

# BALIZAMENTOS DA CRÍTICA EM PLATAFORMAS AUDIOVISUAIS<sup>1</sup>

## GUIDELINES OF CRITICISM IN AUDIOVISUAL PLATAFORMS

Thiago Siqueira Venanzoni<sup>2</sup>

Rosana de Lima Soares<sup>3</sup>

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

**Palavras-Chave:** *Cultura Audiovisual. Crítica Midiática. Plataformas Audiovisuais.*

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

**Keywords:** *Audiovisual Culture. Media Criticism. Audiovisual Platforms*

## 1. Introdução

A criação, circulação e consumo audiovisual tem passado, nas duas primeiras décadas do século XXI, por transformações de padrões e modelos. Desde a criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), em 2001, com a formulação de políticas culturais no processo de reindustrialização do audiovisual nacional (IKEDA, 2015) – tais como a criação do Fundo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias do 32º Encontro Anual da Compós. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 03 a 07 de julho de 2023.

<sup>2</sup> Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Professor em Comunicação e Audiovisual no Centro Universitário FMU FIAM-FAAM (SP). Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (USP). E-mail: [thiago.venanzoni@gmail.com](mailto:thiago.venanzoni@gmail.com).

<sup>3</sup> Professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da USP. Coordenadora do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: [rolima@usp.br](mailto:rolima@usp.br).

Setorial do Audiovisual (FSA), em 2006, e os avanços a partir da Lei do SeAC de 2011 – as estruturas de produção passaram por alterações tanto em relação à diversidade territorial quanto ao crescimento quantitativo das narrativas criadas (VENANZONI, 2021). Além das novas dinâmicas, nos últimos anos o setor passou a conviver mais fortemente com a presença de plataformas audiovisuais globais em busca de obras originais e, assim, determinando algumas regras nesse cenário.

Essas alterações não significam, contudo, uma mudança permanente ou definitiva dos modos tradicionais de produção frente a essa nova realidade. As empresas globais que administram as plataformas ou agregadores de narrativas e conteúdos audiovisuais representaram cerca de 1/4 do consumo em domicílios no país em 2022<sup>4</sup>. Ainda assim, não é possível ignorar que elas consolidam um novo processo no audiovisual que resulta em execuções recentes na distribuição de formatos em áudio, com a maior adesão dos podcasts, e em vídeo, com o crescimento do Vídeo sob Demanda (VoD), por meio de plataformas ou agregadores de vinculação desses formatos. Essas mudanças no sistema de recepção impõem também outras realidades nos modos de produção, organização curatorial e formas de visibilidade no campo audiovisual, propondo um desafio para a análise e a pesquisa acadêmica.

Tendo em vista esse contexto, propõe-se, neste artigo, organizar o pensamento em torno de novos balizamentos da crítica que articulem três modos de circulação de produções audiovisuais em plataformas ou agregadores. O primeiro balizamento é percebido na organização da *produção*, considerando desde a concepção da proposta – na etapa de pré-produção –, bem como aspectos relacionados à locação, direção de arte, seleção de elenco e escolhas na ordenação narrativa, montagem e pós-produção. O audiovisual brasileiro e sua indústria, estruturados em políticas culturais públicas do setor, teve sua ampliação de investimentos através de ferramentas de fomento e passou a conviver, em especial a partir de 2016, com o lançamento de narrativas seriadas nacionais, além das estrangeiras. A série brasileira *3%*, criada por Cesar Charlone e Pedro Aguilera e lançada naquele ano pela plataforma Netflix, foi uma das primeiras a apresentar dinâmicas de financiamento baseadas

---

<sup>4</sup> De acordo com dados da Kantar Ibope (2022), os serviços de streaming representam 21% do consumo em casas brasileiras, enquanto o consumo linear em grade ainda corresponde a 79% dos lares no país. Os dados são medidos a partir de uma mescla entre a tecnologia de análise de dados de televisões tradicionais, nomeado como PeopleMeter DIB 6, com informações produzidas por roteadores de domicílios, tecnologia chamada de Focal Meter (FM). Ver mais em: <https://kantariibopemedia.com/conteudo/inside-video-2022/>. Acesso em 17 fev. 2023.

