

2.

A cultura e seu duplo: entre as dimensões simbólica e econômica

Nesse Capítulo investigaremos a importância da cultura enquanto meio de desenvolvimento econômico e social. No primeiro item, abordaremos o tema da diversidade cultural, cujo debate tem se intensificado principalmente a partir de 2005, com a adoção pela UNESCO da “Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”. Nesse item analisaremos também conceitos como os de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, aplicados a movimentos culturais que conseguem se subtrair às forças do sistema vigente.

No segundo item, faremos uma reflexão acerca do conceito de políticas culturais, onde destacamos a importância do diagnóstico na elaboração de políticas para a área cultural, com o objetivo de adequá-las às reais demandas de grupos locais.

Abordaremos no terceiro item a relação entre os cenários econômico e cultural brasileiros para, a partir de estatísticas sobre o quadro de concentração de renda, verificarmos como a concentração e o poder econômico influenciam na configuração da área cultural no país.

No quarto e último item, faremos uma análise mais aprofundada do conceito de “regionalismo”, ou seja, quais são as características que determinariam a origem de um produto audiovisual. A aplicação do regionalismo à formação da identidade de um produto cultural será abordada por meio de um breve paralelo com o cinema gaúcho e seu posicionamento frente ao audiovisual realizado globalmente.

2.1. Diversidade cultural e a convenção da UNESCO

O Brasil caracteriza-se como um país de extensas dimensões territoriais, onde cada região desenvolveu e consolidou sua cultura de uma forma tão própria, que por vezes se tem a impressão de que existem vários países convivendo dentro de um só. A questão teórica da diversidade cultural resultante desse processo pode se basear, como demonstraremos a seguir, em dois conjuntos de considerações: primeiro, na necessidade de se buscar uma compreensão mais abrangente do conceito de cultura, considerando não só o seu viés econômico, como a sua dimensão simbólica, que perpassa valores e identidades fundamentais à formação da sociedade; segundo, na abordagem das relações entre a cultura global e as condições locais de apropriação dos produtos da mídia, principalmente o audiovisual.

Considerando a complexidade de áreas que dialogam com a cultura, podemos afirmar que os estudos sobre esse tema têm mobilizado diferentes setores. Segundo Miguez (2007, p. 96), “há muito as questões referidas à cultura transbordaram os limites da antropologia e da sociologia, ciências sociais que, historicamente, delas têm se ocupado”. Ao tornar-se uma disciplina transversal, a cultura passou a dialogar com áreas como a economia e a gestão, exigindo assim uma abordagem também transversal e o cruzamento de dados e teorias dessas diferentes áreas.

A economia da cultura é uma área que tem se destacado nos últimos anos por movimentar um mercado mundial de bens e serviços. Uma produção norte-americana, por exemplo, chega a consumir 100 milhões de dólares para ser realizada, gerando centenas de empregos direta e indiretamente, e movimentando outras indústrias como a de turismo e a de alimentos. Esse potencial econômico tende a resultar, por sua vez, na formação de poderosos grupos comerciais, cujos interesses acabam sendo determinantes no seu funcionamento.

A relação entre o potencial econômico da cultura e sua dimensão simbólica constitui uma questão central para o nosso debate. À primeira vista, essas se

caracterizam como vertentes profundamente distintas, movidas por interesses antagônicos que tornam essa relação extremamente complexa. Segundo Miguez (2009), os diferentes potenciais da cultura exigem uma nova compreensão de suas necessidades:

Não se pode, tão somente, buscar o desenvolvimento tendo como eixo principal o crescimento econômico, nesse caso, assentado no estímulo às atividades produtivas ligadas à cultura. Muito pelo contrário, uma relação entre cultura e desenvolvimento que pretenda avançar na direção de uma nova compreensão do que deva ser desenvolvimento torna imperativa a necessidade da criação de condições propícias ao aumento da diversidade das manifestações culturais e a promoção da inclusão, simultaneamente cultural, social e econômica, de novos e múltiplos agentes criadores (Miguez, 2009, p. 2).

O autor destaca o estímulo à diversidade de manifestações culturais como um elemento imprescindível na nova compreensão do desenvolvimento. Ao mesmo tempo em que essa diversidade supriria as necessidades sociais e espirituais dos indivíduos, estando diretamente relacionada ao desenvolvimento humano, o viés mercadológico da cultura proporcionaria o desenvolvimento econômico, estando mais voltado ao progresso. Na impossibilidade de separar completamente esses vieses, torna-se fundamental, portanto, uma compreensão mais abrangente do desenvolvimento e sua dupla natureza.

Ao buscarmos as raízes do conceito de cultura, Laraia (2000 p. 70) a relaciona ao “modo de ver o mundo, às apreciações de ordem moral e valorativa, e aos diferentes comportamentos sociais e posturas”. Nesta definição básica, porém lúcida, do conceito de cultura, percebemos o quanto ela está ligada tanto a processos internos, de interpretação do mundo e atribuição de valores, quanto a movimentos sociais e de interação com o mundo externo, influenciando diretamente no posicionamento dos indivíduos em sociedade.

Canclini (2009, p. 145), por sua vez, propõe que se trabalhe com o conceito de interculturalidade, que remete à “confrontação e à mistura entre sociedades, ao que acontece quando os grupos entram em relações e intercâmbios”. Segundo o autor, a concepção multicultural que prosperara nas últimas décadas do século XX deve ser deixada de lado, uma vez que ela propunha somente a aceitação do heterogêneo. Já a opção contemporânea dos estudos da diversidade por uma abordagem intercultural é mais adequada ao cenário atual, por trabalhar com

relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos, em detrimento da imobilidade.

De fato, não podemos abordar o conceito de diversidade cultural meramente como o conhecimento e a coexistência harmônica de diferentes culturas, sendo necessário levar em conta os movimentos de trocas que tornam esse um campo bastante dinâmico e fluido. No que diz respeito à expressão “diversidade cultural”, Bernard (2005, p. 75) chama a atenção para a vacuidade do termo e afirma que “na perspectiva de uma refundação do conceito de diversidade cultural sobre bases mais sólidas, torna-se importante reatualizar essa etimologia de um *diversus* que não é uma constatação, mas um movimento que advém da luta, mais do que por uma espécie de consenso amável”. Com essa afirmação, o autor ratifica que as culturas advêm não só das adaptações às condições naturais, mas também em função de sua luta e trocas com outras culturas.

