

Balizamentos da crítica: diversidade e ativismo em plataformas audiovisuais¹

Guidelines of criticism: diversity and activism in audiovisual platforms

Thiago Siqueira Venanzoni², Rosana de Lima Soares³

-
- ¹ Uma versão preliminar do artigo foi apresentada no 32º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (São Paulo, ECA/USP, 2023).
 - ² Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor de Comunicação e Audiovisual no Centro Universitário FMU FIAM-FAAM em São Paulo. Integrante do Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas da ECA/USP (MidiAto). E-mail: thiago.venanzoni@gmail.com.
 - ³ Professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenadora do Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas da ECA/USP (MidiAto) e bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq). Autora, entre outros, de *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias* (São Paulo, Alameda/Fapesp, 2020). E-mail: rolima@usp.br.

Resumo Este artigo visa debater a função e o papel da crítica midiática na organização de conteúdos presentes em plataformas ou agregadores audiovisuais. Parte-se do entendimento de que aspectos da crítica condicionam desde a produção e sua elaboração, articulando-se às demandas dos realizadores, e se consolidam na recepção e mediação com os públicos, construindo uma rede a partir de um complexo crítico encontrado na *mediação midiática*. Percebe-se, nessa produção, um circuito midiático das plataformas ou agregadores em três níveis: a) a crítica dos produtores; b) a mediação crítica da curadoria; e c) a recepção crítica do público.

Palavras-chave Crítica midiática, plataformas audiovisuais, filmes brasileiros, curadoria, mediação.

Abstract This article aims to debate the function and role of media criticism in the organization of content present on platforms or audiovisual aggregators. From the understanding that aspects of criticism influence from the production processes and its elaboration, which are articulated to the demands of filmmakers and are consolidated in the reception and mediation with the public, building a network from a critical complex found in *media mediation*. This production shows a media circuit of platforms or aggregators on three levels: a) the criticism of the producers; b) the critical mediation of curatorship; and c) the critical reception of the public.

Keywords Media criticism, audiovisual platforms, Brazilian movies, curation, mediation.

A criação, circulação e consumo audiovisual têm passado, nas duas primeiras décadas do século XXI, por transformações de padrões e modelos. Desde a criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), em 2001, com a formulação de políticas culturais no processo de reindustrialização do audiovisual nacional (IKEDA, 2015) – tais como a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), em 2006, e os avanços a partir da Lei do SeAC de 2011 – as estruturas de produção tiveram alterações tanto em relação à diversidade territorial quanto ao crescimento quantitativo das narrativas criadas (VENANZONI, 2021). Além das novas dinâmicas, nos últimos anos o setor convive mais fortemente com a presença de plataformas audiovisuais em busca de obras originais, que vêm determinando algumas regras nesse quadro.

Essas alterações não significam, contudo, uma mudança permanente ou definitiva dos modos tradicionais de produção diante dessa nova realidade. As empresas globais que administram as plataformas ou agregadores de narrativas e conteúdos audiovisuais representaram cerca de $\frac{1}{4}$ do consumo em domicílios no país em 2022 (KANTAR IBOPE MEDIA, 2022)⁴. Ainda assim, não é possível ignorar que elas consolidam um novo processo no audiovisual, que resulta em execuções recentes na distribuição de formatos em áudio, com a maior adesão aos podcasts, e em vídeo, com o crescimento do vídeo sob demanda (VoD), por meio de plataformas ou agregadores de vinculação desses formatos. Essas mudanças no sistema de recepção impõem outras realidades nos modos de produção, organização curatorial e formas de visibilidade no campo audiovisual, trazendo desafios para a análise e a pesquisa acadêmicas.

Tendo em vista esse contexto, este artigo busca refletir sobre a função e o papel da crítica midiática na organização de conteúdos presentes em plataformas ou agregadores audiovisuais. Parte-se do entendimento de que aspectos da crítica condicionam a produção e sua elaboração, e se consolidam na recepção e mediação com os públicos, construindo uma rede a partir de um complexo crítico encontrado na *mediação midiática*. O texto se propõe a apontar novos balizamentos da crítica que articulem três modos de circulação de produções audiovisuais em plataformas ou agregadores. O primeiro balizamento da crítica é percebido na rotina de *produção*, considerando desde a concepção da proposta – na etapa de pré-produção –, até aspectos relacionados à locação, direção de arte, seleção de elenco e escolhas narrativas, montagem e pós-produção.

O audiovisual brasileiro e sua indústria, estruturados em políticas culturais públicas do setor, tiveram sua ampliação de investimentos por meio de ferramentas de fomento e vivenciaram, em especial a partir de 2016, o lançamento de narrativas seriadas nacionais, além das estrangeiras. A série brasileira *3%*, criada por Cesar Charlone e Pedro Aguilera, e veiculada naquele ano pela plataforma Netflix, foi uma das primeiras a apresentar dinâmicas

4 De acordo com dados da Kantar Ibope Media (2022), os serviços de streaming representam 21% do consumo em casas brasileiras, enquanto o consumo linear em grade ainda corresponde a 79% dos lares no país. Os dados são medidos a partir de uma mescla entre a tecnologia de análise de dados de televisões tradicionais, nomeado como PeopleMeter DIB 6, com informações produzidas por roteadores de domicílios, tecnologia chamada de Focal Meter (FM).

de financiamento baseadas em rodadas de negócios e *pitchings*⁵ de apresentação do projeto para uma banca avaliadora organizada pela empresa, inovando os procedimentos e estratégias de produção audiovisual nesse modelo de negócio (CASALOTTI; VENANZONI, 2022).

A partir da padronização das plataformas globais, outras formas de encaminhamento de projetos passaram a fazer parte dessa produção. Apresenta-se um segundo aspecto da crítica na dimensão da *curadoria*, e nas escolhas de séries e filmes incorporados às plataformas de distribuição. Em relação à Netflix, os requisitos de aceitação de um projeto inédito ou licenciamento de um produto vão desde o uso de equipamentos obrigatórios, como câmeras autorizadas, até correções de cores e outros elementos técnicos de produção e pós-produção⁶, chegando às escolhas narrativas e estilísticas. Para adquirir algum projeto original ou um produto finalizado, a empresa obriga que a produção seja representada por agentes autorizados, executivos do setor, distribuidores ou demais parceiros que tenham relacionamento com o grupo. Essas normas e obrigatoriedades garantem a padronização das produções, gerando uma unificação temática e expressiva reconhecida pelos usuários da Netflix e permitindo a identificação dos espectadores com as obras.