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

A partir desse modelo padronizado pelas plataformas de empresas globais, outras formas de projetos passaram a fazer parte de uma produção. Apresenta-se, assim, um segundo aspecto da crítica na dimensão da *curadoria* e nas escolhas de séries e filmes incorporados às plataformas de distribuição. Em relação à Netflix os requisitos de aceitação de um projeto inédito ou licenciamento de um produto vão desde o uso de equipamentos obrigatórios, como câmeras autorizadas, correções de cores solicitadas e outros elementos técnicos de produção e pós-produção<sup>6</sup>, chegando às escolhas narrativas, estilísticas e estéticas. Para adquirir algum projeto original ou licenciar uma produção finalizada, a empresa obriga a produção a ser representada por agentes licenciados, executivos do setor, distribuidores ou demais parceiros que já tenham relacionamento com a empresa. Essas normas e obrigatoriedades garantem a padronização das produções, gerando uma unificação temática e expressiva reconhecida pelos usuários da Netflix e permitindo, assim, a identificação de seu público com as obras.

A curadoria por projetos<sup>7</sup> também é um elemento presente em outras empresas que abrem rodadas de apresentação para desenvolvimento de produções, compra e licenciamento de produtos finalizados ou em etapas avançadas de finalização, tendo como foco propostas que se alinham a eixos temáticos e gêneros pré-estabelecidos em suas plataformas e balizados por seus públicos. Esse modo de curadoria se associa, portanto, à rede crítica por definir, a partir de concepções estabelecidas anteriormente, os programas que serão desenvolvidos e chegarão à apreciação de avaliadores, seja pelo modelo das rodadas e *pitchings*, seja pelo modelo de entrada por agentes e produtores executivos associados às plataformas.

As mediações (SILVERSTONE, 2002; COULDRY, 2008) se tornam uma amalgama do complexo crítico e se materializam mais claramente no terceiro aspecto em apreciação neste artigo, qual seja, o da recepção crítica às obras e às plataformas. Considerando esse consumo

---

<sup>5</sup> Os *pitchings* são formatos de apresentação de projetos que levam em consideração a objetividade do projeto e sua concisão e, ao mesmo tempo, que ele atenda as obrigações pré-definidas pela rodada de negócios no campo audiovisual. Entre essas obrigações, inclui-se muitas vezes os temas pertinentes da avaliação.

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

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

audiovisual contemporâneo como uma “tecnologia” e uma “forma cultural”, a exemplo do que Raymond Williams afirmara sobre a televisão (WILLIAMS, 2016), pode-se dizer que os modos de recepção presentes discursivamente nos aspectos anteriores – da produção e da curadoria – materializam-se no consumo cultural organizado em torno das produções aderidas a essa lógica industrial. O conceito de “fluxo”, central no estudo de Williams, torna-se um operador metodológico importante nos estudos das mídias tradicionais – como o rádio e a televisão –, bem como daquelas advindas dos meios digitais online, como as plataformas ou agregadores audiovisuais.

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

Ainda que a medição da audiência de um conteúdo ou modelos de recepção e consumo das produções audiovisuais existam há tempos em estruturas de produção executiva em emissoras de TV e na publicidade, é possível considerar que há uma alteração nos modos de alinhamento do complexo crítico a partir de plataformas ou agregadores audiovisuais que adotam o modelo de VoD. O artigo pretende, portanto, propor o debate sobre a crítica diante desse cenário atual.

Para essa tarefa, serão considerados, primeiramente, os aspectos da crítica midiática em seus níveis conceituais e analíticos. Outro ponto a ser refletido no complexo crítico atual são as dimensões de visibilidade e reconhecimento articuladas aos modelos de curadoria por projetos. E, por fim, a rede crítica será problematizada a partir de plataformas ou agregadores audiovisuais representativos desses fenômenos. A análise, porém, será realizada por meio de um *corpus* que não participa do chamado *mainstream* das *bigtechs* ou *majors* globais, e sim pela apresentação de duas plataformas ligadas a produtoras e associações nacionais

consideradas de menor impacto na distribuição<sup>8</sup>: *Todes Play*, plataforma da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), e *Cardume*, plataforma de distribuição de curtas e médias-metragens ligada à Fuskazul Filmes, produtora que administra o portal, sua curadoria e formações.

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

## 2. Alguns aspectos da crítica midiática

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

Se, em suas origens, a crítica pode ser definida como a capacidade de julgar, decidir, explicar e interpretar determinados fenômenos sociais ou, ainda, como a faculdade de pensar e discernir, quando voltada aos estudos da comunicação e das mídias algumas questões se colocam, expandindo suas bordas. Destas, elencamos aquelas que têm ocupado os interesses na configuração de um campo específico, começando pela indagação sobre o que pode ser chamado de crítica midiática para, em seguida, buscar onde ela se encontra, quem a realiza e quais seus objetivos.