Considerando que a cultura nasce do diálogo entre a formação do indivíduo e sua relação com o meio externo, ele só alcançaria o status de “ser social” quando conseguisse se manifestar livremente. Assim, a UNESCO, organização que visa contribuir para a manutenção das distintas culturas, reconheceu no Art. 6º de sua “Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural”,¹¹ publicada em 2001, que a diversidade cultural é importante principalmente por favorecer a inclusão e a coesão social:

Uma vez que se garante a livre circulação das idéias mediante a palavra e a imagem, é necessário que todas as culturas possam expressar-se e tornarem-se conhecidas. A liberdade de expressão, o pluralismo dos meios de comunicação, o multilíngüismo, a igualdade de acesso às expressões artísticas, ao saber científico e tecnológico (compreendida sua forma eletrônica) e a possibilidade, para todas as culturas, de estar presentes nos meios de expressão e difusão, são garantias da diversidade cultural (*apud* Brant, 2003, p. 5).

O conteúdo da Declaração foi importante principalmente para balizar o texto da “Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”,¹² aprovada posteriormente em 2005, na 33ª Conferência Geral da UNESCO. Tanto a Declaração, quanto a Convenção, reforçaram a necessidade de

¹¹ Disponível em: <<http://www.unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em 10 out. 2009.

¹² Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224POR.pdf>>. Acesso em 10 set. 2009.

reconhecer a dupla natureza dos serviços culturais: simbólica e econômica, fundamentais à garantia da diversidade cultural, cujo conceito encontra-se definido no Art. 4º da Convenção:

Refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados.

A Convenção propõe, portanto, que o conceito de diversidade supere a mera associação às diferentes formas de expressão cultural e se estenda aos diferentes processos de criar, produzir, difundir, distribuir e fruir cultura. Essa proposta, por sua vez, dialoga com o tema dessa pesquisa, cujo interesse maior está no mapeamento de diferentes modos de produção e distribuição das expressões audiovisuais.

Dentre os princípios estabelecidos pela Convenção, Dupin (2009, p. 16) destaca o de abertura e equilíbrio, por meio do qual “a luta pela diversidade cultural de cada comunidade não significa que essa deva se fechar em si mesma, mas, ao contrário, que os Estados nacionais devem promover a abertura às demais culturas do mundo”. É preciso considerar, no entanto, que esses e outros princípios da Convenção constituem apenas o início de um processo, uma vez que, para se tornar realidade, é preciso que os Estados dos diferentes países efetivamente incorporem o conteúdo da Convenção em suas políticas.

Nesse processo, não caberia às políticas promover o isolamento de diferentes culturas. A dimensão intercultural abordada por Canclini (2009) resolve em parte essa questão, ao sugerir que a formação cultural não deve acontecer apenas pelo convívio pacífico entre heterogêneos, mas a partir de trocas. Esse conceito poderia ser incorporado, por exemplo, nas realidades dos diferentes estados do Brasil, que utilizam formas também diversas para viabilizar sua expressão audiovisual.

Vale lembrar que essas trocas raramente acontecem livres de conflitos. Ao contrário, muitas vezes elas ocorrem em campos de força que nos levam ao

segundo conjunto de considerações sobre a diversidade cultural, a saber, a desigualdade nas relações entre os padrões da cultura global, e as condições de apropriação local dos produtos da mídia.

O debate acerca das desigualdades no campo das trocas culturais teve início, conforme afirma Mattelart (2006, p. 114), nos anos 60, quando a economia política da comunicação começou a questionar o desequilíbrio dos fluxos de comunicação. Referido desequilíbrio teria fundamento no conceito de economia-mundo definido pelo autor como “um espaço geográfico; a existência de um polo, “centro do mundo”; zonas intermediárias em torno desse pivô central e de margens bastante amplas, que na divisão do trabalho se acham subordinadas e dependentes das necessidades do centro”. A configuração dessa economia-mundo tenderia, por sua vez, a se reproduzir no interior de diferentes realidades socioculturais.

Ao subordinar as zonas intermediárias ao polo central, o desequilíbrio nos fluxos de informação acaba contribuindo para influenciar e deslocar identidades locais. Se antes a identidade era facilmente definida em função principalmente do status social e da nação a qual o indivíduo pertencia, esse engessamento foi substituído por movimentos mais fluidos, condicionados a outros critérios. Para Hall (2001), os cânones históricos da identidade são confrontados atualmente pelo imediatismo das confrontações culturais globais. É na velocidade da troca de informações, e na mediação da vida social pelo mercado global de imagens, portanto, que se formariam hoje as identidades:

Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, *sim*, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas (Hall, 2001, p. 87).

A pluralidade das identidades constitui um tema de grande interesse para os estudos culturais e pode auxiliar na compreensão das condições sob as quais se formam hoje os diferentes grupos culturais.

Para Silva (2007), a identidade sempre carrega o traço da diferença, seja na definição do sujeito ou de sua posição social, constituindo-se, portanto, a partir do

lugar do outro. Ao mesmo tempo, o estabelecimento dessas posições está sujeito a relações de poder, onde a identidade e a cultura, embora tendo autonomia, são influenciadas e reguladas por outros fatores dinâmicos, tais como a economia, o mercado e o Estado.

Nesse jogo de forças, podemos observar a consolidação de algumas identidades como normas, as quais funcionam como “parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. (...) A força da identidade normal é tal que nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade” (Silva, 2007, p. 83). Essa afirmação nos permite compreender como, a partir da legitimidade de determinados grupos, se constroem os cânones do discurso hegemônico, encarado na maior parte das vezes como algo natural que sempre existiu, e não uma situação artificialmente criada. Esse processo acaba estimulando ainda uma resistência a formas de expressão que fujam aos padrões estabelecidos.

Ainda segundo o autor, a forma como esses discursos se materializam é conhecida por representação. Assim, questionar a construção da identidade significa questionar os sistemas de representação que lhe dão forma. A partir de uma análise dos mecanismos de representação do audiovisual, por exemplo, é possível compreender as bases de construção do discurso veiculado. Filmes, vídeos e programas de TV são, portanto, fatores determinantes de expressão e formação de identidades que representam e veiculam valores, tradições e imaginários.

