23 - INFÂNCIAS PERDIDAS NO BRASIL	Beisario França	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	80'	2015	Giros
2017	11ª	QUEM? ENTRE MUROS E PONTES	Cacau Rhoden Júlio Matos	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	19'	2015	Maria Farinha Filmes
2017	11ª	HORA DO LANCHÊE	Claudia Matoos	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	14'	2015	Moviola Filmes
2017	11ª	PAI AOS 15	Danilo Custódio	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2015	Na Real Cultural
2017	11ª	MADREPÉROLA	Daise Hauenstein	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2015	Unisinos
2017	11ª	PRAÇA DE GUERRA	Edmilson Junior	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	19'	2015	Extrato de Cinema
2017	11ª	MÔNICA TOY - BALANÇO DAS MENINAS	José Márcio Nicolosi	MASCULINO	MASCULINA	ANIMAÇÃO (no catálogo, ficção)	CURTÍSSIMO	30"	2015	Maurício de Sousa Produções
2017	11ª	ÍNDIOS NO PODER	Rodrigo Arajeju	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	21'	2015	7G Documenta Argonautas Machado Filmes
2017	11ª	LÁPIS COR DE PELE	Victória Roque	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	16'	2015	Victória Roque
2017	11ª	MEU NOME É JACQUE	Angela Zoé	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	72'	2016	Documenta Filmes
2017	11ª	O CHÁ DO GENERAL	Bob Yang	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	22'	2016	FAAP
2017	11ª	MANANCIAL	Bruno Soares	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	8'	2016	Ladeira Filmes
2017	11ª	ÍEMANJÁ YEMOIA: A CRIAÇÃO DAS ONDAS	Célia Harumi Seki	FEMININO	FEMININA	ANIMAÇÃO (no catálogo, ficção)	CURTA-METRAGEM	10'	2016	Primavera Produções Culturais
2017	11ª	POBRE PRETO PUTO	Diego Tafarel	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2016	Pé de Coelho Filmes

2017	11ª	DO QUE APRENDI COM MINHAS MAIS VELHAS	Fernanda Julia Susan Kalik	FEMININO / FEMININO	CO-DIREÇÃO FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	26'	2016	Modupé Produtora
2017	11ª	MENINOS E REIS	Gabriela Romeu	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	16'	2016	Estúdio Veredas
2017	11ª	MÔNICA TOY- NANA NENÉ	José Márcio Nicolosi	MASCULINO	MASCULINA	ANIMAÇÃO (no catálogo- ficção)	CURTÍSSIMO	30"	2016	Maurício de Sousa Produções
2017	11ª	EPIDEMIA DE CORES	Mário Eugênio Saretta	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	70'	2016	Preto Filmes
2017	11ª	CAROL	Mirela Kruehl	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	20'	2016	Mirela Kruehl Criação de Imagens Ph7 Filmes
2017	11ª	PRECISAMOS FALAR DO ASSÉDIO	Paula Sacchetta	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	80'	2016	Mira Filmes
2017	11ª	TORTURA TEM COR	Pedro Blava	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	16'	2016	Coletivo Revira-Lata
2017	11ª	INTOLERÂNCIA.DOC	Susanna Lira	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	85'	2016	Modo Operante Produções
2017	11ª	DEPOIS QUE TE VI	Vinicius Saramago	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	16'	2016	Revoar Filmes
2017	11ª	ESTRUTURAL	Webson Dias	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	89'	2016	Solocine Três Conto
2017	11ª- Homenagem Laís Bodanzky	CARTÃO VERMELHO	Laís Bodanzky	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	14'	1994	Buriti Filmes
2017	11ª- Homenagem Laís Bodanzky	BICHO DE SETE CABEÇAS	Laís Bodanzky	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	84'	2001	Buriti Filmes Gullane Dezenove Som e Imagens Fábrica Cinema
2017	11ª- Homenagem Laís Bodanzky	CHEGA DE SAUDADE	Laís Bodanzky	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	95'	2008	Buriti Filmes Gullane
2017	11ª- Homenagem Laís Bodanzky	AS MELHORES COISAS DO MUNDO	Laís Bodanzky	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	105'	2010	Gullane
2017	11ª- Homenagem Laís Bodanzky	MULHERES OLÍMPICAS	Laís Bodanzky	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	52'	2013	Buriti Filmes
2018	12ª	A BICICLETA DO VOVÔ	Henrique Dantas	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	22'	2012	Hamaca Produções Artísticas
2018	12ª	OUTRO OLHAR – CONVIVENDO COM A DIFERENÇA	Renata Sette	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	34'	2014	Maria Farinha Filmes
2018	12ª	BATUQUE GAÚCHO	Sérgio Valentim Mestre Paraquedas (Eugênio Alencar)	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	26'	2014	Cooperativa Cartase
2018	12ª	ENROLADO NA RAIZ	Camila Caracol	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	23'	2015	S/ INFORMAÇÃO
2018	12ª	AS SEMENTES	Mário Eugênio Saretta	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	32'	2015	Terra Firme Universidade Federal do Rio de Janeiro
2018	12ª	O COMEÇO DA VIDA	Estela Renner	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	97'	2016	Maria Farinha Filmes
2018	12ª	A RUA DAS CASAS SURDAS	Gabriel Mayer Flávio Costa	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	8'	2016	Submerso Filmes

