



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS
HUMANAS DEPARTAMENTO DE
COMUNICAÇÃO SOCIAL CURSO DE CINEMA E
AUDIOVISUAL**

ALESSANDRO LOPES DUARTE

Como circula e quem assiste ao cinema de periferia?

Uma análise a partir da Ponta de Anzol (MG) e da Produtora Tarrafa (PE)

São Cristóvão - SE
2026

ALESSANDRO LOPES DUARTE

Como circula e quem assiste ao cinema de periferia?

Uma análise a partir da Ponta de Anzol (MG) e da Produtora Tarrafa (PE)

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social - DCOS da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.
Orientadora: Kênia Cardoso Vilaça de Freitas

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social - DCOS da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.
Orientadora: Kênia Cardoso Vilaça de Freitas

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Kênia Cardoso Vilaça de Freitas (DCOS/UFS)
(ORIENTADORA)

Prof. Dra. Danielle Parfentieff de Noronha (DCOS/UFS)

Me. Talita do Amaral Arruda
(Membro convidado- externo)

Dedico este TCC a todas e todos que vieram antes de mim, que sofreram e tentaram construir um mundo melhor, e àqueles que, pelas adversidades da vida, não tiveram o mesmo direito que eu pude ter: o direito de estudar. Espero, assim como essas pessoas, poder contribuir com essa construção e ajudar a demolir as barreiras que nos foram colocadas.

Agradecimentos

Hoje é terça-feira, 17 de fevereiro de 2026. Tenho certeza de que, se fosse 2025, 2027, outro mês ou outro dia, eu escreveria outras coisas. Quis registrar a data porque as coisas mudam rápido demais — e essa é uma das belezas dessa experiência incrível que é estar vivo. Tudo está em constante transformação. Na natureza, tudo se transforma.

Quero começar agradecendo à força à qual me sinto intimamente ligado: a força que me faz acordar todos os dias e preparar meu café da manhã; a mesma força que eu respiro e sinto, presente no meu corpo, no alimento que eu como, na doença que me aflige, no sorriso e na tristeza. Ainda que às vezes pareça alheia — e talvez esteja — é a ela que eu recorro quando quero agradecer ou fazer algum apelo. Alguns chamam de natureza, outros chamam de Deus. Aqui eu não posso afirmar nada. A única certeza é que fazemos parte de um todo — de Sergipe até alguma forma de vida longínqua, em um planeta a trilhões de quilômetros da Terra. Eu sinto, eu aprecio, eu penso.

Em seguida, quero agradecer a um ser humano que pisou na Terra há dois mil anos, veio de uma área periférica do Império Romano e talvez tivesse a cor parecida com a minha: Jesus Cristo. Mas não o Jesus de placa, nem o Jesus que alguns usam para faturar milhões em cima do nome, fazendo com que o meu povo, pela falta de compreensão, obedeça quem se coloca como autoridade. Jesus, pela sua terrível humanidade, talvez tenha sido um dos maiores filósofos que já existiu. Entre palavras, atos e ensinamentos — até aqueles que depois foram ganhando camadas sobrenaturais — ele deixou duas leis que, até hoje, parecem avançadas demais para a gente viver de verdade: amar a Deus acima de todas as coisas e amar o próximo como a si mesmo.

Para mim, amar a Deus acima de todas as coisas também pode ser entendido como amar a natureza — na sua obviedade e complexidade. Quem sou eu perto da complexidade do universo, com bilhões de anos antes de mim e trilhões de anos depois? Eu agradeço pelo sopro de vida: o privilégio de acordar e ter uma nova possibilidade de recomeçar, consertar meus erros e manter meus acertos.

E amar o próximo como a si mesmo... talvez seja a maior complexidade já inventada. Fizeram as piores coisas em nome de Jesus, e a única coisa que muitas vezes não fizeram foi amar o próximo. Amar o próximo não é abraçar quem te sabotou, nem ter pena de um morador de rua. Amar o próximo é entender nossa finitude, reconhecer que somos pequenos e lembrar

que as espécies cooperam — se ajudam — e não se autodestroem por esporte. É querer o bem das pessoas, independentemente de paixões políticas, convicções religiosas e etc. É perceber que, muitas vezes, quem quer o seu mal também está num momento não saudável. E perdoar é lembrar que, querendo ou sem querer, eu também já fiz mal a alguém — e espero que essa pessoa me perdoe. É tentar não estragar a experiência de ninguém, porque cada experiência é única e todo mundo está vivendo pela primeira vez, e estou quase convencido que pela única vez.

Peço desculpas por me alongar, mas eu queria deixar registrado que, por mais que eu aprenda todos os dias, eu ainda não consigo colocar tudo em prática. Ainda assim, eu tento. Sou apenas um grão de poeira: não sei de onde vim, não sei por que estou aqui e muito menos para onde vou depois dessa experiência. Eu quis registrar isso porque não é todo dia que se escreve um agradecimento de conclusão de curso — e este é o meu primeiro.

Num segundo momento, quero agradecer aos meus pais, Maria da Conceição Lopes da Silva e José Nilson Ramos Duarte. Obrigado por me ensinarem que a vida é assim mesmo: a gente erra, aprende e tenta ser uma pessoa melhor. Obrigado por me concederem essa experiência que, apesar das aflições, eu não trocaria. Obrigado por segurarem as broncas quando, aos 24 anos, eu decidi mudar toda a minha vida para um caminho incerto, abrir mão de muita coisa e me aventurar em algo completamente diferente. E, nas vezes em que eu achei que não tinha apoio, eu estava errado — porque eu sempre tive para onde voltar.

Agradeço também a toda a minha família; às minhas irmãs, Erika e Evelyn, que me fazem crer, todos os dias, o quanto amor e perdão são importantes. Eu amo vocês e não vejo a hora de voltar. Obrigado também por uma das coisas mais importantes da minha vida: essa ruma de sobrinhos, que eu preciso agradecer um a um.

Ana Luize, a mais velha: eu morro de orgulho de ser seu tio. Você é inteligente e sensível. Um dia, quando você era bem pequenininha, lá pelos seus seis anos, eu disse aquela besteira: “quando você fizer 15 anos, os ETs vão te pegar”. Eu me emocionei quando você lembrou disso — dessas coisas malucas que o seu tio dizia. E eu sinto em te dizer que, em maio, você faz quinze anos... e nada vai acontecer com você. Não enquanto eu estiver vivo. Eu te amo, Lulu.

Ítalo, meu segundo, que todo mundo diz que é minha cara: eu fico chocado com esse crescimento repentino. Pratique esporte, se alimente bem, faça o que você ama e saia um pouco do celular, rapaz. O tio te ama, negão.

Luna, a primeira filha da Erika: quando eu fui embora, você era um bebê e agora já está quase com onze anos. Em todo lugar que você chega, você sabe chegar: sabe conversar, gosta de aprender, gosta de ouvir. Mesmo pelo telefone, a gente ainda se zoa — como quando você era pequenininha e o tio enchia seu saco e você ficava zangada, até você perceber que o seu tio era palhaço e virar palhaça também.

Raul, o caçula (por enquanto), filho da Erika: mês que vem você completa um ano. Às vezes eu fico angustiado por perder sua primeira fase — seus dentinhos, seus primeiros passos. Mas o tio, mesmo de longe, está acompanhando e morrendo de saudades. Já já eu volto.

E quando a Evelyn me disse que estava grávida de novo, eu não acreditei. Mas pedi a força maior que minha última sobrinha (espero — porque daqui a pouco eu não vou lembrar mais o nome de ninguém) venha com toda a saúde do mundo. Raul vai ganhar uma priminha para crescer junto, e a família Lopes Duarte ganha mais um integrante. Você já está para nascer a qualquer momento. Que venha com saúde, Amina. Saiba que você já é um serzinho muito amado.

Deixo também um breve agradecimento aos meus primos, que me inspiraram a estar em uma universidade, e também àqueles que não tiveram o mesmo direito. Agradeço aos meus tios e tias, essenciais na construção de quem eu sou hoje.

Quero agradecer a Sergipe por ter sido minha morada nesses últimos quatro anos. Obrigado por me ensinar uma nova forma de viver, de falar, de compreender o Brasil e o mundo. Sergipe é um lugar sossegado, cheio de gente trabalhadora, simples e guerreira. Quem sabe eu não compro uma casa aqui para passar o fim da vida? Apesar de eu ter vindo estudar cinema, eu acabei aprendendo mais sobre a vida do que sobre tirar uma foto.

Agradeço à Universidade Federal de Sergipe, a todas as trabalhadoras e trabalhadores. Há quatro anos eu atravesso esses portões por onde já passaram pessoas brilhantes deste estado. Em especial, agradeço ao curso de Cinema e Audiovisual, ao DCOS e a todas e todos os professores que, apesar das condições adversas, resistem para manter de pé um curso cuja importância só quem vive dentro dele entende: a importância da comunicação no Brasil.

Agradeço, em especial, às professoras e professores que tiveram ligação direta com a formação do profissional que eu estou me tornando: Ana Angela, Diogo Velasco, Danielle Parfentieff e Leonardo Pastor. Eu reconheço o compromisso de vocês em construir um curso mais acessível e com mais estrutura para as próximas gerações.

Agradeço, de modo especial, à Kênia Freitas, minha querida orientadora, por me acompanhar nesses estágios finais, por abdicar do feriado de carnaval para ler este trabalho e por sua potência dentro do DCOS. Ter uma professora do calibre da Kênia Freitas é um privilégio imenso. Como disse o Jacson Dias “Você ta bem de orientadora, ein”, mal sabe ele que eu não podia estar em melhores mãos!

Agradeço também às pessoas que Kênia me apresentou e que foram cruciais para este trabalho: Talita Arruda, por me conceder gentilmente uma entrevista e por sua pesquisa ter sido referência para mim — e, espero, para outras pessoas que embarquem no universo da distribuição; Jacson Dias, por ter me passado o link de *Ramal* (e por eu ter ficado completamente apaixonado) e por ceder seu tempo para complementar esta pesquisa; e Anna Andrade, por passar quase seis horas comigo conversando, ensinando e lembrando que a aprendizagem precisa ser devolvida para quem foi historicamente privado do direito de acesso.

Por último — e não menos importante — quero agradecer a quem esteve comigo nessa jornada, feita de encontros e desencontros. Deixo aqui meu profundo agradecimento a uma das pessoas mais fantásticas e companheiras que alguém pode ter: Andrey Ícaro. Obrigado por estar comigo na tristeza e na felicidade, no ódio e no amor, no bem e no mal. Foram tantas aventuras e desventuras nesses quatro anos que, se eu fosse colocar em palavras, daria maior que esse TCC inteiro. Obrigado por nunca ter virado as costas para mim e por ter entendido meus momentos — assim como eu sei que a recíproca é verdadeira. Eu te amo, meu parceiro de vida. E, por mais que mudanças ocorram, a gente prometeu sempre aplaudir um ao outro nas vitórias e acolher quando houver alguma derrota. Fizemos coisas fantásticas juntos e eu tenho certeza de que nossos nomes vão estar entre os alunos que mais se esforçaram para fazer o corre acontecer. E a gente fez acontecer. Mas ainda há muito por vir. Que as dificuldades só fortaleçam nossa determinação: não só de contar histórias, mas de fazer história.

Agradeço também às incontáveis pessoas que fizeram essa caminhada acontecer. Mesmo que eu tenha me afastado de algumas, saibam que eu quero o bem de todas. Obrigado por cada encontro. Eles me formaram.

E, por fim, sendo o mais humilde possível, agradeço a mim mesmo — por tentar e, às vezes, conseguir. Por saber que nada é melhor do que um dia após o outro dia.

Obrigado.

“O maior inimigo do Negro é outro Negro que nega a raça, se acha branco e defende a Casa Grande, incendiando a Senzala para estar no espaço de poder. Negros de privilégios, não querem negros privilegiados. Negros nos espaços de Poder, impedem o acesso a outros Negros.”

Severo D'Acelino

RESUMO

Este trabalho investiga a distribuição dos filmes no campo do Cinema de Periferia, buscando compreender mecanismos, tecnologias, limites e disputas do campo. Parte-se da pergunta central: como circula e quem assiste ao cinema de periferia? Como eixo teórico, mobiliza-se a metodologia proposta pela pesquisadora Talita Arruda e suas categorias de tecnologias da distribuição (artísticas, afetivas e mercadológicas), aplicadas a dois estudos de caso: a produtora Ponta de Anzol (Belo Horizonte/MG) e a Produtora Tarrafa (Recife/PE) - por meio de entrevistas semi estruturadas com Jacson Dias (produtor e sócio da primeira) e com Anna Andrade, sócio proprietária da segunda. A pesquisa nasce de uma inquietação do autor, também realizador periférico, ao perceber que a distribuição é frequentemente tratada como etapa “posterior”, embora determine alcance, permanência e impacto. Discute-se “periferia” para além do território urbano, articulando a noção de sujeito periférico (D’Andrea 2020) a redes, coletividade e disputa por enunciação. Assim, o Cinema de Periferia é entendido não apenas pelo “onde se filma”, mas também por “como se filma” e, sobretudo, por “como se circula”. Conclui-se que a distribuição no Cinema de Periferia é um campo híbrido — estético, relacional e econômico — no qual circular é disputar estrutura, acesso e reconhecimento. Embora centrado em dois casos, o estudo aponta estratégias replicáveis e sugere desdobramentos futuros, como mapear trajetórias de circulação e analisar impactos de políticas públicas recentes (LPG e PNAB) na formação de público e na sustentabilidade de agentes periféricos.

Palavras-chave: Cinema de Periferia; Distribuição audiovisual; Cinema Brasileiro; Formação de público; Tecnologias da distribuição.

ABSTRACT

This study examines film distribution within Peripheral Cinema in Brazil, aiming to understand the field's mechanisms, technologies, constraints, and disputes. It is guided by the central question: who watches peripheral cinema, and under what circulation conditions does this viewing occur? The research adopts Talita Arruda's methodological framework and her categories of distribution technologies (artistic, affective, and market-based), applying them to two case studies: the Ponta de Anzol collective/production company (Belo Horizonte, MG) and the Tarrafa production and distribution company (Recife, PE). The analysis is based on semi-structured interviews with Jacson Dias (producer and partner at Ponta de Anzol) and Anna Andrade (owner-partner at Tarrafa). The study stems from the author's own concern as a peripheral filmmaker, noting that distribution is often treated as a "later" stage despite shaping reach, permanence, and impact. "Periphery" is discussed beyond urban territory, linking D'Andrea's notion of the peripheral subject to networks, collectivity, and struggles for enunciation in the audiovisual field. Peripheral Cinema is thus understood not only by where films are made, but also by how they are made and, above all, how they circulate. The study concludes that distribution in Peripheral Cinema constitutes a hybrid domain—simultaneously aesthetic, relational, and economic—in which circulation becomes a dispute over structure, access, and recognition. While focused on two cases, the research identifies potentially replicable strategies and suggests future developments, such as mapping circulation trajectories and assessing the effects of recent public policies (LPG and PNAB) on audience formation and the sustainability of peripheral agents.

Keywords: Peripheral Cinema; Film distribution; Brazilian cinema; Audience formation; Distribution technologies.

RESUMEN

Este estudio examina la distribución cinematográfica dentro del Cine de Periferia en Brasil, con el objetivo de comprender los mecanismos, tecnologías, limitaciones y disputas que atraviesan este campo. La investigación se orienta por la pregunta central: ¿quién ve el cine de periferia y bajo qué condiciones de circulación ocurre esta visualización? El trabajo adopta el marco metodológico de Talita Arruda y sus categorías de tecnologías de distribución (artísticas, afectivas y de mercado), aplicándolas a dos estudios de caso: el colectivo/productora Ponta de Anzol (Belo Horizonte, MG) y la productora y distribuidora Tarrafa (Recife, PE).

El análisis se basa en entrevistas semiestructuradas realizadas con Jacson Dias (productor y socio de Ponta de Anzol) y Anna Andrade (socia-propietaria de Tarrafa). La investigación surge de la inquietud del propio autor como cineasta de periferia, al observar que la distribución suele tratarse como una etapa posterior, a pesar de ser determinante para el alcance, la permanencia y el impacto de las obras.

La noción de “periferia” se discute más allá del territorio urbano, articulando la idea de sujeto periférico propuesta por D’Andrea con redes, colectividades y disputas por la enunciación en el campo audiovisual. En este sentido, el Cine de Periferia se entiende no solo por el lugar donde se producen las películas, sino también por cómo se realizan y, sobre todo, por cómo circulan.

El estudio concluye que la distribución en el Cine de Periferia constituye un campo híbrido —simultáneamente estético, relacional y económico— en el que la circulación se convierte en una disputa por estructura, acceso y reconocimiento. Aunque se centra en dos casos específicos, la investigación identifica estrategias potencialmente replicables y sugiere desarrollos futuros, como el mapeo de trayectorias de circulación y la evaluación de los efectos de políticas públicas recientes (LPG y PNAB) en la formación de públicos y en la sostenibilidad de los agentes periféricos.

Palabras clave: Cine de Periferia; Distribución cinematográfica; Cine brasileño; Formación de públicos; Tecnologías de distribución.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1— Mapa ilustrado das periferias de São Paulo	28
Figura 2 — Mapas da segregação racial do DF	32
Figura 3 — Renda média domiciliar em Recife	33
Figura 4 — Mapa das desigualdades Belo Horizonte/MG	33
Figura 5 — Mapa da Pobreza e Desigualdade Social no município de Aracaju/SE	34
Figura 6 — Logomarca da Ponta de Anzol Filmes	49
Figura 7 — Logomarca da Produtora Tarrafa	50
Figura 8 — Entrevista realizada com Talita Arruda	51
Figura 9 — Print da entrevista com Jacson Dias (Ponta de Anzol)	56
Figura 10 — Print da entrevista com Anna Andrade (Tarrafa Produtora)	59
Figura 11 — Premiação de <i>Ingrid</i> (2016) no Festival de Cinema de Gramado (2016)	65
Figura 12 — Chamada de EntreMarés para a 25ª edição do CINE PE	67
Figura 13 — Cartaz de <i>Ingrid</i> (2016), dirigido por Maick Hannder	73
Figura 14 — Cartaz de <i>Ramal</i> (2023), dirigido por Higor Gomes	73
Figura 15 — Processo de produção do cartaz do filme <i>Minhocoçu</i>	75
Figura 16 — Cartaz do filme <i>Minhocoçu</i> (2025) de Leonardo Branco	75
Figura 17 — Cartaz de <i>Mansos</i> (2024) Ju Segovia	77
Figura 18 — Chamada para Mostra realizada pela Casa do Beco, com exibição dos filmes da Ponta de Anzol	81
Figura 19 — Chamada para Oficina realizada pela Tarrafa Produtora para distribuição de impacto ministrada por Anna Andrade	83
Figura 20 — <i>Ramal</i> , de Higor Gomes. Disponível no Itaú Cultural Play	88
Figura 21 — <i>Outubro</i> , de Vinicius Correia. Projeto listado como “em desenvolvimento” no site da Ponta de Anzol	92

SUMÁRIO

Apresentação	15
Introdução	19
1. Cinema de Periferia	22
1.1 Da Ponte Pra Cá.	24
1.1.1 A Noção de Periferia	25
1.1.2 Sujeitas E Sujeitos Periféricos	34
1.2 O Cinema Da Periferia	35
1.2.1 Pontos em comum e estética	39
1.2.2 Políticas Públicas	40
2. Metodologia	43
2.1 Distribuição	44
2.2 Entrevistas	47
2.2.2 Seleção dos sujeitos entrevistados	47
2.3 Procedimentos de análise e organização do material empírico	49
2.4 Roteiro e caracterização das entrevistas	51
Bloco 1 — Apresentação, trajetória e relação com o cinema de periferia	52
Bloco 2 — Distribuição, organização do trabalho e tecnologias de distribuição	52
Bloco 3 — Estratégias, avaliação de cenário e considerações finais	52
3. A Distribuição do Cinema de Periferia na prática	54
3.1 O que eu vim fazer aqui?	55
3.1.1 Jacson Dias e a Ponta de Anzol: território, permanência e profissionalização	55
3.1.2 Anna Andrade e a Tarrafa: deslocamento, formação tardia e construção de uma estrutura de distribuição	58
3.2 Distribuidores	61
3.2.1 - Festivais A, B e C	67
3.4 Tecnologias afetivas	78
3.5 Tecnológicas mercadológicas	85
3.6 Dos curtas para os longas	90
4. Ponta de Anzol e Tarrafa: considerações finais sobre as entrevistas	95
Conclusão	99
Referências	104

Apresentação

Para dar prosseguimento a este trabalho, julgo necessário apresentar brevemente minha trajetória. Esta pesquisa está intimamente ligada a dilemas, inquietações e dúvidas pessoais que atravessam o percurso que será apresentado ao longo desta introdução. Por esse motivo, tomo a liberdade de realizar esta breve apresentação em primeira pessoa.

Meu nome é Alessandro Duarte e sou filho do êxodo rural. Minha mãe veio de Recife aos 19 anos, junto com suas irmãs, todas com o objetivo de tentar construir uma vida na grande metrópole. Meu pai veio do interior da Bahia, da cidade de Euclides da Cunha. Segundo ele próprio relata, viveu uma infância marcada por muitas dificuldades, em um contexto onde as oportunidades eram escassas, o acesso à água era limitado e as condições de vida eram bastante precárias. Ao ouvir essas histórias, consigo perceber alguns resquícios do que podemos entender como um Brasil profundo, distante dos centros urbanos e com poucas possibilidades de mobilidade social.

A partir de suas trajetórias e experiências distintas, meus pais se encontraram e construíram uma família, da qual faço parte como o filho mais novo entre três irmãos. Como acontece com muitas famílias que passam por processos de migração em busca de melhores condições de vida, fomos morar em regiões periféricas da grande São Paulo. É a partir desse território que começa, de fato, a minha experiência de vida e também o olhar que hoje direciono para esta pesquisa.

Sempre estudei em escolas públicas, e minha formação básica reflete, em muitos aspectos, a realidade educacional brasileira, marcada por diferentes formas de precarização. Apesar de não ter crescido diretamente em uma favela, cresci em uma periferia onde havia uma comunidade localizada logo abaixo do bairro onde eu morava. Com o passar dos anos, esse espaço foi sendo transformado por políticas urbanas e construções habitacionais, resultando em prédios que modificaram a configuração daquele território, algo que muitos moradores passaram a chamar de uma espécie de favela vertical.

Em determinado momento da minha adolescência, passei a ter contato com o rap, e esse encontro foi muito importante para a minha formação. O rap ampliou meu olhar, não apenas culturalmente, mas também politicamente, ajudando-me a compreender melhor o lugar social onde eu estava inserido. Até hoje, esse contato continua sendo uma referência importante no meu processo de formação pessoal e intelectual.

Desde cedo eu sabia que queria trabalhar com comunicação. Talvez por causa do contexto em que eu vivia, esse desejo nem sempre parecia algo facilmente realizável. Foi nesse período que também me aproximei da leitura, principalmente de obras da literatura infantojuvenil que

estavam em destaque naquele momento, como Harry Potter, Jogos Vorazes, entre outras narrativas que despertavam a imaginação de muitos jovens da minha geração. Inspirado por essas leituras, minha primeira ideia de futuro era ser escritor. No entanto, apesar de ter muitas ideias, eu nunca conseguia finalizar uma história.

Depois de concluir o ensino médio, passei por um período de incertezas em relação ao meu futuro profissional. Nesse tempo, trabalhei em call center e em mercados. Foi então que surgiu a oportunidade de fazer um curso técnico em teatro por meio de uma bolsa de estudos. Talvez, naquele momento, muitas pessoas esperassem que eu escolhesse algo considerado mais seguro ou mais útil, mas senti que precisava seguir esse caminho para descobrir algumas coisas sobre mim mesmo. Fiz o curso e o concluí.

Durante esse processo, em uma disciplina específica voltada para atuação para cinema e vídeo, tive a minha primeira experiência com um set de gravação. Foi nesse momento que algo mudou. Ver como funcionava a produção audiovisual despertou em mim um interesse muito forte, e foi ali que decidi que queria trabalhar com cinema.

A partir dessa decisão, passei a me dedicar mais aos estudos e consegui ingressar no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe. No início, eu ainda não sabia exatamente qual caminho seguir dentro do audiovisual, mas tinha uma convicção clara: queria me comunicar e contar histórias.

Foi dentro da universidade que comecei a me aproximar mais diretamente do que hoje entendo como cinema de periferia. Em um primeiro momento, essa aproximação não acontecia por razões acadêmicas, mas por identificação. Era o tipo de cinema que fazia sentido para mim, o tipo de narrativa em que eu acreditava e que também gostaria de produzir.

Um dos primeiros projetos nesse sentido foi o roteiro de Morro do Pneu Queimado, escrito por mim e por Andrey Ícaro, sob orientação de um professor da universidade. Inicialmente, o projeto estava muito inspirado naquilo que imaginávamos ser o cinema de periferia, influenciado por filmes como Cidade de Deus, que marcaram a formação audiovisual de muitas pessoas da minha geração. Como acontece com grande parte do público brasileiro, meu contato inicial com o cinema veio muito mais da televisão aberta, em programas como a Tela Quente, do que de uma formação cinéfila tradicional.

Com o desenvolvimento do projeto, o roteiro foi sendo transformado. O que antes era uma narrativa mais genérica sobre violência em uma comunidade sem localização definida passou a se aproximar do território onde vivíamos. O Morro do Pneu Queimado foi então situado em uma comunidade próxima ao bairro onde morávamos, um bairro periférico localizado nas proximidades da Universidade Federal de Sergipe. Conseguimos apoio por meio de leis de

incentivo à cultura e também articulamos a produção dentro das atividades da universidade, contando com o apoio de colegas de curso e orientação de professores. Após um processo intenso de produção, conseguimos finalizar o filme.