Os indivíduos vivem dentro dessa cultura do significado e dos sistemas de representação. Em função de seu potencial e capacidade de chegar a grandes audiências em todo o mundo, a indústria audiovisual está sujeita a disputas por ocupação do espaço, as quais tendem a gerar categorias, como a de “cultura dominada” abordada por Coelho (1999, p. 110):

De todo modo, o termo aponta não tanto, ou não apenas, para a cultura que tem poucas possibilidades de emergir, em virtude do poderio econômico ou político de outra, como, de modo mais específico, para uma cultura que não dispõe de uma acumulação suficiente, em todos os sentidos, capaz de permitir a construção de um capital cultural próprio e a existência continuada e profissional de criadores especializados habilitados a levar adiante suas formas de expressão, multiplicando-as e renovando-as. Da forma como o cenário cultural mundial hoje se organiza, uma cultura dominada marca-se por tradições continuamente retomadas e por novas expressões artísticas efêmeras e frágeis que tendem a se repetir à medida que encontram alguma ressonância em seu meio, sem com isso beneficiarem-se de medidas de conservação e estímulo.

Ao mesmo tempo em que a cultura dominada é marcada pela atuação econômica e política da cultura dominante, é necessário relativizar esse processo, considerando que a cultura dominada também possui meios de expressar seu discurso. Assim, ao abordarmos a existência de uma cultura dominante e outra dominada, devemos atentar para o risco de uma análise demasiadamente maniqueísta, a qual poderia reduzir a complexidade de relações e forças existentes nesta realidade:

Esse paradigma clássico de explicação da dinâmica cultural não dá conta da proliferação dos centros de onde emanam continuamente novas formas culturais, nem das reapropriações que os indivíduos fazem do que lhes é proporcionado, nem dos cruzamentos continuados entre os diferentes âmbitos culturais (erudito e popular, autônomo e apropriado, etc). Se há ainda algum sentido na expressão *cultura hegemônica*, deve ele ser corrigido ou complementado pelos de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, realidades tangíveis produzidas por aqueles que de alguma forma estão fora do domínio da cultura pretensamente hegemônica ou se subtraem a sua força. Rejeitar essa possibilidade é desconhecer a capacidade de resistência dos modos culturais alternativos (Coelho, 1999, p. 114).

O termo “hegemonia alternativa”, proposto pelo autor, compreende em parte o objetivo do debate aqui proposto, uma vez que sugere meios de resistência das formas de expressão que não fazem parte da cultura estabelecida. Ao realizarmos uma análise contemporânea desse processo, podemos afirmar que a facilidade na troca de informações, potencializada principalmente pelas novas tecnologias da comunicação, favoreceu a capacidade de resistência dos modos culturais alternativos.

Dessa forma, observamos um movimento constante entre as mais diferentes expressões culturais, cujas origens acabam tornando-se difíceis de serem identificadas, e onde não haveria tanto modos dominantes e dominados, mas sim

modos culturais interativos e híbridos, onde também a cultura dominada reinterpreta os modos da cultura dominante.

Com a globalização, o acesso à informação ficou mais rápido e fácil, permitindo uma intensificação nas trocas. Essa revolução no campo comunicacional, no entanto, ainda convive com o peso da presença de grandes grupos de mídia, que detêm amplo poder econômico e político, deslocando essa questão para o controle dos mecanismos de produção e distribuição cultural existentes:

De que modo as inúmeras ramificações das redes que constituem a trama da mundialização adquirem sentido para cada comunidade, cada cultura? De que modo resistem, adaptam-se, sucumbem a ela? A tensão e as defasagens entre a pluralidade de culturas e as forças centrífugas do cosmopolitismo comercial revelam a complexidade das reações ao surgimento de um mercado único em escala mundial (Mattelart, 2006, p. 174).

A tensão apontada pelo autor aponta para a necessidade de mecanismos que garantam a existência de diferentes práticas culturais. Tais práticas devem ser amparadas por políticas e ações, que confirmem também a sua continuidade. Segundo Dworkin (2007, p. 247), a correção de desequilíbrios entre diferentes culturas constitui uma responsabilidade política, uma vez que “nenhum Governo será legítimo quando não demonstrar igual preocupação pelo destino de todas as pessoas sobre as quais afirma seu domínio e das quais requer fidelidade”.

A discussão acerca da responsabilidade política pela garantia de oportunidades é fundamental, e deve ocorrer junto à participação da sociedade, tornando a parceria público-privada um caminho para o desenvolvimento de políticas culturais.

No Brasil, o modelo de financiamento público adotado para a área cultural transfere a decisão sobre os projetos a serem investidos para as mãos de agentes privados, conforme veremos no próximo item. Essa transferência acaba atrelando a cultura às forças centrífugas do cosmopolitismo comercial apontado por Mattelart (2006), exigindo do Estado um posicionamento frente à garantia da pluralidade cultural e do acesso mais democrático às práticas culturais.

2.2. Políticas de financiamento público para a cultura

Segundo o Art. 216 da Constituição Federal Brasileira, é papel do poder público proteger e promover o patrimônio cultural brasileiro, que engloba “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.¹³ Ainda segundo a Constituição, caberia ao Estado estabelecer incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais, sendo-lhe atribuída, dessa forma, a capacidade e o dever de regular a esfera cultural.

Para realizarmos uma leitura crítica da forma como o Estado tem direcionado suas políticas de financiamento para a área cultural no Brasil, é preciso, inicialmente, observarmos algumas características mais abrangentes da sociedade brasileira, para depois investigarmos reais possibilidades de modificação.

Uma das primeiras características a serem apontadas é a desigualdade econômica que se instalou no país desde a sua colonização, e que gerou desequilíbrios e reflexos em diversas áreas, além da econômica. Diante disso, Sen (2001, p. 171), afirma que “o primeiro passo consiste em diagnosticar a privação, e relacionado com ele, determinar o que devemos fazer se tivermos os meios. E então o próximo passo é fazer escolhas de políticas reais em conformidade com nossos meios”. De fato, para a elaboração de uma política realista, é preciso levar em consideração as condições disponíveis de execução. Do contrário, sua proposição consistirá somente em mais um projeto no papel.

Sobre a proposição de políticas culturais, podemos analisá-las como um modo de ordenação de estruturas culturais independentes. A “Declaração sobre a Diversidade Cultural” considera que as políticas culturais estão muito

¹³ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em 20 dez. 2009.

relacionadas à execução, ou seja, à viabilização prática dos diferentes modos de produção, distribuição e fruição da cultura, conforme definição em seu Art. 9º:

As políticas culturais, ao mesmo tempo em que garantem a livre circulação das idéias e das obras, devem criar condições para a produção e a difusão de bens e serviços culturais diversificados, por meio de indústrias culturais que disponham de meios para desenvolver-se nos planos local e mundial. Cada Estado deve, respeitando suas obrigações internacionais, definir sua política cultural e aplicá-la, utilizando os meios de ação que se julguem mais adequados, quer por apoios concretos, quer por marcos regulatórios apropriados (*apud* Brant, 2003, p. 6).