A curadoria por projetos⁷ é um elemento presente em outras empresas, que abrem rodadas de apresentação para desenvolvimento e compra de produções e para licenciamento de produtos finalizados ou em etapas avançadas de finalização. O processo tem como foco propostas que se alinham a eixos temáticos e gêneros pré-estabelecidos em suas plataformas, e que sejam chanceladas por seus públicos. Esse modo de curadoria se associa a uma *rede crítica*, já que define, por meio de concepções anteriormente estabelecidas, os programas que serão desenvolvidos e chegarão à apreciação de avaliadores – seja pelo modelo das rodadas e *pitchings*, seja pelo modelo de entrada por agentes e produtores executivos associados às plataformas.

5 Os *pitchings* são formatos de apresentação que consideram a objetividade e a concisão do projeto e, ao mesmo tempo, exigem que ele atenda as obrigações pré-definidas pela rodada de negócios no campo audiovisual. Entre essas obrigações incluem-se, muitas vezes, os temas pertinentes à avaliação.

6 Disponível em: <https://abcine.org.br/site/requisitos-de-producao-e-pos-producao-para-as-series-e-filmes-originais-netflix/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

7 Define-se “curadoria por projetos” como um modelo curatorial presente nas estruturas atuais de seleção das produções para as plataformas audiovisuais. Em especial, por inferir em todas as etapas de produção, em alguns casos desde sua concepção e desenvolvimento até a circulação das narrativas organizadas nas plataformas digitais, é adotada a ideia de um modelo que se sintetiza na fase de projetos.

As mediações (COULDRY, 2008; SILVERSTONE, 2002) se tornam uma amálgama desse complexo crítico e se materializam mais claramente no terceiro aspecto em apreciação neste artigo, qual seja, o da *recepção crítica* às obras e às plataformas. Considerando esse consumo audiovisual contemporâneo como uma “tecnologia” e uma “forma cultural”, a exemplo do que Raymond Williams afirmara sobre a televisão (WILLIAMS, 2016), pode-se dizer que os modos de recepção presentes discursivamente nos aspectos anteriores – da produção e da curadoria – materializam-se no consumo cultural organizado em torno das produções vinculadas a essa lógica industrial. O conceito de “fluxo”, central no estudo de Williams, torna-se um operador metodológico importante nos estudos das mídias tradicionais – como o rádio e a televisão –, bem como daquelas advindas dos meios digitais on-line, como as plataformas ou agregadores audiovisuais.

Se a tecnologia se refere a certos conhecimentos sistematizados em meios e processos audiovisuais, combinando e recombinao mídias anteriores, a internet trouxe ferramentas que, como a televisão, caracterizam-se por serem um meio híbrido, que conjuga demandas, necessidades e desejos. As “formas culturais” são indissociáveis dos aparatos tecnológicos, pois neles circulam e se transformam, modificando as próprias mídias, a exemplo do que se presencia no borramento de fronteiras entre documental e ficcional, ou entre informação e entretenimento. A tecnologia das plataformas ou agregadores não apenas direciona conteúdos para seus espectadores, mas permite, retroativamente, que os usuários opinem sobre eles, interferindo nas linguagens ali criadas e difundidas.

Ainda que a medição da audiência ou modelos de consumo cultural de obras audiovisuais existam há tempos em estruturas de produção executiva, tanto em emissoras de televisão como na publicidade, é possível considerar uma alteração nos modos de ordenação do complexo crítico em plataformas ou agregadores audiovisuais sob demanda. O artigo pretende, portanto, contribuir com o debate sobre a crítica diante desse cenário.

Para essa tarefa, serão considerados, primeiramente, os aspectos da crítica midiática em seus níveis conceituais e analíticos. Outro ponto a ser refletido no complexo crítico atual são as dimensões de visibilidade e reconhecimento articuladas aos modelos de curadoria por projetos. E, por fim, a rede crítica será problematizada a partir de plataformas ou agregadores audiovisuais representativos desses fenômenos. A análise será realizada por meio de um *corpus*

que não participa do chamado *mainstream* das *bigtechs* ou *majors*, por meio da apresentação de duas plataformas ligadas a produtoras e associações nacionais consideradas de menor impacto na distribuição⁸: Todes Play, plataforma da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (Apan), e Cardume, plataforma de distribuição de curtas e médias-metragens ligada à Fuskazul Filmes, produtora que administra o portal, sua curadoria e suas ações.

A escolha dos objetos se justifica como apreciação do campo e da indústria audiovisual hoje, em que outras articulações se colocam nos usos e apropriações das plataformas. Acredita-se, igualmente, que a maneira de demonstrar essas relações se estabelece mais claramente quando é reconhecida a presença desse modelo em espaços independentes, para além das lógicas usuais de circulação e consumo. A aposta deste artigo, portanto, é que o complexo crítico proposto perpassa o atual modelo de plataformas audiovisuais, tornando-se um caminho privilegiado de demonstração por meio de projetos alternativos às formas globais estabelecidas.

Alguns aspectos da crítica midiática

Os desafios trazidos ao debate da crítica na cultura midiática são inúmeros, já que a partir dele se instauram diversas problematizações em relação às novas modalidades audiovisuais, especialmente em mídias digitais e redes sociais. Entre elas, destacam-se três eixos que auxiliam na percepção: a) dos critérios e valores da crítica de mídia; b) da interação social entre críticos e públicos; e c) de teorias e metodologias para a crítica (SOARES; SILVA, 2016). O primeiro deles está voltado ao exame da crítica e da metacrítica midiáticas; o segundo, às relações entre a crítica midiática e a cultura audiovisual; e o terceiro investiga o que pode ser denominado de “políticas da crítica” (SILVA; SOARES, 2019), visando tensionar análises de cunho formalista para inseri-las em contextos históricos.

Se, em suas origens, a crítica pode ser definida como a capacidade de julgar, decidir, explicar e interpretar determinados fenômenos sociais ou, ainda, como a faculdade de pensar e discernir, quando mobilizada para o estudo da comunicação e das mídias algumas

8 Ainda que, muitas vezes, as plataformas ou agregadores de nichos de público mais específicos obtenham mais impacto social do que grandes corporações – já que alcançam com maior precisão os espectadores pretendidos –, o termo “impacto” está sendo usado no sentido mercadológico de medição de alcance, distribuição e difusão.

questões se impõem, expandindo suas bordas. Dentre elas, elenca-se aquelas que têm ocupado os interesses na configuração de um campo específico, começando pela indagação sobre o que pode ser chamado de crítica midiática para, em seguida, buscar onde ela se encontra, quem a realiza, quais seus objetivos e objetos específicos.