2018	12ª	NARRATIVAS DE UM CRIME	Alison Zago	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2017	Movie & Art
2018	12ª	LOUISE	Amanda Gomes Andressa Fernandes Nathanael Cruz	FEMININO / FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	ANIMAÇÃO (no catálogo, ficção)	CURTA-METRAGEM	5'	2017	Domingos Coelho Luiza Camurça
2018	12ª	HENFIL	Angela Zoé	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	74'	2017	Documenta Filmes
2018	12ª	CAFÉ COM CANELA	Ary Rosa Glenda Nicácio	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	100'	2017	Rosza Filmes
2018	12ª	NUNCA ME SONHARAM	Cacau Rhoden	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	84'	2017	Maria Farinha Filmes
2018	12ª	HISTÓRIAS DA FOME NO BRASIL	Camilo Tavares	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	52'	2017	S/ INFORMAÇÃO
2018	12ª	WAAPA	David Reeks Paula Mendonça Renata Meirelles	FEMININO / FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	20'	2017	Maria Farinha Filmes
2018	12ª	REPENSE O ELOGIO	Estela Renner	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	48'	2017	Maria Farinha Filmes
2018	12ª	MONOCULTURA DA FÉ	Joana Moncau Gabriela Moncau	FEMININO / FEMININO	CO-DIREÇÃO FEMININA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	23'	2017	Joana Moncau Gabriela Moncau
2018	12ª	NÓS	Thiago Simas	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	6'	2017	produção independente
2018	12ª	A CÂMERA DE JOÃO	Tothi Cardoso	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	MÉDIA-METRAGEM	22'	2017	Dafuq Filmes
2018	12ª	MENINA DE BARRO	Vinícius Machado	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	97'	2017	OF Produção Cultural
2018	12ª	ERA UM GAROTO QUE COMO EU AMAVA OS BEATLES E OS ROLLING STONES	Rosana Cacciatore Elias Norberto da Silva Juana Morais José Guntin Rodriguez Maurício Nunes Sandro Livramento	FEMININO / FEMININO / MASCULINO / MASCULINO / MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	25'	2018	Elias Norberto da Silva Sandro Livramento
2018	12ª	CHEGA DE FIU FIU	Amanda Kamanchek Fernanda Frazão	FEMININO / FEMININO	CO-DIREÇÃO FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	73'	2018	Brodagem Filmes
2018	12ª	A NATUREZA AGRADECE	Ana Maria Cordeiro Ricardo de Podestá	FEMININO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MISTA	ANIMAÇÃO (no catálogo, ficção)	CURTA-METRAGEM	14'	2018	Mandra Filmes
2018	12ª	DO OUTRO LADO	Bob Yang Frederico Evaristo	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	14'	2018	Bob Yang & Frederico Evaristo
2018	12ª	HERÓIS	Cavi Borges	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM CURTA-METRAGEM	70'	2018	Caideo
2018	12ª	UM CAFÉ É QUATRO SEGUNDOS	Cristiano Requião	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	15'	2018	Raconto
2018	12ª	A RUA É NÓIZ	Eduardo Cunha Souza Pedro Cela	MASCULINO / MASCULINO	CO-DIREÇÃO MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	14'	2018	202B Filmes
2018	12ª	TENTE ENTENDER O QUE EU TENTO DIZER	Emília Silveira	FEMININO	FEMININA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	80'	2018	MPC Filmes
2018	12ª	EDUARDO GALEANO VAGAMUNDO	Felipe Nepomuceno	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	70'	2018	Nepomuceno Filmes
2018	12ª	SOCIEDAD ETIQUETADA	Helena Araújo Creczynski	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO	CURTA-METRAGEM	5'	2018	S/ INFORMAÇÃO
2018	12ª	PRÍNCIPE DA ENCANTARIA	IzisN	FEMININO	FEMININA	FICÇÃO ANIMAÇÃO (no catálogo, ficção)	CURTA-METRAGEM	11'	2018	Maya Filmes LTDA
2018	12ª	NOMES QUE IMPORTAM	Muriel Alves Angela Donini	FEMININO / FEMININO	CO-DIREÇÃO FEMININA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	15'	2018	Modo Operante Produções
2018	12ª	UMA BALA	Piero Sbraglia	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	CURTA-METRAGEM	2'	2018	Segundas Estórias Filmes
2018	12ª	LACERDA, O CORVO DA GUANABARA	Sayd Mansur	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	MÉDIA-METRAGEM	18'	2018	A Gota Preta Filmes
2018	12ª	MARCOS MEDEIROS, CODINOME VAMPIRO	Vicente Duque Estrada	MASCULINO	MASCULINA	DOCUMENTÁRIO	LONGA-METRAGEM	84'	2018	Caideo
2018	12ª- Homenagem Milton Gonçalves	A RAINHA DIABA	Antônio Carlos da Fontoura	MASCULINO	MASCULINA	FICÇÃO	LONGA-METRAGEM	110'	1974	R.F. Farias Lanterna Mágica Produções Cinematográficas