Mais do que garantir a livre expressão cultural, uma política deve, portanto, dispor de meios de produção e difusão de idéias e obras. Isso inclui a disponibilização de recursos públicos, e o estabelecimento de marcos regulatórios, tais como cotas de participação e inclusão de expressões marginalizadas no sistema dominante. Uma política cultural deve, ainda, levar em consideração as diferenças existentes, sem a ambição de nivelar hábitos culturais:

Talvez o tema central das políticas culturais seja, hoje, como construir sociedades com projetos democráticos compartilhados por todos sem que igualem todos, em que a desagregação se eleve à diversidade, e as desigualdades (entre classes, etnias ou grupos) se reduzam a diferenças (Canclini, 2008, p. 157).

Tal afirmação, que a princípio se mostra relativamente utópica, pode servir como uma referência na busca por uma prática cultural mais democrática em diferentes realidades socioculturais.

No processo histórico brasileiro, por exemplo, os mecanismos de financiamento propostos pelas políticas públicas não são compartilhados por todos, e contribuem para reproduzir as diferenças. Entre 1980 e 1990, observamos a transição de um modelo mais participativo (o qual se configurava pela seleção dos projetos pelo próprio Estado) para um modelo neoliberal, com atuação reduzida do Estado, e maior participação da iniciativa privada.

O novo modelo de financiamento favoreceu o direcionamento dos recursos públicos para projetos com maior potencial comercial, e a marginalização de outras formas de expressão. Para Rubim & Calabre (2009), o tema da diversidade cultural emerge nesse contexto, na forma de lutas e resistência.

No modelo de leis de incentivo implantado no início da década de 1990, pretendia-se inicialmente que esse se constituísse um primeiro passo na formulação de uma política mais abrangente. Isso, no entanto, não ocorreu, uma vez que as leis acabaram cristalizando-se até hoje como a principal política cultural proposta pelo Estado.

Com a gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil, no período 2003-2008, tal distorção começou a ser revista, e observamos o início de uma nova fase para as políticas culturais, com propostas de editais e medidas voltadas às minorias, por exemplo.

Hoje, mais de vinte anos depois da criação das leis de incentivo, faz-se necessário realizar uma leitura crítica sobre os resultados que esse modelo tem alcançado no país. Seriam as leis de incentivo o modelo mais adequado para contemplar também a diversidade cultural e as novas características das práticas culturais?

Expressão da criatividade que nos é inerente, a diversidade cultural e a luta mundial em sua defesa podem estar anunciando um novo tempo. O século XX foi o auge da economia, da busca da produtividade movida pela acumulação de riquezas que a revolução industrial propiciou. A virada do século XXI parece anunciar a era da cultura, da busca do conhecimento movida pelo intercâmbio de experiências que a revolução digital possibilita (Moraes, 2006, p. 16).

Uma característica expressiva do modelo de financiamento que merece destaque é o seu direcionamento excessivo para o segmento da produção. No audiovisual, por exemplo, observamos que o Estado direciona quantias significativas de recursos na realização de filmes e vídeos. Sem uma política de distribuição, esse conteúdo muitas vezes fica estagnado e nem sequer chega ao público.

Ao mesmo tempo, mais de 90% da população brasileira utiliza a televisão como a principal opção de acesso à cultura e informação. Porém, esse meio não é regulamentado pelo Estado,¹⁴ desenvolvendo-se às margens de suas políticas e ficando, portanto, totalmente entregue aos interesses dos grupos de mídia que o

¹⁴ Em 2004 houve uma tentativa de abranger a televisão nas atribuições da ANCINE, por meio do projeto de lei proposto para sua transformação em ANCINAV (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual). O projeto, no entanto, acabou cedendo à pressão de grupos políticos e não avançou.

controlam. Caso a televisão fosse também regulamentada, os filmes realizados com recursos de leis de incentivo poderiam ser exibidos também nessa janela, cumprindo assim sua função de produtos culturais.

Outra distorção identificada no modelo de financiamento via leis de incentivo é o desequilíbrio no acesso aos recursos públicos pelos diferentes estados e municípios. Assim, tal política tende a contribuir para a manutenção das desigualdades e o desenvolvimento concentrado de determinadas regiões.

Para amenizar esse quadro, registramos a intensificação recente de debates com a sociedade, que resultaram no Plano Nacional de Cultura – PNC.¹⁵ As diretrizes do Plano vêm sendo elaboradas pelo MinC desde 2006, e seu principal objetivo compreende abranger demandas culturais de diferentes localizações geográficas, origens étnicas, faixas etárias e demais elementos formadores da diversidade cultural.¹⁶

Uma terceira característica do modelo das leis é o privilégio do discurso consolidado e hegemônico. Uma vez que cabe ao mercado a decisão sobre os projetos nos quais investir, o conceito de mecenato acaba se sujeitando a critérios corporativos, que não possuem um crivo público. Nesse sentido, Habert (2004, p. 157) propõe uma série de questionamentos que podem contribuir para a presente reflexão: “Como pode existir equilíbrio nas demandas entre interesses múltiplos e particulares de diferentes grupos culturais? Entre pessoas e empresas produtoras de cultura? Como podemos ainda falar em política se tudo é marketing, construção de discursos e manejo da arte da retórica (...)”.

Tais questionamentos estão profundamente relacionados ainda à concentração dos projetos em grupos e regiões com melhores possibilidades de retorno de imagem para as empresas, os quais tendem a estar mais atrelados aos interesses do *marketing* do que propriamente de difusão e democratização do acesso à cultura.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/pnc>>. Acesso em 15 mar. 2009.

¹⁶ Vale ressaltar que se encontra em tramitação no Congresso Nacional uma reforma da Lei Rouanet. Disponível em: <<http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/>>. Acesso em 18 dez. 2009.