Em seguida, demos início a outro projeto audiovisual, o curta *Beberete*, um filme que acompanha amigos reunidos em um bar de um bairro periférico, conversando sobre a vida, a morte e diferentes questões existenciais. Nesse projeto, buscamos explorar outras dimensões do cinema de periferia, fugindo de representações centradas apenas na violência e abrindo espaço para diálogos mais cotidianos e reflexivos. O filme foi dirigido por mim, Andrey Ícaro e Olga Borges, dentro de uma disciplina de direção de cinema e vídeo na universidade.

No ano anterior, busquei ampliar minha experiência prática no audiovisual. Em 2024, realizei alguns experimentos autorais, como um vídeo que combinava um beat de rap com um texto rimado de caráter reflexivo, e também um fotofilme no qual explorei questões mais metafísicas e filosóficas, temas que sempre me interessaram e que acabaram influenciando também o processo criativo de trabalhos como *Beberete*.

Já em 2025, tive a oportunidade de participar de um edital cultural na cidade de Barueri, onde fui selecionado para dirigir um documentário. Nesse projeto, passamos a abordar diretamente a chamada periferia urbana, o território onde nasci e cresci, e as desigualdades presentes dentro da própria cidade. Essa experiência foi fundamental para a realização de *Flor que Encanta*, trabalho que desenvolvi como diretor e roteirista no período que antecede a finalização deste TCC.

Barueri, localizada na zona oeste da região metropolitana de São Paulo, faz parte de uma área marcada por fortes contrastes sociais. Ao mesmo tempo em que abriga regiões associadas à concentração de renda e infraestrutura, como Alphaville, também apresenta bairros periféricos que enfrentam diferentes desafios sociais e urbanos. A convivência cotidiana com essas desigualdades, muitas vezes visíveis dentro da mesma cidade, foi uma das motivações para o documentário, que busca tensionar essa relação entre territórios, experiências e modos de vida distintos.

É a partir dessas experiências e dessas diferentes visões sobre a periferia que me situo neste trabalho, enquanto sujeito periférico, conceito que será discutido mais adiante na pesquisa. Este estudo surge também como uma tentativa de compreender, de forma pessoal e crítica, como funcionam as lógicas que estruturam o cinema de periferia.

Meu interesse envolve os diferentes processos que compõem esse campo, desde a formação dos projetos até as etapas de pré-produção, produção e circulação das obras. No entanto, o foco principal desta pesquisa está na distribuição, pois percebo que muitas vezes essa etapa é tratada

como secundária, quando na realidade ela tem papel fundamental na definição do alcance, da permanência e do impacto dos filmes.

Assim, este trabalho nasce não apenas de um interesse acadêmico, mas também de uma vivência direta com esse universo. Mesmo que eu não tivesse escolhido pesquisar o cinema de periferia, ele provavelmente continuaria presente na minha trajetória, pois faz parte do lugar onde cresci, das experiências que me formaram e da maneira como compreendo o audiovisual hoje.

Introdução

Esta pesquisa nasce do desejo de compreender o cinema de periferia para além do momento de produção, deslocando o foco para aquilo que ocorre após o filme ficar pronto: sua circulação. Interessa aqui observar como, onde e por que essas obras se distribuem, entendendo que a distribuição não é apenas uma etapa “natural” do processo, mas um campo atravessado por escolhas, limites, disputas e estratégias. A partir dessa perspectiva, o problema que orienta o trabalho pode ser sintetizado na pergunta: como circula e quem assiste ao cinema de periferia?

Para responder a essa questão, foi necessário, antes, enfrentar uma dificuldade inicial: definir o que se entende por “cinema de periferia”, já que o termo costuma ser usado de forma ampla e, por vezes, homogênea, apesar das diferenças regionais e sociais presentes no Brasil. Nesse caminho, o trabalho dialoga com a noção de periferia e com a categoria de sujeitos periféricos (D’Andrea, 2020), compreendendo que o cinema de periferia não se reduz exclusivamente ao território, mas se manifesta também nas práticas, nas redes e nas estratégias de produção e circulação, bem como nos posicionamentos políticos construídos por realizadores no campo audiovisual. Ao longo do texto, utiliza-se “cinema de periferia” como categoria situada e heterogênea, vinculada a territórios e sujeitos, sem pressupor unidade entre experiências diversas.

Um marco importante para essa discussão aparece em Daniella Zanetti (2008), ao apontar como, nas primeiras leituras do tema, a preocupação com a periferia estava ligada às disputas por representação, pertencimento e legitimidade pública. Como destaca a autora, há uma atenção “à importância das representações de periferia, do poder da imagem e da lógica da mídia no tocante às disputas por reconhecimento e legitimidade na esfera pública”, associada também à ideia de pertencimento a um lugar e a um coletivo (Zanetti, 2008). Partindo desse horizonte, propõe-se aqui uma “lupa” sobre o cinema de periferia contemporâneo, buscando compreender como essa engrenagem tem circulado e quais estratégias e limites atravessam seus percursos de distribuição.

O eixo central do trabalho é, portanto, a distribuição. Para abordá-la, utiliza-se como referência principal a dissertação de Talita Arruda, “*BENEFICIÁRIOS DA EXCEÇÃO*”: *distribuição dos filmes selecionados no edital SAV/MINC/FSA Nº 03/2016 - LONGA METRAGEM DE BAIXO ORÇAMENTO AFIRMATIVO*”, de 2024, apresentada ao

No Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia sob a orientação de Profa. Dra. Amaranta Emília César dos Santos, que propõe analisar a circulação a partir de três tecnologias de distribuição: (1) tecnologias artísticas, ligadas à comunicação do filme (cartaz, trailer, teasers e materiais de divulgação); (2) tecnologias afetivas, relacionadas às formas de trabalho, aos vínculos, às equipes mobilizadas e aos modos de encontro com os públicos; e (3) tecnologias mercadológicas, voltadas a contratos, licenciamento, janelas, receitas e negociações. Além da dissertação, uma entrevista com a autora contribuiu para aprofundar a compreensão dessas categorias e orientar a análise.

Metodologicamente, este trabalho adota uma abordagem qualitativa, com base em revisão bibliográfica e entrevistas semiestruturadas. O recorte empírico se organiza por estudos de caso, não de um filme específico, mas de duas experiências que permitem observar formas distintas de atuação na distribuição: a Ponta de Anzol, produtora sediada em Belo Horizonte que produz e realiza autodistribuição de suas obras, e a Tarrafa Produtora, distribuidora sediada em Recife que trabalha majoritariamente com a distribuição de filmes de terceiros. A escolha desses casos busca comparar práticas, estratégias e tensões entre modelos diferentes de circulação dentro de um mesmo campo. As entrevistas e os materiais levantados serão analisados a partir de eixos temáticos orientados pelas três tecnologias de distribuição propostas por Arruda, articulando os casos estudados aos seus modos de comunicação, às relações de trabalho e encontro com públicos e às condições mercadológicas que atravessam a circulação.

O trabalho está organizado em quatro capítulos. O primeiro capítulo delimita a periferia como categoria socioespacial e cultural, discute os sujeitos periféricos e apresenta debates sobre estética e políticas públicas no contexto do cinema de periferia. O segundo capítulo apresenta a metodologia e os procedimentos de pesquisa. O terceiro capítulo reúne a análise dos dados, articulando os casos estudados às tecnologias artísticas, afetivas e mercadológicas. Por fim, o último capítulo apresenta considerações finais sobre as entrevistas, retomando elementos relevantes que não couberam nos tópicos analíticos anteriores e sintetizando achados e limites do estudo.

Como delimitação, a pesquisa enfatiza principalmente o universo dos curtas-metragens, por serem os produtos mais recorrentes nas trajetórias das experiências analisadas e por concentrarem parte significativa das estratégias de circulação observadas. Quando pertinente, são mencionados também apontamentos sobre longas-metragens, mas sem pretensão de

generalização. Assim, o trabalho busca oferecer uma leitura situada — uma fotografia do momento — sobre práticas de distribuição no cinema de periferia, evidenciando seus modos de circulação, suas disputas e suas possibilidades de formação de público dentro e fora do campo do audiovisual.

A importância deste trabalho está em olhar para a distribuição como um campo que organiza oportunidades e barreiras e que, por isso, precisa ser discutido também na universidade. Não basta produzir: é na circulação que se definem acessos, públicos, redes e permanências de desigualdades que estruturam o campo audiovisual. Em um momento em que políticas públicas recentes (como Lei Paulo Gustavo e Política Nacional Aldir Blanc¹) ampliam possibilidades de produção e circulação, mas não eliminam hierarquias de mercado e prestígio, investigar a distribuição ajuda a compreender a disputa em curso: como realizadores e coletivos ligados a territórios periféricos têm criado caminhos próprios para existir no campo audiovisual e, ao mesmo tempo, devolver seus filmes aos territórios, formando público e consolidando redes. Assim, o trabalho busca contribuir para registrar criticamente esse cenário e fortalecer o debate sobre distribuição independente nos cinemas de exceção²

¹ A **Lei Paulo Gustavo** e a **Política Nacional Aldir Blanc** constituem políticas públicas federais de fomento à cultura no Brasil. A primeira foi criada com caráter emergencial para mitigar os impactos da pandemia de COVID-19 no setor cultural, com forte direcionamento de recursos ao audiovisual. Já a segunda estabelece um modelo de financiamento continuado, prevendo repasses periódicos da União a estados e municípios para o apoio a projetos culturais, manutenção de espaços e fortalecimento das cadeias produtivas da cultura no país.

² O termo “beneficiários da exceção” foi dito pela diretora Viviane Ferreira em entrevista para o mestrado de Talita Arruda. A palavra “beneficiários” sugere algo celebratório, mas, ao ser seguido pela “exceção”, adiciona-se um caráter de escassez, algo que é objeto de disputa e não está acessível para todos. Enuncia o fato de que o processo do edital afirmativo revela tanto aspectos positivos quanto negativos para o movimento de cinemas negros. (ARRUDA, 2024). Aqui, quando eu digo cinemas de exceção, vai se refletir nos cinemas feitos por pessoas negligenciadas, como o cinema negro, queer e o cinema de periferia.

1. Cinema de Periferia

De forma preliminar, pode-se compreender o cinema de periferia como aquele realizado por sujeitas e sujeitos oriundos das periferias urbanas ou por realizadores que se autoidentificam enquanto periféricos. Trata-se, contudo, de uma definição inicial e necessariamente simplificada, que não dá conta da complexidade do conceito nem de suas múltiplas camadas históricas, sociais e simbólicas.

Os debates em torno da produção cultural nas periferias vêm se desenvolvendo e adquirindo maior densidade teórica ao longo dos anos. O que em determinado momento foi entendido como cinema de periferia passou, com o tempo, as novas configurações como a democratização de meios e estruturas e problematizações com a incursões de novos tipos de debates e a inclusão dos próprios sujeitos com toda suas trajetórias, subjetividades e lugar de fala, acompanhando transformações sociais, políticas e estéticas que atravessam tanto os territórios periféricos quanto o próprio campo audiovisual brasileiro.

Parte dos estudos iniciais sobre o cinema de periferia concentrou-se sobretudo nos processos de difusão e circulação dessas obras, especialmente por meio de festivais e mostras temáticas. Conforme observa Zanetti (2008), o conceito ganhou visibilidade pública principalmente a partir da realização de eventos que se propunham a evidenciar a crescente produção audiovisual desenvolvida nas periferias do país, como o Festival Internacional Cine Cufa (RJ), o Festival Visões Periféricas (RJ) e o Cine Periferia Criativa (DF), todos com primeiras edições realizadas em 2007.

Em muitos desses trabalhos, entretanto, a investigação conceitual do que seria, em si, o cinema de periferia aparece de forma secundária, priorizando-se a análise de sua circulação e de seus espaços de exibição. No texto *Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento* (2008), Daniela Zanetti aborda o cinema de periferia sem elaborar uma definição conceitual aprofundada no corpo do texto, restringindo-se a uma nota de rodapé na qual afirma que, “no campo do ‘cinema de periferia’, predominam produções mais baratas, feitas com poucos recursos e muitas vezes utilizando câmeras portáteis” (ZANETTI, 2008 p. 2).

Tal formulação deve ser compreendida a partir do contexto histórico em que o texto foi produzido. Ainda que a autora não tenha como objetivo central a definição conceitual do termo, é significativo observar que já em 2008 o cinema de periferia se colocava como uma

categoria em disputa, surgindo inclusive como uma indagação: “É possível existir um ‘cinema de periferia’?” (ZANETTI, 2008 p. 2). A própria resposta a essa pergunta emerge da complexidade do fenômeno analisado.

Ao discutir o conceito de periferia urbana, (o tipo de periferia estudada neste trabalho³) no campo das Ciências Sociais e da Comunicação, Zanetti destaca que ele não deve ser compreendido de maneira restrita à dimensão geográfica, mas de forma ampliada, incorporando dimensões simbólicas, imaginárias e discursivas, para além das condições materiais associadas às esferas econômica, social e cultural. Ainda que não se proponha diretamente a definir o cinema de periferia, essa abordagem contribui para entendê-lo como uma prática atravessada por múltiplas dimensões, que extrapolam a ideia de precariedade técnica ou limitação orçamentária e envolvem disputas por representação, reconhecimento e legitimidade no campo audiovisual.

Esse panorama indica que o cinema de periferia não se constitui apenas como produção, mas também como circulação: festivais, mostras e outros circuitos funcionam como filtros de visibilidade e de legitimação. Assim, discutir o conceito desde suas primeiras aparições públicas implica reconhecer que ele já surge atravessado por condições de circulação — isto é, por disputas sobre como circula e quem assiste ao cinema de periferia?.

Para avançar na análise da periferia e do cinema de periferia, é necessário distinguir esse campo de outras noções por vezes aproximadas na literatura, bem como delimitar o que se entende por periferia e por sujeitas e sujeitos periféricos. Essa diferenciação evita que a periferia seja reduzida a um marcador apenas geográfico ou econômico e permite compreendê-la como categoria histórico-política e cultural, fundamental para interpretar práticas audiovisuais e suas formas de circulação.

Neste capítulo será apresentada uma breve introdução sobre a forma como o tema será abordado a partir deste ponto do trabalho. Inicialmente, será destacado o texto de D’Andrea, *Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos* (2020), que servirá como base teórica para a discussão sobre a noção de periferia e a construção do sujeito periférico. A partir dessa referência, busca-se relacionar a dimensão conceitual com a realidade vivida nas periferias brasileiras, dialogando também com representações culturais, como aquelas presentes nas músicas dos Racionais MC’s. Nesse percurso, serão discutidas diferentes noções de periferia, procurando compreender o conceito para além de estigmas e

³ Neste trabalho, distingue-se periferia urbana, associada às áreas mais afastadas dos centros das grandes cidades e marcadas por desigualdades socioespaciais, de periferias do interior, presentes em cidades médias ou pequenas com menor inserção nos principais circuitos econômicos e culturais, e de periferias rurais, entendidas como territórios do campo historicamente marginalizados em relação a infraestrutura, serviços e circulação de recursos e bens culturais no país

visões simplificadas, observando como ele se manifesta de forma qualitativa no contexto social e urbano.

Em seguida, o capítulo aborda como sujeitas e sujeitos periféricos passam a ganhar protagonismo no cinema de periferia contemporâneo, especialmente a partir de processos de autorrepresentação e produção audiovisual realizada nesses territórios. Por fim, busca-se compreender o que caracteriza o cinema de periferia, identificando alguns de seus pontos em comum e discutindo de que maneira as políticas públicas voltadas ao audiovisual contribuem para a criação de espaços de permanência e fortalecimento dessas produções.

1.1 Da Ponte Pra Cá.

“O mundo é diferente da ponte pra cá Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar.” Racionais MC's, *Da ponte pra cá* (2002).

Para iniciar qualquer estudo sobre a periferia, adota-se como pressuposto analítico que a favela não pode ser reduzida a um conjunto de dados estatísticos ou indicadores socioeconômicos. Esses dados ajudam a mapear desigualdades estruturais, mas não explicam integralmente as práticas, valores, redes e disputas simbólicas que atravessam o território.

Parte-se, portanto, da premissa de que a periferia é também um espaço de produção de sentidos, pertencimentos e estratégias políticas, dimensões que incidem sobre as formas de produção artística e audiovisual ali desenvolvidas.

Nesse sentido, torna-se necessário especificar o que se entende por periferia e por sujeito periférico, aprofundando o debate no campo das artes e da cultura, a fim de avançar na compreensão do cinema periférico. Centralizar a análise nesse fenômeno social, cultural e econômico denominado “periferia” permite reconhecer que suas produções não são homogêneas, mas atravessadas por diferentes modos de viver, criar e narrar o território.

Em formulação amplamente difundida, os Racionais MC’s dizem na sua música “periferia é periferia” que “periferia é periferia em qualquer lugar”⁴. Segundo D’Andrea (2020), esse sentido de pertencimento compartilhado conferiu alcance político e simbólico ao termo, reunindo sob um mesmo *guarda chuva* sujeitos que, apesar de suas diferenças internas, compartilham experiências comuns de exclusão, estigmatização e resistência. A afirmação da periferia, nesse contexto, funciona como elemento de unificação frente a antagonistas recorrentes, como “*elites, burguesia, polícia, boys, patricinhas ou bairros ricos.*” (D’ANDREA, 2020, p. 23)

A ideia de que “o mundo é diferente da ponte pra cá”, presente tanto na obra dos Racionais MC’s quanto na análise de D’Andrea (2020), expressa a existência de uma fronteira simbólica que separa centro e periferia. Essa fronteira não é apenas espacial, mas também social, econômica e cultural, influenciando as formas de acesso a direitos, oportunidades e meios de produção simbólica.

No campo audiovisual, essa diferenciação se reflete diretamente nos modos de produção, nos temas abordados e nas estratégias de circulação das obras realizadas por sujeitas e sujeitos periféricos. O cinema de periferia emerge, assim, como uma prática que tensiona as narrativas hegemônicas, propondo outras formas de representar o território, o cotidiano e os sujeitos historicamente marginalizados, disputa que também se atualiza nas condições de circulação e nos circuitos que tornam (ou não) essas obras visíveis.

1.1.1 A Noção de Periferia

A noção de periferia, em sua acepção urbana, tem origem nos debates econômicos das décadas de 1950 e 1960, relacionados à posição dos países periféricos no sistema capitalista

⁴ A música Periferia é Periferia (Em Qualquer Lugar), do grupo Racionais MC’s, foi lançada em 1997 no álbum Sobrevivendo no Inferno. A composição é creditada aos integrantes do grupo Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay.

mundial. Conforme D'Andrea (2020), o termo foi inicialmente utilizado para descrever relações desiguais entre economias centrais e periféricas, sendo posteriormente incorporado aos estudos urbanos para compreender dinâmicas internas das cidades. A partir dos anos 1980, pesquisas antropológicas passaram a enfatizar os modos de vida, as experiências cotidianas e o imaginário social das populações periféricas como, aponta D'Andrea.

Nesse período, entretanto, o termo permanecia fortemente estigmatizado, dificultando sua apropriação identitária pelos próprios moradores. Como observa D'Andrea (2020), “periferia” era associada ao preconceito e à marginalização, sendo muitas vezes evitada, como revela o depoimento de um morador da zona leste de São Paulo: “Nos anos 1980 a gente não falava periferia porque essa palavra era carregada de estigma, de preconceito” (Morador da zona leste, 2019, apud D'ANDREA, 2020, p. 3).

Segundo o autor, é a partir dos anos 1990 que ocorre uma inflexão decisiva, quando o movimento hip hop passa a reivindicar publicamente o termo, iniciando um processo de ressignificação positiva. A periferia deixa, então, de ser apenas uma categoria analítica ou estigmatizada, passando a se afirmar como identidade política, cultural e territorial.

Paralelamente, o cinema e a indústria do entretenimento contribuíram para a difusão do termo, especialmente com o lançamento de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund. A partir desse momento, a periferia ganha centralidade nas narrativas audiovisuais hegemônicas, ainda que frequentemente mediada por uma estética da pobreza. D'Andrea (2020) sintetiza esse percurso ao afirmar que, desde os anos 1990, o termo periferia passou a ser disputado entre a academia, a indústria do entretenimento e os próprios moradores, que seguiram ressignificando-o.

Essa trajetória evidencia que a periferia não constitui um conceito estático, mas um campo de disputas simbólicas, atravessado por diferentes discursos e interesses, aspecto fundamental para a análise do cinema de periferia e de suas formas de representação no audiovisual.

Compreender a periferia como categoria em disputa é decisivo para a circulação: diferentes definições de periferia produzem diferentes formas de reconhecimento, enquadramento e acesso a circuitos de legitimação (festivais, crítica, financiamento e janelas). Assim, o modo como se define periferia influencia diretamente as condições em que filmes feitos por sujeitas e sujeitos periféricos entram (ou não) em determinados espaços de exibição.

Nesse sentido, neste trabalho, compreendo a periferia urbana não apenas como uma localização geográfica dentro da cidade, mas como um território marcado por experiências sociais específicas, desigualdades estruturais e formas próprias de organização cultural e

simbólica. Trata-se de espaços que historicamente foram constituídos a partir de processos de migração, expansão urbana desigual e ausência de políticas públicas suficientes, mas que também se configuram como lugares de produção de cultura, identidade e sociabilidade. Assim, ao falar de periferia neste estudo, refiro-me tanto a uma condição social e territorial quanto a um campo de produção de sentidos e narrativas, no qual sujeitos periféricos elaboram suas próprias formas de representação e expressão no audiovisual.

1.1.2 Noções Das Periferias Em Questão Qualitativa.

Como mensurar ou delimitar o que é periferia constitui uma questão central nos estudos urbanos. Para D’Andrea (2020), a dificuldade de definição do termo levou, por muito tempo, à relativização da própria existência da condição periférica. A partir dos anos 2000, contudo, redes e movimentos culturais passaram a enfrentar essa indefinição de forma prática, especialmente em disputas por políticas públicas.

Nesse contexto, destacam-se o Fórum de Cultura da Zona Leste (FCZL) e o Movimento Cultural das Periferias (MCP), protagonistas da construção da Lei de Fomento à Cultura da Periferia, no município de São Paulo. Para viabilizar a política, tornou-se necessário estabelecer uma definição territorial objetiva, adotando-se o critério segundo o qual periferia corresponderia aos distritos em que mais de 20% dos domicílios apresentavam renda per capita de até meio salário mínimo (D’ANDREA, 2020).

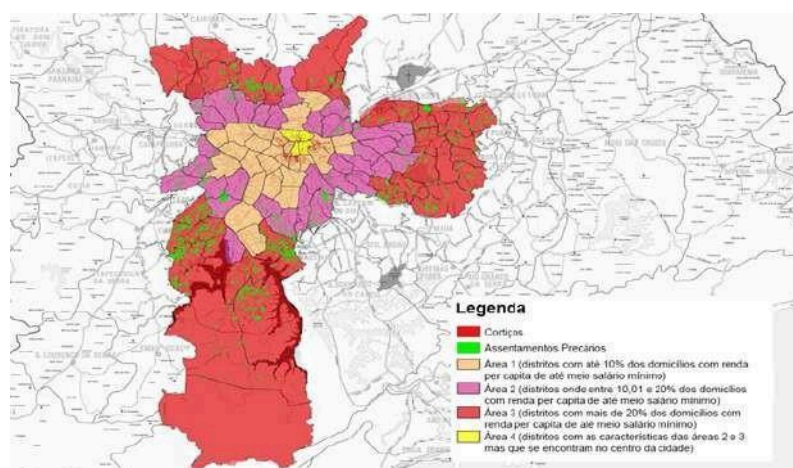


Figura 1 — Mapa ilustrado das periferias de São Paulo. — Movimento Cultural das Periferias (elaboração: Aluizio Marino)⁵

A partir desse recorte, D’Andrea (2020) elabora um mapa que busca conceituar empiricamente a periferia em São Paulo, identificando seis categorias territoriais: centro tradicional, área central-sudoeste, subúrbio, periferia, enclaves de pobreza (favelas e cortiços) e enclaves de riqueza (condomínios fechados)

⁵ Disponível em:

<https://raquelrolnik.wordpress.com/2016/08/04/lei-de-fomento-a-periferia-de-sp-inova-ao-reconhecer-a-dimensao-territorial-da-cultura/>. Acesso em: 10 dez. 2025.

O centro tradicional, cujo epicentro é a Praça da Sé, concentrou historicamente empregos, transporte e equipamentos públicos, passando ao longo do século XX por um processo de empobrecimento, embora recentemente venha sendo alvo de novos empreendimentos imobiliários. No mapa, corresponde à área 4. Já a área central-sudoeste, representada pela área 1 e simbolizada pela região da Avenida Faria Lima, concentra os maiores níveis de riqueza e infraestrutura urbana.

O subúrbio, identificado como área 2, constitui uma zona intermediária entre centro e periferia, formada por bairros mais antigos, com infraestrutura consolidada e historicamente ligados à industrialização e à malha ferroviária. Atualmente, apresenta perda populacional, envelhecimento dos moradores e baixa vulnerabilidade social. D'Andrea (2020) enfatiza que subúrbio e periferia não devem ser confundidos, seja na leitura empírica, quantitativa, seja na percepção dos habitantes.

De modo geral, o centro tradicional, a área central-sudoeste e o subúrbio concentram menor vulnerabilidade social e maior oferta de empregos, apesar de desigualdades internas. O método baseado na renda per capita permite uma delimitação objetiva da periferia e serve como referência analítica para outras cidades brasileiras.