A constante inquietação sobre a necessidade e a vontade de se criticar a mídia, bem como o mapeamento daquilo que nela circula (seus gêneros e formatos), dos textos críticos nela publicados (por profissionais ou especialistas) e dos comentários inseridos em blogs e redes sociais (pelos espectadores ou fãs) são parte de um empreendimento crítico mais amplo, em que crítica e metacrítica midiáticas se tornam complementares e indissociáveis. É assim que se pode pensar a crítica midiática desde seu exterior, nos casos em que a interação entre os sujeitos é feita por intermédio das mídias, engendrando processos de mediação (SOARES; SILVA, 2016); ou desde seu interior, em que a crítica se volta para a própria mídia, *metacriticamente*, dobrando-se sobre processos inseridos nas próprias obras e veiculados nas mídias, instaurando processos de midiaticização (PAGANOTTI; SOARES, 2019). Em ambos os casos, crítica e metacrítica manifestam-se tanto nos meios corporativos como naqueles considerados alternativos.

Nessas interseções, a crítica midiática, ao contrário das críticas tradicionais da literatura ou do cinema, é um campo em constante elaboração. Voltada a objetos muitas vezes considerados menores ou desprestigiados, enfrenta um duplo desafio: apreciar as obras às quais se dedica e, ao mesmo tempo, voltar-se sobre si mesma para justificar sua necessidade. Tendo na crítica televisiva um dos lugares de maior presença – seja em sentido mais restrito, em canais abertos, em canais por assinatura ou por streaming –, a crítica midiática se conforma na interface entre estética, política e ética, desafiando discursos cristalizados e apontando suas aberturas. No caso da televisão e suas derivações digitais, o preconceito ainda parece compor não apenas a relação da crítica canônica com esse meio, mas também a relação de amor e ódio despertada em seus espectadores. Um sintoma disso, nas palavras do crítico de televisão Mauricio Stycer, é que “chama a atenção o pequeno número de profissionais que se dedicam a essa tarefa”, já que “diferentemente do que ocorre em outras áreas (...), atendidas por muitos críticos especializados, são raros os veículos que mantêm ao menos um especialista de TV em seus quadros” (STYCER, 2016, p. 17).

Não é apenas a crítica televisiva, entretanto, que tem padecido de certa deslegitimação. Também a crítica cinematográfica – um dos pilares da crítica moderna, juntamente com a crítica literária – tem experimentado certa crise, relacionada, entre outras razões, à disseminação de plataformas ou agregadores de conteúdos em mídias digitais, incluindo aquelas espelhadas no modelo televisivo. Ao se despedir de sua coluna em *The New York Times*, o crítico norte-americano Anthony Oliver Scott – que, após vinte anos de trabalho e mais de 2 mil colunas publicadas sobre cinema, passará a escrever sobre literatura em *The New York Times Book Review* – afirma:

O apocalipse atual é que o streaming e a ansiedade da covid estão conspirando para acabar com o cinema como o conhecemos, deixando um punhado de sucessos de bilheteria e filmes de terror orientados por IP⁹ para manter os cinemas funcionando enquanto ficamos sentados em casa assistindo a séries documentais, distopias e ocasionais crises de consciência do filme de arte. [...] O público necessário para sustentar um trabalho original e ambicioso é narcotizado por algoritmos ou distraído por *doomscrolling*¹⁰. O estado dos filmes é muito ruim (SCOTT, 2023, tradução nossa)¹¹.

O crítico relata que o espaço cultural – que possibilitava uma pluralidade de filmes – parece estar diminuindo, ao contrário do que se poderia supor ao olhar a proliferação de redes sociais, plataformas digitais ou números de lançamentos audiovisuais. Ainda que haja muitos bons filmes, relata Scott, há um grande volume de obras derivadas de franquias, filmes de gêneros populares ou super-heróis, limitando o que antes se via como um espaço largo e frutífero de diversidade não apenas temática, mas também estilística. Dessa forma, ao observar as plataformas, uma promessa se anuncia: a de que em seus *movimentos curatoriais* outras vinculações (do lado da produção) e novas interpretações (no lado da recepção) possam ser ensaiadas.

9 *I.P.-driven*, no original, são modelos de negócios que visam impulsionar vendas e lucros de maneira não linear, por meio de ativos de tecnologia. As grandes empresas do setor (Apple, Amazon, Google, Microsoft e Facebook) são baseadas nesse modelo.

10 Criada em 2020, no auge da pandemia da covid-19 no mundo e cercada de medos e incertezas, em tradução livre a expressão pode ser lida como “rolagem da desgraça, ou compulsão pela leitura de más notícias com uso de redes sociais em celulares, tablets e computadores”. Esse comportamento foi bastante descrito nos anos iniciais da pandemia, pois geralmente era causador de mais ansiedade ou estados depressivos, já que nesse grau de obsessão a leitura feita não redundava em informação.

11 No original: “*The current apocalypse is that streaming and Covid anxiety are conspiring to kill off moviegoing as we have known it, leaving a handful of I.P.-driven blockbusters and horror movies to keep theaters in business while we mostly sit at home bingeing docuseries, dystopias and the occasional art-film guilt trip. (...) The audience necessary to sustain original and ambitious work is narcotized by algorithms or distracted by doomscrolling. The state of the movies is very bad*”.

Nesse sentido, ao se considerar os balizamentos da crítica em plataformas audiovisuais, uma variedade de narrativas se apresenta, ampliando possibilidades de criação, circulação e consumo de conteúdos informativos ou de entretenimento. Se, no campo da crítica midiática, as fronteiras entre gêneros e formatos se tornam cada vez mais tênues, ainda assim pode-se estabelecer uma dinâmica de produção e recepção que desliza dos meios tradicionais para aqueles independentes, passando por associações e grupos institucionalizados (casos das plataformas analisadas no artigo), até chegar aos coletivos periféricos ou movimentos ativistas. Assumindo que a internet se coloca como solo comum no qual se distribuem e circulam essas produções, temas e abordagens variados passam a fazer parte desses espaços digitais, voltados para seus territórios de origem e modos de atuação política e cultural.

Cabe à crítica midiática, como dito acima, estabelecer critérios e parâmetros para seu exercício, observar a interação social entre crítico e públicos, propor um arcabouço conceitual e, ainda, levar em consideração a diversidade de objetos empíricos midiáticos em que produtores e receptores se aproximam. Nessa visada: como fazer a crítica de práticas e produções midiáticas na variedade de seus aspectos estéticos, políticos e éticos, considerando as diferentes esferas de produção e recepção, criação e circulação, realização e consumo? Qual o papel político da crítica de mídia em tempos de autoritarismos e conservadorismos?