Essa se apresenta como uma das maiores contradições das políticas culturais propostas pelo Estado, considerando que os mecanismos de financiamento não só constituem um reflexo da realidade econômica brasileira, como têm contribuído para fortalecer o quadro da desigualdade e da concentração econômica, à exceção de políticas que recentemente começaram a lançar um olhar sobre grupos menos favorecidos.¹⁷

Para Rocha (2003, p. 39), essa realidade não condiz com uma política pública realmente democrática. Segundo a autora, seria papel do Estado “introduzir medidas compensatórias sempre que houver risco de efeito adverso sobre o nível de desigualdade”. Na prática, a introdução de medidas compensatórias exigiria do Estado uma atuação discricionária, a qual seria condizente com sua função pública federativa, mas contrária ao modelo de financiamento proposto.

No debate sobre políticas públicas mais democráticas, é preciso atentar para não recair naquilo que Barros (2009) aponta como “discriminação positiva”. Ao traduzir a cultura em oportunidade, existe o risco de transformá-la numa prática assistencialista, reforçando as diferenças e dificultando a inserção dos grupos no sistema estabelecido. Como trabalhar por um modelo mais democrático sem atribuir um papel de vítima a grupos marginalizados constitui, portanto, um desafio ao Estado e à sociedade.

A opção pela pluralidade de modelos poderia, nesse sentido, servir ao propósito do estímulo à diversidade. Como exemplo, podemos citar a experiência das políticas estaduais e municipais,¹⁸ as quais tendem a considerar as especificidades, os potenciais e as demandas específicas de cada região.

¹⁷ O MinC criou em 2005 a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural - SID, que realiza editais de fomento direto para áreas como Culturas Populares, Indígenas, entre outros. Um dado curioso é que, nos editais da SID/MinC, o maior contingente de recursos investidos no período 2005-2008 foi para o Nordeste: 34% (quase 5 milhões de reais) enquanto o Sudeste deteve 26%. Revista Observatório Itaú Cultural. N. 8, abr./jul. 2009. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

¹⁸ Segundo o IBGE, em 2006, somente 5,6% dos municípios brasileiros possuíam legislação específica de incentivo à cultura, e 4,5% contaram com patrocínio ou financiamento do poder público municipal para a produção de filmes. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/pnc>>. Acesso em 15 mar. 2009.

Sabemos que a indústria audiovisual possui regras próprias, sendo ocupada pelo discurso das grandes empresas de mídia. Além disso, podemos afirmar que os mecanismos de financiamento não têm contribuído efetivamente para a democratização da produção e do consumo audiovisual, uma vez que sua eficácia permanece concentrada no eixo Rio – São Paulo. Dessa forma, as políticas culturais estaduais e municipais podem ser consideradas caminhos complementares que frequentemente apoiam expressões culturais diversificadas, estimulando o desenvolvimento de “centros produtores nas periferias” (Pfeiffer, 2009, p. 8), bem como uma possível regionalização das práticas culturais.

Atualmente, cerca de dezesseis estados e quinze municípios do país concedem subsídios fiscais por meio de leis próprias.¹⁹ Em contradição aos preceitos da homogeneização globalizadora, a produção cultural realizada fora do eixo Rio – São Paulo possui sua base na diferença, “sem esquivar-se da modernidade urbana e dos problemas sociais, na medida em que transforma as barreiras do subdesenvolvimento em instrumentos para uma arte crítica e libertadora” (Prysthon *apud* Junior et al., 2008, p. 3).

Sem condições de trabalhar com grandes recursos financeiros e técnicos de uma indústria audiovisual desenvolvida, os estados e municípios têm buscado soluções mais simples oferecidas pelas próprias condições locais, tais como a existência de empresas habilitadas a investir em projetos culturais ou a proliferação de cursos de cinema, onde são estudados os caminhos viáveis à realização da produção hoje.

Assim, nos locais onde as políticas culturais federais não são muito atuantes, é necessário requalificar o papel dos governos locais e da sociedade,²⁰ na viabilização do desenvolvimento cultural regional.

¹⁹ Revista Observatório Itaú Cultural. N. 8, abr./jul. 2009. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

²⁰ Um modelo interessante de política cultural de natureza privada é o da Fundação Cinema RS – Fundacine. Criada em 1998, a Fundacine une esforços da iniciativa privada e dos poderes públicos, em prol do fortalecimento do audiovisual no Rio Grande do Sul.

2.3. Impacto da concentração econômica na formação cultural

Podemos afirmar que o quadro de desigualdade econômica, resultante da má distribuição de renda, possui relação direta com as características históricas do desenvolvimento social do país.²¹ De forma que “a mesma sociedade que fabrica a prosperidade econômica fabrica as desigualdades que constituem a questão social” (Ianni, 2004, p. 121).

As contradições entre os benefícios trazidos pelo progresso e a crise social gerada pela desigual distribuição dos recursos podem contribuir para uma compreensão mais abrangente da configuração atual de áreas como a cultura. Diante do quadro de concentração da indústria cultural abordada no item anterior, relacionar a cultura ao cenário econômico e social do país constitui-se de fundamental importância.

A partir da década de 1990, a opção por uma ordem econômica neoliberal privilegiou o progresso econômico, através das privatizações e da redução da participação do Estado com gastos públicos. Segundo Saravia (1999) tais medidas foram pioneiramente introduzidas pelo Reino Unido, e acabaram se difundindo entre economias de diversos países, entre eles o Brasil, mesmo considerando as dificuldades de se importar modelos pré-fabricados de desenvolvimento.

A nova ordem econômica acabou contribuindo para a manutenção dos níveis exorbitantes de desigualdade, cabendo ao Estado criar medidas para amenizar esses desequilíbrios. Trazer a questão cultural para o debate acerca do desenvolvimento, no entanto, não é considerada uma tarefa fácil. Diante das demandas de atendimento a necessidades básicas como a saúde e a educação, outras áreas como a cultura acabam ficando em segundo plano. Assim, propomos aqui lançar um olhar macroeconômico sobre o fenômeno da desigualdade na área cultural, considerando esse um meio fundamental de desenvolvimento.

²¹ O desequilíbrio federativo observado hoje resulta em parte do fato de o Rio de Janeiro ter sediado a capital do Império e da República, enquanto São Paulo funcionou como o centro econômico e produtor de café a partir da segunda metade do século XIX.

Partindo do princípio de que “as oportunidades ‘naturais’ de crescimento econômico são predominantemente concentradoras” (Rocha, 2003, p. 35), podemos afirmar que a proximidade com os centros consumidores permite o fortalecimento da competitividade das indústrias em geral, no contexto acirrado da globalização.