2018	12ª- Homenagem Milton Gonçalves	LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA	Hector Babenco	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	LONGA- METRAGEM	118'	1977	HB Filmes Ltda.
2018	12ª- Homenagem Milton Gonçalves	ELES NÃO USAM BLACK-TIE	Leon Hirszman	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	LONGA- METRAGEM	122'	1981	Leon Hirszman Produções
2018	12ª- Homenagem Milton Gonçalves	O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?	Bruno Barreto	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	LONGA- METRAGEM	105'	1997	Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda Filmes do Equador Ltda
2018	12ª- Homenagem Milton Gonçalves	CARANDIRU	Hector Babenco	MASCULINO	MASCULINA	FIÇÃO	LONGA- METRAGEM	146'	1998	Globo Filmes HB Filmes Columbia Tristar

APÊNDICE C – SISTEMATIZAÇÃO DE INFORMAÇÕES RELATIVAS À CURADORIA DA MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS (1ª A 12ª EDIÇÕES)

CURADORIA DA MOSTRA									
Edição	Ano	Curadoria / Curadorias de Filmes	Gênero	Produção de Curadoria	Produção de Filmes	Seleção de Filmes	Supervisão de Curadoria	Coordenação de Curadoria	Assistência de Curadoria
1	2006	Amir Labaki	Masculino	Daniela Wasserstein	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
2	2007	Giba Assis Brasil	Masculino	xxxx	Fernanda De Capua	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
3	2008	Francisco Cesar Filho	Masculino	xxxx	Luanda Balajão	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
4	2009	Francisco Cesar Filho	Masculino	xxxx	Michael Gibbons	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
5	2010	Francisco Cesar Filho	Masculino	xxxx	Daniela Lazzari	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
6	2011	Francisco Cesar Filho	Masculino	xxxx	Gisele Alenar S. Santos	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
7	2012	Francisco Cesar Filho	Masculino	xxxx	Lívia Fusco	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
8	2013	Curadoria da Mostra Competitiva: Francisco Cesar Filho (coordenado), João Luiz Leocádio (coordenação pedagógica), UFPA, Daniel Nolasco, Daniel Soares, Eduardo Brandão Pinto, Julia Couto, Luana Farias Curadoria da Mostra Cinema Indígena: Cesar Migliorini, Luana Farias Curadoria da Homagem Vladimir Carvalho: Cesar Migliorini	Mista	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
9	2014	Mostra Competitiva: Cesar Migliorini (UFPA), Patricia Barcelos (SDH), Leonardo Barbosa (Minc), Daniel Nolasco (UFPA), Felipe Fernandes (UFPA), Luana Farias (UFPA), Luis Caetano (EBC), Teresa Labrunie (SDH) Mostra Memória e Verdade: Natálie de Luna Freire Programa Inventar Com a Diferença: Clarissa Nachterny, Fred Benevides, Isaac Pivano, Will Domingos	Mista	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
10	2015	Janet Rockenbah	Feminino	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
		Tatiana Maciel	Feminino	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
11	2017	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
12	2018	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx

APÊNDICE D – CRONOGRAMA DE PESQUISA

CRONOGRAMA DE PESQUISA																																		
ATIVIDADE	2019				2020				2020				2021				2021				2022													
	A G O	S E T	O T	N O V	D I Z	J A N	F E V	M A R	A B R	M A I	J U N	J U L	A G O	S E T	O T	N O V	D I Z	J A N	F E V	M A R	A B R	M A I	J U N	J U L	A G O	S E T	O T	N O V	D I Z	J A N	F E V			
Revisão bibliográfica	x	x		x					x	x	x	x			x		x	x																
Coleta de dados sobre diretores (as) brasileiros (as) selecionados (as) pela Mostra									x	x																								
Coleta de dados sobre as obras cinematográficas brasileiras da Mostra			x		x									x			x																	
Coleta de dados sobre produtoras audiovisuais brasileiras da Mostra						x	x			x										x	x													
Coleta de dados nacionais de direção cinematográfica (OCA/Ancine)										x	x	x					x																	
Elaboração do questionário									x							x	x																	
Contato com produtoras audiovisuais para obter e-mails de diretoras (es)																																		
Aplicação do questionário																																		
Revisão dos catálogos da Mostra			x	x																														
Sistematização e análise dos dados coletados					x			x			x																							
Redação								x	x		x																							
Revisão																																		
QUALIFICAÇÃO																																		
DEFESA																																		

ANEXO A – CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA COM A COORDENAÇÃO-GERAL DE EDUCAÇÃO EM DIREITOS HUMANOS/SDH (2020)