A fim de apontar, de modo mais específico, algumas interrelações entre o complexo crítico, o circuito midiático e as plataformas audiovisuais, serão abordados a seguir aspectos relacionados à curadoria em sua dimensão crítica, bem como os trajetos percorridos em suas diferentes configurações no Brasil.

A rede crítica e as plataformas audiovisuais

Embora plataformas globais ou outras de caráter local sejam integrantes de uma cultura audiovisual mais ampla, em que convivem de modo assimétrico e por vezes divergente, não é intuito do artigo aprofundar tais diferenças, tampouco discorrer sobre processos de datificação e algoritmização de seus conteúdos, ou de sua interferência na reprodução de desigualdades e desinformação. Desse modo, o texto se volta a questões presenciadas em plataformas audiovisuais independentes e suas implicações no cotidiano e na cultura, destacando aquelas dotadas de impacto e alcance social junto a segmentos específicos

de públicos e que, assim, problematizam, por seu caráter ativista e engajado, o cenário dominado pelas plataformas globais. A crítica e a política se instauram nesse contraponto gerado por plataformas locais, entre elas a Cardume e a Todes Play, e em experiências de plataformas públicas de conteúdos audiovisuais, tais como a *Cine.Ar*, do Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa), órgão público da Argentina, e a *Retina Latina*, plataforma que reúne órgãos de países como Bolívia, Peru, Colômbia, Uruguai e México.

É importante pontuar que essa dimensão crítica e política das plataformas independentes também se refere ao caminho inverso de *big datas*, ou seja, na recusa aos processos de datificação e algoritmização tão presentes nas plataformas globais, ainda que mantendo alguns procedimentos de organização e circulação semelhantes a outros conteúdos presentes em mídias digitais on-line. Ainda que em plataformas ou agregadores de conteúdos audiovisuais a curadoria por projetos tenha se tornado uma prática recorrente, pode-se afirmar que a definição referente à curadoria não é algo recente no campo do audiovisual e, sobretudo, no campo cultural brasileiro. Na perspectiva das políticas culturais no país, desde a fundação dos instrumentos públicos de cultura a partir dos anos de 1930, a presença de editais passou a moldar as produções no campo.

No período da Era Vargas, em especial com a ditadura do Estado Novo a partir de 1937, alguns instrumentos de políticas culturais foram criados, tais como a Superintendência de Educação Musical e Artística; Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937); e o Conselho Nacional de Cultura (1938). Essa política sistemática se baseia, especialmente, em práticas adotadas na cidade de São Paulo por Mário de Andrade durante seu período no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, entre 1935 e 1938. Esse resgate histórico se mostra um viés relevante, pois não é incomum uma crítica ao modelo adotado e reiterado desde esse período.

Apesar de se mostrar revolucionário, o projeto apresenta um caráter marcadamente iluminista, “de imposição da cultura de elite e a desatenção com o tema do analfabetismo em uma sociedade tão excludente como a brasileira” (RUBIM, 2007, p. 104). Além desse fator histórico e visível até os dias atuais, destacamos a organização por projetos como um modelo característico dessa marca iluminista nas políticas culturais adotadas no país, na construção da

“distinção” (BOURDIEU, 2007) entre semelhantes e diferentes – ainda que em nome do combate às desigualdades – e na prática de ordenação e hierarquização dos projetos culturais. A pesquisadora Beatriz Kala José (2007) apresenta, como forma ilustrativa dessa marca mencionada, a associação entre as políticas culturais em grandes centros urbanos, nas décadas de 1960 e 1970, e a urbanização das cidades com políticas voltadas à reforma do patrimônio público.

Dois movimentos associativos, portanto, podem ser percebidos nas políticas por projetos e no modelo de editais adotado há quase um século: seu caráter iluminista e sua estratégia comercial. Esse período foi definidor para o país eleger a curadoria por projetos como uma prática recorrente e ao longo de todo esse período progresso. Mas então, por qual motivo refletir sobre esse modelo como um paradigma, da forma como este artigo apresenta? A curadoria tem passado por alterações ao longo do tempo, em constantes reestruturações sobre o seu modelo em escala global. O autor Michael Bhaskar, em seu livro sobre curadoria, aproxima-se do histórico dessa prática, refletida na lógica de seleção colonial:

No século XIX, um novo tipo de perito, proveniente da classe média em ascensão, encontrou seu lar cultural em instituições como o British Museum e o Louvre. Ambos se deparam com o problema ainda presente de como apresentar grandes coleções para grandes públicos. Ao mesmo tempo, museus haviam se tornado uma grande competição nacional imperial; constituíram uma excelente maneira de proclamar o poderio nacional (BHASKAR, 2020, p. 58).

Esse modelo de seleção global norteará a curadoria em todo o século XX. Apresentando um exemplo do campo audiovisual e sua circulação, Bhaskar comenta sobre a forma pela qual a rede de locadoras Blockbuster, na ascensão do *home video* nos anos de 1980, já estabelecia uma divisão dentro de suas lojas. Ainda que se pudesse encontrar uma maior oferta de filmes, em geral no fundo desses espaços, a maioria das filiais “nunca tinha grande profundidade. Os clientes eram afunilados para as prateleiras dos últimos lançamentos de grande orçamento na frente da loja” (BHASKAR, 2020, p. 76). As salas de cinema acompanham essa lógica, ora atendendo demandas comerciais, em salas Multiplex, ora aproximando-se da dinâmica de mostras e festivais, e a curadoria por seleção, em salas específicas e de rua.

Esse processo se mostra como um modelo que se reafirma em tempos atuais em certas estruturas, como as salas de cinema. Para Bhaskar (2020), portanto, o desenho dessa lógica

seria como a Figura 1, em que as complexidades advindas do campo da produção recebiam qualidades e valores por meio da organização curatorial, para então chegarem ao consumo e, logo, aos consumidores. A figura, ainda que não de forma linear, representa um processo hierarquizado, em que o direcionamento da produção realizado pela curadoria – como crítica cultural – chega ao receptor de forma dispersa (ainda que não desordenada), dando às audiências pouco espaço para escolhas, negociações ou reapropriações. Esse movimento, de certo modo, mimetiza a concepção clássica da crítica, que se coloca como uma forma unidirecional de mediação entre público e obras, com caráter pedagógico e formador. E, ainda, seu caráter mercadológico, assumindo a noção de que o crítico – o curador – sabe mais do que seus leitores ou espectadores, selecionando e organizando os conteúdos que serão a eles apresentados.