Por estarem diretamente relacionadas à lógica do mercado, também as indústrias culturais tendem a se concentrar próximo aos grandes centros econômicos, onde os recursos financeiros estão localizados. Para uma melhor compreensão desse desequilíbrio, apresentaremos aqui um breve panorama do quadro de distribuição econômica no país.

No Brasil, devido às extensas dimensões territoriais, a lógica da concentração acaba tendo seus efeitos ainda mais potencializados. Segundo dados do IBGE, desde 1995, oito dos vinte e sete estados da federação mantêm a liderança das participações no PIB do país e, em 2007, eles concentravam cerca de 80% da economia.²² Ou seja, a quase totalidade dos recursos permanece localizada em apenas um terço do território nacional, representado pelos seguintes estados: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Paraná, Bahia, Santa Catarina e Distrito Federal.²³

Entre as grandes regiões, a participação do Sudeste continua sendo a maior ainda que, entre 1995 e 2007, tal participação tenha apresentado uma queda de 59,1% para 56,4%. Já a região Nordeste teve o maior avanço proporcional no mesmo período: de 12,0% para 13,1%, um desempenho ainda pequeno, se comparado ao do Sudeste. Em 2007, a Bahia representou 4,1% do PIB nacional, enquanto o Rio de Janeiro ficou com 11,2% e São Paulo com 33,9%, refletindo a importância econômica desses estados.

O crescimento da participação do Nordeste no PIB nacional explica-se, em parte, pelo processo de industrialização tardio pelo qual a região tem passado.

²² Disponível em:

<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1497&id_pagina=1>. Acesso em 30 nov. 2009.

²³ Atualmente o índice de Gini, que mede os níveis de desigualdade, é de 0,544 no Brasil, considerado alto se comparado ao da Argentina (0,513) ou Portugal (0,250). Desafio de uma geração. O Globo. Rio de Janeiro, 27 dez. 2009. Caderno Economia.

Além disso, os repasses do Governo federal subiram de 10 bilhões para 19 bilhões de reais no período 2000-2005,²⁴ impulsionados principalmente por programas sociais como o “Bolsa Família”.²⁵

A política de transferência direta de recursos impulsionou o comércio e movimentou a economia. Assim, o aumento de renda da população gerou mais consumo, produção e investimento. Isso foi fundamental para acelerar o crescimento local e modificar um quadro onde, historicamente, a escassez de investimentos inibia a geração de renda e, conseqüentemente, o crescimento do mercado.

O aumento da renda da população resultou, por sua vez, numa maior mobilidade social. Segundo o Ministério do Trabalho, o Nordeste foi a região que mais evoluiu em termos do aumento de empregos formais entre setembro/2008 e setembro/2009, correspondendo a 2,52%, e superando a média nacional de 0,95%.²⁶

Além disso, no período 2003-2008, cerca de 10 milhões de pessoas ingressaram nas classes C e D na região, ao mesmo tempo em que houve uma diminuição significativa da classe E, conforme mostra a Tabela 1:

Classe	2003	2008
A/B	3%	5%
C	20%	33%
D	27%	32%
E	50%	31%

Tabela 1 – Mobilidade social na Bahia no período 2003-2008.

Fonte: Ministério do Trabalho, elaboração própria (2008).

²⁴ Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoedinheiro/447/economia/nordeste.htm>>. Acesso em 30 nov. 2009.

²⁵ Atualmente cerca de 6 milhões de famílias são atendidas pelo Bolsa Família no Nordeste, representando metade das 12 milhões de famílias atendidas no país.

²⁶ AMORIM, Lucas. Aqui o Brasil cresce mais rápido. **Exame**. Vol. 955, n. 21., p. 20-30, nov. 2009.

A mudança no perfil econômico da população baiana trouxe, por sua vez, uma alteração nos hábitos de consumo. Isso acarretou um aumento na venda de produtos populares como televisão, celular e computador. No período 2003-2008, por exemplo, o percentual da população que possuía televisão passou de 72% para 92%.²⁷ Isso significa que, hoje, a quase totalidade da população possui acesso ao audiovisual por meio da TV aberta, refletindo o quanto a economia, a comunicação e a cultura são áreas cujas dinâmicas estão interligadas.

Apesar do momento de aparente prosperidade, no entanto, não podemos ignorar o fato de que o Nordeste ainda é uma região economicamente carente, que apresenta grande desequilíbrio entre o volume demográfico e a quantidade de recursos existentes. O desenvolvimento local é prejudicado principalmente em função dos baixos índices de educação, uma vez que a região concentra 52% dos analfabetos do país com 15 anos ou mais. Além disso, mesmo com o crescimento das classes C e D, ainda existem 25,3 milhões de pessoas no Nordeste com ganho abaixo de 545 reais por mês.²⁸

Diante das dificuldades enfrentadas, a busca por melhores oportunidades em outras regiões acaba se mostrando um caminho mais atraente. Isso resulta num movimento migratório para outros estados, com consequências tanto para o campo econômico, quanto para o social e o cultural.

Segundo o IBGE, em 2007, o total acumulado de migrantes entre as grandes regiões foi de 19,7 milhões de pessoas. O grupo de maior peso no contingente de emigrantes brasileiros foi o de nordestinos, com 10,5 milhões (53,5% do total de emigrantes), sendo o Sudeste o maior polo de atração desses emigrantes.²⁹

Ao concentrar as maiores empresas, bem como movimentar grande parte da economia do país, o Sudeste apresenta-se como uma região atrativa. Com isso, uma quantidade expressiva de pessoas acaba deixando seu lugar de origem, em

²⁷ AMORIM, Lucas. Aqui o Brasil cresce mais rápido. **Exame**. Vol. 955, n. 21., p. 20-30, nov. 2009.

²⁸ Disponível em: <<http://www.valoronline.com.br/?online/indicadores/22/5163870/nordeste-ainda-tem-maior-proporcao-de-populacao-com-renda-baixa>>. Acesso em 30 nov. 2009.

²⁹ Disponível em: <http://ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1233&id_pagina=1>. Acesso em 30 nov. 2009.

busca de melhores oportunidades de trabalho e projeção no mercado, principalmente no meio artístico.³⁰ O movimento migratório constitui, portanto, um processo natural à lógica econômica estabelecida, e contribui para manter e fortalecer as desigualdades, num movimento carregado de interferências no campo social.

2.4.