Para o autor, a mensuração da periferia exige a combinação de dois elementos: pobreza e distância em relação aos centros de concentração de riqueza e infraestrutura. Assim, em São Paulo, o oposto da periferia não é o centro tradicional, mas a área central-sudoeste. No mapa, a periferia corresponde à área 3.

D'Andrea (2020) destaca ainda o caráter mutável da periferia, introduzindo a noção de “periferia em transição”, referente a distritos que passam por valorização imobiliária, mudanças nas sociabilidades e perda populacional, podendo futuramente ser reclassificados como subúrbio.

Quanto aos enclaves de pobreza, o autor ressalta que sua presença não define automaticamente um território como periférico. Embora existam áreas de pobreza no centro tradicional e na área central-sudoeste, a maioria das favelas paulistanas localiza-se em áreas periféricas, reforçando o padrão geral. De modo semelhante, a existência de enclaves de riqueza em áreas periféricas não altera sua caracterização, uma vez que esses espaços não apresentam o elemento social da pobreza.

Para ampliar o escopo desta discussão sobre periferia urbana, apresento alguns exemplos de como essas dinâmicas se manifestam na prática, não apenas em São Paulo, já analisada anteriormente, mas também em outras cidades brasileiras. Um desses exemplos é o Distrito Federal (Figura 2). Embora a categoria de subúrbio não se configure da mesma forma que em outras capitais, observa-se uma concentração de populações brancas e de alta renda em regiões como o Plano Piloto, Lago Sul, Lago Norte e Sudoeste. À medida que aumenta a distância desses territórios, passam a predominar populações de baixa renda, majoritariamente negras, configurando periferias em relação ao centro político e econômico de Brasília, ainda que com especificidades próprias.

Trazer esses exemplos permite ampliar a análise para além das periferias de São Paulo, seguindo, em certa medida, o modelo adotado por D'Andrea em seu trabalho, que propõe um método comparativo entre diferentes contextos urbanos. Brasília, nesse sentido, aparece não apenas como a capital do Brasil, mas também como uma cidade planejada para abrigar o centro político do país e que, ao mesmo tempo, evidencia como as desigualdades socioespaciais se estruturam no território brasileiro.

Também trago para este trabalho o mapa da desigualdade de Recife (Figura 3), cidade onde se localiza um dos objetos de estudo desta pesquisa, a Tarrafa Produtora, que será analisada mais adiante. No mapa, podemos observar alguns aspectos semelhantes aos de São Paulo, especialmente no que diz respeito a processos históricos de transformação urbana. Um exemplo é o bairro de Santo Antônio, que passa por processos de revitalização, enquanto parte das classes média e alta da cidade tende a se deslocar para bairros como Encruzilhada e outras áreas do centro-sul. Em muitas capitais litorâneas, a zona sul costuma ser associada a áreas de prestígio e concentração de renda, como ocorre com o bairro de Boa Viagem, conhecido por seus fortes enclaves de riqueza.

Ao observar rankings e levantamentos disponíveis na internet ⁶ sobre segurança urbana em Recife, é possível notar que muitos dos bairros apontados como mais perigosos coincidem com áreas que apresentam maiores índices de vulnerabilidade social e pobreza, geralmente destacadas em vermelho nos mapas de desigualdade. Entre esses bairros estão, por exemplo, Brejo da Guabiraba e Macaxeira, frequentemente citados em listas com títulos como “quais bairros em Recife devo evitar”. É importante destacar que nem todos os mapas de desigualdade utilizam os mesmos critérios ou apresentam as informações organizadas da mesma forma que os mapas produzidos por instituições de São Paulo. Ainda assim, ao observar dados relacionados à renda e à distribuição espacial da população, é possível estabelecer comparações entre diferentes cidades, não necessariamente sobre periferias em si, mas sobre a existência de enclaves de pobreza e enclaves de riqueza.

⁶ Levantamento sobre bairros considerados mais perigosos em Recife disponível em: <https://hdfree.com.br/perguntaspermanentes/os-bairros-mais-perigosos-de-recife/>. Acesso em: 31 mar. 2026.

Essa lógica também pode ser observada no mapa de Belo Horizonte (Figura 4), cidade onde se localiza o outro objeto de estudo desta pesquisa, a produtora Ponta de Anzol. Em Belo Horizonte, os maiores índices de bairros com enclaves de riqueza concentram-se na região centro-sul, onde Nova Lima se destaca por apresentar renda média superior a dez salários mínimos. A região da Pampulha aparece como a segunda área mais desenvolvida, com bons índices de infraestrutura e rendas que variam entre três e cinco salários mínimos, embora também apresente áreas com situações de vulnerabilidade social. Em contraste, existem áreas extremamente pobres nas regiões norte e nordeste da cidade, indicadas no mapa por bairros como Grotinha II e Vila Real, conforme apontado na legenda da figura. Como também o Distrito de Venda Nova, do lado da Pampulha, com barrios como de Lagoinha Leblon.

Por fim, incluo também um mapa das desigualdades de Aracaju (Figura 5), cidade onde este trabalho está sendo escrito. Aracaju é uma cidade litorânea em que a zona sul, onde se localizam as praias, abriga bairros considerados nobres, como Atalaia e Farolândia, além de áreas de classe média alta situadas no centro-sul, como Coroa do Meio. Destacam-se ainda bairros como 13 de Julho e Jardins, frequentemente apontados como alguns dos mais valorizados da cidade. Ao mesmo tempo, observa-se um processo de esvaziamento do centro tradicional de Aracaju, acompanhado de propostas de revitalização urbana.

Por outro lado, os bairros que apresentam menores rendas e maiores índices de insegurança geralmente estão localizados em áreas mais afastadas dos centros com melhor infraestrutura urbana. Esses territórios concentram-se, em grande parte, na zona norte da cidade, como os bairros Porto Dantas e Japãozinho, e também em áreas da zona oeste, como América e Olaria. Um aspecto interessante é que a maior comunidade de Aracaju, Santa Maria, localiza-se na zona sul da cidade, o que demonstra que as dinâmicas de periferização nem sempre seguem padrões simples ou homogêneos dentro do espaço urbano.

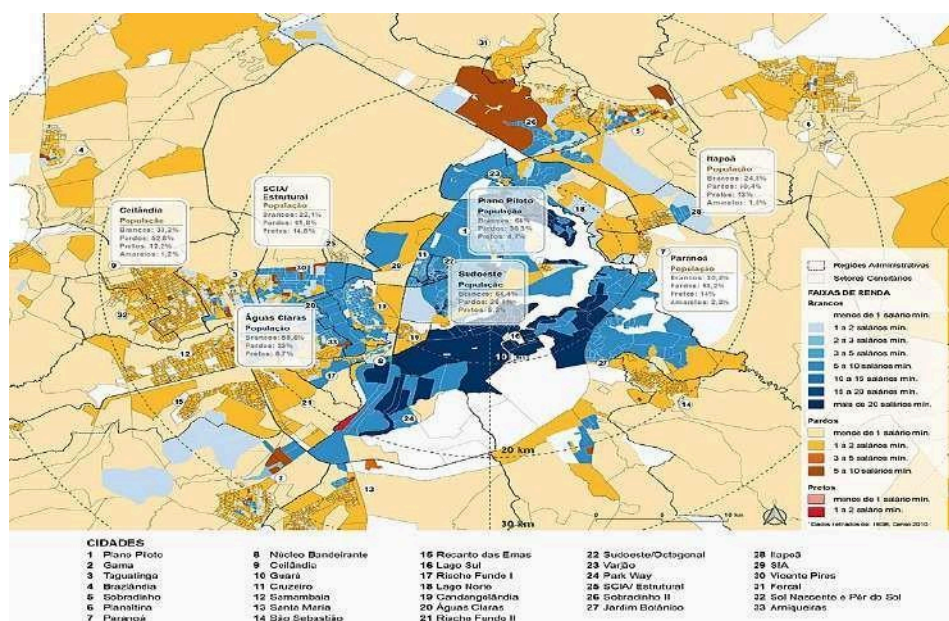


Figura 2 — Mapas da segregação racial do DF / Guilherme Lemos e Raquel Freire⁷

⁷ Disponível em:
<https://www.brasildefato.com.br/2023/04/21/63-anos-brasilia-e-a-cidade-de-maior-segregacao-racial-do-mundo-aponta-pesquisador/>.

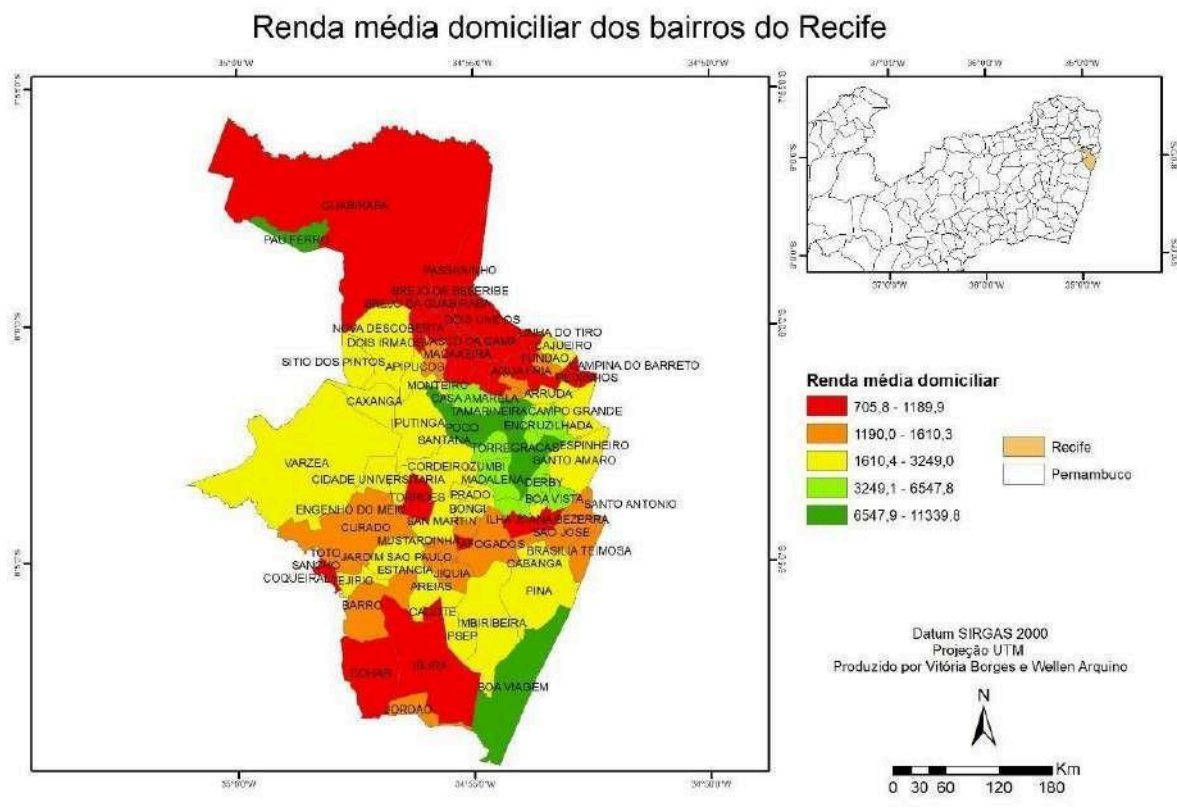


Figura 3 — Renda média domiciliar em Recife -Wellen Oliveira de Arquino, Vitória Cezário Borges dos Santos UFPE.

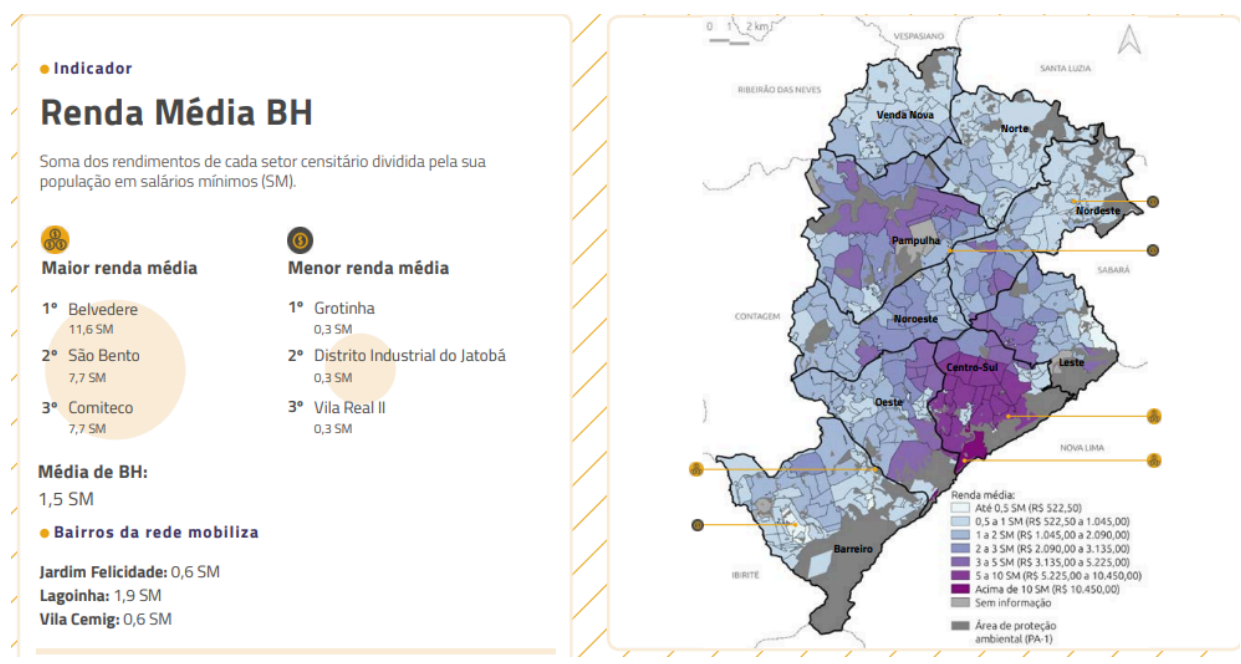


Figura 4— Mapa das desigualdades Belo Horizonte/MG - Crédito / Movimento Nossa BH.

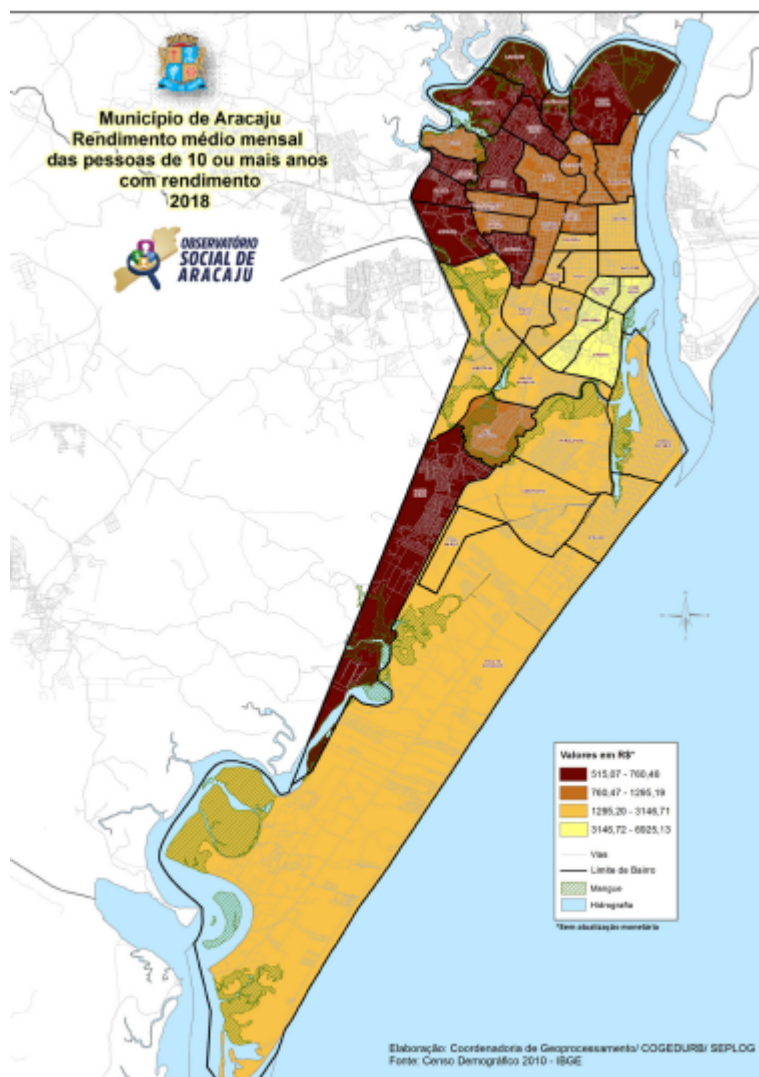


Figura 5 — Mapa da Pobreza e Desigualdade Social no município de Aracaju/SE 2017.⁸

1.1.2 Sujeitas E Sujeitos Periféricos

O que este trabalho denomina como *cinema de periferia* dialoga com a noção de sujeitas e sujeitos periféricos formulada por D’Andrea (2020), que emerge historicamente a partir do sujeito popular ligado às mobilizações políticas das décadas de 1970 e 1980. Nesse período, movimentos sociais — frequentemente articulados às Comunidades Eclesiais de Base (CEBs)

— reivindicavam a redemocratização do país e a ampliação de equipamentos coletivos nos

⁸ Estudo sobre as características socioeconômicas e territoriais do município pode ser consultado em: ARACAJU.. Disponível em:

<https://www.aracaju.se.gov.br/userfiles/observatorio/arquivos/OSERVATORIO-Mapografia-Social-de-Aracaju-para-o-Observatorio-Social-final.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2026.

territórios populares. As categorias “povo” e “popular” estruturavam os chamados movimentos populares, articulados à luta sindical sob a identidade da classe trabalhadora, enquanto o termo “periferia” ainda era pouco utilizado e carregava forte estigma (D’andrea 2020, p .30)

A partir do final dos anos 1980 e ao longo da década de 1990, transformações no modo de produção capitalista e o aumento do desemprego impactaram esses territórios, contribuindo para o enfraquecimento dos sindicatos e dos movimentos sociais tradicionais. Nesse contexto, consolida-se uma nova configuração de sujeitas e sujeitos periféricos, marcada por outras formas de organização, atuação política e produção simbólica.

Entre as condições apontadas por D’Andrea (2020), este estudo destaca aquelas diretamente relacionadas ao cinema de periferia: a afirmação da periferia e da favela como posicionamento político-territorial; a organização em coletivos; a centralidade da arte e da cultura como ação política; a passagem de objeto de estudo a sujeito produtor de conhecimento; a sistematização da própria história; a redução da necessidade de mediadores; e a intensificação do uso de tecnologias digitais.

Esses elementos são centrais para compreender o cinema de periferia contemporâneo. O acesso à universidade e aos meios técnicos de produção audiovisual possibilita a construção de novas narrativas e a disputa pelos modos de representação. A produção passa a ser realizada por quem vivencia esses territórios, rompendo com a mediação histórica das classes dominantes. Assim, a era digital amplia a autonomia criativa e as possibilidades de circulação das obras, fortalecendo um cinema auto-representativo e politicamente situado.

1.2 O Cinema Da Periferia

A partir dessa acepção de periferia, torna-se mais claro o sujeito analisado neste trabalho, evitando disputas ideológicas em torno do termo e dos objetos culturais aqui investigados. Nos estudos examinados, observa-se que a noção de periferia nem sempre é definida de forma precisa, o que frequentemente gera confusões conceituais, sobretudo quando associada ao cinema de terceiro mundo e às suas diferentes vertentes, como o chamado cinema periférico. Essa imprecisão conceitual tende a deslocar o debate da dimensão político-territorial e subjetiva da periferia para uma leitura baseada exclusivamente na escassez material ou na posição geográfica.

Nesse sentido, a pesquisadora Thuanny Vieira da Silva (2021) utiliza o termo cinema periférico para classificar a produção audiovisual do Tocantins, articulando categorias como cinema de brodagem, cinema de garagem, cinema de bordas e cinema de sotaque, entendidas como diferentes abordagens de um mesmo campo. Em sua análise, a autora dialoga com Angela Prysthon (2009), que afirma que o cinema periférico se distancia do terceiro cinema dos anos 1960 ao se voltar para a documentação do pequeno, do marginal e do periférico, mesmo quando recorre a técnicas, formas de expressão e, por vezes, a equipes de produção oriundas de contextos centrais, metropolitanos e hegemônicos. No mesmo horizonte conceitual, Bernadette Lyra (2017, p. 47) propõe a noção de cinema de bordas para definir um conjunto específico de filmes de ficção realizados com baixíssimo orçamento, técnicas precárias e caracterizados por uma apropriação imitativa e fragmentária de gêneros cinematográficos.

Embora essas categorias sejam relevantes para compreender produções realizadas fora dos grandes centros audiovisuais, considero problemático o modo como essa abordagem acaba por rotular o cinema do Tocantins como cinema periférico. Ainda que a autora ressalte que sua intenção não é rotular, mas identificar estilos de produção, a associação direta entre periferia, escassez de meios de produção e posição geográfica desconsidera a noção de sujeito periférico formulada por D'Andrea. Ao afirmar que filmes realizados à margem dos centros cinematográficos podem ser automaticamente conceituados como periféricos, corre-se o risco de reduzir a periferia a uma condição econômica ou espacial, esvaziando seu caráter político, identitário e territorial. Tal leitura também abre precedentes para que apenas os grandes centros do Sudeste e do Sul sejam reconhecidos como polos legítimos de inovação, enquanto outras regiões permanecem marcadas pela ideia de carência.

A periferia, no entanto, não pode ser compreendida apenas como um lugar de escassez, mas como uma experiência social produzida historicamente. *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, embora não seja o primeiro filme a registrar espaços populares, é um marco de quando a favela passa a ser representada como sujeito social e não apenas como cenário. A partir daí, as periferias figuram como tema mobilizador no cinema brasileiro, seja nas produções do passado, da retomada e da pós-retomada, seja na produção audiovisual realizada nas próprias periferias (Vicente, 2014). Esse movimento dialoga tanto com a estética da fome⁹, formulada pelo Cinema Novo, quanto com o que Milton Santos (2001, p.

⁹Sobre a relação entre estética e condições materiais no cinema brasileiro, vale lembrar o marco de Glauber Rocha em “Estética da Fome” (1965), texto-manifesto no qual o autor interpreta a fome não apenas como dado social, mas como linguagem e forma, articulando precariedade, violência e invenção estética no contexto do Cinema Novo.

130) denomina “experiência da escassez”, entendida como a ponte entre o cotidiano vivido e o mundo, ao buscar produzir novos olhares e formas de compreensão sobre territórios marcados pela precariedade.

Ao longo da história do audiovisual brasileiro, a periferia foi frequentemente tratada como um espaço de exploração narrativa: ora como cenário de resistência cultural e política, ora como território estigmatizado. Historicamente, a produção audiovisual no Brasil esteve ancorada em uma perspectiva branca, elitista e eurocêntrica, que limitou a representação e a visibilidade de outros grupos e de suas experiências (Anjos, 2023). Filmes do Cinema Novo, como *5x Favela (1962)*, de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, dirigidos majoritariamente por cineastas externos às realidades retratadas, utilizam o território periférico como cenário sem incorporar efetivamente seus sujeitos.¹⁰

Após o período da retomada, a periferia continua a ser majoritariamente representada como objeto estigmatizante em produções de grande circulação, como *Cidade de Deus (2002)* de Fernando Meirelles e Kátia Lund, *Última Parada 174 (2008)*, de Bruno Barreto, e *Tropa de Elite 1 e 2 (2007–2010)*, de José Padilha. Dirigidos por realizadores externos às realidades que buscam retratar, esses filmes enfatizam narrativas de violência, criminalidade e pobreza, consolidando o que Vicente (2014) denomina *favela movie*. Ainda que tenham ampliado a visibilidade desses territórios no cinema nacional e internacional, tais produções mantêm a periferia como objeto de observação, e não como espaço de enunciação.

É nesse contexto que emerge o Cinema de Periferia, ou o cinema do “nós por nós mesmos”, compreendido como uma invenção contemporânea, formada por experiências heterogêneas e dinâmicas, com um pequeno, porém significativo, grupo de realizadores espalhados pelas periferias brasileiras (Vicente, 2014). Não se trata de um movimento espontâneo ou isolado, mas de um processo vinculado à autoidentificação do sujeito periférico, articulado por meio de dinâmicas políticas, culturais e territoriais, conforme aponta D’Andrea (2020).

Embora contemporâneo, esse cinema tem suas sementes plantadas no início dos anos 2000, a partir da atuação de organizações não governamentais nas periferias. Antes mesmo da formulação de políticas públicas específicas, essas iniciativas já promoviam a inclusão do audiovisual em favelas e comunidades, por meio de oficinas, formações e circulação de obra

¹⁰ Sobre essa discussão, ver o caso emblemático do filme *5x Favela – Agora por nós mesmos (2010)*, produção que contou com cineastas da periferia na direção e nos roteiros dos curtas, mas que, segundo análises críticas, ainda está vinculada a uma estrutura de produção associada a diretores consagrados do cinema brasileiro, como Cacá Diegues. Nesse sentido, o filme evidencia debates sobre autoria, mediação e legitimação dentro do campo do cinema de periferia. (LEROIUX, Liliane, 2023 p. 4)

(Anjos, 2021). Essas ações extrapolavam a lógica estritamente formativa e se materializavam também em eventos e equipamentos mais estruturados, como o Festival Internacional Cine Cufa, o Festival Visões Periféricas e o Cine Periferia Criativa, todos com primeiras edições realizadas em 2007, conforme aponta Zanetti.