Luiza Rossi <luizarcampos@gmail.com>

Mostra Cinema e Direitos Humanos - Editais

3 mensagens

Luiza Rossi <luizarcampos@gmail.com>
Para: hazenclever.cancado@mdh.gov.br

2 de setembro de 2019 12:40

Caro Hazenclever, bom dia,

meu nome é Luiza Rossi, sou estudante de pós-graduação na Universidade de Brasília, na Faculdade de Comunicação, e desenvolvo pesquisa sobre os doze anos da mostra Cinema e Direitos Humanos, organizada pela Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República com o apoio do Ministério dos Direitos Humanos desde 2006. Dentre os objetivos de pesquisa traçados estão fazer um levantamento dos editais de produção da mostra e dos temas que foram alvo das convocatórias ao longo dos anos. Assim, estou em busca dos editais, de cada uma das doze edições, de chamada pública para produção da mostra e de convocatória dos filmes, mas não consegui encontrar os documentos nos sites online do MDH, da Mostra, nem da Imprensa Nacional (edições do D.O.U.). Gostaria de saber se o senhor pode disponibilizá-los para mim, ou, em caso negativo, me informar que outro canal devo usar para conseguir acesso aos documentos.

Atenciosamente,
Luiza Rossi

Luiza Rossi
+55 61 981 485 601

Hazenclever Lopes Cancado Junior <hazenclever.cancado@mdh.gov.br>
Para: Luiza Rossi <luizarcampos@gmail.com>
Cc: Thais Maria de Machado Lemos Ribeiro <thais.ribeiro@mdh.gov.br>

4 de setembro de 2019 15:37

Prezada Luiza,

A Mostra Cinema e Direitos Humanos foi idealizada pela Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República, hoje Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos.

A forma de organização da Mostra - apoios para produção, convocatórias, etc. - variou ao longo destes 13 anos.

Assim, os instrumentos utilizados para sua realização também foram diferentes, razão pela qual você não encontrou os mesmos instrumentos para cada ano.

Para facilitar sua pesquisa, encaminho a seguir um resumo sobre a história da Mostra:

Nome	Ano	Abrangência (capitais)	Realizador(es)	Produtor	Parceria(s)	Patrocínio
1ª Mostra	2006	4	SDH/PR e SESCSP	Cinemateca Brasileira	SAV- MinC, Cinemateca Brasileira, MRE e TV BRASIL	Petrobras
2ª Mostra	2007	8	SDH/PR	Cinemateca Brasileira SESCSP	MRE EBC e Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC)	Petrobras
3ª Mostra	2008	12	SDH/PR	Cinemateca Brasileira SESCSP	MRE EBC e SAC	Petrobras

Nome	Ano	Abrangência (capitais)	Realizador(es)	Produtor	Parceria(s)	Patrocínio
4ª Mostra	2009	16	SDH/PR	Cinemateca Brasileira	MRE EBC SAC SESCSP UNESCO e	Petrobras
5ª Mostra	2010	20	SDH/PR	Cinemateca	MRE, TV BRASIL, SAC e SESCSP	Petrobras
6ª Mostra	2011	27	SDH/PR	Cinemateca	MRE, TV BRASIL, SAC e SESCSP	Petrobras
7ª Mostra	2012	27	SDH/PR	Cinemateca	MRE, TV BRASIL, SAC e SESCSP	Petrobras
8ª Mostra	2013	27	SDH/PR, MinC	UFF	FEC, TV BRASIL, EBC, OEI e UNIC Rio	Petrobras BNDES
9ª Mostra	2014	27	SDH/PR, MinC, UFF	UFF	FEC Centro Técnico Audiovisual, TV BRASIL, EBC	Petrobras BNDES
10ª Mostra	2015	27	SEDH/MMIRJDH Minc	ICEM	EBC TV Brasil	Petrobras BNDES Caixa Econômica Federal
11ª Mostra	2017	27	MDH	ICEM	Mauricio de Sousa Produções	Recursos Próprios (OGU) Petrobras Itaú-Unibanco
12ª Mostra	2018	27	MDH	ICEM		Recursos Próprios (OGU)

Nome	Ano	Mostra temática	Mostra Homenagem
1ª Mostra	2006	Declaração Universal dos Direitos Humanos	–
2ª Mostra	2007	Declaração Universal dos Direitos Humanos e igualdade nas Américas	Fernando Solanas (Argentina)
3ª Mostra	2008	60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos	Cine Ojo (Argentina)
4ª Mostra	2009	Iguais na Diferença	Vídeo nas Aldeias (Brasil)
5ª Mostra	2010	Direito à memória e à verdade	Ricardo Darín (Argentina)
6ª Mostra	2011	Direito à memória e à verdade; saúde mental; infância e adolescência; velhice; LGBT.	–
7ª Mostra	2012	População em situação de rua; combate à tortura; direito à memória e à verdade.	Eduardo Coutinho (Brasil)
8ª Mostra	2013	Cinema indígena	Vladimir Carvalho (Brasil)
9ª Mostra	2014	50 anos do golpe civil-militar – direito à memória e à verdade	Lucia Murat (Brasil)
10ª Mostra	2015	Criança e adolescente – 25 anos do ECA	Mostra Cinema e Direitos Humanos
11ª Mostra	2016	Gênero	Lais Bodanzky
12ª Mostra	2018	70 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos	Milton Gonçalves

Encaminho também em anexo o Edital de Chamada Pública para produção da Mostra das três últimas edições. A convocatória de filmes das três últimas edições pode ser localizada em <https://mostracinemaedireitoshumanos.sdh.gov.br/2015/?s=convocat%C3%B3ria>.