A expressão audiovisual entre o regional e o global

A década de 1970 marcou um momento significativo na história do audiovisual nacional, no qual se buscava um cinema nacional unificado, com a “recusa de uma visão dualista do Brasil. Essa sublinhava a oposição entre um país rural, matriz da identidade nacional, e um país urbano, lugar de uma descaracterização da cultura por força da invasão dos produtos da mídia internacional” (Xavier, 2001, p. 30).

A tensão entre a identidade nacional e o progresso trazido por outras culturas esteve presente, portanto, em diversas etapas da nossa história. As tentativas de inserção das culturas nacionais no mundo globalizado têm ocorrido, principalmente, para promover o intercâmbio entre a multiplicidade de culturas existentes.

Nesse sentido, podemos afirmar que o cinema caracteriza-se como um universo onde “apesar de as obras serem associadas à nacionalidade de seus cineastas, não existe um cinema brasileiro, mas cineastas brasileiros, que produzem uma filmografia diversificada” (Caldas, 2006, p. 241). As grandes extensões do território brasileiro, bem como a diversidade cultural presente no país, resultaram na formação de um cinema também multicultural. Diante disso, torna-se difícil falar de apenas um cinema brasileiro, considerando a variedade de expressões, linguagens e estilos produzidos.

³⁰ Para o diretor Nelson Pereira dos Santos a migração acabou prejudicando as possibilidades de revolução e reforma agrária. Segundo ele, o Sul se industrializou com a massa de mão-de-obra vinda do Nordeste.

À exceção de poucas regiões, esses “cinemas brasileiros” quase sempre se depararam com dificuldades financeiras e técnicas para se viabilizarem. Segundo Gomes (1996, p. 59), desde os primórdios do cinema nacional que se presencia uma concentração da produção nos grandes estúdios do Rio de Janeiro e de São Paulo, e “só mesmo o fervor juvenil e o orgulho regional de fazer cinema explicam a continuidade do esforço, que não foi em vão, diante de alguns resultados alcançados”.

O autor refere-se ao final da década de 1920, quando mesmo o cinema produzido no Rio de Janeiro e em São Paulo encontrava dificuldades de se posicionar, tornando a situação do cinema regional muito difícil. À parte dos entraves encontrados ao longo da história, no entanto, presenciamos que esse cinema persistiu, e aprendeu a encontrar alternativas que garantissem sua existência e continuidade.

O cinema e o audiovisual regionalmente produzidos possuem, entre outras características, uma vantagem na identificação com o público local, por meio da abordagem de cenários e elementos familiares a esse público. Tal característica, no entanto, vai de encontro aos padrões hegemônicos estabelecidos pela indústria audiovisual, que frequentemente acaba rotulando essa identidade com o formato do estereótipo. Essa produção, “ao cair na rede generalizante da ‘diversidade’, tem deixado de ser analisada como expressão cultural de um país essencialmente multiregional” (Mattos *apud* Holanda, 2008, p. 14). A classificação na categoria “diverso”, portanto, contribui para que os filmes e vídeos regionais permaneçam às margens de um audiovisual considerado nacional.

No caso do Nordeste, por exemplo, é comum buscar uma homogeneidade na construção dos filmes, considerando a existência de uma diversidade cultural expressiva. O problema, nesse caso, está na generalização dessa diversidade. Uma vez que no Nordeste não existe uma, mas várias expressões culturais, isso inviabilizaria uma única definição para toda a região. Cada um dos estados e municípios apresenta características muito próprias, formando um caldeirão multicultural que impossibilitaria a eleição de uma expressão cultural única.

Diante disso, seria possível afirmar a existência de uma representação verdadeira do Nordeste no cinema, na TV, ou em outro meio de expressão cultural?³¹

É comum, em críticas e discursos sobre o audiovisual nacional, presenciarmos tentativas de representação e definição de identidades fixas sobre o país ou sobre determinada região. Isso desperta para uma investigação acerca das relações de poder existentes, que tendem a criar e reproduzir essas imagens e representações consideradas “clichês”.

A capacidade de criar representações atribuí ao audiovisual um poder de produção de sentido e discurso, por meio do qual se cria um imaginário social e se propagam formas predeterminadas de pensar sobre certos lugares e culturas. Esse poder de produção de sentido e convencimento justifica-se, em parte, uma vez que os meios de comunicação em geral criam “a versão do fato e do acontecimento como se fossem o próprio fato e o próprio acontecimento” (Chauí, 2006, p. 11). Assim, a previsibilidade temática presente na forma como o Nordeste tem sido retratado ao longo da história do cinema brasileiro, contribui para a manutenção de uma imagem predeterminada dessa região. As características dessa imagem, no entanto, por vezes tendem a distorcer a realidade de seu cotidiano.

Muitas vezes observamos, por exemplo, que os próprios realizadores locais sentem-se impelidos a contar a história de uma Salvador folclórica ou de um Nordeste seco e estigmatizado. Com isso, abrem mão de uma abordagem mais universal com temas ligados a questões humanas e sociais, que poderiam ser encontrados em qualquer outra região do país. Segundo Holanda (2008), no entanto, o realizador nordestino contemporâneo não estaria disposto a reafirmar em sua obra essa suposta homogeneidade da região, preferindo deter-se a temas mais universais.

Ao retomarmos os fatores históricos que levaram a essa “invenção” do Nordeste, Albuquerque Jr. (*apud* Holanda, 2008) aponta para a seca ocorrida em 1877 como um marco, uma vez que essa teria sido usada pelos políticos enquanto motivo de apelo emocional, conferindo visibilidade à região:

³¹ Na música, podemos identificar o ritmo “axé” como expressão que retrata a cultura baiana. No entanto, é evidente que esta não é a única expressão cultural produzida no estado.

Tornou-se comum associar determinadas imagens ao espaço geográfico do nordeste, como se essas paisagens, rostos e temas fossem específicos da região. Segundo o historiador Albuquerque Jr., isso constitui o “discurso da estereotipia” sobre o nordeste, região “inventada” no final do século XIX, momento em que alguns temas, antes dispersos, foram se agrupando nos discursos políticos, sensibilizando a opinião pública e carreando recursos para a região. Dessa forma, seca, cangaço e messianismo fundam a idéia de nordeste (Holanda, 2008, p. 24).

Assim como a estereotipia foi usada para fins políticos no final do século XIX, observamos uma apropriação desse discurso também pelo audiovisual, durante o século XX. Os filmes e vídeos, dessa forma, contribuíram para cristalizar uma imagem de costumes, e alimentar um olhar de certa maneira viciado sobre a região.