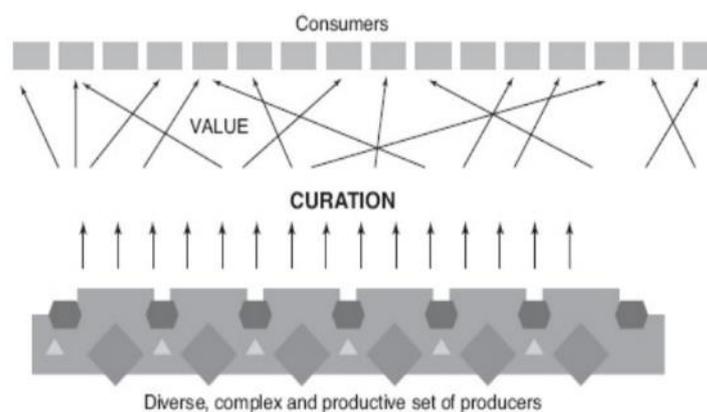


Figura 1: O modelo curatorial de seleção

Fonte: Bhaskar, 2020, p. 86.

Na Figura 1, a complexidade da produção e de produtores era reordenada pela curadoria: agentes e distribuidores, crítica especializada, propaganda e circularidade midiática, entre outros pontos de validação do produto cultural, até atribuir valor para alcançar o consumo massivo. Se houve uma época em que o cenário no campo se afirmava pela lógica de seleção, com a presença do virtual ele se mostra agora em uma função mais adequada ao perfil do usuário. Em partes, certamente, essa organização se constrói pela algoritmização apreendida no modo de atuação do usuário nos espaços digitais, e não necessariamente pela presença de um curador que, por meio de critérios intencionais e valores pré-definidos, elege, classifica e diferencia as obras, sejam elas artísticas, noticiosas ou audiovisuais.

Esse aspecto reverbera nas mediações críticas, uma vez que a atuação do usuário igualmente reflete seus gostos e desejos, que moldam as formas como determinados conteúdos chegam ao consumidor final, configurando uma espécie de *efeito boomerang* no circuito midiático, em que o usuário molda os dados a partir de suas práticas midiáticas, e essas informações retornam em formato de conteúdos a ele direcionados. Ao reunir um conjunto complexo de dados, portanto, é possível extrair deles reflexos mais coletivos presentes nas sociabilidades. Ainda que esse seja um ponto importante no debate, o texto busca pensar a curadoria por projetos como um novo paradigma na relação entre produção e recepção. Ou seja, lidando com uma realidade mais tangível, mesmo estando no espaço digital, e inserindo, de modo menos passivo, o lugar do receptor como integrante do complexo crítico voltado às mídias.

O paradigma da curadoria por projetos conecta diretamente a produção ao seu meio de distribuição, mediada por dimensões da crítica forjada na complexidade do circuito midiático, agregando não apenas setores mais tradicionais da crítica, mas inúmeros outros sujeitos atuantes na formação dessa percepção sobre as produções. Essa rede crítica, que engloba os usuários, passa a incidir na curadoria das plataformas como foco ordenador para a escolha de projetos que serão financiados e reproduzidos em seus agregadores e, igualmente, mobiliza espaços de produções audiovisuais para afinarem projetos mais adequados aos temas e debates sociais. Além disso, as distribuidoras são levadas a terem ferramentas mais condizentes na seleção dos trabalhos ofertados às plataformas digitais audiovisuais. A Figura 2 possibilita a visualização – e modificação – desses elementos:

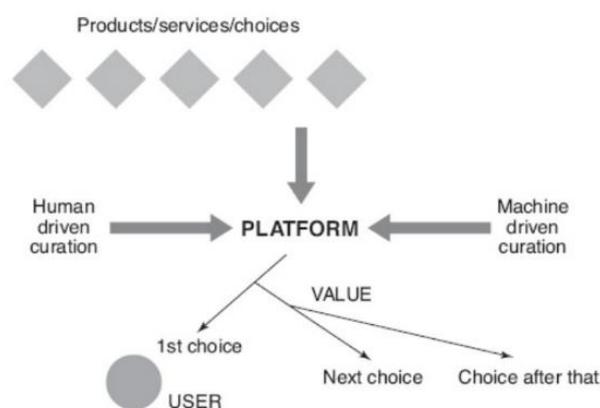


Figura 2: Curadoria em plataformas

Fonte: Bhaskar, 2020, p. 100.

Como mostrado na Figura 2, a plataforma é que centraliza, nessa reconfiguração, as diferentes mediações e curadorias: a escolha do usuário, a escolha maquínica, as produções, as produtoras e as escolhas atreladas a elas e partindo delas, que configuram uma outra dinâmica se refletirmos sobre o modo mais tradicional de exibição (quando as janelas eram concentradas em exibidores nas salas de cinema) ou, como vimos, com o *home video*. Interessante pensar, ainda, na comparação entre os dois diagramas, que se no primeiro a circulação se mostra mais vertical – e, portanto, mais ordenada –, no segundo ela apresenta atravessamentos mais desordenados – verticais, horizontais e transversais – que localizam um lugar mais errático nessa mediação, ou seja, com caminhos mais distintos.

Circuitos midiáticos em plataformas ou agregadores independentes

As plataformas globais adotam um modelo em que a verticalização oferece espaço para outras direções na mediação. Nesse sentido, é possível visualizar o que seriam três níveis existentes nas mediações em plataformas: primeiro, um estudo da crítica mensurado pelos produtores, também imersos na mediação midiática; segundo, a crítica das formas curatoriais existentes nessa mediação; e, em terceiro, a recepção crítica do público, que realiza sua curadoria e informa aspectos do gosto que retornam às plataformas.

Em geral, quando se examina a dimensão da plataformização¹² (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020), cria-se a realidade a partir de grandes empresas que atuam em meio digital; e tal percepção está correta, uma vez que essa dinâmica se faz articulada a elas e a partir delas, sendo centrais na marcação dessa realidade. Porém, para reflexionarmos sobre como uma estrutura hegemônica – ou seja, determinante do poder e da resistência a ele – se impõe, é preciso compreendê-la como algo que envolve não apenas essas empresas e *majors*, mas também plataformas de menor impacto. Ao tratar das condições mais gerais desse modelo, é possível inferir que plataformas independentes correspondem a essa realidade em seus modos de organização e atuação, marcadamente assistidas pela curadoria por projetos.