Para localizar as formas de produção das demais Mostrass, **recomendamos a realização de entrevistas com os envolvidos.**

A Thais Ribeiro, que nos lê em cópia, é servidora da CGEDH e possui alguma memória institucional para contribuir com sua pesquisa. Podemos agendar um horário para uma conversa ou trocar e-mails iniciais.

Atenciosamente,

Hazencleber Lopes Cançado Júnior

Coordenador-Geral de Educação em Direitos Humanos – CGEDH

Diretoria de Promoção e Educação em Direitos Humanos – DPEDH

Secretaria Nacional de Proteção Global - SNPG

Ministério da Mulher, Família e dos Direitos Humanos

+55(61)2027-3578

hazencleber.cancado@mdh.gov.br

mdh.gov.br



[Texto das mensagens anteriores oculto]

ANEXO B – CATÁLOGOS OFICIAIS MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS – 1ª A 12ª EDIÇÕES (2006 a 2021)

Uma vez que a compilação dos catálogos da Mostra da 1ª a 12ª edições resultou em documento com mais de 1.100 páginas, optou-se por reunir aqui apenas as capas de cada edição. Interessadas(os) em obter os catálogos na íntegra, em formato digital, favor entrar em contato com luizarcampos@gmail.com.





(Folheto abaixo específico da programação da Mostra na cidade de Brasília/DF)

EJA PETROBRAS apresenta

Brasília

07 a 13
dezembro
2007

**2ª MOSTRA CINEMA E
DIREITOS HUMANOS
NA AMÉRICA DO SUL**

Embracine CASAPARK (179 lugares)
 CasaPark Shopping, SGCV SUL
 Lote 22 - Loja Âncora 3A
ENTRADA FRANCA

07 DE DEZEMBRO

20h00 Sessão de Abertura com o filme
Eu Vou de Volta
 Camilo Cavalcante e Cláudio Assis
 (Brasil, 54 min, 2007)

08 DE DEZEMBRO

15h00 **Waika** - José Antonio Elizeche
 (Paraguai, 28 min, 2007)
Mães com Rodas
 Mario Piazza e Mónica Chirife
 (Argentina, 70 min, 2006)

17h00 **Eu Vou de Volta**
 Camilo Cavalcante e Cláudio Assis
 (Brasil, 54 min, 2007)

Do Outro Lado
 Natalia Almada
 (México, 70 min, 2005)

19h15 **DEBATE:** Direitos humanos
 nas periferias urbanas

21h00 **A Cidade dos Fotógrafos**
 Sebastián Moreno
 (Chile, 80 min, 2006)

**Você Também Pode dar
 um Presunto Legal**
 Sérgio Muniz
 (Brasil, 39 min, 1971)

11 DE DEZEMBRO

15h00 **XINÁ BENA, Novos Tempos**
 Zezinho Yube
 (Brasil, 52 min, 2006)

Inal Mama, o Sagrado e o Profano
 Eduardo López Zavala
 (Bolívia, 52 min, 2007)

17h00 **A Dignidade dos Ninguéns**
 Fernando Solanas
 (Argentina / Brasil / Alemanha,
 120 min, 2005)

19h15 **Memória do Saque**
 Fernando Solanas
 (Argentina / França / Suíça,
 120 min, 2004)

21h30 **Condor**
 Roberto Mader
 (Brasil, 106 min, 2007)



> Inal Mama, o sagrado e o profano

09 DE DEZEMBRO

15h00 **Reinalda del Carmen,
 Minha Mãe e Eu**
 Lorena Giachino Torrén
 (Chile, 85 min, 2006)

17h00 **Argentina Latente**
 Fernando Solanas
 (Argentina / Espanha / França,
 100 min, 2007)

19h00 **9-11 / 9-11**
 Mel Chin
 (Chile / EUA, 24 min, 2007)

O Tempo e o Sangue
 Alejandra Almirón
 (Argentina, 65 min, 2004)

21h00 **Matar a Todos**
 Estebán Schroeder
 (Chile / Argentina / Uruguai,
 97 min, 2007)

10 DE DEZEMBRO

15h00 **Rua Acima, Rua Abaixo**
 Lina Arboleda e Adrian Franco
 (Colômbia, 27 min, 2005)