O poder público também teve papel relevante nessa construção histórica, ainda que por meio de ações pontuais. Durante os governos federais do Partido dos Trabalhadores¹¹, foram implementados editais e programas que evocavam a ótica da diversidade e da cidadania cultural, contemplando, ainda que de forma limitada, o audiovisual periférico. Entre eles, destacam-se o *Revelando os Brasis* (2004), *Cultura Viva* (2004), *Pontos de Cultura* (2005), *Nós na Tela* (2009), *Curta Afirmativo* (2013), *Carmen Santos – Cinema de Mulheres* (2013) e o *Programa Brasil de Todas as Telas* (2014)¹², entre outros (Vicente, 2014).

Nesse cenário, observa-se um aumento significativo das produções audiovisuais realizadas nas periferias, que passam a apresentar outras perspectivas sobre temas, discursos, territórios e narrativas, tanto em filmes de ficção quanto em documentários, obras experimentais ou híbridas. Personagens e experiências historicamente excluídos, marginalizados ou estereotipados pelo cinema hegemônico ganham centralidade nessas produções. Ao abordar aspectos sociais, culturais e políticos da periferia a partir de dentro, esses filmes produzem um material simbólico potente, que frequentemente tensiona e contraria o imaginário social dominante sobre esses territórios (Anjos, 2023).

Além dos limites conceituais, essas categorias impactam diretamente a circulação, porque moldam expectativas de curadoria, crítica e mercado sobre o que um filme “de periferia” deve ser. Assim, discutir a diferença entre periferia como posição político-territorial e “periferia” como rótulo de escassez/geografia é também discutir as condições que enquadram, legitimam ou invisibilizam obras em festivais, editais e janelas de exibição.

¹¹ Consideram-se, aqui, os governos federais do Partido dos Trabalhadores (PT) sob Luiz Inácio Lula da Silva (mandatos de 2003–2010) e Dilma Rousseff (mandatos de 2011–2016, com interrupção pelo impeachment em 2016).

¹² *Revelando os Brasis* (2004) foi uma iniciativa de formação e estímulo à realização de curtas por moradores(as) de pequenas cidades e comunidades. *Cultura Viva* (2004) é um programa/política de fomento à cultura de base comunitária, cuja principal estratégia foram os Pontos de Cultura (a partir de 2005), núcleos/entidades apoiadas para desenvolver ações culturais continuadas em seus territórios. *Nós na Tela* (2009) reuniu ações de incentivo voltadas a ampliar acesso e produção audiovisual por coletivos e novos realizadores(as). *Curta Afirmativo* (2013) designa editais/ações com recorte afirmativo para curtas, buscando corrigir desigualdades de acesso e visibilidade. *Carmen Santos – Cinema de Mulheres* (2013) refere-se a linhas/editais direcionados ao cinema feito por mulheres. Já o *Programa Brasil de Todas as Telas* (2014) articulou investimentos e chamadas públicas (ANCINE/FSA) para fortalecer produção e circulação do audiovisual brasileiro.

1.2.1 Pontos em comum e estética

Como aponta Anjos (2023), não há correntes estéticas, linguagens ou formas que unifiquem o Cinema de Periferia. Um cineasta pode ou não classificar sua produção dessa maneira, mas, ao fazê-lo, se inscreve em uma práxis política que reconhece a existência de um centro hegemônico e, ao mesmo tempo, o subverte, questiona e tensiona. Assim, o Cinema de Periferia pode ser compreendido como um audiovisual produzido em favelas e periferias a partir de múltiplas estéticas, políticas, formatos e intenções, mas intimamente ligado à valorização do território simbólico, ao pertencimento e à noção de comunidade (Anjos, 2023).

Ainda segundo a autora, o Cinema de Periferia configura-se como um ponto político e identitário. Um realizador periférico pode assumir que seu cinema é independente ou mesmo se reconhecer em outros campos identitários — como o cinema negro, o cinema feminista ou o cinema queer — sem que isso anule sua inscrição no Cinema de Periferia. Nesse sentido, o território emerge como uma fronteira estética dessas produções e, simultaneamente, como uma fonte artística inspiradora.

O território passa a ser entendido como espaço vivido e como elemento central do processo criativo, no qual o artista se coloca a serviço de uma comunidade, contribuindo para o fortalecimento de sua identidade e para a construção de um imaginário próprio. Trata-se de um território que inspira a criação e, ao mesmo tempo, marca simbolicamente essas produções (Anjos, 2023). Diferentemente de períodos anteriores, em que o cinema realizado sobre a periferia era majoritariamente atravessado por um olhar externo e antropológico, observa-se agora a consolidação de um olhar subjetivo, produzido pelos próprios sujeitos periféricos.

As releituras artísticas desses espaços possibilitam a transformação e o tensionamento das imagens historicamente construídas sobre a periferia. Na última década, realizadores como Lincoln Péricles¹³, por meio de um cinema experimental de periferia, vêm desafiando a lógica de uma estética padronizada dentro do conceito. Em entrevista concedida à *Revista Beira*, o realizador explicita como as hierarquias de classe operam no campo cinematográfico

¹³ Lincoln Péricles é cineasta e realizador periférico da cidade de São Paulo, conhecido por desenvolver um cinema independente com poucos recursos e forte vínculo com o território. Atua também como articulador de exibição e circulação fora do circuito hegemônico, sendo frequentemente citado em debates sobre cinema de periferia e políticas de acesso no audiovisual brasileiro. Disponível em: <https://ims.com.br/sessao/cinema-de-movimento-os-filmes-de-lincoln-pericles-lk/>. Acesso em: 31 mar. 2026.

apontando que sua produção é frequentemente deslegitimada em função de sua posição social. Para Péricles, não se trata apenas de fazer filmes, mas de questionar os próprios critérios do que é reconhecido como cinema, uma vez que os meios de produção historicamente não estiveram acessíveis aos sujeitos da periferia (Péricles, 2020, entrevista).

Os desdobramentos desse cinema também se evidenciam nos espaços de circulação que essas obras vêm alcançando. Filmes de Lincoln Péricles passaram a integrar mostras e festivais como a Mostra de Cinema de Tiradentes, o Kinoforum e o Doclisboa, além de receberem reconhecimento internacional, como o destaque da revista *Cahiers du Cinéma*, que descreveu sua produção como um cinema distante do imaginário tradicional associado às favelas, capaz de inventar suas próprias formas entre a intervenção e o arquivo visual do bairro.

Outras produções reforçam a diversidade e a potência do Cinema de Periferia contemporâneo. *Marte Um (2022)*, de Gabriel Martins, por exemplo, alcançou ampla circulação nacional e internacional sendo o indicado brasileiro ao Oscar de 2023, enquanto obras como *A Vizinhança do Tigre (2014)*, Affonso Uchoa, apostam em não atores e em narrativas ancoradas no cotidiano, construídas a partir das relações e vivências locais. Filmes como *Perifericu (2019)*, dirigido por Stheffany Fernanda, Vita Pereira, Rosa Caldeira e Nay Mendl, evidenciam ainda como o Cinema de Periferia é atravessado por múltiplas subjetividades, ao abordar as experiências de sujeitos LGBTQIA+ nas periferias de São Paulo.

Essas produções demonstram que o Cinema de Periferia não se estrutura a partir de uma estética única ou de um modelo formal fechado, mas de um conjunto diverso de práticas que reposicionam o território e seus sujeitos como centrais no processo de criação audiovisual, rompendo com a lógica histórica de mediação e tutela que marcou grande parte do cinema brasileiro.

1.2.2 Políticas Públicas

É notável o crescimento das produções audiovisuais realizadas nas periferias a partir da década de 2010, ainda que, a princípio, sustentadas por recursos tímidos e pontuais. Para esta pesquisa, interessa sobretudo como políticas públicas e iniciativas de formação estruturam condições de circulação — isto é, não apenas viabilizem a produção, mas influenciam quais obras conseguem acessar redes de exibição, reconhecimento e formação de público.

Nesse sentido, destaca-se o Edital SAV/MinC/FSA nº 03/2016 – Longa-Metragem de Baixo Orçamento Afirmativo, que selecionou três longas dirigidos por cineastas afro-brasileiros e/ou negros autodeclarados. Mesmo sem ter como foco explícito o cinema de periferia, trata-se de um marco por evidenciar como ações afirmativas podem alterar trajetórias e ampliar acessos a circuitos (financiamento, circulação e prestígio), ainda que de forma limitada. A leitura crítica de Arruda (2024) ajuda a dimensionar esse limite ao argumentar que tais iniciativas tendem a operar pela lógica da exceção, enquanto a maior parte do fomento continua concentrada em produtoras já consolidadas; assim, a desigualdade se reatualiza não apenas na produção, mas também na possibilidade de circulação em janelas e espaços de legitimação.

Além do fomento direto, a formação audiovisual também compõe essas condições de circulação ao reduzir barreiras de entrada no campo e ampliar a autonomia de realização e gestão de estratégias. A trajetória de Viviane Ferreira, marcada por formação em ONG (Cipó Comunicação Interativa), evidencia como iniciativas do terceiro setor, especialmente no início dos anos 2000, atuaram como portas de acesso para sujeitos periféricos, antecipando — e em alguns contextos suprindo — políticas públicas estruturadas (Ferreira apud Talita, 2024). Esse tipo de formação não impacta apenas o “fazer”, mas também a capacidade de construir redes, comunicar obras e organizar circulação.

Entre os anos 2000 e o período anterior à pandemia de COVID-19, a formação e a circulação do audiovisual periférico no Brasil ocorreram, em grande medida, por meio de iniciativas de organizações da sociedade civil, coletivos culturais e programas pontuais de fomento público em níveis municipal e estadual. Nesse contexto, oficinas, cineclubes e projetos de formação desempenharam papel importante na inserção de novos realizadores no campo audiovisual. A partir de 2020, com a crise provocada pela pandemia, o governo federal instituiu mecanismos mais amplos de financiamento cultural. Mais recentemente, políticas como a Lei Paulo Gustavo e a Política Nacional Aldir Blanc têm ampliado possibilidades ao financiar, além de produções, mostras, oficinas, formações e ações de circulação, contribuindo para a construção de público e para o fortalecimento de redes locais. Ainda que seja cedo para medir seus efeitos no longo prazo, observa-se que tais mecanismos têm sido acionados por realizadores periféricos para viabilizar projetos e movimentar circuitos. Iniciativas como a chamada Lei Rouanet das Favelas¹⁴ também se inserem nesse cenário ao ampliar o acesso a financiamento cultural em territórios historicamente marginalizados. Em conjunto, essas

¹⁴ A chamada Lei Rouanet das Favelas refere-se ao programa Rouanet nas Favelas, iniciativa do Ministério da Cultura que adapta mecanismos da Lei Rouanet para apoiar projetos culturais desenvolvidos em favelas e periferias urbanas. O programa busca ampliar o acesso de produtores culturais desses territórios aos recursos de incentivo fiscal, simplificando processos e estimulando a realização e a circulação de atividades culturais locais. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/rouanet-nas-favelas>. Acesso em: 31 mar. 2026.

políticas e dispositivos não eliminam hierarquias do campo, mas reconfiguram — parcialmente — as condições de circulação e as disputas por visibilidade, reconhecimento e permanência do cinema de periferia.

2. Metodologia

Este capítulo apresenta os caminhos metodológicos adotados nesta pesquisa, explicitando as escolhas realizadas, os procedimentos de investigação e as estratégias de análise utilizadas para compreender os processos de distribuição no cinema de periferia. Considerando que o objetivo do trabalho é investigar *como circula e quem assiste ao cinema de periferia*, a metodologia foi estruturada para observar práticas, decisões e mediações que atravessam a circulação de obras audiovisuais, com ênfase no universo dos curtas-metragens.

A sustentação metodológica do capítulo tem como principal referência a dissertação *Beneficiários da Exceção: Distribuição Dos Filmes Seleccionados No Edital Sav/Minc/Fsa Nº 03/2016 - Longa Metragem De Baixo Orçamento Afirmativo* de Talita Arruda, que investiga a distribuição do cinema negro no Brasil. Para além da análise da dissertação, foi realizada uma entrevista com a autora, com o objetivo de aprofundar a compreensão sobre os procedimentos metodológicos empregados e sobre as categorias analíticas propostas, especialmente no que se refere às tecnologias de distribuição.

Embora a pesquisa de Arruda se concentre em um campo identitário específico — o cinema negro —, a noção de “exceção” apresentada no título da dissertação aponta para uma condição estrutural que atravessa diferentes segmentos do audiovisual brasileiro, entre eles o cinema de periferia. Como observado por Alynny Ayalla (2021), realizadores periféricos podem atuar em múltiplos campos identitários, incluindo o racial, o que reforça a pertinência metodológica de adaptar as categorias analíticas de Arruda para este estudo. Assim, compreende-se o cinema de periferia como um campo atravessado por diferentes marcadores sociais, e a distribuição como um espaço em que essas desigualdades e disputas se atualizam.

A entrevista com Talita Arruda foi realizada no dia 10 de dezembro de 2025, por meio da plataforma Google Meet, com duração aproximada de cinquenta e cinco minutos. Embora essa entrevista não constitua o objeto empírico central da pesquisa, ela cumpriu um papel metodológico fundamental, funcionando tanto como reforço teórico quanto como exercício prático de aplicação das técnicas utilizadas pela autora em sua investigação. A forma como essa entrevista é apresentada neste capítulo tem como objetivo oferecer um vislumbre de como os depoimentos serão posteriormente trabalhados na análise empírica.

A metodologia desta investigação é uma pesquisa qualitativa, de caráter empírico, baseada em entrevistas semiestruturadas e na análise de práticas de distribuição a partir da perspectiva

dos agentes envolvidos. O recorte empírico organiza-se por dois estudos de caso: (1) uma produtora que realiza autodistribuição de suas obras; e (2) uma distribuidora independente que trabalha majoritariamente com obras de terceiros. A comparação entre os casos busca evidenciar continuidades e diferenças nas estratégias de circulação, nos vínculos mobilizados e nas negociações exigidas para sustentar a distribuição.

Dessa forma, este capítulo metodológico prepara a análise ao definir como serão observadas as condições de circulação — isto é, os filtros, redes e estratégias que influenciam quem acessa os filmes, em quais circuitos eles circulam e quais barreiras e oportunidades estruturam seus percursos.

2.1 Distribuição

A distribuição audiovisual constitui um dos alicerces fundamentais da cadeia produtiva de um filme, pois diz respeito às mediações que fazem a obra chegar aos públicos. Pensar a distribuição implica refletir sobre quem irá assistir, em quais circuitos e sob quais condições (janelas, curadorias, negociações, redes, comunicação e acesso). Trata-se de uma etapa que não se restringe ao momento posterior ao filme finalizado, mas que atravessa processos de produção, circulação e exibição, compondo um ecossistema interdependente, conforme discutido por Arruda (2024).

Apesar de sua centralidade, a distribuição ainda ocupa um lugar secundário nos estudos sobre cinema brasileiro. Segundo Arruda (2024), há baixo repertório acadêmico dedicado a essa etapa, o que dificulta compreender práticas, metodologias e estratégias. Assim, produzir pesquisas que observem a circulação torna-se uma forma de mapear caminhos de distribuição e entender suas disputas, especialmente em campos marcados por desigualdades estruturais.

No que se refere à distribuição de longas-metragens em salas de cinema, o cenário recente evidencia uma crise estrutural. Em 2023, segundo dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine), foram lançados 415 longas-metragens nas salas brasileiras, sendo 161 nacionais e 254 estrangeiros. No entanto, apenas 3,2% do público total foi atraído por produções brasileiras, o que representa uma queda significativa em relação a 2019, último ano antes da pandemia de Covid-19 (Grafo Audiovisual, 2025)¹⁵. Esses dados evidenciam a fragilidade do

¹⁵ GRAFO AUDIOVISUAL. Distribuição de filmes no Brasil: desafios e perspectivas. *LinkedIn*, 12 maio 2025. Disponível em: <https://pt.linkedin.com/pulse/distribui%C3%A7%C3%A3o-de-filmes-brasil-desafios-e-perspectivas-6io1f?originalSubdomain=pt> Acesso em: 04 jan.. 2026.

cinema nacional no circuito exibidor comercial e reforçam a necessidade de pensar estratégias alternativas de distribuição, sobretudo para produções independentes e periféricas.

Embora a distribuição comercial em salas de cinema seja um parâmetro relevante para compreender o campo, este trabalho não se propõe a analisar exclusivamente o circuito exibidor. Isso se justifica porque os agentes investigados atuam majoritariamente na produção e circulação de curtas-metragens, cuja circulação costuma operar por festivais, mostras, cineclubes, plataformas digitais, televisão e exibições territoriais. Ainda assim, a dimensão das salas não é descartada, pois interessa observar os desafios e tensões envolvidos na passagem do curta para o longa e no acesso a janelas mais institucionalizadas.

Cabe destacar também que este trabalho se concentra majoritariamente no universo dos curtas-metragens, formato que, diferentemente dos longas comerciais, possui menor sistematização de dados sobre distribuição e exibição, especialmente no que se refere às salas de cinema. Grande parte das informações disponíveis no setor audiovisual brasileiro tende a privilegiar o circuito comercial de longas-metragens, o que faz com que a circulação de curtas — frequentemente realizada por meio de festivais, mostras, cineclubes, plataformas digitais e exibições territoriais — apareça de forma mais dispersa e menos documentada. Dessa forma, a análise aqui proposta busca considerar essas especificidades do formato e as limitações de dados existentes nesse campo.

Como aponta Andrea Ramalho (2010), compreender a distribuição audiovisual implica reconhecer que, entre o filme finalizado e sua exibição, há a atuação de agentes distribuidores, responsáveis por articular negociações, definir janelas de exibição, circuitos e estratégias de circulação. Considerando o foco deste trabalho, a circulação dos filmes periféricos ocorre majoritariamente por meio da distribuição independente, da distribuição estatal — exercida por distribuidoras de capital público, como a RioFilmes — ou pela autodistribuição.

Na autodistribuição, os próprios realizadores assumem o papel de agentes distribuidores, negociando de forma autônoma a circulação de suas obras (RAMALHO, 2010, p. 131). Para fins de análise, não serão consideradas as chamadas *majorors*, conglomerados estrangeiros de distribuição, uma vez que seus modelos de operação se distanciam das práticas investigadas neste estudo.

A trajetória da própria Talita Arruda ilustra uma inserção no campo da distribuição independente. Em entrevista concedida a esta pesquisa, a autora relata que sua atuação profissional se construiu a partir da circulação de curtas-metragens, especialmente em

cineclubes e plataformas digitais. A experiência no Portal Curtas e, posteriormente, no Canal Curta, ampliou sua compreensão sobre os processos de exibição, licenciamento e circulação, deslocando seu interesse da produção em set para os modos de acesso aos filmes e de comunicação com os públicos (ARRUDA, 2025, entrevista verbal).

Nesse sentido, torna-se relevante observar as diferenças entre a circulação do curta e do longa-metragem. Segundo Arruda, o curta apresenta especificidades próprias, como o tempo de produção geralmente menor, o que permite uma resposta mais imediata às inquietações do

contexto social. Para a pesquisadora, o curta reflete de forma mais direta a produção de seu tempo e se configura como um formato essencial tanto para a formação de repertório quanto para a compreensão dos processos contemporâneos do cinema. Sua circulação costuma se estruturar inicialmente em festivais, sendo posteriormente ampliada por estratégias de licenciamento que, embora menos valorizadas sob uma lógica estritamente mercadológica, apresentam múltiplas possibilidades quando trabalhadas de forma contínua e estruturada (ARRUDA, 2025, entrevista verbal).

Por fim, este trabalho não pretende avaliar os filmes a partir de categorias como “sucesso” ou “fracasso”. Conforme propõe Arruda, torna-se necessário construir outras formas de mensuração, que não se restrinjam à lógica capitalista centrada na bilheteria e no retorno financeiro. Assim, busca-se identificar estratégias divergentes de distribuição, considerando impactos simbólicos, formativos, políticos e territoriais próprios do cinema de periferia.

2.2 Entrevistas

Como procedimento metodológico central, esta pesquisa adota entrevistas semiestruturadas, adequadas para investigar trajetórias, experiências e estratégias de circulação no campo audiovisual. Esse modelo permite acessar dimensões empíricas que não se revelam exclusivamente por documentos ou dados quantitativos, além de favorecer comparações entre agentes com perfis e funções distintas.

A escolha do método está alinhada ao caráter qualitativo da pesquisa, que busca compreender práticas e sentidos atribuídos à distribuição a partir da perspectiva dos próprios sujeitos envolvidos. Ao privilegiar o depoimento direto de realizadores, produtoras e distribuidoras, reconhece-se a experiência vivida como fonte fundamental de conhecimento, especialmente em um campo historicamente marcado pela sub-representação dessas vozes.

2.2.2 Seleção dos sujeitos entrevistados

Os sujeitos da pesquisa foram selecionados a partir de critérios previamente definidos, privilegiando agentes cuja atuação articula produção e distribuição no contexto do cinema de periferia. O objetivo é analisar as tecnologias de distribuição a partir dos agentes envolvidos, e não de obras isoladas, considerando as redes, práticas e estratégias mobilizadas.

Nesse sentido, foi selecionada a produtora mineira Ponta de Anzol¹⁶, formada por Bruno Greco, Higor Gomes e Jacson Dias, com atuação desde 2018. A produtora se destaca pela circulação de filmes como *Impermeável, pavio curto* (2018), *Forrando a vastidão* (2021) e *Ramal* (2023), ambos de Higor Gomes com passagens por plataformas digitais, canais de televisão e festivais nacionais e internacionais como o Festival de Cannes. Sua atuação pode ser compreendida como um modelo de auto distribuição, no qual os realizadores assumem também as funções de agentes distribuidores.



Figura 6 — Logomarca da Ponta de Anzol Filmes

Integra ainda o conjunto de entrevistados a Tarrafa Produtora e Distribuidora¹⁷, formada por Anna Andrade, Ana Carla e Joyce Vieira, que atua na distribuição de curtas e longas-metragens de diferentes regiões do Brasil. Diferentemente da Ponta de Anzol, a Tarrafa opera como distribuidora independente de obras produzidas por terceiros, o que amplia o escopo da análise para além da auto distribuição.

Com atuação desde 2018 e um catálogo que ultrapassa 70 produções, a Tarrafa apresenta recortes territoriais e identitários relevantes para esta pesquisa, contribuindo para a compreensão das dinâmicas da distribuição periférica a partir de gênero, raça e território. Atualmente, a Tarrafa trabalha na circulação de aproximadamente 15 curtas-metragens e um longa-metragem de diferentes regiões do país. Entre os filmes distribuídos estão *Mansos (Ju Segovia)*, *Aláfia (Cecília Fontenele)*, e *A Nave que Nunca Pousa (Ellen Moraes)*,

¹⁶ Ver site: <https://pontadeanzol.com.br/>

¹⁷ Ver instagram: <https://www.instagram.com/tarrafaprodutora/>

evidenciando a diversidade territorial, estética e temática das obras que compõem seu catálogo.



Figura 7 — Logomarca da Produtora Tarrafa

A escolha desses casos permite observar, na prática, como diferentes arranjos (autodistribuição e distribuição de terceiros) produzem condições distintas de circulação, mobilizando redes, recursos e vínculos diversos — o que incide diretamente sobre como circula e sob quais condições esses filmes chegam aos públicos.

2.3 Procedimentos de análise e organização do material empírico

Os procedimentos de análise inspiram-se diretamente na metodologia de Arruda (2024), especialmente na compreensão da distribuição como processo atravessado por decisões artísticas, afetivas e mercadológicas. A distribuição não é tratada como etapa final, mas como campo de disputas e estratégias que se inicia na concepção dos projetos e se estende ao longo da circulação.

O material empírico será constituído, principalmente, pelos depoimentos obtidos nas entrevistas semiestruturadas e pela observação de práticas de circulação mobilizadas pelos agentes investigados. A análise articula as falas dos entrevistados com informações públicas relacionadas a estratégias de lançamento, materiais de divulgação, trajetórias de circulação e inserção das obras em diferentes janelas e circuitos, sempre que disponíveis.

Nesse contexto, a entrevista realizada com Talita Arruda cumpre função metodológica de ensaio e refinamento do olhar analítico, contribuindo para o desenho dos blocos temáticos e para a forma de escuta que será aplicada às demais entrevistas. (Ver figura 8)



Figura 8 — Entrevista realizada em 10 de dezembro de 2025. Da direita para a esquerda: Kenia Freitas (orientadora deste trabalho, participante como ouvinte e colaboradora na condução da entrevista), Talita Arruda (pesquisadora e autora da metodologia que fundamenta este estudo) e Alessandro Duarte (autor deste trabalho). *Acervo pessoal*.

Seguindo a proposta de Arruda, a análise será organizada a partir de três eixos, aqui compreendidos como tecnologias de distribuição: tecnologias artísticas, tecnologias afetivas e tecnologias mercadológicas. Esses eixos não são tratados de maneira estanque, mas como dimensões interligadas.

As tecnologias artísticas dizem respeito aos elementos simbólicos e discursivos mobilizados na distribuição, como cartazes, trailers, teasers, textos curatoriais e narrativas construídas em torno das obras. As tecnologias afetivas referem-se às dinâmicas de relacionamento e trabalho estabelecidas ao longo da circulação, incluindo redes de colaboração, relações com festivais, curadores, exibidores e públicos, e vínculos territoriais e comunitários. Já as tecnologias mercadológicas englobam processos de negociação, licenciamento, definição de janelas e estratégias de acesso, considerando limitações do mercado e alternativas desenvolvidas por agentes periféricos.

A análise será realizada a partir da transcrição integral das entrevistas e da identificação de recorrências, tensões e singularidades em cada eixo analítico. Os depoimentos serão apresentados por trechos selecionados, respeitando princípios éticos de confidencialidade e preservação das fontes.