12 Parte-se de uma definição, ainda em busca de maior conceitualização, de que a “plataformização” trata não apenas de mudanças na forma de consumo cultural, mas de uma mudança estrutural e econômica em diferentes setores que alteram esferas da vida, e a partir delas reorganizam práticas e imaginários sociais. No caso da produção audiovisual, refere-se a uma estrutura que modifica as etapas de produção, distribuição e recepção de suas narrativas.

Para o artigo, portanto, são examinadas duas plataformas ou agregadores de conteúdo atrelados a redes de circulação bem delineadas na concepção de suas propostas: a Todes Play¹³, plataforma da Apan, destinada à distribuição de produções que tematizam as negritudes no Brasil e são realizadas por produtores(as) negros(as); e a Cardume, plataforma que se destina à produção em curta-metragem e média-metragem no país. Entre as duas, busca-se compreender essa dinâmica em funcionamento na concepção de sua própria existência, como na Todes Play, que passa a existir como demonstração desse modelo.

A plataforma da Apan foi criada no contexto da pandemia da covid-19, em que o digital passou a ser um espaço mais alargado nos processos comunicacionais, entrando em outras formas de relação na vida cotidiana. O objetivo da plataforma, segundo consta em sua comunicação oficial, é o de “ampliar a oportunidade dos profissionais do audiovisual negro, consolidando um mercado mais diverso e representativo”, evidenciando, segundo conta na página principal do agregador, “as relações existentes entre o conteúdo e quem realizou”.

Na organização do catálogo, a hierarquização dos conteúdos é traduzida não pelos gêneros audiovisuais, mas por temas que justificam a idealização descrita pela plataforma – de se produzir um espaço que consolide a presença de um setor diverso e representativo. A presença da ancestralidade iorubá, por exemplo, se manifesta na sessão “Lugares de Itan”, apresentada na tela inicial da plataforma. “Mulheres Negras” e “Família Preta” são outras duas categorias que organizam as produções existentes na plataforma e remontam a sua identidade. A plataforma dedica-se às produções nacionais e reverbera produções de outros países que se unem tematicamente ao conceito da Todes Play. As produções internacionais estão concentradas na categoria “Outras Diásporas”.

A curadoria na plataforma acompanha a perspectiva de dar visibilidade a narrativas criadas por e sobre pessoas negras, e a escolha assume essa característica como fundamental. Os produtores, a partir dessa premissa, podem entrar em contato por formulário ou e-mail, ou serem acompanhados por uma equipe curatorial em mostras e festivais do país ou no exterior, e convidados a apresentar sua narrativa na Todes Play. Assim como as plataformas globais, portanto, o modo de escolha leva em consideração características de conteúdo e

13 Disponível em: <http://todesplay.com.br>. Acesso em: 17 fev. 2023.

forma das produções como mediação da escolha curatorial, adequando-se a seu público. Desse ponto de vista, as produções se organizam desde a concepção, roteirização e pré-produção do projeto para, depois de finalizadas, estarem presentes nesses espaços de circulação¹⁴. O modelo de organização que medeia em grande parte a circularidade em plataformas globais se associa, também em espaços independentes, à rede crítica enumeradas neste artigo: a crítica presente nas etapas de produção, seleção e difusão das narrativas.

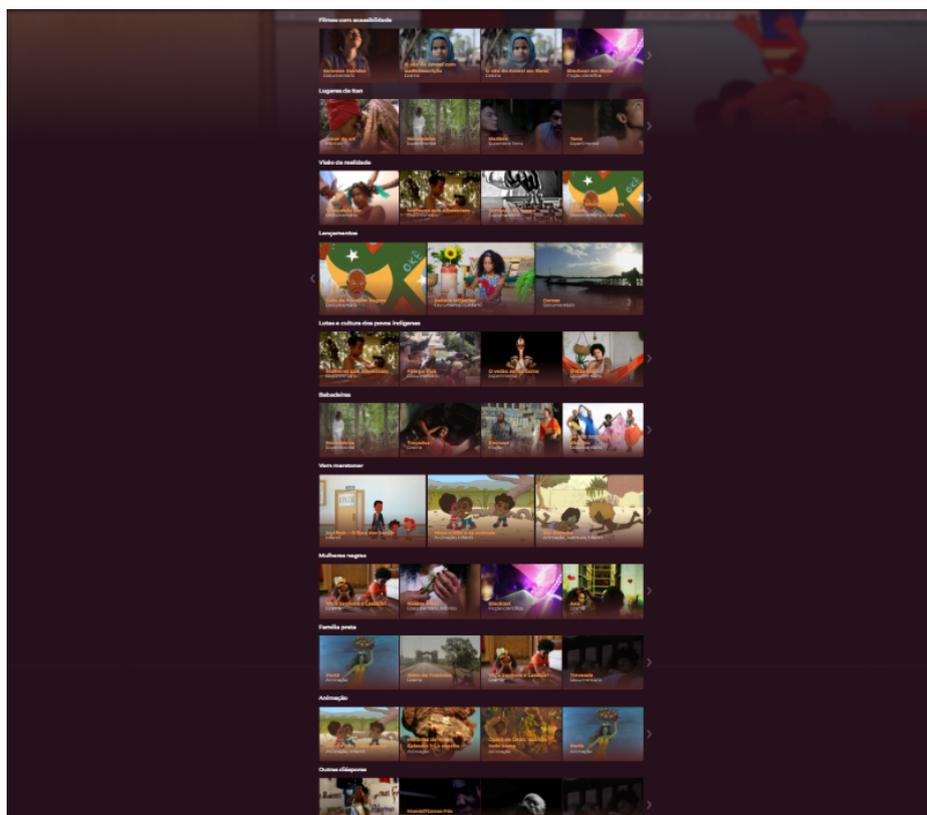


Figura 3: Página inicial da plataforma Todes Play – Streaming em Diversidade e Equidade.

Fonte: Todes Play. Disponível em: <http://todesplay.com.br>. Acesso em: 17 fev. 2023.

Em caminho semelhante, a plataforma Cardume¹⁵ opera na construção de uma curadoria que busca sublinhar as produções em curtas e média-metragens do país,

¹⁴ É importante ressaltar que, atualmente, não é incomum que os editais de produção solicitem na fase de seleção um projeto de exibição que considere as formas vislumbradas pelos produtores, naquele momento, para organizar a forma de distribuir suas produções. Nesse sentido, plataformas independentes, como a Todes Play e a Cardume, tornam-se um espaço de seleção dessas propostas advindas de editais públicos municipais, estaduais ou programas desenvolvidos pela Ancine.