Às Cinco em Ponto
 José Pedro Charlo
 (Uruguai, 60 min, 2004)

17h00 **Pirinop, Meu Primeiro Contato**
 Mari Corrêa e Karané Ikpeng
 (Brasil, 82 min, 2007)

19h00 **Memória para Uso Diário**
 Beth Formaggini
 (Brasil, 94 min, 2007)

21h00 **Cândido López,
 Campos de Batalha**
 José Luis García
 (Paraguai / Argentina,
 102 min, 2005)

> Cândido López, campos de batalha



> IMBÉ GIKEGÜ, cheiro de pequi

12 DE DEZEMBRO

15h00 **IMBÉ GIKEGÜ, Cheiro de Pequi**
 Coletivo Kuikuro
 (Brasil, 36 min, 2006)

La Matinée
 Sebastián Bednarik
 (Uruguai, 78 min, 2006)

17h15 **Sexo e Claustro**
 ClauPriscilla
 (Brasil, 12 min, 2005)

Arcana
 Cristóbal Vicente
 (Chile, 83 min, 2006)

19h00 **Sessão de Curtas: Direitos
 Humanos** - Kiko Goffman
 (Brasil, 19 min, 2006) •
Negro e Argentino - Patricio
 Salgado (Brasil, 5 min, 2006) •
**Discriminação, Minorias e
 Racismo** - Marcelo Caetano
 (Brasil, 20 min, 2006) •
Em Primeira Página - Pablo
 Mogrovejo (Equador, 22 min,
 2007) • **Uma História Severina** -
 Débora Diniz e Eliane Brum
 (Brasil, 23 min, 2005)

21h00 **El Caracazo**
 Roman Chalbaud
 (Venezuela, 107 min, 2005)

13 DE DEZEMBRO

15h00 **Nas Terras do Bem-Virá**
 Alexandre Rampazzo
 (Brasil, 110 min, 2007)

17h00 **Comunidades Cativas**
 Alfredo Ovando
 (Bolívia, 29 min, 2007)

Estrelas
 Federico León
 (Argentina, 64 min, 2007)

19h00 **Histórias de Morar e Demolições**
 André Costa
 (Brasil, 56 min, 2007)
 Sessão orientada com áudio-
 descrição para pessoas com
 deficiência visual. Trata-se de
 uma descrição oral detalhada
 no intervalo dos diálogos para
 auxiliar os deficientes visuais na
 compreensão da narrativa.

20h00 **Asilados**
 Gonzalo Rodríguez
 (Uruguai, 49 min, 2007)

21h00 **Tambogrande: Mangas, Morte,
 Mineração**
 Ernesto Cabellos e Stephanie Boyd
 (Peru / Canadá, 85 min, 2007)



> Histórias de morar e demolições

* O formato de exibição dos filmes é DVCCAM.