O termo “Nordeste” teria sido usado pela primeira vez pela Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas - IFOCS, criada em 1919 (Albuquerque Jr. *apud* Holanda, 2008, p. 24). A partir disso, ficaria mais fácil criar uma imagem para a região, a qual se reproduziria posteriormente em discursos, consagrando-se como verdadeira até hoje:

A representação clichê do nordeste, comumente, é feita pela reunião dos valores negativos, como miséria, fome, ignorância, enfim, referências a um atraso generalizado. Nenhuma outra região no Brasil é repetida de forma tão homogênea quanto o nordeste. É compreendendo a rede de poder que se construiu para elaborar o conceito uno da região, que se poderá exercer resistência a distorções que beiram o absurdo, fruto de repetições seculares (Holanda, 2008, p. 26).

Sobre a insistência em uma representação homogênea da região, um dos mais renomados diretores baianos, Edgard Navarro, afirmou que “isso de generalizar que um povo é assim ou assado está por fora. Existe todo tipo de gente em toda parte. E o cinema, seja bem feito ou não, não depende do lugar de onde provém” (Navarro *apud* Holanda, 2008, p. 115). Para o realizador, portanto, o cinema deve ser desassociado da origem do filme, o que nos leva a questionar o que definiria, afinal, a identidade regional e esse “lugar de onde provém” determinado cinema.

O que atribuiria a identidade regional de um filme? A origem do diretor? Da empresa produtora? Do elenco? O lugar onde o filme é realizado? A temática abordada? Por que um filme realizado na Bahia é categorizado como “baiano”, mas um filme realizado no Rio de Janeiro não é classificado como “carioca”?

Essas são questões complexas e não consensuais. Enquanto alguns atribuem o regionalismo de um filme ao lugar onde se encontra a empresa produtora que o realizou, por exemplo, outros a atribuem à temática ou ao local onde é realizada a produção. Seguindo a segunda vertente, um filme realizado na Bahia o qual utilizasse atores e técnicos locais seria considerado, portanto, baiano, mesmo que tivesse sido realizado por uma produtora sediada em São Paulo.³²

Nesse debate, observamos o surgimento de resistências pontuais frente a distorções criadas por representações “clichês”. Podemos utilizar, como exemplo, o caso do “cinema gaúcho” e suas dificuldades de representação, frente à imagem e às convenções criadas para representar a cultura local.

Assim, a realização de uma obra no Rio Grande do Sul que pretenda ser realista, deverá ter como característica personagens falando como a maioria da população local. Gutfreind & Gerbase (2009) ilustram esse impasse com o exemplo de uma cena onde um personagem jovem que perguntasse ao outro “tu foi ou não foi na festa?”, estaria errada gramaticalmente, mas correta em relação aos costumes locais. Ao corrigi-la para “tu foste ou não foste na festa?”, seria mantido o regionalismo, mas se perderia o realismo, uma vez que a frase ficaria formal demais para ser pronunciada por um jovem gaúcho. Finalmente, a opção “você foi ou não foi na festa?” não corresponderia de forma alguma a uma típica situação local e descaracterizaria a cena, mas em compensação corresponderia ao discurso conhecido pela maior parte do público nacional.

Para Gutfreind & Gerbase (2009, p. 110), “em nome de uma adequação gramatical, comete-se uma inadequação cinematográfica”. No filme *Valsa para Bruno Stein* (Paulo Nascimento, 2007), por exemplo, esse conflito esteve presente e “preferiu-se, talvez por uma questão de mercado, cujas regras são ditadas pelo eixo Rio – São Paulo, que atores habituados ao ‘tu’ falassem ‘você’”. Nesse caso, a escolha levou em consideração a possibilidade de ampliar o potencial de comunicação com o público, reproduzindo a linguagem a qual esse público já está acostumado e seguindo os padrões hegemônicos de uma cultura mundializada.

³² Citamos aqui como exemplo o filme *Besouro* (João Daniel Thikhomiroff, 2009), o qual foi realizado por uma grande produtora sediada em São Paulo, mas filmado na Bahia, com elenco e técnicos locais.

As diferentes opções pela utilização do pronome de tratamento nos filmes gaúchos fazem, portanto, uma grande diferença no realismo ou irrealismo e suas representações. Esse exemplo, por sua vez, reflete o quanto uma escolha aparentemente simples coloca em questão a identidade regional de um filme e seu diálogo com o cinema realizado pelo restante do país. A escolha de caminhos na construção discursiva dos filmes, bem como de seus aspectos estéticos, é frequentemente marcada, portanto, por uma tensão entre o global e o local:

Afinal das contas, o diretor deseja construir uma obra que dialogue com a sua circunstância geográfica e cultural, ou pretende exercer seu ofício como uma espécie de “cidadão do mundo”, mantendo-se distante de seus próprios aspectos regionais e procurando uma narrativa de apelo sempre universal? (Gutfreind & Gerbase, 2009, p. 127).

Esse embate faz-se presente em diversos momentos da realização de um filme, como a opção pela temática, pelo elenco, pela trilha sonora, entre outros. A conjugação desses elementos acaba sendo determinante na definição de sua identidade regional.

Em meio a esse impasse é preciso considerar que, se antes a circulação nacional da produção regional era dificultada pelo filtro do mercado e seus intermediários, na última década essa circulação tem sido potencializada principalmente em função do surgimento de canais alternativos de distribuição como a Internet. Dessa forma, a democratização oferecida pelas mídias digitais tem facilitado a circulação nacional de produções realizadas em diferentes partes do país, e proporcionado que essas ultrapassem as fronteiras do regional, inserindo-as numa espécie de universo virtual:

Finalmente, a multimídia unifica em um único universo digital manifestações culturais distintas no espaço e no tempo, diferentes por sua origem (classes sociais, nacionalidades, etnias, religiões, estados, centros de pesquisa etc.), diversas por seu conteúdo e sua finalidade (informação, educação, entretenimento, política, artes, religião), dando origem à cultura virtual (Chauí, 2006, p. 71).

Apesar de ter funcionado como um espaço mais democrático do que as mídias audiovisuais consideradas tradicionais, o universo digital ainda não solucionou a problemática da estereotipia regional. Isso porque a imagem construída do cinema feito fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo não depende somente da evolução de meios tecnológicos para ser superada, mas também, de

uma presença mais forte da pluralidade cultural existente nos meios de comunicação.