Ao articular entrevistas, observação empírica e análise das tecnologias de distribuição, este trabalho busca compreender como agentes do cinema de periferia constroem estratégias de circulação, quais desafios enfrentam e quais caminhos mobilizam para garantir presença, permanência e reconhecimento no campo audiovisual brasileiro. Esse desenho metodológico prepara o terreno para o capítulo seguinte, no qual as categorias serão aplicadas diretamente à análise dos casos estudados.

2.4 Roteiro e caracterização das entrevistas

Para além da entrevista com Talita Arruda (10 dez. 2025), foram realizadas entrevistas com os agentes empíricos selecionados para esta pesquisa, totalizando três entrevistas válidas: uma com a Ponta de Anzol e duas com a Tarrafa Produtora e Distribuidora, sendo que uma delas precisou ser refeita por motivo técnico.

A entrevista com Jacson Dias (Ponta de Anzol) ocorreu em 15 de janeiro de 2026, com duração aproximada de 1h20, realizada por meio da plataforma Google Meet. Jacson é sócio-fundador da produtora e atua diretamente nas estratégias de circulação e distribuição, o que o torna um interlocutor central para a investigação das práticas de autodistribuição.

No caso da Tarrafa Produtora e Distribuidora, foi entrevistada Anna Andrade, sócia-fundadora e responsável por frentes relacionadas à organização de exposições, curadoria e distribuição. A primeira entrevista ocorreu em 28 de janeiro de 2026, mas o material foi perdido devido a problemas técnicos de áudio. Por isso, foi realizada uma nova entrevista em 06 de fevereiro de 2026, também via Google Meet, com duração aproximada de 3 horas. As duas entrevistas seguiram estrutura e formatação muito semelhantes, com o mesmo roteiro de perguntas.

Antes do início de cada entrevista, os participantes foram informados sobre a gravação e sobre o uso acadêmico do material. Também foi explicitado que a entrevista não seria transcrita e publicada integralmente no texto final, mas trabalhada por trechos selecionados, priorizando falas relevantes para o objetivo do estudo. Além disso, adotou-se o cuidado de

evitar a inclusão de conteúdos que pudessem comprometer relações profissionais, expor informações sensíveis ou gerar constrangimentos aos participantes, preservando a integridade das fontes.

As entrevistas foram organizadas em três blocos temáticos, estruturados para permitir tanto o mapeamento das trajetórias quanto a observação das estratégias de circulação e das tecnologias de distribuição (ARRUDA, 2024).

Bloco 1 — Apresentação, trajetória e relação com o cinema de periferia

O primeiro bloco teve como objetivo situar os entrevistados e suas experiências no campo audiovisual: como surge a produtora/distribuidora, como o entrevistado chegou até essa atuação e quais relações estabelece com território, formação, curtas-metragens, festivais, cineclubes e redes. Ao final, buscou-se compreender como o entrevistado interpreta a relação entre seu trabalho e o que se denomina “cinema de periferia”. Esse bloco funciona como base para mapear os agentes e também como ponte com a discussão sobre sujeitas e sujeitos periféricos (D’ANDREA, 2020), permitindo observar aproximações e tensões entre a formulação teórica e a experiência prática dos entrevistados.

Bloco 2 — Distribuição, organização do trabalho e tecnologias de distribuição

O segundo bloco concentrou-se diretamente na distribuição: como as funções são organizadas dentro das experiências analisadas e quem assume responsabilidades ligadas à circulação. Entre as perguntas centrais, destacam-se: quem é responsável pela distribuição, como se dá o aprendizado (formação, mediações, redes ou aprendizagem na prática) e como os entrevistados compreendem o curta-metragem, incluindo diferenças e desafios na transição para o longa. Foi também nesse bloco que se aprofundaram questões relacionadas às tecnologias de distribuição (ARRUDA, 2024) — tecnologias artísticas, afetivas e mercadológicas — buscando identificar como essas dimensões se articulam nas práticas concretas de auto distribuição e de distribuição de terceiros.

Bloco 3 — Estratégias, avaliação de cenário e considerações finais

O terceiro bloco reuniu perguntas voltadas à síntese da experiência: estratégias ou metodologias de distribuição consideradas inovadoras, eficazes ou particulares, além de percepções sobre o panorama do cinema independente brasileiro e sobre as condições de

circulação no presente. Esse bloco contribui para identificar singularidades, tensões e diagnósticos produzidos pelos agentes, fortalecendo a análise das condições de circulação e das disputas por acesso, reconhecimento e permanência no campo audiovisual.

A organização em três blocos foi desenhada para responder diretamente à pergunta que orienta este trabalho — como circula e quem assiste ao cinema de periferia? — articulando trajetória, prática distributiva e estratégias de circulação, de modo a evidenciar redes, filtros, limites e possibilidades que moldam o percurso dos filmes nos diferentes circuitos

3. A Distribuição do Cinema de Periferia na prática

O cinema de periferia pode ser compreendido como parte do campo audiovisual em sentido amplo — opera com linguagens, narrativas e técnicas compartilhadas —, mas se distingue por ser realizado por sujeitas e sujeitos politicamente situados em territórios historicamente marginalizados. Durante muito tempo, a ausência de políticas públicas estruturantes e de mediações institucionais contribuiu para que essas vozes permanecessem afastadas não apenas dos meios de produção, mas também das condições de circulação e reconhecimento no campo.

Como discutido ao longo deste trabalho, a ampliação do acesso às universidades e a políticas públicas de cultura contribuiu para a emergência de novos agentes no audiovisual, capazes de produzir discursos próprios sobre seus territórios, suas vivências e suas formas de organização (D'ANDREA, 2020). Nesse contexto, interessa compreender menos uma “estética” do cinema de periferia e mais suas práticas de permanência, especialmente no que se refere à circulação: por onde esses filmes passam, que redes mobilizam e sob quais condições chegam aos públicos.

Nesse sentido, esta pesquisa buscou interlocutores que materializassem, na prática, a existência de profissionais periféricos atuantes no mercado audiovisual brasileiro. Mais do que comprovar sua existência, interessa compreender como esses sujeitos constroem estratégias para se manterem visíveis e atuantes em uma indústria marcada por desigualdades estruturais. Se, historicamente, produzir um filme já representava uma luta significativa, a questão que se impõe neste momento diz respeito à sua circulação: como esses filmes são distribuídos, quem os assiste e de que maneira eles conseguem formar públicos engajados.

Este capítulo analisa entrevistas com Jacson Dias (Ponta de Anzol, Belo Horizonte) e Anna Andrade (Tarrafa Produtora e Distribuidora, Recife), tomando como referência as tecnologias de distribuição propostas por Talita Arruda (2024). A comparação entre uma experiência de autodistribuição e uma distribuidora independente de obras de terceiros permite observar como diferentes arranjos organizam estratégias de circulação e como a regionalidade atravessa — sem determinar — as redes de distribuição.

Antes de aplicar os eixos analíticos (tecnologias artísticas, afetivas e mercadológicas), retoma-se brevemente como esses agentes se reconhecem — ou não — em relação ao cinema

de periferia, uma vez que tal autoidentificação orienta decisões de trabalho, prioridades de circulação e modos de construir público.

3.1 O que eu vim fazer aqui?

Antes de dar seguimento às análises das entrevistas, essa pergunta se apresenta não apenas como provocação retórica, mas como um dado material e político. Em uma indústria audiovisual historicamente estruturada por homens cisgêneros, brancos, heterossexuais e de classe média ou alta, a inserção de outros grupos — formulando um cinema que escapasse a essa centralidade — demorou a se constituir.

No contexto brasileiro, a presença negra e periférica no cinema, durante muito tempo, ocorreu majoritariamente como objeto de representação, mediada por esses mesmos realizadores hegemônicos, conforme já discutido nos capítulos anteriores. A inclusão mais consistente de profissionais periféricos nos processos de criação, produção e circulação passa a ganhar corpo com o fortalecimento de políticas públicas de educação e cultura, bem como com a emergência do que Talita Arruda denomina “cinemas de exceção”, ainda em consolidação como campo de estudo e prática.

A pergunta “o que eu vim fazer aqui?” também carrega uma dimensão pessoal e coletiva. Não se trata de ocupar o lugar de outrem, mas de disputar territórios historicamente negados ou pouco acessados por sujeitos periféricos — sejam eles pobres, negros ou LGBTQIA+. Trata-se de uma disputa por visibilidade, permanência e direito à enunciação no campo audiovisual.

3.1.1 Jacson Dias e a Ponta de Anzol: território, permanência e profissionalização



Figura 9 — *Print da entrevista com Jacson Dias (Ponta de Anzol), realizada em 15 jan. 2026. Acervo pessoal.*

A trajetória de Jacson Dias evidencia como processos de exclusão social, violência simbólica e ausência de suporte institucional atravessam a formação de sujeitos periféricos no audiovisual. Ao relatar sua evasão escolar motivada pela homofobia, Jacson explicita como o trabalho precoce se impõe como alternativa imediata diante da falta de amparo e de horizonte material:

Por causa de homofobia eu parei de estudar. Quando você é periférico, muito periférico, e sua família não tem consciência do lugar no mundo, estudar não aparece como prioridade. Minha mãe precisava trabalhar para sustentar a gente, e eu também precisei trabalhar. (Dias, entrevista verbal, 2026)

A fala aponta para um conjunto de obstáculos recorrentes em trajetórias periféricas: precarização, interrupções, e a dificuldade de sustentar o estudo como projeto de longo prazo. Esse movimento dialoga com o que D’Andrea (2020) descreve como “trajetórias quebradas”, marcadas por improvisos e atravessamentos materiais que frequentemente desorganizam percursos educacionais e profissionais, sem eliminar o desejo de construir outro caminho.

Ao falar de sua inserção na Ponta de Anzol, Jacson destaca a importância simbólica de filmar no próprio bairro, transformando um território atravessado por violência em espaço de elaboração e reposicionamento. O bairro deixa de ser apenas cenário e passa a operar como gesto político e afetivo:

“Eu combinei com eles (com a Ponta) algo de que eu tinha necessidade: gravar no meu bairro, que é o bairro onde eu cresci. Leblon, Lagoinha Aqui em Viana Nova [...] Todas as gravações internas nós realizamos no meu bairro, como uma forma simbólica. Esse simbolismo existe porque eu sofri muita homofobia no meu bairro. Então eu precisava voltar para esse lugar em outra situação, de outra forma. Eu ainda pretendo exibir os nossos filmes dentro da escola onde sofri homofobia, porque saí da escola aos 12 anos. Até hoje eu digo que preciso voltar a essa escola, preciso fazer uma sessão de filmes lá e falar sobre violência, falar sobre

homofobia. Esse ainda é um desejo que estou maturando.” (Dias, entrevista verbal, 2026)

Nessa direção, o gesto de filmar e voltar ao território aparece como uma forma de reinscrever a própria história e disputar memória, imagem e pertencimento. A dimensão territorial não se reduz ao tema do filme; ela estrutura o modo de existência do grupo no campo, além de produzir uma circulação que considera retorno e presença.

Jacson também relaciona diretamente sua entrada no cinema à existência de políticas públicas de acesso à universidade. O depoimento situa o percurso individual como resultado de condições estruturais e desloca a narrativa do “mérito” para a materialidade do acesso:

Em todos os lugares que eu vou, eu falo que sou cria do PT. Se eu estou conversando com você aqui hoje, é por causa das políticas públicas. [...] Essa escolha só foi possível porque houve políticas públicas de acesso à universidade. Primeiro com a ampliação dessas políticas nos governos Lula e Dilma, e no meu caso específico por meio do FIES. Isso foi fundamental para que eu pudesse cursar cinema. (Dias, entrevista verbal, 2026)

A formação da Ponta de Anzol, por sua vez, surge da necessidade concreta de profissionalização: emitir nota fiscal, estruturar trabalho e buscar permanência em um mercado que exige formalização mesmo quando os recursos são escassos. Jacson descreve como a criação da produtora se organiza por critérios técnicos e éticos, e não apenas por laços pessoais:

No começo, eu pensei em fazer um MEI, porque começaram a surgir alguns pagamentos que exigiam nota fiscal. [...] Aí eu me juntei com o Maick e a gente pensou em chamar mais pessoas, já que tínhamos pouca grana. Eu sugeri o Bruno Greco, com quem eu já trabalhava em produção e com quem tinha um cineclube. [...] A gente discutiu muito isso: não juntar

peças apenas por amizade, mas pelo trabalho, pelo grau de profissionalismo. [...] Foi assim que a gente montou a produtora, em 2018. [...] Quando a gente decidiu abrir a produtora, o Bolsonaro tinha acabado de ganhar a eleição, e muita gente dizia: ‘você vão montar uma produtora agora?’. Mas a gente montou mesmo assim, e o resto é história. (Dias, entrevista verbal, 2026)

Esse relato explicita uma lógica de sobrevivência e estratégia: criar estrutura coletiva em um contexto adverso, com pouca margem de erro e com o horizonte de circulação como parte do próprio projeto de permanência.

3.1.2 Anna Andrade e a Tarrafa: deslocamento, formação tardia e construção de uma estrutura de distribuição



Figura 10 — *Print da entrevista com Anna Andrade (Tarrafa Produtora), realizada em 06 fev. 2026. Acervo pessoal.*

A trajetória de Anna Andrade apresenta um percurso distinto e, ao mesmo tempo, atravessado por desigualdades estruturais. Filha de professora, Anna teve acesso a uma formação básica mais estável do que grande parte dos sujeitos periféricos, mas relata desde cedo a percepção do racismo institucional no ambiente escolar, onde a presença negra era mínima:

Na sexta série, eu já vim para uma escola melhorzinha aqui em Recife, e era curioso que só tinham duas pessoas negras no

turno inteiro da tarde: uma negra retinta e eu. [...] Minha mãe e o professor de religião eram os dois únicos professores negros da escola. Foi quando eu comecei a entender esse olhar sobre o racismo. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Sua tentativa de ingresso no ensino superior ocorreu antes da expansão do ENEM, do ProUni e da ampliação das ações afirmativas. Nesse cenário, as disputas por vagas se apresentavam ainda mais desiguais para estudantes oriundos de escolas periféricas, e o acesso ao ensino superior dependia, muitas vezes, de soluções familiares e endividamento:

Eu tentei o vestibular da Universidade Federal em Administração e não passei, porque era um curso extremamente concorrido. [...] Como as escolas onde minha mãe trabalhava eram escolas de periferia, a qualidade do ensino e a preparação eram muito menores. [...] Minha avó queria muito que eu fizesse uma faculdade. [...] Ela fez um empréstimo e pagou a minha universidade. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Anna se formou inicialmente fora do cinema, na administração, e atuou na área entre 2004 e 2010. Sua relação com o audiovisual se constrói de maneira tardia e marcada pelo deslocamento territorial: do Cabo de Santo Agostinho para Recife. Em sua cidade de origem, o cinema não existia como equipamento cultural, o que restringia seu repertório às experiências da televisão aberta:

Na minha cidade não tinha cinema. [...] A nossa relação com o audiovisual vinha muito da televisão aberta, da Sessão da Tarde. [...] Eu começo a entender que o cinema é algo para além da televisão quando eu venho morar em Recife. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Isso reflete a realidade de muitos lares brasileiros, nos quais o acesso ao audiovisual se dá principalmente pela televisão aberta e onde a presença de filmes brasileiros é limitada. Nesse sentido, a experiência relatada por Anna Andrade não se configura como um caso isolado, mas dialoga com um contexto mais amplo, comum a diversos lares periféricos, em que o contato com o cinema ocorre, em grande parte, mediado pela programação televisiva.

A inserção no audiovisual ocorre pela produção de curtas a partir de 2012, e a distribuição aparece de forma “automática” como parte da prática — não como função especializada, mas

como necessidade prática de fazer o filme circular. A fala da realizadora reforça o caráter empírico e acumulativo dessa aprendizagem:

Meu primeiro trabalho no audiovisual foi ajudando na produção de um curta. [...] Eu comecei a produzir os filmes e, automaticamente, a distribuir. [...] Os filmes começaram a entrar em festivais e eu comecei a viajar para esses festivais pelo Brasil. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Nesse processo, a criação da Tarrafa surge em 2018 como resposta à necessidade de estrutura, reconhecimento institucional e visibilidade do trabalho de distribuição — um trabalho que, quando realizado individualmente, tendia a aparecer apenas nos créditos finais e não como agente de circulação reconhecido no campo:

Chegou um momento em que muita gente começou a me procurar para distribuir filmes. [...] Eu percebi que precisava criar um nome, uma estrutura. [...] Porque o nome da distribuidora aparece na cartela inicial do filme, e o meu ficava só nos créditos finais. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Ao nomear e estruturar uma distribuidora, Anna transforma uma trajetória individual em dispositivo de atuação continuada e, ao mesmo tempo, assume um posicionamento político diante de um audiovisual marcado por desigualdades. A Tarrafa é apresentada como forma concreta de ampliar acesso, circulação e permanência de outros sujeitos no campo:

Eu venho de um lugar onde o cinema nunca existiu. [...] Sempre me incomodou essa estrutura muito branca, masculina e elitizada do audiovisual. [...] A Tarrafa nasce desse desejo de fazer com que o cinema seja possível para mais pessoas. [...] Que ela seja um instrumento de passagem, de aprendizado, para que outras pessoas não precisem passar por um processo tão doloroso quanto o meu. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Aqui, a distribuição não aparece apenas como serviço, mas como mediação cultural e política. A trajetória evidencia que, no cinema de periferia, a criação de estruturas próprias (produtoras, redes, distribuidoras) pode ser compreendida como resposta direta à ausência histórica de interlocutores institucionais e à dificuldade de acesso aos circuitos hegemônicos.

As duas trajetórias analisadas mostram que “estar aqui” não é apenas ocupar um espaço simbólico, mas construir condições reais de permanência em um campo desigual. No caso da Ponta de Anzol, a produtora emerge como estratégia de formalização e sobrevivência coletiva. No caso da Tarrafa, a distribuidora nasce como estrutura que dá nome, método e continuidade a um trabalho que antes se diluía como função invisível.

Essa passagem — do acesso e formação à necessidade de sustentação — prepara o eixo central deste capítulo: compreender como essas experiências se convertem em práticas de circulação e quais tecnologias de distribuição são mobilizadas no cinema de periferia, em diálogo com as categorias propostas por Talita Arruda.

3.2 Distribuidores

A delimitação dos entrevistados desta pesquisa partiu do interesse em compreender diferentes modos de atuação na distribuição audiovisual no contexto do cinema de periferia. Enquanto a Ponta de Anzol opera de forma integrada, produzindo e distribuindo seus próprios filmes, Anna Andrade, à frente da Produtora Tarrafa, atua prioritariamente como agente distribuidora de obras de terceiros, muitas delas ainda sem um histórico consolidado de circulação — condição que, neste trabalho, será compreendida como ausência de “cases de sucesso” nos moldes tradicionais do mercado.

A escolha dos casos analisados nesta pesquisa partiu tanto de um interesse prévio do autor quanto de discussões desenvolvidas ao longo do processo de orientação. A primeira produtora selecionada foi a Ponta de Anzol, com a qual tive contato inicialmente por meio de um de seus filmes, que chamou minha atenção pela forma como dialogava com o cinema de periferia e pelas estratégias de circulação adotadas. Além disso, a atuação da produtora se aproximava do conceito de autodistribuição que eu buscava observar na pesquisa, especialmente no que diz respeito a iniciativas que procuram construir caminhos próprios para a circulação dos filmes.

Já a escolha da Tarrafa Produtora surgiu a partir de uma conversa com a orientadora, que apresentou o trabalho desenvolvido pela empresa e sua relevância dentro do campo da distribuição independente. A Tarrafa, além de atuar como distribuidora, também se destaca por contribuir para ampliar debates importantes no setor, como o recorte de gênero dentro do

audiovisual e a presença de iniciativas localizadas fora do eixo Sudeste, aspecto que dialoga diretamente com o interesse desta pesquisa em observar diferentes contextos regionais de atuação no cinema de periferia.

Trata-se, portanto, de modelos distintos de atuação, que se diferenciam tanto em termos operacionais quanto estratégicos. Ainda assim, essas experiências se aproximam em diversos aspectos, sobretudo nas técnicas empregadas, nas redes de apoio mobilizadas e nas formas de aprendizado da distribuição, frequentemente construídas de maneira empírica. Apesar da distância territorial entre Belo Horizonte e Recife, observa-se uma conexão direta entre esses agentes, não apenas por compartilharem o mesmo campo de atuação, mas também por integrarem redes comuns, como a APAN (Associação de Profissionais do Audiovisual Negro), o que evidencia a circulação de afetos, saberes e ensinamentos entre esses percursos.

Ao ser questionado sobre seu processo formativo dentro da cadeia de distribuição dos curtas-metragens da Ponta de Anzol, Jacson Dias destaca o caráter autodidata e informal dessa aprendizagem, construída a partir da prática e do apoio pontual de outros agentes do campo, em um ambiente ainda pouco transparente para quem está começando:

Tudo na marra, tudo na marra. [...] Poucas pessoas ajudam. Às vezes parece que o cinema é um grande segredo do Estado que ninguém pode falar nada. Óbvio que a gente teve vários amigos que ajudaram a gente. Talita é uma delas, Kênia é uma delas. (Dias, entrevista verbal, 2026)

O relato evidencia a importância dos coletivos e redes de articulação no processo de formação de realizadores periféricos, não apenas enquanto estrutura de produção, mas como espaços fundamentais de troca de conhecimento e sobrevivência no campo audiovisual. No entanto, o aprendizado da distribuição, no caso da Ponta de Anzol, foi atravessado tanto por acertos quanto por erros, elementos que se tornam constitutivos da experiência e revelam a fragilidade dos percursos quando não há mediação institucional consolidada.

Mesmo sem experiência prévia ou estrutura formal de distribuição, o curta-metragem *Ingrid* (2016), dirigido por Maick Hannder e produzido por Jacson Dias, representou um marco simbólico e material para a entrada da produtora no circuito de festivais, demonstrando como a circulação pode ocorrer antes mesmo da plena consciência sobre as “regras” do jogo:

O filme *Ingrid* rodou muitos festivais no mundo. Passou no BFI, em Londres [...]. A partir disso, o filme começou a ser convidado para outros festivais. Só que a gente ainda não tinha consciência de como esses eventos funcionavam. [...] a gente não tinha consciência de como era esse evento, a gente demorava às vezes, a gente perdeu um festival famoso o Boba Shots da Colômbia porque a gente deixou o e-mail passar, então assim você não tem experiência, sabe da importância, porque não é uma coisa difícil, você pega o filme, você pensa toda a estrutura de festivais A, B do Brasil. (Dias, entrevista verbal, 2026)

Observa-se que, mesmo sem domínio técnico sobre as engrenagens da distribuição, *Ingrid* (2016) alcançou uma circulação orgânica significativa, configurando-se como um primeiro marco de reconhecimento para a trajetória do grupo, ainda em um momento em que a produtora sequer estava formalizada juridicamente. Esse percurso evidencia como, no cinema de periferia, a circulação muitas vezes se constrói por convites, encontros e relações afetivas que se desdobram em novas oportunidades, antes mesmo de estratégias plenamente sistematizadas.



Figura 11 — Premiação de *Ingrid* (2016) no Festival de Cinema de Gramado (2016). Fonte: Reprodução de Almanakito (2016).¹⁸

Embora a Produtora Tarrafa atue majoritariamente na distribuição de obras de terceiros, Anna Andrade identifica em *Entre Marés* (2018) um exemplo central de sua trajetória, marcado por um processo de auto distribuição que viria a influenciar diretamente a metodologia adotada posteriormente pela distribuidora, especialmente no que diz respeito à circulação prolongada e à abertura de janelas fora do circuito “automático” dos festivais:

¹⁸ Disponível em:

<https://almanakito.wordpress.com/2016/08/29/fest-gramado-2016-ano-44-o-protesto-da-equipe-de-ingrid-e-os-direitos-das-transexuais-o-curta-pernamb-ucano-inspirado-em-conto-de-murilo-rubiao-quarta-mulher-a-dirigir-um-longa-em-cuba-mostra/>. Acesso em: 16 fev. 2026.

Quando eu lancei o filme, eu falei: ‘é o meu filme, eu vou distribuir do meu jeito’. [...] Entre Marés foi exibido em mais de 500 espaços exibidores e ganhou mais de 100 prêmios. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

A longevidade da circulação do filme — que permaneceu por cerca de cinco anos em exibição — evidencia estratégias de distribuição que se afastam de uma lógica imediatista, reforçando a importância de pensar a circulação como construção de trajetória e de públicos ao longo do tempo. O encerramento simbólico desse percurso, com seleção e premiação no Cine PE anos após o lançamento, aponta para uma concepção de distribuição em que o “fim” não é determinado apenas pelo ciclo de festivais do primeiro ano, mas por possibilidades contínuas de encontro com espectadores.

Mais do que a acumulação de selos ou prêmios, Anna propõe uma compreensão ampliada da distribuição, centrada no impacto junto aos públicos e na decisão consciente de onde o filme deve chegar — mesmo que esses espaços não sejam os mais prestigiados do circuito:

Quando a gente pensa em distribuição, a gente não tem que pensar só em festival. Tem que pensar em público. Às vezes esse público vai estar numa associação de moradores, às vezes num lugar que você quer tensionar com o filme. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Essa perspectiva dialoga diretamente com a proposta de Talita Arruda ao questionar métricas de sucesso baseadas exclusivamente em bilheteria ou prestígio institucional. Nesse sentido, observa-se uma aproximação entre as práticas de Anna e Jacson, sobretudo na defesa de que os filmes precisam “ser vistos” e, portanto, devem circular também em espaços não comerciais, cineclubes e exibições comunitárias — mesmo quando isso não gera retorno financeiro: “*A gente libera o filme pra cineclubes. [...] Mesmo sem dinheiro. Porque os filmes têm que ser vistos.*” (Dias, entrevista verbal, 2026)



Figura 12 — Chamada de EntreMarés para a 25ª edição do CINE PE - **Fonte:** facebook do EntreMarés.