Realização
**Secretaria Especial
dos Direitos Humanos**



Produção



Patrocínio



Apoio

Ministério das
Relações Exteriores

Empresa Brasil
de Comunicação

Sociedade
Amigos da
Cinemateca

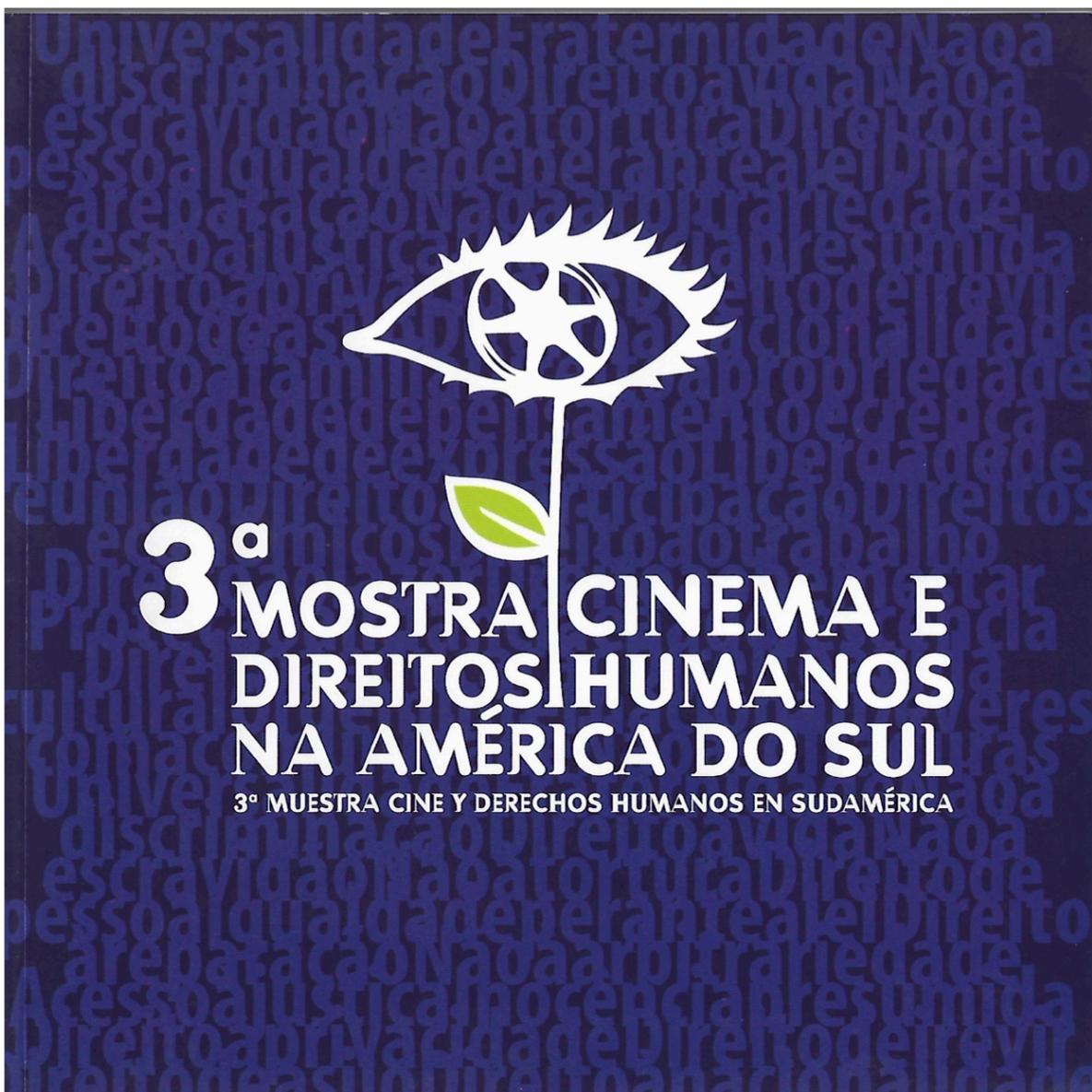
EMBRACINE



Embracine CasaPark
SGCV SUL - Lote 22 - Loja
Âncora 3A
CasaPark Shopping
Tel/Fax: (61) 3462 1143 /
3462 1339



**2ª MOSTRA CINEMA E
DIREITOS HUMANOS
NA AMÉRICA DO SUL**



BR PETROBRAS

apresenta



**4^a MOSTRA CINEMA E
DIREITOS HUMANOS
NA AMÉRICA DO SUL**
4^o MUESTRA CINE Y DERECHOS HUMANOS EN SUDAMÉRICA

de 5 de outubro a 10 de novembro **2009**

BR **PETROBRAS** apresenta

MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS
MUESTRA CINE Y DERECHOS HUMANOS

SUDAMERICA 5º MOSTRA CINEMA E L
ERICA DO SUL MUESTRA CINE Y DE
OS HUMANOS EN SUDAMERICA 5º M
MANOS NA AMERICA DO SUL 5º MUE
MANOS EN SUDAMERICA 5º MOSTRA
A E DIREITOS HUMANOS NA AMERIC
RECHOS HUMANOS EN SUDAMERICA
OSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANO



5ª MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS NA AMÉRICA DO SUL

5º MUESTRA CINE Y DERECHOS HUMANOS EN SUDAMÉRICA

8 de novembro/noviembre a
19 de dezembro/diciembre de 2010
20 CAPITAIS BRASILEIRAS

Ministério da Cultura
Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República



apresentam



**6^a MOSTRA CINEMA E
DIREITOS HUMANOS
NA AMÉRICA DO SUL**
6^o MUESTRA CINE Y DERECHOS HUMANOS EN SUDAMÉRICA

**EM TODAS AS
CAPITAIS BRASILEIRAS**

de 10 de outubro a 01 de dezembro de 2011

Ministério da Cultura
Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República



apresentam

2012



7^a

**MOSTRA CINEMA E
DIREITOS HUMANOS
NA AMÉRICA DO SUL**

7º MUESTRA CINE Y DERECHOS HUMANOS EN SUDAMÉRICA

de 07 de novembro a 20 de dezembro

A Secretaria de Direitos Humanos, em parceria com o Ministério da Cultura, apresenta



A Secretaria de Direitos Humanos,
em parceria com o Ministério da Cultura,
apresenta



9.^ª MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS NO HEMISFÉRIO SUL

EXHIBITION CINEMA AND HUMAN RIGHTS IN THE SOUTHERN HEMISPHERE
MUESTRA CINE Y DERECHOS HUMANOS EN HEMISFERIO SUR

2014
Brasil

A Secretaria Especial de Direitos Humanos do Ministério das Mulheres,
da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos, em parceria com o Ministério da Cultura,
apresentam:




**10^a MOSTRA CINEMA E
DIREITOS HUMANOS
NO MUNDO**
MUESTRA DE CINE Y DERECHOS HUMANOS EN EL MUNDO
FILM AND HUMAN RIGHTS IN THE WORLD EXHIBITION