¹⁵ Disponível em: <http://cardume.tv.br>. Acesso em: 17 fev. 2023.

em muitos casos universitárias ou realizadas por grupos, coletivos e produtores não-institucionalizados. É sabido que no Brasil a janela de exibição para essas produções é limitada ou, em muitos casos, inexistente; ou seja, a Cardume busca um espaço de visibilidade para produções pouco acessadas. Ao contrário da plataforma anterior, o modo de organização da Cardume se baseia mais no local de produção do que propriamente na classificação temática.

Por conta disso, a categorização das produções dentro da plataforma segue um percurso mais generalista, agrupado por últimos lançamentos, documentário, ficção, entre outros. Destacam-se, porém, dois agrupamentos relevantes ao debate trazido pelo artigo: “Escolha da Curadoria” e “Mostra Cabíria”. A primeira evidencia a seleção como forma de a plataforma atuar, revelando uma curadoria interna que faz a distinção em uma categoria da Cardume. E o segundo agrupamento apresenta um outro modelo de seleção da plataforma, por meio de parcerias com mostras e festivais que, anteriormente, já realizaram sua própria curadoria. Dessa forma, o processo de seleção se faz como um modelo a partir do que está em exibição na Cardume.

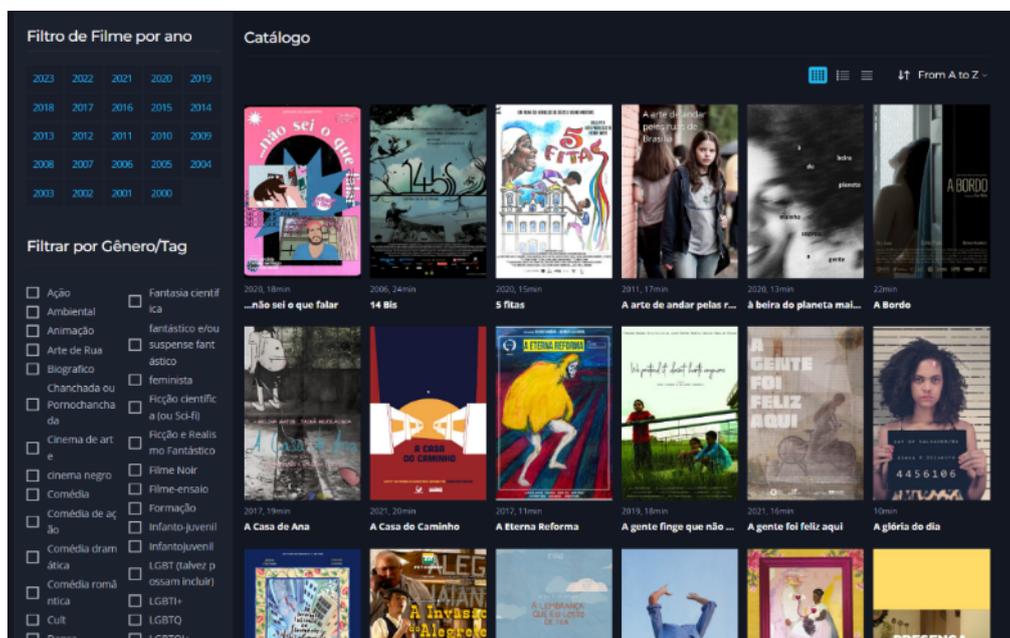


Figura 4: Organização do catálogo da plataforma Cardume – Filmes on-line de curta-metragem mais premiados do Brasil.

Fonte: Cardume. Disponível em: <http://cardume.tv.br>. Acesso em: 17 fev. 2023.

Porém, não apenas o modelo de seleção encontra sentido dentro da plataforma, que opera, tal como a Todes Play, por meio da crítica. Além da curadoria de filmes, há uma curadoria por projetos à medida que a plataforma oferece programas de formação aos futuros produtores e, principalmente, voltado a alguns editais e etapas de desenvolvimento das produções. A respeito desse segundo aspecto, é possível deixar explícito que a dinâmica da curadoria por projetos se faz dentro da plataforma, interferindo desde a produção e construindo a mediação a partir da circulação e da recepção. Os editais presentes na plataforma direcionam-se, em especial, para o desenvolvimento de roteiros.

Na passagem de um modelo curatorial de seleção para um modelo em plataformas, são identificadas as hibridações entre os dois modos de escolha, visto tanto em plataformas globais (com regimes mais tradicionais de organização), quanto naquelas consideradas independentes (atuando em nichos de recepção), já que elas buscam formas de ação e inserção no mercado audiovisual. Ainda que contenham inflexões distintas das plataformas globais, também nas independentes percebe-se um circuito midiático construído com base na crítica, que se evidencia na concepção da produção, na seleção curatorial e na recepção do público quanto às obras nas plataformas ou agregadores audiovisuais. Vale notar que, a despeito das recorrências em termos de organização e estruturação das plataformas, as dissonâncias também aparecem quando examinamos as produções para além de suas temáticas, observando aspectos estéticos, políticos e, sobretudo, éticos na seleção e difusão de seus conteúdos.

Além desses elementos, entre as singularidades das plataformas independentes observa-se a maior representatividade e horizontalidade dos processos, bem como a inclusão de sujeitos que, embora muitas vezes sejam contemplados nas produções das plataformas globais, nelas não encontram espaços efetivos de protagonismo e modulação de uma voz própria. Tal esforço encontra-se presente nas plataformas de nicho não como resultado, mas como premissa, outra das marcas distintivas de sua organização. Os balizamentos da crítica mobilizada por essas plataformas, portanto, desloca estereótipos e preconceitos recorrentes na representação de grupos socialmente minoritários e, em alguns casos, interfere nas visões estigmatizantes usualmente a eles associadas, propondo outras visibilidades e sonoridades no circuito midiático.

Breves considerações: visibilidade e reconhecimento no complexo crítico

Após percorrer os balizamentos da crítica em plataformas digitais na produção, na curadoria e na distribuição de obras audiovisuais, é no circuito midiático que se pode entrever os deslizamentos, jamais lineares, de seus trajetos. Fundando nas imbricações entre criação, circulação e consumo cultural, o circuito endereça diferentes maneiras de conceber as articulações que envolvem as dimensões de identidades, representações, visibilidades e reconhecimento. No caso de Todes Play e Cardume, um outro elemento se agrega aos demais: a representatividade articulada às lutas políticas concretas implicadas nos ativismos sociais presentes nessas plataformas. Desse modo, o circuito possibilita a junção dessas noções e sua aplicação em discursos midiáticos diversos, no cruzamento entre as dimensões de identidades que se tornam visíveis e audíveis, e de representações capazes de alcançar reconhecimento e interferir no tecido social.