Como indicado por Anna Andrade, pensar a distribuição no contexto do cinema periférico implica deslocar o foco exclusivo dos festivais e considerar, sobretudo, as formas pelas quais as obras chegam aos públicos. Nesse sentido, a distribuição pode assumir diferentes estratégias e circuitos, que incluem desde plataformas digitais e serviços de streaming vinculados a instituições culturais, como o Itaú Cultural Play, até plataformas geridas por organizações do campo audiovisual, como a Apan, ou ainda a disponibilização das obras em espaços abertos de acesso, como o YouTube. Para além do meio digital, também se destacam circuitos presenciais, como cineclubes — tanto os mais tradicionais quanto aqueles voltados à formação cultural —, além de exibições territoriais em associações comunitárias, escolas, centros culturais e até mesmo em contextos específicos, como unidades prisionais. Essas diferentes práticas evidenciam uma concepção ampliada de distribuição, orientada não apenas pelo prestígio dos circuitos, mas pela possibilidade de encontro efetivo entre o filme e seus públicos.

Essas práticas evidenciam a distribuição como ação política e formativa, comprometida com a democratização do acesso aos filmes e com a construção de públicos, reafirmando a

circulação como etapa central na disputa por visibilidade e permanência do cinema de periferia no audiovisual brasileiro.

3.2.1 - Festivais A, B e C

Ao mencionar, em sua fala, a existência de festivais classificados como “*Festivais A, B e C*”. Jacson Dias mobiliza uma categorização bastante difundida no campo audiovisual. Embora essa lógica seja frequentemente referida no meio como uma “eleição”, não se trata de uma eleição formal, com votação pública, instância reguladora ou normatização institucional (como Ancine)¹⁹. O termo aparece, aqui, como modo de nomear uma hierarquia construída e reproduzida no campo — um tipo de consenso informal que circula sobretudo entre realizadores, distribuidores, curadores e também entre estudantes que estão ingressando no circuito.

Considerando que este trabalho se dedica à análise da circulação audiovisual, torna-se pertinente abrir esse parêntese para explicitar como essa lógica opera na prática. Segundo Anna Andrade, essa “eleição” costuma ser compreendida nos seguintes termos:

Mas existe qualquer pessoa, qualquer realizador que tiver saindo da universidade, principalmente. E eu acho que isso uma parada que é propagada da pior maneira possível, tratam dessa eleição A, B e C é como se os únicos, os festivais A fossem os festivais que acontecem há mais de 20 edições, né? Tiradentes, Brasília. Os festivais B é como se fossem festivais que tivessem ali depois da sua quinta edição, mas antes da 15ª e os festivais C fossem todos que tivessem suas primeiras edições até a quinta. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

¹⁹ Segundo levantamento realizado em documentos públicos disponíveis na internet, alguns editais de políticas públicas do audiovisual no Brasil utilizam classificações de festivais de cinema por níveis de relevância, como categorias “Especial”, “AA”, “A” e “B”. Um exemplo é a lista presente em edital da RioFilme, que organiza mostras e festivais de acordo com seu impacto e reconhecimento no circuito internacional e nacional de festivais. Disponível em: <https://riofilme.com.br/wp-content/uploads/2022/05/ANEXO-IV-LISTA-DE-MOSTRAS-E-FESTIVAIS.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2026

Ao nomear isso como “eleição”, Anna sugere que essa classificação foi sendo desenhada em um outro momento histórico do audiovisual, anterior ao cenário atual, e que continua sendo repetida como regra não escrita:

Eh, essa eleição aí, eu acho que a eleição que existiu começou a ser desenhada numa época do audiovisual que não é a mesma época que a gente tá vivendo hoje. Antes da pandemia. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Embora essa classificação circule majoritariamente no “boca a boca”, ela impacta a percepção de valor dos filmes e influencia estratégias de lançamento. No entanto, Anna Andrade problematiza diretamente essa lógica ao questionar a relação entre prestígio institucional e efetivo acesso aos públicos:

Eu acho isso tão bizarro porque eu já fui em festival A em que o festival pagou a passagem de todo mundo do Brasil. Tinha uns 30 realizadores lá, o festival acontece numa cidade do interior, e não tem ninguém da cidade assistindo. Na sala só tem os realizadores e a equipe do festival. Pra mim, é melhor fazer uma sessão de cinema na sua casa. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

A crítica se aprofunda ao evidenciar a contradição entre altos investimentos mobilizados por festivais prestigiados e a ausência de ações efetivas de contrapartida social e formação de público:

Você pega o panfleto do festival, atrás tem 300 logomarcas. Se cada uma dessas tivesse dado mil reais, já é uma grana enorme. E o festival não teve o compromisso de levar uma escola, de botar um carro de som na rua, de chamar a cidade. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Para Anna, essa “eleição” se torna ainda mais frágil quando confrontada com o cenário contemporâneo, em que as possibilidades de comunicação e mobilização de público se transformaram — especialmente com o uso intensivo das redes sociais — e em que a responsabilidade de festivais realizados com recurso público deveria se orientar por circulação real e encontro com públicos diversos:

E aí essa eleição para mim ela cai ainda mais por terra, porque eu acho que o compromisso hoje é garantir, assim para quem tá fazendo festival com recurso, é garantir que você consiga exibir no formato que você tá propondo, seja ele presencial ou online, mas que principalmente você consiga fazer com que outros públicos conheçam seu festival e hoje a gente tem a rede social que nos ajuda com isso. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Nesse sentido, Anna questiona a naturalização do prestígio atribuído aos festivais classificados como “A” e afirma seu distanciamento crítico em relação a esse parâmetro: *“É, então eu acho que essa eleição é meio bizarra assim. Quando alguém chega para mim, eu quero que meu filme estreia em Cannes, eu já viro o olho, assim, com todo respeito,”* (Andrade, entrevista verbal, 2026).

Em contraposição, a realizadora relata experiências marcantes em festivais considerados “menores” dentro dessa hierarquia informal, realizados em cidades pequenas e fora dos grandes centros:

Eu fui num festival no Congo, no interior da Paraíba, o Cine Congo. Um festival pequeno, de poucas edições, que acontece numa praça da cidade. Eu tive uma das experiências mais incríveis da minha vida ali. A cidade inteira estava presente. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

A partir desses relatos, evidencia-se que o valor da circulação não pode ser mensurado apenas pelo prestígio institucional associado a uma hierarquia informal, mas deve considerar alcance real, ocupação dos espaços urbanos e impacto simbólico produzido nos territórios. Assim, ao explicitar a noção de “festivais A, B e C” como uma “eleição” no sentido de consenso do campo, este subcapítulo reforça como a distribuição no cinema de periferia frequentemente se constrói em tensão com critérios hegemônicos de legitimação, valorizando experiências de circulação que produzem encontro, formação de público e impacto territorial.

3.3 Tecnologia artística

Segundo Talita Arruda, entre as tecnologias artísticas da distribuição, o cartaz e o trailer ocupam lugar central, por serem, muitas vezes, as primeiras peças trabalhadas e responsáveis por produzir as impressões iniciais sobre o filme. Para a autora, é importante reconhecer que essas tecnologias “refletem cosmovisões em constante transformação, assim como os filmes aos quais elas se referem” (ARRUDA, 2024, p. 70).

Esses materiais comunicam, de modo rápido e direto, elementos fundamentais da obra — como tema, gênero, equipe e parcerias —, gerando expectativa e destacando particularidades que ajudam a situar o filme perante curadores, festivais, plataformas e públicos. Além disso, a autora observa que a recepção dessas tecnologias varia conforme repertórios e contextos de quem assiste; por isso, mais do que propor um mapeamento exaustivo, interessa observar seus usos e impactos na circulação.

Arruda também inclui, nesse conjunto, elementos como logline, sinopse e vídeos promocionais. Neste trabalho, porém, a análise se concentra sobretudo nos cartazes, uma vez que, nos casos aqui investigados, foi nesse ponto que se reuniu o material empírico mais consistente.

Nos casos analisados nesta pesquisa — especialmente o da Ponta de Anzol —, nota-se que as tecnologias artísticas nem sempre seguem o modelo mais padronizado do cinema hegemônico. Essa condição decorre tanto de limitações orçamentárias quanto da necessidade de concentrar esforços, em um primeiro momento, na própria realização dos filmes,

relegando o planejamento da distribuição a um segundo plano. Por se tratar de uma produtora independente, parte relevante desse processo ocorre de forma autônoma e artesanal, como relata Jacson Dias:

Tudo a gente faz de forma muito artesanal, muito por falta de dinheiro. Agora a gente tá começando a profissionalizar isso mais. Os próximos filmes nossos vão ser diferentes, a gente tá conversando com algumas pessoas, ainda não dá pra falar porque não tá fechado, mas a gente tá profissionalizando esse caminho também. [...] Todos os cartazes — que eu acho até bonitinhos — foram feitos pelos próprios meninos. Higor e Maick. Mas com o tempo você vai entendendo que certas coisas precisam ser profissionalizadas.

(Dias, entrevista verbal, 2026)

A fala indica um movimento progressivo de profissionalização, que aparece como consequência de uma curva de aprendizado típica da autodistribuição: quando a mesma equipe precisa articular pré-produção, produção e distribuição, a sobrecarga de funções se torna parte do próprio método de trabalho. Jacson sintetiza essa condição ao afirmar: “*É muita coisa. É impossível você pensar em tudo. É muita coisa. E aí você vai aprendendo.*” (Dias, entrevista verbal, 2026)



Figura 13 — Cartaz de *Ingrid* (2016), dirigido por Maick Hannder e produzido por Jacson Dias. *Fonte:* Ponta de Anzol (site oficial)

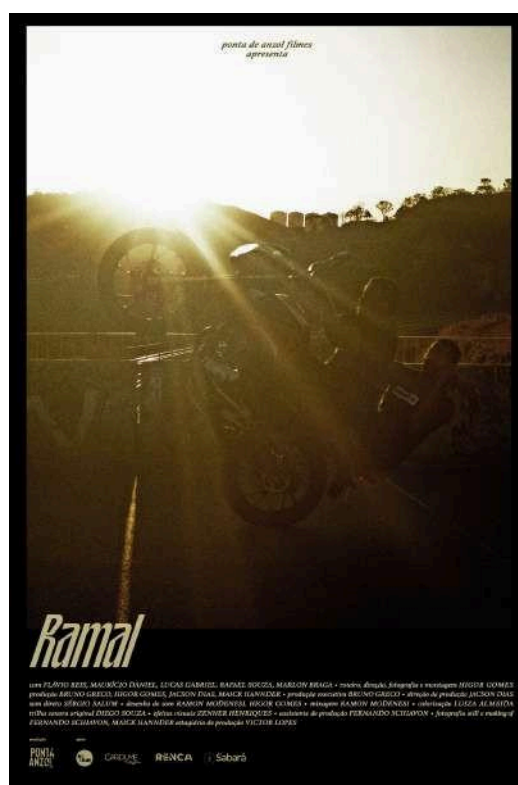


Figura 14 — *Cartaz de Ramal (2023)*, dirigido por Higor Gomes. **Fonte:** *Ponta de Anzol (site oficial)*

No caso da Tarrafa, Anna Andrade descreve uma abordagem distinta, marcada pela defesa de que a distribuição participe, sempre que possível, desde as etapas iniciais do projeto, quando ainda é possível pensar estratégias de comunicação e posicionamento do filme de forma integrada: “*A gente gosta muito de quando é chamada nas etapas iniciais dos processos. É muito importante pensar na distribuição desde a etapa inicial.*” (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Entretanto, a própria Anna reconhece que, especialmente no contexto do curta-metragem, essa entrada antecipada nem sempre é viável, dada a escassez de recursos e a prioridade natural que recai sobre a finalização do filme: “*Com curta-metragem quase nunca é possível, porque não existe dinheiro. O cara que tá com 50 mil pra fazer tudo não vai pensar na distribuidora, vai pensar no filme dele.*” (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Ainda assim, muitos projetos chegam à Tarrafa na fase final de montagem, o que permite algum grau de intervenção nas estratégias de circulação e nos materiais de divulgação: “*E aí isso é massa, porque dá tempo de a gente dar algum pitaco.*” (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Nesse contexto, Anna cita o curta-metragem *Minhocoçu 2025*, dirigido por Leonardo Branco e Lucas Campos, como exemplo de um caso em que houve condições materiais para um trabalho mais elaborado com tecnologias artísticas. Por ter sido realizado com recursos de incentivo, o filme contou com orçamento destinado à criação de materiais e, inclusive, à contratação de assessoria de imprensa. A estratégia envolveu a produção de diferentes cartazes, incluindo versões baseadas em frames do filme e outras mais experimentais.



Figura 15 — Processo de produção do cartaz do filme *Minhococu* (captura de tela). Fonte: Instagram.

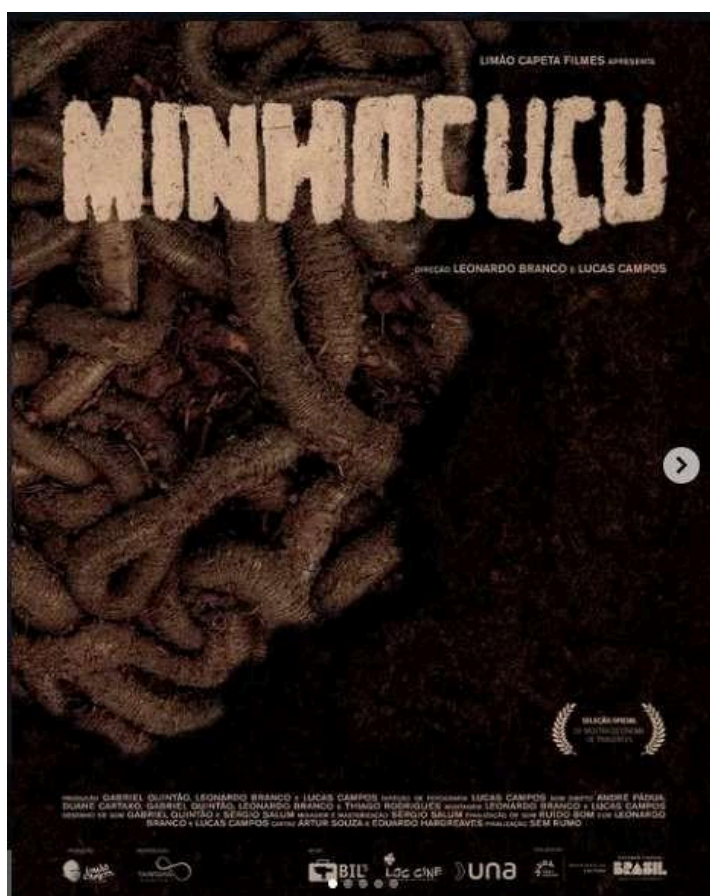


Figura 16 — Cartaz do filme *Minhococu* (2025) de Leonardo Branco (captura de tela). Fonte: Instagram.

A experiência evidencia que a Tarrafa atua em diferentes frentes da distribuição, nem sempre desde a concepção do projeto, mas frequentemente na finalização, construindo a ponte entre o filme e seus espaços de exibição. Anna menciona ainda o caso de *Aqui Jaz (2024)*, de Ju Segovia, destacando como a ausência de recursos incide diretamente sobre as escolhas das tecnologias artísticas e exige decisões estratégicas:

Esse filme de Ju (Segovia), o ‘Aqui Jaz’, é isso. Eles chegaram nessa etapa já final, mas com a gente tendo a possibilidade de criar vários materiais pro filme. O ‘Aqui Jaz’, que era lá de 2020, só está pronto agora. Ele demorou tanto por causa de dinheiro. Agora que tá pronto, também não existe muito recurso pra pensar nos materiais. Eh, vamos pegar um frame dele e mandar fazer o cartaz do frame para economizar essa grana e a gente poder ter pelo menos uma legenda para surdos. Então a gente pensa estrategicamente: é melhor fazer um cartaz mais barato e garantir acessibilidade, como legenda para surdos, do que gastar tudo numa peça e não conseguir exibir o filme em determinados espaços. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

O relato desloca o cartaz de um lugar puramente de prestígio para uma lógica de prioridade: garantir que o filme seja acessível a mais pessoas. Nesse sentido, as tecnologias artísticas aparecem atravessadas por decisões materiais e políticas, dialogando também com exigências contemporâneas de editais públicos (legendagem descritiva, audiodescrição, Libras), que reconfiguram o que “precisa” ser produzido para que um filme seja exibível.

Por fim, Anna ressalta que a produção dessas tecnologias também se apoia em redes de colaboração e afinidade estética, evidenciando um modo de fazer sustentado por vínculos e por escolhas que atravessam raça, território e oportunidade de trabalho:

A gente tenta sempre ver se tem alguém próximo do projeto que possa fazer, por causa da relação estética com o diretor. [...] Quando não tem, aí eu tenho aqui uma gama de gente para indicar todo mundo preto. Não tem ninguém branco nas minhas indicações, [...] eu sempre tenho um monte de contato, um monte de gente... a galera: ‘ah, eu tô precisando contato de design’, eu abro aqui o bloco de notas ‘design’, pego o bolo assim e mando. Mas a gente tenta sempre indicar pessoas pretas e pessoas que não estejam trabalhando, que realmente estejam precisando daquela grana naquele momento.

(Andrade, entrevista verbal, 2026)

A fala de Anna revela a formação de uma rede de colaboração que funciona como alternativa dentro do campo audiovisual. A partir de suas indicações e da circulação de contatos entre profissionais, observa-se a construção de um circuito de trabalho que prioriza realizadores e técnicos negros, além de pessoas que se encontram em situação de maior vulnerabilidade no mercado de trabalho. Esse movimento evidencia práticas de solidariedade e fortalecimento coletivo que vão além de uma simples indicação profissional, constituindo uma estratégia de permanência e inserção de sujeitos periféricos no setor audiovisual. Nesse sentido, tais redes se mostram relevantes não apenas para os processos de produção e distribuição das obras, mas também para a sustentação de trajetórias artísticas de jovens realizadores que frequentemente encontram barreiras de acesso aos espaços mais consolidados da indústria.

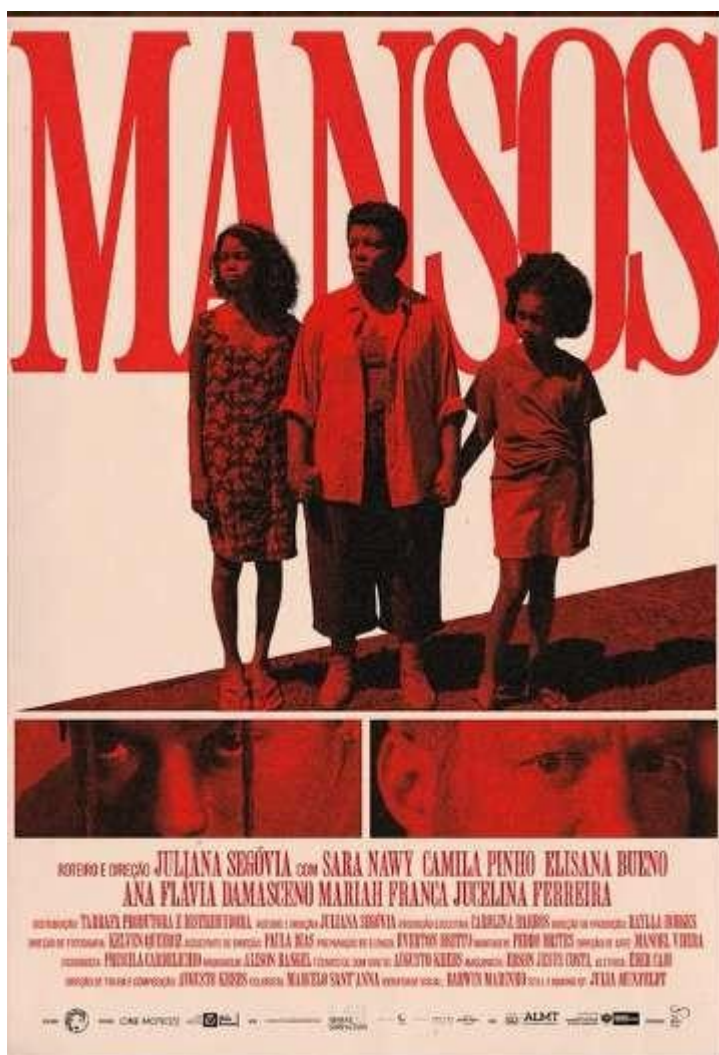


Figura 17 — Cartaz de *Mansos* (2024) Ju Segovia. - Fonte: Instagram.

Desse modo, no cinema de periferia, as tecnologias artísticas da distribuição não se configuram apenas como ferramentas promocionais. Elas operam como dispositivos atravessados por escolhas econômicas, políticas e afetivas, tensionando continuamente os

limites entre estética, acesso e circulação.

3.4 Tecnologias afetivas

Para Talita Arruda, as tecnologias afetivas da distribuição dizem respeito às práticas que envolvem formas de trabalho, equipes mobilizadas e posicionamentos construídos ao longo da circulação dos filmes. Diferentemente das tecnologias artísticas, elas operam no campo das relações, dos vínculos e das expectativas em torno da recepção das obras. Essas tecnologias não se organizam apenas por estratégias mercadológicas, mas por escolhas políticas, éticas e subjetivas, muitas vezes difíceis de mensurar. Por essa razão, Arruda não propõe um mapeamento exaustivo dessas práticas, mas a observação de como elas se manifestam em processos concretos de circulação e impactam a trajetória dos filmes. Nesse sentido, Arruda aponta que essas tecnologias “indicam diretrizes de atuação que envolvem os desejos e expectativas em relação à circulação dos filmes e têm um impacto emocional direto na recepção dos públicos” (ARRUDA, 2024, p. 87).

No contexto desta pesquisa, as tecnologias afetivas são fundamentais para compreender as experiências da Ponta de Anzol e da Produtora Tarrafa, nas quais a distribuição se orienta pela relação com os públicos, pelos territórios ocupados e pela devolução simbólica dos filmes aos seus lugares de origem. Como afirma Jacson Dias:

A gente acredita muito que cinema tem que ser visto. Como a gente vive numa bolha, a gente tem uma regra na Ponta: os filmes sempre precisam circular. Quando alguém pede para exibir um filme em cineclube, a gente sempre acha um jeito. Porque é isso que faz a gente sair um pouco da bolha e entender que o filme não pode existir só para passar em festival. (DIAS, entrevista verbal, 2026)

Retornar aos territórios de origem — prática mencionada por Jacson ainda no bloco de apresentação — configura-se aqui como tecnologia afetiva. Ao fortalecer vínculos com espaços exibidores locais e ampliar a formação de público, a distribuição ultrapassa a lógica exclusiva dos festivais e reafirma o cinema como prática comunitária. Essa diretriz aparece de forma ainda mais concreta quando Jacson narra a preocupação em exibir *Ramal* (2023) no próprio território dos personagens e em realizar ações em regiões frequentemente ignoradas pelo circuito cultural legitimado:

Isso é pra gente fundamental. Então, assim, a gente exibiu o Ramal. A gente não conseguiu... nunca que os meninos que fizeram o filme conseguiram ver esse filme no cinema, por questões óbvias. Estão trabalhando, vão longe. Mas a gente exibiu o Ramal, lá no Ramal. A gente fez essa exibição lá. Isso é uma coisa também que a gente não abre mão. Então, a gente levou... as nossas contrapartidas, geralmente, são de exibições de filmes, que geralmente eu fico encarregado, eu que vou, eu que converso com a galera. Então, às vezes, o Higor. Mas, geralmente, é eu. Então, a gente exibiu na região metropolitana de Belo Horizonte, Ribeirão das Neves... que é talvez a cidade mais pobre da região metropolitana. Então, geralmente, faz muita coisa em Contagem... Contagem é uma cidade grande... com muito dinheiro. Betim não tem muito dinheiro, mas é mais desenvolvido. Ribeirão das Neves, não. E eu morei em Ribeirão das Neves também... muito, muito, muito periférico. Talvez o mais periférico que eu morei. Então, eu faço questão de levar o filme para esses lugares. (DIAS, entrevista verbal, 2026)

Jacson também associa essa escolha territorial a uma crítica direta ao modo como certas ações culturais “descem” para periferias mais próximas do centro, em um gesto de aparente inclusão que não enfrenta as distâncias reais da cidade — o que explicita como a tecnologia afetiva envolve, também, posicionamento político frente às desigualdades raciais e espaciais:

Você ia ver todo mundo branco do evento. Eles fazem... quando eles querem fazer alguma coisa, vou fazer alguma ‘benevolência’, com muitas aspas, alguma benevolência para os pobres. Vou exhibir filmes lá no Serrão. Serrão, uma favela, tipo a Rocinha, tipo Capão Redondo de São Paulo, muito famosa. Só que ela é a mais próxima do centro, do centro-sul... na verdade, ela fica no centro-sul. Então, ela pega vários bairros do centro-sul de Belo Horizonte, que é onde está a burguesia. Então, para eles é muito cômodo fazer lá. Mas

ninguém quer ir no Zilah Spósito, que é longe para eles. Para mim, Zilah Spósito é perto. Mas para eles é muito longe. Então, ninguém quer ir em Ribeirão das Neves. Então, tem isso também. Então, eu tento fazer, a gente tenta fazer oficinas e exibições para lugares que, geralmente, as pessoas não vão. (DIAS, entrevista verbal, 2026)



Figura 18 — Chamada para Mostra realizada pela Casa do Beco, com exibição dos filmes da Ponta de Anzol em Outubro de 2023, cujo Jacson Dias foi convidado para debate. Fonte: Instagram.