2015, BRASIL

O Ministério dos Direitos Humanos apresenta



**11^a MOSTRA CINEMA
E DIREITOS HUMANOS**
MUESTRA DE CINE Y DERECHOS HUMANOS
FILM AND HUMAN RIGHTS EXHIBITION

2017, BRASIL

O Ministério dos Direitos Humanos apresenta



12^a MOSTRA CINEMA E DIREITOS HUMANOS

MUESTRA DE CINE Y DERECHOS HUMANOS
FILM AND HUMAN RIGHTS EXHIBITION

BRASIL
2018

ANEXO C – MODELO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA AVALIAÇÃO DAS REPERCUSSÕES DAS INOVAÇÕES DEMOCRÁTICAS

Dimensões	Categorias de Análise	Indicadores
<p align="center">I</p> <p>Características Tecnopolíticas das Inovações Democráticas</p>	<p>Grau de Institucionalização e Desenho da Inovação</p>	<p>(1) Aparato político-institucional;</p> <p>(2) Aparato normativo/legal;</p> <p>(3) Disponibilidade de recursos e formas de arrecadação;</p> <p>(4) Estrutura geral/ Design da Inovação;</p> <p>(5) Capacitação de agentes para implementação e gestão da inovação;</p>
	<p>Meios</p>	<p>(6) Deliberação;</p> <p>(7) Voto direto;</p> <p>(8) Participação Digital;</p> <p>(9) Representação Cidadã;</p> <p>(10) Outro meio;</p>
	<p>Fins</p>	<p>(11) <i>Accountability</i>;</p> <p>(12) Responsividade;</p> <p>(13) Estado de Direito;</p> <p>(14) Inclusão Política;</p> <p>(15) Igualdade Social;</p>
	<p>Tipos de Colaboração com base em coleta e gestão de Inteligência Coletiva</p>	<p>(16) <i>Crowdsourcing</i> (produção colaborativa de políticas públicas) e <i>crowdlaw</i> (produção colaborativa de leis);</p> <p>(17) <i>Data Pooling</i> (atores combinam dados coletados pelos seus integrantes);</p> <p>(18) Colaboração (conjugação de atividades como partes de um todo);</p> <p>(19) Co-Design (conjugação de atividades envolvendo variados <i>outputs</i>);</p> <p>(20) Outras estratégias ainda não formalmente conceituadas;</p>

	Recursos de Inteligência Artificial e outros Recursos tecnológico-informacionais Mobilizados	(21) <i>Bots</i> para coleta e gestão de dados; (22) Técnicas/métodos/funções/tipos de IA utilizados (incluindo técnicas de <i>machine learning</i> e <i>deep learning</i>); (23) Outras estratégias não formalmente conceituadas;
	Sustentabilidade	(24) Tempo de existência da inovação; (25) Número de participantes desde a sua criação; (26) Nível de reconhecimento da inovação (notícias, premiações); (27) Estratégias desenvolvidas para estimular/garantir sustentabilidade.
II Implicações diretas/formais das Inovações Democráticas	Instrumentos de Ação Pública	(28) Instrumentos de ação pública não instituídos (<i>outputs</i> , ou seja, resultados em potencial, como recomendações para determinada política pública, etc.); (29) Instrumentos de ação pública instituídos ou reconhecidos formal e institucionalmente (<i>outcomes</i> , ou seja, portarias, regimentos, políticas públicas, programas ou ações governamentais, etc.); (30) Meta-instrumentos de ação pública (aqueles que orientam o funcionamento interno das arenas públicas constituídas como fóruns híbridos / instituições participativas);
	Estratégias de uso da Inteligência Coletiva	(31) Estratégias de uso de IC para avaliação de instrumentos de ação pública;
	Transparência e Controle Social	(32) Uso de dados abertos para monitoramento e controle social; (33) Uso de dados abertos para disponibilização das informações existentes a respeito da inovação; (34) <i>Bots</i> para coleta e gestão de dados

		(recursos de IA).
III Efeitos indiretos (implicações informais, subjativas) das Inovações Democráticas	Cidadania e Estratégias de uso da Inteligência Coletiva	(35) Produção de conteúdo (com base em recursos de IA e IC) para ativismo político e fortalecimento de movimentos sociais; (36) Atores capacitados; (37) Atores com incremento de habilidades para inserção profissional ou outro fim; (38) Número de acessos à ID pelos diversos atores em determinado período (penetrabilidade e alcance); (39) Tipos de uso da ID por variadas organizações / coletivos / indivíduos (penetrabilidade e alcance); (40) Poder de articulação da inovação por múltiplos atores; (41) Identificação de diferentes grupos, coletivos e/ou organizações conectados, articulados pela ID em determinados intervalos de tempo; (42) Práticas políticas alternativas; (43) Novas formas de cidadania expressas na ação pública.

Fonte: FREITAS, C. S.; SAMPAIO, R.; AVELINO, D. Modelo de Avaliação das Inovações Democráticas Digitais, Apêndice I. *In: Congresso Internacional en Gobierno, Administración y Políticas Públicas – GIGAPP XI*, 2020, online.