Nesse circuito, portanto, “os campos de produção, recepção e produtos se articulam de modo dinâmico e não linear no que se refere aos modos de construção da representação nas mídias, em um traçado no qual as diversas lutas identitárias e as disputas sociais universalizantes se alternam em busca de visibilidade e reconhecimento” (SOARES; VENANZONI, 2020, p. 61). No esquema proposto, as lutas identitárias se conectam às disputas por reconhecimento sem visarem apenas a visibilidade midiática, mirando outras políticas da representação. A Figura 5 oferece um modelo gráfico para esse circuito:



Figura 5: Circuito midiático.

Fonte: Soares; Venanzoni, 2020.

Por ser ao mesmo tempo estruturado e poroso, o circuito midiático possibilita interpretações voltadas a diferentes objetos empíricos. No caso das plataformas independentes, as narrativas audiovisuais nelas dispostas e os discursos nos quais elas se ancoram dão conta de um duplo processo de distinção. No que diz respeito à produção e à curadoria, tem-se a visibilidade posta no grande número de obras e em sua disponibilização. Mas é na recepção crítica das produções ali dispostas que se completa o circuito midiático, com o reconhecimento dos critérios de escolha e dos valores elencados como representativos dos espectadores aos quais elas se voltam, e como necessários à construção de um repertório comum. Na soma de visibilidade e reconhecimento vislumbram-se brechas geradas pelos balizamentos da crítica em diferentes esferas de produção e recepção. Para além da visibilidade e do reconhecimento, portanto, chega-se à ação e à proposição de lutas políticas concretas, interferindo na dinâmica social.

Esse processo, por outro lado, responde a um outro questionamento central à crítica midiática, qual seja: como politizar a crítica – da informação ou do entretenimento – e agregar elementos políticos na análise de obras ficcionais ou referenciais? Essa pergunta foi colocada por Stycer (2021) ao indagar sobre o papel da televisão em “tempos críticos” e as possibilidades da crítica televisiva em meio a autoritarismos e conservadorismos de toda ordem, como se viu recentemente no Brasil e outros países. À crítica é preciso não apenas descrever ou aquiescer, mas, notadamente, avaliar e selecionar de forma embasada e consistente. Nas plataformas independentes analisadas, esse gesto crítico se dirige às “políticas da crítica”, ou seja, balizamentos que sejam de fato transformadores e que interfiram no combate à desinformação e à desigualdade.

É assim que o artigo se encerra, retomando três possíveis horizontes para orientar a crítica em direção à política: a) na politização de sua relação com hierarquias sociais, realizando a crítica das hegemonias; b) na assunção das lutas identitárias e das disputas por reconhecimento como categorias da crítica; c) no escrutínio das diferentes vozes presentes nas mídias e seus impactos na construção/desconstrução de visibilidades e invisibilidades, alargando as políticas da representação. De acordo com Silva e Soares (2019), a crítica midiática alcançaria um estatuto *político* nesses novos contextos:

Entre a autonomia da crítica (os elementos internos à obra) e a crítica social (os elementos a ela externos), vemos possibilidades para o exercício da crítica de mídia em seus compromissos políticos e comprometimentos éticos com os sujeitos do tempo presente. Tal equilíbrio pressupõe assumirmos que a crítica não se encontra separada da sociedade da qual faz parte e tampouco atua apenas a partir de um engajamento ativista e posicionado exterior às produções culturais por ela analisadas (SILVA; SOARES, 2019, p. 76).

Ao não se voltar exclusivamente para as obras analisadas – quer sejam elas de cunho mais ou menos comercial, quer sejam de cunho mais ou menos independente – a crítica midiática poderá ser a crítica das representações e das hegemonias, deslocando identidades e visibilidades em contextos históricos definidos e, ao fazê-lo, mobilizando diferentes sujeitos em busca por reconhecimento e, mais do que isso, intervenção social.

Referências

- BHASKAR, M. *Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso*. São Paulo: Sesc, 2020.
- BOURDIEU, P. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CASALOTTI, B.; VENANZONI, T. S. Avanços e precarização: o mundo do trabalho no audiovisual (2002-2022). In: ENCONTRO SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 25., São Paulo, 2022. *Anais [...]*. São Paulo: Socine, 2022.
- COULDRY, N. Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling. *New Media & Society*, Londres, v. 10, n. 3, p. 373-391, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/1461444808089414>
- IKEDA, M. As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da “retomada”. *Revista Eptic*, São Cristóvão, v. 17, n. 3, p. 163-177, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/45lwo03>. Acesso em: 19 mar. 2023.
- KANTAR IBOPE MEDIA. Inside Video 2022 revela preferências dos brasileiros no consumo de conteúdos em vídeo. São Paulo, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/42gkB6n>. Acesso em: 31 maio 2023.
- PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas. *Revista Matrizes*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 131-153, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i2p131-153>

POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. Plataformização. *Revista Fronteiras*, São Leopoldo, v. 22, n. 1, p. 2-10, 2020. DOI: <https://doi.org/10.4013/fem.2020.221.01>

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3MEIFKt>. Acesso em: 31 maio 2023.

SCOTT, A. O. And Now Let's Review... *The New York Times*, Nova York, 17 mar. 2023. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/03/17/movies/film-critic-ao-scott.html>. Acesso em: 19 mar. 2023.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. *Revista Rumores*, São Paulo, v. 13, n. 26, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2019.163281>

SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*, Baltimore, v. 33, n. 4. p. 761-780, 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/nlh.2002.0045>. Acesso em: 19 mar. 2023.

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 7-19, 2016. DOI: <https://doi.org/10.18568/cmc.v13i37.1140>

SOARES, R. L.; VENANZONI, T. S. O mal-estar na representação: das lutas identitárias ao reconhecimento social. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. (Orgs.). *Narrativas midiáticas: crítica das representações e mediações*. São Paulo: ECA/USP, 2020.

STYCER, M. *Adeus, controle remoto: uma crônica do fim da TV como a conhecemos*. Porto Alegre: Arquipélago, 2016.

STYCER, M. O papel da televisão nestes tempos críticos que o país está vivendo. *Uol*, 1 set. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3N1IX0l>. Acesso em: 19 mar. 2023.

VENANZONI, T. S. *Diversidade social e políticas culturais: práticas discursivas e coletivas no audiovisual brasileiro contemporâneo*. 2021. Tese (Doutorado em Meios e Processos Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

WILLIAMS, R. *Televisão: Tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo, 2016.

submetido em: 25 maio 2023 | aprovado em: 27 maio 2023