Aqui, a tecnologia afetiva se manifesta como decisão concreta de circulação: não apenas “fazer sessão”, mas escolher territórios menos “visitáveis”, reforçando vínculos com públicos periféricos e criando possibilidades de acesso onde o circuito hegemônico raramente chega.

Essa dimensão afetiva não se restringe à exibição. Ela aparece também nas formas de trabalho e formação de equipe, e no modo como as ações acontecem mesmo quando não há orçamento, alternando entre contrapartidas obrigatórias e iniciativas orgânicas. Jacson descreve:

Não, essas (oficinas) eu faço... a gente faz sem dinheiro... o dinheiro é nosso mesmo. Nosso mesmo. Algumas são como contrapartida, que a gente tem a obrigação de fazer. Outras é

porque a gente quer mesmo. Tipo, a gente fez uma oficina de laboratório de roteiros e produção... pensar a produção e o roteiro. Que foi uma coisa que a gente fez porque a gente quis. A gente fez lá na Ponta. Então, a gente comprava comida para a galera. Então, assim, a gente fez um grupo pequeno de pessoas para ver se funcionava. E funcionou muito bem. Talvez esse ano a gente faça de novo. Agora a gente vai abrir para as pessoas participarem, né? Dessa vez, nós convidamos as pessoas. Agora, talvez vá abrir. (DIAS, entrevista verbal, 2026)

No caso da Tarrafa, o próprio nome da produtora nasce de uma lógica afetiva de aproximação e circulação coletiva. Anna relata:

Esse nome surgiu quando eu estava pesquisando para o meu documentário, Entre Marés. A tarrafa é essa rede que o pescador joga. Eu sou da praia, então eu queria que o nome tivesse esse rolé de trazer para junto — não os peixes, mas as pessoas e os projetos que a gente acredita — e depois jogar esses projetos no mundo de novo. (ANDRADE, entrevista verbal, 2026)

A metáfora da rede sintetiza uma concepção de distribuição que não se restringe à lógica competitiva do mercado, mas se estrutura a partir da construção de comunidade. Essa postura se evidencia também na forma como Anna compreende o acesso aos filmes: *“Eu sou dadeira de link. Se alguém quiser piratear, eu até gosto. Quero saber onde está passando para ir lá, tirar foto, fazer ação. É mais uma possibilidade de outro público assistir.”* (ANDRADE, entrevista verbal, 2026)

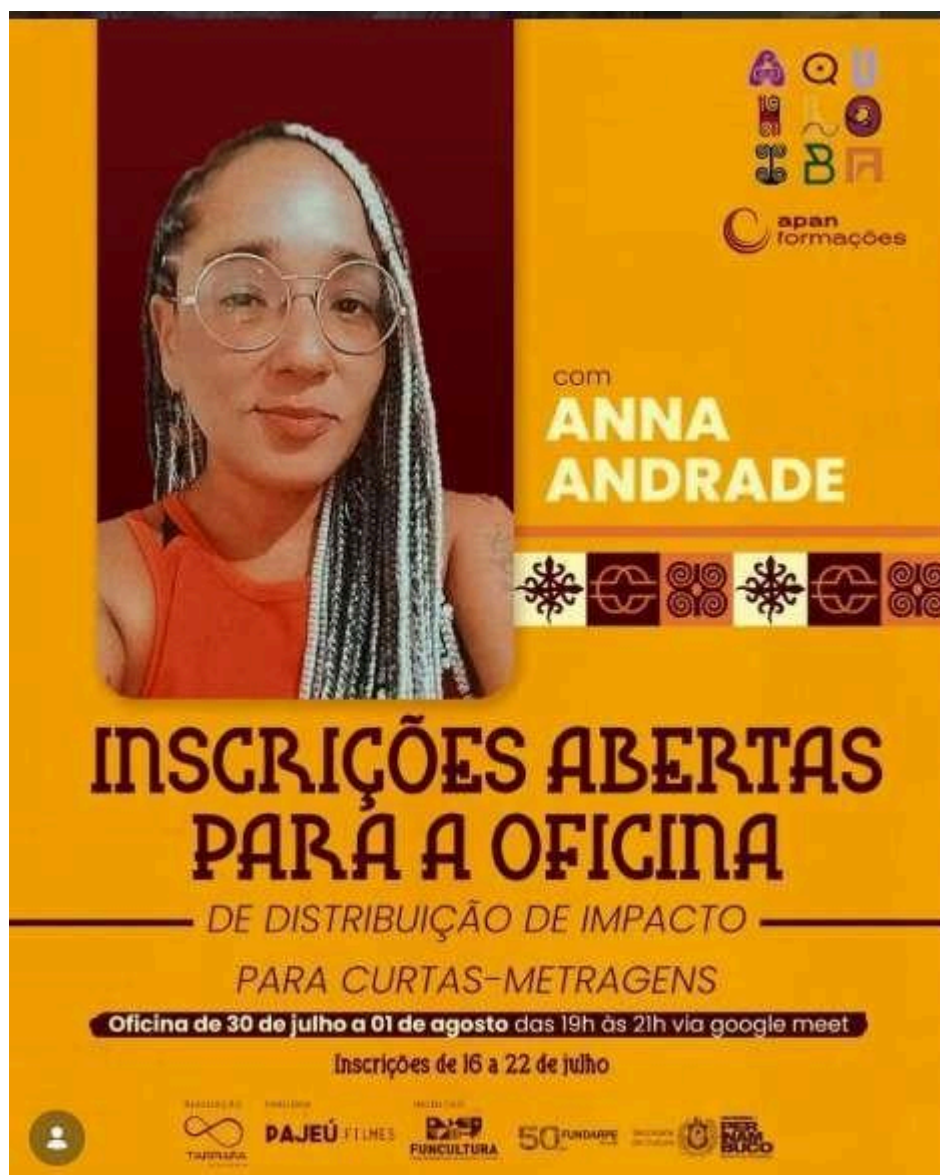


Figura 19 — Chamada para Oficina realizada pela Tarrafá Produtora para distribuição de impacto ministrada por Anna Andrade. Fonte: Instagram.

Ao compartilhar catálogos com cineclubes, organizações sociais e até espaços institucionais — como exibições dentro de órgãos públicos — a Tarrafá tensiona fronteiras simbólicas e amplia o alcance das obras para além do circuito tradicional. Essa prática revela um compromisso ético que atravessa tanto a realização quanto a distribuição: mais do que proteger o produto como mercadoria, trata-se de garantir sua circulação como instrumento de formação, acesso e transformação social.

Anna também afirma que o circuito de festivais tende a ser menos complexo do que o trabalho de retorno aos territórios e de construção de públicos para além do circuito formal,

especialmente quando a circulação se dá como contrapartida social e envolve decisões de equipe e de permanência no território:

Eh, a gente trabalha com circuito exibidor como um todo. Então, o circuito de festivais é o lugar que eu menos me preocupo, porque os festivais eles estão aí, eles existem. Eu preciso só inscrever meu filme e entender se ele vai ser exibido, garantir que seja exibido com a melhor qualidade possível. Enfim, o mais desafiador é justamente ir os outros públicos. Então, sempre quando a gente realiza um trabalho em determinado território, a gente tem várias preocupações, não só de voltar, né, mas preocupação de formar equipe com as pessoas desse lugar, garantir que o cinema também seja uma porta de acesso pro trabalho, porque não faz muito sentido eu chegar na numa quebrada com tudo meu, passar cinco dias lá só eh me apropriando da tecnologia social daquele lugar e depois vazar. A gente tenta garantir que as equipes sejam formadas... e aí quando a gente tá falando de filme, garantir também que a gente possa voltar para fazer uma exibição... Com *Entre Marés*, eu consegui um ônibus uma vez para levar a galera da ilha para uma sessão que teve aqui no São Luís. Nossa, foi lindo.(ANDRADE, entrevista verbal, 2026)

Relacionada ainda a essa dimensão, Arruda aponta um exemplo de tecnologia afetiva estruturada coletivamente na distribuição de *Cabeça de Nêgo* 2021 dirigido e escrito por Déo Cardoso, ao descrever a Chuvisco como uma rede organizada de agentes distribuidores do filme, voltada à democratização do acesso e ao encontro com públicos protagonistas:

Em relação à equipe e aos métodos de trabalho, a distribuição de *Cabeça de Nêgo* também foi responsável pela Chuvisco – uma rede de 19 agentes distribuidores(as) do filme composta majoritariamente por alunes e professores(as) negres de escolas públicas, das cinco regiões do Brasil, de diferentes gêneros, sexualidade e classes sociais. O objetivo da Chuvisco era organizar e realizar exibições gratuitas do filme, visando fortalecer a democratização do acesso à obra e ampliar o alcance junto aos seus públicos protagonistas: a comunidade pedagógica, jovens negres das periferias e as pessoas interessadas nas pautas afirmativas, antirracistas e na educação. (ARRUDA, 2024, p. 94)

A experiência da Chuvisco evidencia como a tecnologia afetiva pode se estruturar de forma organizada e coletiva, mirando públicos específicos e criando redes de circulação que extrapolam a lógica tradicional do mercado. Trata-se de um modelo que dialoga diretamente com práticas observadas tanto na Ponta de Anzol quanto na Tarrafa, sobretudo quando a circulação se articula à formação, à mediação e à criação de espaços de encontro. Anna foi colaboradora do projeto.

Na Tarrafa, Anna — que fez também parte da Chuvisco — desenvolve estratégias que ela própria define como “distribuição de impacto²⁰”. Um exemplo é o filme *Admirável Mundo Destro*, que aborda a temática das pessoas canhotas: “*A gente criou um jogo interativo e uma cartilha sobre pessoas canhotas e distribuiu para todas as Secretarias de Educação do Nordeste.*” (ANDRADE, entrevista verbal, 2026)

Outro caso envolve um filme sobre dançarinos de break no metrô. Inspirada no modo como os próprios personagens divulgavam seu trabalho, Anna relata:

Eles usavam um pedaço de papelão para escrever o nome do grupo e o número deles. Quando o filme ficou pronto, já existia QR Code. A gente cortou um monte de papelão, carimbou o QR Code e saiu distribuindo. Você apontava e assistia o filme. (ANDRADE, entrevista verbal, 2026)

Embora essa estratégia possa ser compreendida também como tecnologia artística, ela se insere fortemente no campo afetivo ao resgatar simbolicamente a prática dos próprios personagens e transformá-la em meio de circulação. O material de divulgação deixa de ser apenas ferramenta promocional e passa a operar como extensão do universo do filme, reforçando vínculo e reconhecimento territorial.

Talvez o exemplo mais contundente da dimensão afetiva esteja no trabalho cineclubista realizado por Anna em uma unidade socioeducativa feminina de regime fechado. Em uma das sessões, foi exibido o documentário *Quem Matou Eloá*, 2015 de Lívia Perez. Anna relata:

²⁰ O termo “distribuição de impacto” é utilizado no campo da distribuição audiovisual para designar estratégias que articulam a circulação do filme com ações educativas, campanhas sociais e parcerias institucionais, buscando ampliar os efeitos da obra em públicos específicos e promover mudanças sociais ou conscientização sobre determinado tema. Essas campanhas podem incluir exibições direcionadas, materiais educativos e articulação com organizações ou instituições públicas.

A regra era nunca forçar debate. Mas nesse dia todas começaram a compartilhar por que estavam lá. Foi muito pesado. Muitas falaram que mataram para se defender. A professora disse que tinham coisas que elas nunca tinham contado antes. A gente saiu de lá chorando.(ANDRADE, entrevista verbal, 2026)

Essa experiência, descrita por Anna como divisor de águas em sua vida, revela a forma mais radical da tecnologia afetiva: quando a exibição não apenas circula a obra, mas cria espaço de escuta, elaboração e transformação. Mesmo sendo um contexto cineclubista, essa lógica atravessa a espinha dorsal da Tarrafa e orienta suas práticas distributivas.

Ao observar essas experiências, torna-se evidente que, no cinema de periferia, a tecnologia afetiva não é acessória. Ela constitui parte estruturante da distribuição. Seja ao liberar filmes para cineclubes, ao compartilhar links sem restrições, ao retornar aos territórios com sessões e oficinas, ao formar equipes locais e criar estratégias de impacto, tanto a Ponta de Anzol quanto a Tarrafa evidenciam que a circulação pode operar como gesto político de aproximação, formação e permanência. Mais do que garantir visibilidade, trata-se de garantir presença.

3.5 Tecnológicas mercadológicas

Nesse sentido, a distribuição aparece como um setor estratégico da cadeia do audiovisual: é nela que se definem condições de licenciamento, termos contratuais, valores e acordos com exibidores, plataformas e outros agentes. Contudo, como aponta Arruda, trata-se também de um campo historicamente pouco transparente, em que negociações frequentemente ocorrem de forma opaca e reforçam vantagens para agentes já consolidados. Para realizadores, coletivos e distribuidoras periféricas, isso se traduz em instabilidade financeira, dificuldade de projeção de receitas e limitação de poder de barganha diante de grandes “players” do setor. Nesse cenário, Arruda ressalta que “profissionais e empresas que não pertencem às categorias dominantes e atuam na distribuição audiovisual enfrentam desafios significativos. Deparam-se com um mercado instável, excludente e de carências financeiras” (ARRUDA, 2024, p. 122).

No caso da Ponta de Anzol, a experiência narrada por Jacson Dias evidencia essas assimetrias, sobretudo quando se trata de curta-metragem. Ao comentar sobre remuneração e

retorno financeiro, ele explicita que o curta raramente se sustenta economicamente e que, quando há dinheiro, costuma ser pouco. O ponto importante, aqui, é separar duas fontes de retorno que aparecem misturadas na fala: a primeira se refere a valores provenientes de mostras competitivas/premiações, e a segunda a valores provenientes de licenciamento para plataformas.

A gente não ganha dinheiro com curta. Isso é uma coisa importante de ser dita. Quando dá dinheiro, é muito, muito pouco, tipo R\$ 500, R\$ 300. [...] A gente ganha dinheiro com empresas privadas — que ‘ganham dinheiro’, entre aspas. [...] Mas o dinheiro é melhor. Tipo, o Globoplay paga. [...] Mas ainda assim é pouco. (Dias, entrevista verbal, 2026)

O trecho “R\$ 500, R\$ 300” está associado, principalmente, àquilo que entra “quando dá dinheiro”, isto é, premiações e retornos pontuais que não estruturam uma receita contínua para o curta. Já o licenciamento em plataformas, quando ocorre, aparece como um retorno “melhor” — ainda que, segundo ele, segue sendo baixo se comparado à escala dessas empresas. Nessa mesma chave, Jacson diferencia plataformas maiores e menores, e introduz um elemento mercadológico decisivo: nem sempre a negociação é feita em condições de simetria, e muitas vezes o valor chega como algo já imposto, com pouca margem de negociação.

Na maioria das vezes, [...] quando é Embaúba, Cardume, [...] são valores bem pequenos. E a gente super compreende. Então, às vezes, não é sobre o dinheiro; é sobre a necessidade do filme ser exibido. [...] Agora, quando a gente está tratando de Globoplay, aí não tem conversa. [...] Mas a gente não impõe valor: eles que impõem também. (Dias, entrevista verbal, 2026)

Como exemplo concreto dessa relação com plataformas, Jacson cita o caso de um dos títulos da produtora: “*O Itaú, o Cultural Play, que pegou o Ramal, pagou para ser exibido o Ramal. Para ter o Ramal no catálogo.*” (Dias, entrevista verbal, 2026).



Figura 20 — *Ramal*, de Higor Gomes. Disponível no Itaú Cultural Play. **Fonte:** Captura de tela do site Itaú Cultural Play.

Esse ponto é central para pensar tecnologia mercadológica no cinema de periferia: ao mesmo tempo em que a circulação em certas plataformas oferece legitimidade, janela e alcance, ela também pode se dar sob condições em que os realizadores negociam pouco e aceitam valores inferiores para garantir presença e visibilidade. Em outras palavras, mesmo quando a tecnologia mercadológica existe (contrato, licenciamento, valor), ela opera sob uma estrutura desigual. Nos casos das plataformas digitais com pouca estruturação, como a TodesPlay — plataforma gerida pela APAN — Jacson aponta que: “*A gente conhece a seriedade desses profissionais, então às vezes entra com pouco dinheiro ou quase nada, porque acha importante o filme estar nesses lugares.*” (Dias, entrevista verbal, 2026)

Ainda que o circuito digital possa sugerir maior democratização do acesso, observa-se que as assimetrias se reproduzem também nesse ambiente. Plataformas de menor porte, em geral, operam com margens estreitas e baixa capacidade de remuneração, o que limita retornos financeiros para os realizadores. Por outro lado, elas cumprem uma função decisiva na circulação do cinema independente: oferecem janelas alternativas de exibição, sustentam catálogos que priorizam obras fora do mainstream e ampliam a possibilidade de encontro com públicos que extrapolam o circuito tradicional.

Além disso, Jacson desloca a tecnologia mercadológica para um nível menos contratual, mas ainda estratégico: a inteligência de circulação no circuito de festivais. Sem tratar diretamente de cláusulas, ele descreve um aprendizado de “mercado” que passa por entender hierarquias, impactos e consequências de cada seleção.

A estratégia que tem é não ter pressa. [...] A gente já pensou muito em qual festival mandar. [...] É mandar pra mil, passar em 60, 70. É não desistir. Distribuição é insistência.[...] Você tem que saber onde você quer exhibir. [...] Às vezes você passa numa mostra pequena dentro do festival grande e depois você arrepende. (Dias, entrevista verbal, 2026)

Mesmo quando não há negociação financeira envolvida, existe uma racionalidade mercadológica e simbólica: escolher janelas, construir trajetória, evitar exhibições que “queimam” a estratégia, e gerir o tempo do filme no circuito.

Já no caso de Anna Andrade, à frente da Tarrafa, o campo mercadológico se organiza de modo diferente porque sua atuação é, antes de tudo, a de uma agente de distribuição (e, portanto, de gestão de percurso, documentos, janelas e acordos). Anna descreve um contraste importante entre o modelo mais tradicional de distribuição — mais comum no longa — e o modelo pontual que ela constrói para o curta.

Geralmente é aquela distribuidora que emite o CPB do filme, que emite o CRT do filme. A partir do contrato, ela passa a ter cotas patrimoniais e cotas de exibição [...] com contratos válidos às vezes por cinco anos. [...] Como o nosso trabalho com curta é mais pontual, curta geralmente é distribuído por dois anos. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Ela afirma que, ao pensar seu modelo de negócio, não fazia sentido emitir documentos no nome da distribuidora, porque isso poderia implicar participação patrimonial sobre a obra — o que entraria em contradição com a natureza pontual do serviço prestado.

Quando eu fui pensar nesse modelo de negócio, [...] para mim não fazia sentido que documentos fossem emitidos no nome da distribuidora, porque a partir do momento que você emite o CPB no nome da distribuidora, a distribuidora passa a ter algum tipo de cota patrimonial ali sobre aquela obra. Mas não faz sentido, porque o meu trabalho com seu filme é pontual. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Essa escolha reorganiza toda a lógica mercadológica da Tarrafa: em vez de operar pela apropriação de percentuais patrimoniais futuros, a Tarrafa se estrutura por remuneração direta do serviço (mensalidade/anuidade), o que desloca a sustentabilidade econômica da distribuidora para o que ela recebe dos filmes durante o período de trabalho.

No nosso modelo de negócio, os filmes pagam anuidade ou mensalidade [...] cada filme tem o seu perfil. [...] Isso pesa muito quando eu penso em estruturar a equipe, porque a gente vive basicamente do que a gente recebe dos filmes. [...] Essa grana que entra serve basicamente pra eu pagar a grana das meninas, pagar os impostos pra Tarrafa existir. Hoje eu ainda não consigo, por exemplo, tirar um cachê pra mim. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Ao mesmo tempo, Anna mostra como tecnologias mercadológicas não são apenas “fechar contrato”: elas também envolvem *timing*, negociação de janela e articulação com exibidores e plataformas durante a vida do filme.

A gente sempre entra em contato com esses espaços antes, porque às vezes é uma comunicação que demora um pouco, mas pro curta é muito massa, porque você pode negociar com o canal, com a plataforma, quando esse filme entra. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Nesse ponto, ela dá um exemplo concreto de negociação de janela, mostrando que o licenciamento pode ser acordado com antecedência e com data de entrada definida: “*Às vezes você tá trabalhando o Mansos [...] a gente já licenciou ele, mas ele só vai entrar no ano que vem, porque isso já é uma negociação da gente [...] e o filme entra [...] em 2027.*” (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Nesse percurso, ela reforça um princípio ético e também mercadológico: manter contratos e repasses no nome do diretor pode evitar conflitos futuros quando a parceria com a distribuidora já não estiver ativa. “Será que é justo eu pegar um percentual [...] se lá na frente eu não vou estar nem mais trabalhando com o teu filme? [...] A partir do momento que o contrato foi feito no meu nome, eu tenho direito sobre um percentual.” (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Ela dá o exemplo da Embaúba Play, que faz repasses a cada três meses: “Eles fazem um repasse financeiro pro diretor a partir das visualizações [...] e esse retorno a gente também não participa, porque o contrato já foi feito no nome do diretor.” (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Além disso, Anna evidencia que a tecnologia mercadológica também se constrói por rede, reputação e relações continuadas com plataformas e agentes, uma dimensão que se aproxima do afetivo, mas opera diretamente como capital de circulação e de negociação.

Eu tenho essa comunicação aberta com esses espaços desde que eu comecei a distribuir. [...] Quando a galera vê o e-mail da Tarrafa, já sabe que sou eu arretando. [...] Tem plataformas que a galera já é amiga [...] e no dia a dia a gente tá trocando, tentando fazer coisas juntas. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Por fim, Anna aponta um limite estrutural do mercado: mesmo quando curtas entram em plataformas grandes, isso não significa que eles sejam efetivamente “distribuídos” no sentido forte do termo — isto é, impulsionados, comunicados, recomendados, alcançando público. “*Eu nunca vi nenhuma publicidade da GloboPlay me orientando a assistir os curtas que tem na plataforma, mas na plataforma tem curta.*” (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Essa crítica ajuda a entender que tecnologias mercadológicas não se esgotam no contrato: elas incluem a lógica de visibilidade, curadoria, publicidade e posicionamento do conteúdo dentro de um ecossistema competitivo. Assim, tanto na Ponta de Anzol quanto na Tarrafa, a dimensão mercadológica aparece como um campo de disputa: seja pela baixa rentabilidade do curta, pela pouca margem de negociação com grandes players, ou pela necessidade de criar modelos sustentáveis e éticos de trabalho que não reproduzam as mesmas assimetrias do mercado tradicional.

3.6 Dos curtas para os longas

Para olhares mais criteriosos, é possível perceber que as análises das tecnologias anteriormente discutidas não fazem menção direta aos longas-metragens. Isso se deve, sobretudo, à escassez de material empírico coletado nas entrevistas sobre essa modalidade, bem como ao fato de que tanto a Ponta de Anzol quanto a Produtora Tarrafa ainda não possuem trajetórias consolidadas na distribuição contínua de longas.

No caso da Ponta de Anzol, a produtora se prepara para o lançamento de seu primeiro longa-metragem. Como afirma Jacson Dias: *“Esse é o filme que muda a nossa história... porque ele é diferente dos nossos filmes.”* (Dias, entrevista verbal, 2026)

O longa-metragem em questão é o Outubro, dirigido por Vinicius Correia, que não é integrante da produtora mas um amigo que convidou a Ponta de Anzol para atuar na produção. A realização se estendeu por aproximadamente quatro anos, em função de limitações orçamentárias e da própria natureza do filme, que acompanha o trabalho de brigadistas responsáveis pelo combate a incêndios na região metropolitana de Belo Horizonte. A produção ocorreu em um contexto político delicado, marcado pelo período em que o então presidente Jair Bolsonaro passou a criminalizar brigadas voluntárias em diversas regiões do país.

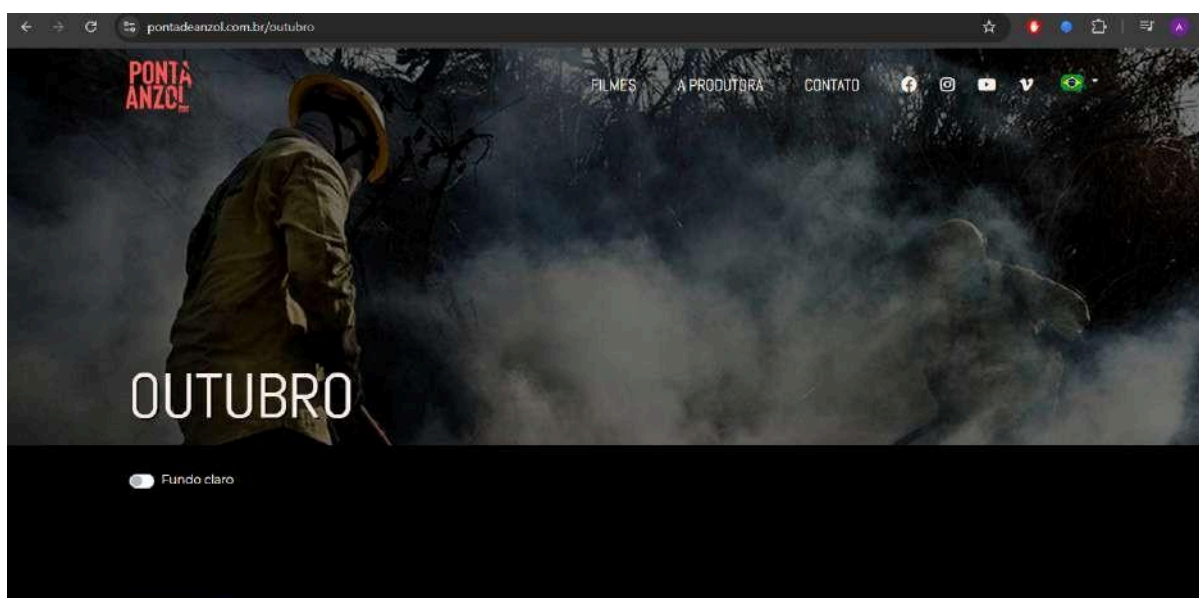


Figura 21 — *Outubro*, de Vinicius Correia. Projeto listado como “em desenvolvimento” no site da Ponta de Anzol. Fonte: Captura de tela do site da Ponta de Anzol.

A participação da Ponta de Anzol se deu em regime de coprodução. Embora, segundo Jacson, o projeto fuja parcialmente do escopo habitual da produtora — centrado na auto distribuição de curtas —, ele mantém coerência com os valores sociais defendidos pelo coletivo: *“Mas é um filme que tem uma pegada social muito grande. Então, de alguma forma, ele resvala no que a gente acredita.”* (Dias, entrevista verbal, 2026)

A longa duração do processo produtivo está diretamente relacionada à escassez de recursos:

A gente deu um edital de curta e fez um longa. Depois a gente passou na finalização. Foi só isso. Não teve dinheiro. O dinheiro foi muito pouco. Por isso que a gente ficou quatro anos gravando. Poderia ter sido dois anos se tivesse dinheiro, mas sem dinheiro ele durou entre quatro e cinco anos. (Dias, entrevista verbal, 2026)

Esse relato evidencia como, no campo do longa-metragem, as limitações estruturais se intensificam. Diferentemente do curta, cuja circulação pode ser realizada de maneira mais flexível e até artesanal, o longa demanda maior capital financeiro, prazos específicos de captação e uma engrenagem produtiva mais robusta.

No que diz respeito à distribuição, o desafio se amplia. Jacson afirma que esta será a primeira experiência da produtora com a distribuição de um longa e reconhece a necessidade de parceria com uma distribuidora especializada:

É a primeira vez que a gente vai distribuir um longa. E esse tem que ter uma distribuidora. A gente está conversando com várias. Quando não tem dinheiro fica mais difícil, né? Esse é o problema. Distribuir não é fácil. (Dias, entrevista verbal, 2026)

Até o momento da escrita deste trabalho, nenhum contrato havia sido firmado. A fala de Jacson revela que, ao migrar do curta para o longa, a lógica da auto distribuição encontra limites estruturais, exigindo inserção em circuitos mais institucionalizados e financeiramente estruturados.

Já no caso da Tarrafa, a relação com longas-metragens ocorre de maneira distinta. Embora a produtora atue majoritariamente na distribuição de curtas independentes — com um catálogo de mais de 70 títulos —, Anna Andrade também realiza distribuição de longas de forma individual, quando contratada por outras produtoras:

O grande carro-chefe do meu trabalho hoje é a distribuição. Eu atuo com a Tarrafa, mas também faço distribuição

individualmente quando as produtoras me contratam para distribuir algum longa. Ao longo da nossa trajetória, de mais de 70 curtas, a gente deve ter distribuído quatro longas. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

A própria Anna reconhece a complexidade ampliada que o longa impõe:

Com longa já é diferente, porque o longa tem uma série de exigências que ele tem que cumprir, principalmente quando é realizado com recursos do FSA. Dependendo do edital, você tem coisas obrigatórias: lançar em salas de cinema, cumprir janela de streaming... É uma demanda de pelo menos quatro meses de trabalho para cada filme. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Ao contrário do curta — que permite maior flexibilidade de janelas, negociações não exclusivas e estratégias prolongadas de circulação —, o longa frequentemente está submetido a obrigações contratuais rígidas, metas de lançamento comercial e exigências de cumprimento de editais públicos. Anna observa ainda que, mesmo quando há recurso destinado à distribuição, ele pode ser insuficiente diante das obrigações impostas: *“Já trabalhei em filme que tinha conseguido 200 mil de recurso e tinha que cumprir obrigatoriedade de salas de cinema. E às vezes é um recurso que parece grande, mas não é.”* (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Essa estrutura evidencia uma diferença fundamental: enquanto o curta permite estratégias mais autônomas e experimentais — como aquelas analisadas nos capítulos anteriores —, o longa insere produtoras e distribuidoras em uma lógica mais burocrática, comercial e institucionalizada.

A partir dessas falas, torna-se possível compreender que a ausência de análises aprofundadas sobre longas nas seções anteriores não representa uma lacuna teórica, mas um reflexo da própria materialidade das experiências investigadas. Tanto a Ponta de Anzol quanto a Tarrafa consolidaram seus modos de atuação, sobretudo no campo do curta-metragem, onde as tecnologias afetivas, artísticas e mercadológicas operam com maior margem de autonomia.

No entanto, à medida que esses agentes avançam para o campo do longa, deparam-se com estruturas de poder mais rígidas, exigências financeiras mais elevadas e uma burocracia que tende a restringir o acesso às iniciativas independentes e periféricas. Assim, o movimento “dos curtas para os longas” não é apenas uma mudança de formato, mas uma mudança de escala de disputa dentro do mercado audiovisual brasileiro.

Nesse deslocamento, também se reposicionam as tecnologias da distribuição: no longa, as tecnologias mercadológicas tendem a ganhar centralidade (contratos, janelas e obrigações), enquanto as tecnologias artísticas se tornam mais dependentes de recursos e de planejamento antecipado. Ainda assim, as tecnologias afetivas seguem como eixo político fundamental, mas passam a disputar espaço com exigências institucionais e com o custo material de manter o filme circulando.

4. Ponta de Anzol e Tarrafa: considerações finais sobre as entrevistas

Há uma fala de Jacson Dias que sintetiza, de forma contundente, a assimetria estrutural do campo audiovisual brasileiro: *“Tem uma coisa que o Higor fala que eu acho fantástico: preto, se errar uma vez, nunca mais. O cinema também tem essa crueldade. Branco não. Branco pode errar, pode fazer o que for.”* (Dias, entrevista verbal, 2026)

A frase revela não apenas uma percepção individual, mas um diagnóstico estrutural: o audiovisual, enquanto campo de disputa simbólica e econômica, não opera sob as mesmas regras para todos os sujeitos. A margem de erro, a tolerância ao fracasso e a possibilidade de experimentação não são distribuídas de forma equitativa — trata-se menos de condutas individuais e mais de um sistema que distribui confiança, credibilidade e “segunda chance” de modo desigual. Para realizadores periféricos e negros, o erro pode significar exclusão definitiva de circuitos e oportunidades.

A metáfora presente nos próprios nomes das produtoras analisadas reforça essa dimensão simbólica. A Ponta de Anzol é o objeto amarrado à vara de pesca, instrumento preciso que fiska o peixe. A Tarrafa é a rede lançada ao mar, ampla, coletiva, que captura de forma expansiva. Apesar das diferenças de formação, trajetória e modelo de atuação, Jacson Dias e Anna Andrade compartilham uma condição comum: a do sujeito periférico politicamente orientado, conforme discutido a partir de D’Andrea (2020) nos capítulos anteriores, marcada pela centralidade do território, pela organização coletiva e pela cultura como forma de ação política.

Ambos operam a partir de um compromisso territorial. O retorno aos lugares de origem, a formação de equipes locais e a devolução simbólica dos filmes aos territórios onde foram gestados não são apenas gestos afetivos, mas posicionamentos políticos. Trata-se de disputar narrativas e afirmar que o acesso ao cinema — enquanto produção e enquanto fruição — é possível, mesmo diante das barreiras estruturais.

Entretanto, esse processo não se dá sem desgaste. Anna Andrade explicita o custo emocional de permanecer no campo audiovisual: *“Hoje em dia eu quase não tô produzindo filmes, assim. Tenho me dedicado mais às minhas coisas, porque esse ambiente de trabalho... do mesmo jeito que ele nos possibilita muitas coisas, ele também nos adocece.”* (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Ela complementa:

Eu entendi que não valia a pena financeiramente eu estar trabalhando em produções onde eu estava recebendo muito pouco para às vezes brigar com todo mundo. É meio adoecedor. [...] Hoje em dia eu produzo as coisas que a Tarrafa promove. A gente monta nossa equipe, traz pessoas que estão saindo da universidade ou que nunca trabalharam no cinema, e faz uma parada mais colaborativa, em vez dessas hierarquias bizarras que a gente não concorda. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

O relato evidencia que a disputa por permanência no campo não é apenas econômica, mas também simbólica e psíquica. O modelo hierárquico e elitizado ainda predominante no audiovisual brasileiro gera adoecimento e exclusão. A resposta encontrada por Anna é a construção de um ambiente próprio, pautado pela colaboração e pela formação.

Em outro momento, ela afirma: “*Consegui uma bolsa e agora tô estudando gastronomia. Tô estudando gastronomia pra não surtar.*” (Andrade, entrevista verbal, 2026). A frase, embora dita com leveza, carrega uma crítica profunda: a instabilidade estrutural do setor exige múltiplas estratégias de sobrevivência.

Jacson, por sua vez, reflete sobre a falsa percepção de glamour associada ao cinema:

O cinema passa essa falsa sensação de glamour. [...] A primeira vez que a gente teve em Gramado, a gente tava num hotel cinco estrelas, tomando vinho com um monte de gente global. Quando a gente voltou pra Belo Horizonte, pegamos o ônibus, o Maicon desceu no ponto dele, eu no meu. Depois ele me mandou mensagem falando: ‘Nossa, a gente tava há três horas num hotel cinco estrelas e agora a gente voltou pra nossa realidade.’ (Dias, entrevista verbal, 2026)

A cena sintetiza a distância entre o imaginário do glamour e a realidade material dos realizadores periféricos. O reconhecimento simbólico não se converte automaticamente em estabilidade econômica.

Ainda assim, Jacson afirma: *“Eu venho de padaria Antes de entrar na UNA, estudar Eu trabalhava em padaria. E que não tem problema nenhum de trabalhar em padaria. Se der tudo errado, eu volto a trabalhar. E tá tudo ok.”* (Dias, entrevista verbal, 2026)

Há, nessa fala, uma consciência pragmática da precariedade, mas também uma resistência à idealização do campo audiovisual como única via possível.

Nesse contexto, o curta-metragem aparece como estratégia concreta de inserção e permanência. Para além de uma escolha estética, trata-se de uma escolha política e operacional. Anna Andrade destaca: *“Eu gosto muito de trabalhar com curta porque é uma peça mais dinâmica. É muito mais fácil convencer alguém a sentar e assistir 20 minutos do que duas horas.”* (Andrade, entrevista verbal, 2026)

Ela acrescenta:

O curta comunica igual um longa, às vezes comunica muito mais. Dependendo da linguagem e de onde ele tá sendo exibido, o público pode se conectar de um jeito que talvez num longa não aconteça. E ele permite debates mais aproximados. (Andrade, entrevista verbal, 2026)

O curta-metragem, portanto, não é apenas uma etapa inicial da carreira, mas um formato estratégico de democratização do acesso. Sua duração, sua circulação em cineclubes e sua flexibilidade de exibição permitem alcançar públicos historicamente afastados das salas comerciais.

Mostra-se, assim, o quanto o curta é fundamental para espectadores que não possuem vínculo direto com o universo audiovisual. Ele contribui não apenas para a formação de realizadores periféricos, mas também para a formação de espectadores da periferia — sujeitos que passam a reconhecer valor estético, potência narrativa e dimensão política em suas próprias experiências e territórios.

Ao longo das entrevistas, evidencia-se que tanto a Ponta de Anzol quanto a Tarrafa operam sob uma lógica que tensiona o mercado sem ignorá-lo. Trabalham com festivais, negociam com plataformas, compreendem as engrenagens mercadológicas, mas não subordinam completamente suas práticas à lógica da bilheteria ou da validação institucional. O que emerge dessas trajetórias é uma concepção de distribuição que ultrapassa o mero escoamento comercial de obras. Trata-se de um processo de formação, devolução territorial, criação de redes e disputa simbólica.

Se o cinema historicamente foi um espaço restrito, elitizado e hierarquizado, as experiências aqui analisadas demonstram que há fissuras sendo abertas. Não se trata de romantizar a precariedade, mas de reconhecer que, mesmo diante de limitações estruturais, sujeitos periféricos têm construído estratégias próprias de permanência, circulação e formação de público.

Entre o anzol e a rede, entre a precisão e a expansão, o que se evidencia é uma prática de cinema comprometida com o território, com a coletividade e com a possibilidade de existir no campo audiovisual sem abdicar da própria origem. Nessa perspectiva, as tecnologias artísticas, afetivas e mercadológicas discutidas no capítulo anterior não aparecem como categorias abstratas, mas como práticas concretas de permanência: modos de sustentar circulação, produzir encontro com públicos e disputar o que conta como “sucesso” no audiovisual brasileiro.

Conclusão

Este trabalho buscou compreender como se dá a distribuição dos filmes no campo do Cinema de Periferia, investigando seus mecanismos, tecnologias, inovações, armadilhas e estruturas. Para isso, tomou como eixo teórico a pesquisa de Talita Arruda — que funcionou como espinha dorsal desta análise — e mobilizou como interlocutores empíricos as experiências de Jacson Dias, integrante e sócio da Ponta de Anzol, e Anna Andrade, sócia-proprietária da Produtora Tarrafa.

A pesquisa nasce de uma inquietação do autor, também realizador periférico: apesar de atuar na prática, ainda não possuía uma base estrutural e acadêmica consolidada sobre o que caracteriza o Cinema de Periferia e, principalmente, sobre como esse cinema circula. A problematização que se mostrou mais decisiva desde o início foi: “quem é que consome os nossos filmes?”. Foi a partir dessa pergunta que a distribuição deixou de ser apenas uma etapa “posterior” e passou a ser entendida como um problema central — um problema que define alcance, permanência, impacto e, em muitos casos, a própria possibilidade de continuidade do fazer cinema.

De início, a barreira metodológica e conceitual foi delimitar o que se entende por “cinema de periferia”. Embora a produção acadêmica ainda seja relativamente escassa, o tema já aparecia como campo promissor em autoras como Daniella Zanetti, que atua como uma mediadora importante entre a academia e esse universo, e em estudos mais recentes, como o de Alinny Dos Anjos, também mobilizado aqui. Ao formular uma questão que permanece atual — a capacidade do cinema de periferia construir instâncias próprias de produção, difusão, legitimação e reconhecimento e, ainda assim, enfrentar a “naturalização da desigualdade” e a lógica da “subcidadania” — Zanetti aponta um impasse que, passados quase vinte anos, não se tornou datado, mas ganha novas camadas no cenário contemporâneo (ZANETTI, 2008). Com base no percurso desta pesquisa, conclui-se que a periferia já construiu, sim, instâncias próprias de produção, legitimação e reconhecimento, mas ainda encontra limites concretos para ultrapassar a barreira estrutural que mantém desigualdades naturalizadas no campo audiovisual — historicamente hegemônico por homens brancos, de classe média/alta, heterossexuais, associados ao eixo Rio–São Paulo.

Para entender esse campo, foi necessário discutir “periferia” não apenas como espaço urbano, mas como configuração social e política; e, principalmente, compreender a ideia de sujeito

periférico, como analisado por D’Andrea 2020, como uma forma de existência e ação que não se restringe ao território, mas atravessa trabalho, acesso, redes, linguagem, ética e modos de circulação. Assim, esta pesquisa compreende que o Cinema de Periferia vai além do “onde se filma”: ele também se manifesta em como se filma e, com igual importância, em como se faz o filme chegar às pessoas. O cinema de periferia não está apenas no ato de apertar o REC da câmera; ele se prolonga na maneira como os filmes circulam, em quem os assiste, em quais espaços entram, e em quais vínculos geram. Isso atravessa escolhas narrativas e estéticas e se projeta no campo social, comunitário e político, especialmente quando os filmes retornam às bases, formam público e tensionam circuitos.

Para responder à questão que orienta esta pesquisa — como circula e quem assiste ao cinema de periferia? —, as tecnologias de distribuição propostas por Arruda foram adotadas como instrumento analítico, permitindo observar convergências e contrastes entre Tarrafa e Ponta de Anzol.

A partir dessa perspectiva, as tecnologias de distribuição se tornaram instrumentos objetivos de análise para os dois casos observados — Tarrafa e Ponta de Anzol — permitindo reconhecer convergências e contrastes. No eixo das tecnologias artísticas, os casos demonstram que materiais como cartaz e trailer não operam apenas como “embalagem”: eles influenciam acesso, legibilidade do filme, posicionamento e até estratégias de inclusão. Na Ponta de Anzol, esses materiais frequentemente surgem de forma artesanal, produzidos pela própria equipe — o que evidencia tanto a potência criativa quanto os limites de orçamento e de estrutura. Já na Tarrafa, há uma orientação mais sistematizada e, quando possível, a tentativa de aproximar distribuição e finalização, ainda que Anna reconheça a dificuldade material de “pensar distribuição desde o começo” em curtas de baixo orçamento. Em ambos os casos, as tecnologias artísticas aparecem conectadas a uma questão decisiva: ampliar alcance e viabilizar acessibilidade, reforçando que distribuição não é somente “divulgar”, mas construir condições reais de encontro entre filme e público.

No eixo das tecnologias afetivas, encontra-se o núcleo que mais responde à pergunta da pesquisa. É nesse campo — do vínculo, do pertencimento e das escolhas éticas — que as práticas da Ponta de Anzol e da Tarrafa se aproximam com mais força, diferenciando-se de modelos tradicionais de distribuição centrados apenas em prestígio e mercado. Quando Jacson afirma que “cinema tem que ser visto”, ele não está apenas defendendo exibição; ele está afirmando uma política de circulação que rompe a lógica de que o filme existe apenas

para a bolha dos festivais. Do lado da Tarrafa, a própria ideia de “tarrafa” como rede sintetiza uma ética de distribuição: aproximar pessoas e projetos, fazer circular, devolver ao mundo, e ampliar janelas para além do circuito mais restrito. A afetividade, aqui, não é romantização: é método de permanência, é estratégia de formação de público, e é reivindicação de outra relação com o território e com o trabalho. Em termos mais amplos, discutir tecnologias no Cinema de Periferia — e em outros cinemas de exceção — significa falar de formação, permanência e disputa por estrutura, questionando hierarquias historicamente impostas pela hegemonia do campo audiovisual.

Já no eixo das tecnologias mercadológicas, as entrevistas revelam a face mais perversa e instável do setor: baixa rentabilidade do curta-metragem, assimetrias de negociação, pouca previsibilidade de receita e disputas por visibilidade. A Ponta de Anzol reconhece a importância de estar em plataformas e janelas mesmo quando o retorno financeiro é pequeno, porque a circulação, em muitos casos, vale mais do que a receita imediata — coerente com a ideia de que o cinema precisa ser visto. Ao mesmo tempo, Jacson aponta que essa presença em certas janelas pode ocorrer sob condições impostas, sem real poder de barganha. A Tarrafa, por sua vez, apresenta uma resposta organizacional e ética a esse cenário: um modelo de trabalho baseado em remuneração de serviço (mensalidade/anuidade), com cuidado para não capturar direitos patrimoniais do realizador, mantendo repasses e contratos no nome do diretor quando necessário. Paralelamente, Anna critica a falsa equivalência entre “estar em plataforma grande” e “estar distribuído”, ao apontar a ausência de publicidade e orientação de consumo para curtas nesses ambientes — o que evidencia que contrato e catálogo não garantem, por si, visibilidade.

Com isso, sustenta-se que a distribuição no Cinema de Periferia constitui um campo híbrido: ao mesmo tempo prática de circulação estética, prática relacional e prática de disputa econômica. A pergunta “quem e como vê” não se resolve apenas escolhendo onde exhibir. Ela envolve negociar a permanência do filme no circuito, criar condições de acesso (incluindo acessibilidade), formar público fora da bolha e construir redes que sustentem o trabalho no tempo — mesmo quando o mercado não oferece previsibilidade e quando a estrutura do setor continua operando de forma desigual.

Cabe destacar que, embora a pergunta que orienta esta pesquisa tenha sido formulada como “como circula e quem assiste ao cinema de periferia?”, o percurso analítico desenvolvido neste trabalho acabou se concentrando de forma mais aprofundada nas formas de circulação desses filmes do que propriamente na identificação direta de seus públicos. Isso ocorre porque o foco metodológico adotado — baseado nas tecnologias de distribuição propostas por Arruda e nas entrevistas com agentes do campo — permitiu observar com mais nitidez os

mecanismos, estratégias e limitações da circulação, revelando como os filmes chegam (ou tentam chegar) a diferentes janelas e territórios. Assim, mais do que mapear de maneira quantitativa quem assiste, esta pesquisa buscou compreender as condições que tornam possível que esses públicos existam, sejam formados e se ampliem. Nesse sentido, a investigação indica que o público do cinema de periferia não se restringe a um grupo fixo ou previamente definido, mas se constitui no próprio processo de circulação dos filmes, especialmente quando estes retornam aos territórios, circulam em redes afetivas e comunitárias e atravessam circuitos institucionais como festivais, mostras e plataformas.

Por fim, este trabalho reconhece limites: a análise se concentra em dois casos e se apoia em entrevistas, o que não permite generalizações totalizantes sobre todo o Cinema de Periferia no Brasil. Ainda assim, os casos analisados são densos o suficiente para evidenciar tendências,

dilemas e estratégias replicáveis. Como desdobramento, pesquisas futuras podem aprofundar a dimensão quantitativa da circulação (mapas de janelas, trajetórias e permanência), comparar modelos regionais e investigar de modo mais sistemático a relação entre distribuição, formação de público e políticas públicas recentes (como LPG e PNAB), especialmente no período pós-pandêmico e em territórios fora do eixo. Além disso, emerge como possibilidade — e também como demanda do campo — fortalecer redes de troca entre profissionais do cinema de periferia, ampliando debate para além da academia, formando realizadores e públicos, e tensionando políticas públicas voltadas ao fortalecimento e à disseminação do trabalho periférico. Em última instância, trata-se de disputar não apenas a circulação dos filmes, mas a própria estrutura do fazer cinema.

Referências

ANDRADE, Anna. Entrevista concedida a Alessandro Lopes Duarte. Recife, 2026. Entrevista verbal.

ARAÚJO, Valmir. Aos 63 anos, Brasília é a cidade mais segregada do mundo, aponta pesquisador. *Brasil de Fato*, 21 abr. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/04/21/aos-63-anos-brasilia-e-a-cidade-mais-segregada-do-mundo-aponta-pesquisador/>. Acesso em: 01 fev. 2026.

ARRUDA, Talita. “Beneficiários da exceção”: distribuição dos filmes selecionados no Edital SAV/MinC/FSA nº 03/2016 – Longa-metragem de baixo orçamento afirmativo. 2024. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Programa de Pós-Graduação em Comunicação: Mídia e Formatos Narrativos, Cachoeira, 2024..

D’ANDREA, Tiaraju Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 19–36, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/whJqBpqmD6Zx6BY54mMjqXQ/?lang=pt>. Acesso em: 17 fev. 2026.

ITAU CULTURAL PLAY. *Ramal* (página do item no catálogo). Disponível em: <https://assista.itauculturalplay.com.br/ItemDetail/62014a1b3d46172001207a76/6729677e3a22b02b2a820ac0>. Acesso em: 17 fev. 2026.

LEROIUX, Liliane. A Baixada tem, a Baixada filma: a periferia, da representação à autoapresentação. *Pluriverso*, 2023. Disponível em: https://pluriverso.online/wp-content/uploads/2021/09/A-Baixada-tem-a-Baixada-Filma__-a-periferia-da-representacao-a-autoapresentacao-Liliane-Leroux.pdf. Acesso em: 17 fev. 2026.

RAMALHO, Andréia. *A distribuição de filmes brasileiros em sala de cinema*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de

São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/19103/2/Andr%C3%A9ia%20Ramalho.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2026.

ROLNIK, Raquel. Lei de fomento à periferia de SP inova ao reconhecer a dimensão territorial da cultura. *Blog da Raquel Rolnik*, 4 ago. 2016. Disponível em: <https://raquelrolnik.wordpress.com/2016/08/04/lei-de-fomento-a-periferia-de-sp-inova-ao-reconhecer-a-dimensao-territorial-da-cultura/>. Acesso em: 17 fev. 2026.

SANTOS, Wilq Vicente dos. Disputas culturais e o audiovisual feito na e pela periferia. *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 25, n. 46, p. 64–71, jan./jul. 2021.

SILVA, Thuanny Vieira. A periferia do cinema periférico. In: OLIVEIRA, Ana Balona de; MAIA, Catarina; OLIVEIRA, Madalena (org.). *Atas do VII Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, 2017. p. 11–21. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-VIIEncontroAnualAIM-02-Silva.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2026.

[SEM AUTORIA]. Lincoln Péricles estreia na Spcine Play com mostra sobre o Capão Redondo. *Alma Preta*, s.d. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/lincoln-pericles-estreia-na-spcine-play-com-mostras-obre-o-capao-redondo/>. Acesso em: 17 fev. 2026.

SILVA, Thuanny Vieira. Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento. In: ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES DA IMAGEM EM MOVIMENTO (AIM). *Atas do VII Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, 2017. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-VIIEncontroAnualAIM-02-Silva.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2025.

ZANETTI, Daniela. Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento. *E-Compós*, Brasília, v. 11, n. 2, maio/ago. 2008. Disponível em: (<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/218/272>). Acesso em: 10 fev. 2026.