---

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

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

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

Não é apenas a crítica televisiva, entretanto, que tem padecido de certa deslegitimação. Também a crítica cinematográfica – um dos pilares da crítica moderna, juntamente com a crítica literária – tem vivido, em tempos recentes, o que pode ser chamado de uma crise de identidade relacionada, justamente, à disseminação de plataformas ou agregadores de conteúdos em mídias digitais, incluindo aquelas espelhadas no modelo televisivo. É assim que, ao se despedir de sua coluna em *The New York Times*, o crítico norte-americano Anthony

Oliver Scott – que, após vinte anos de trabalho e mais de 2 mil colunas publicadas sobre cinema, passará a escrever sobre literatura em *The New York Times Book Review* – afirma:

O apocalipse atual é que o streaming e a ansiedade da covid estão conspirando para acabar com o cinema como o conhecemos, deixando um punhado de sucessos de bilheteria e filmes de terror dirigidos por IP<sup>9</sup> para manter os cinemas funcionando enquanto ficamos sentados em casa assistindo a séries documentais, distopias e ocasionais crises de consciência do filme de arte. (...) O público necessário para sustentar um trabalho original e ambicioso é narcotizado por algoritmos ou distraído por *doomscrolling*<sup>10</sup>. O estado dos filmes é muito ruim (SCOTT, 2023, *online*, tradução dos autores).<sup>11</sup>

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

É nesse sentido que, ao se considerar os balizamentos da crítica em plataformas audiovisuais, uma variedade de narrativas se apresenta, ampliando possibilidades de criação e circulação de conteúdos informativos ou de entretenimento. Se, no campo da crítica midiática, as fronteiras entre gêneros e formatos se tornam cada vez mais tênues, ainda assim pode-se estabelecer uma dinâmica de produção e recepção que desliza dos meios tradicionais (ou corporativos) para aqueles independentes (ou alternativos), passando por associações e grupos institucionalizados (casos das plataformas analisadas no artigo), até chegar aos coletivos

---

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

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

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

periféricos ou movimentos ativistas. Assumindo que a internet se coloca como solo comum no qual se distribuem e circulam essas produções, temas e abordagens variados passam a fazer parte desses espaços digitais, voltados para seus territórios de origem e modos de atuação política e cultural.

Cabe à crítica midiática, como dito acima, estabelecer critérios e parâmetros para seu exercício, observar a interação social entre crítico e públicos, propor um arcabouço conceitual e, ainda, levar em consideração a diversidade de objetos empíricos midiáticos em que produtores e receptores se aproximam. Nesse visada, duas perguntas retornam: como fazer a crítica de práticas e produções midiáticas na variedade de seus aspectos políticos, estéticos e éticos, considerando as diferentes esferas de produção e recepção, criação e circulação, realização e consumo? Qual o papel político da crítica de mídia em tempos de autoritarismos e conservadorismos? A fim de apontar, de modo mais específico, algumas interrelações entre o complexo crítico, o circuito midiático e as plataformas audiovisuais, serão abordados a seguir aspectos relacionados à curadoria em sua dimensão crítica, bem como os trajetos percorridos em suas diferentes configurações no Brasil.

### **3. A rede crítica e as plataformas audiovisuais**

No cenário apresentado de plataformas ou agregadores de conteúdos audiovisuais, a curadoria por projetos passa a ser uma recorrência pelas dimensões já citadas, e pelas mediações existentes em torno de um projeto audiovisual contemporaneamente. Porém, a definição em relação à curadoria não parece algo recente no campo do audiovisual e, sobretudo, no campo cultural. Na perspectiva das políticas culturais no Brasil, desde a fundação dos instrumentos públicos de cultura, decididamente a partir dos anos de 1930 a presença de editais culturais passou a moldar as produções no campo.

No período da Era Vargas, em especial com a ditadura do Estado Novo a partir de 1937, alguns instrumentos de políticas culturais foram criados, tais como a Superintendência de Educação Musical e Artística; Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937); e o Conselho Nacional de Cultura (1938). Essa política sistemática baseia-se, em especial, em práticas adotadas na cidade de São Paulo por Mário de Andrade durante seu período no Departamento de Cultura

da Prefeitura de São Paulo, entre 1935 e 1938. Esse resgate histórico se mostra um viés relevante, pois não é incomum uma crítica ao modelo adotado e reiterado desde esse período.

Apesar de se mostrar revolucionário, o projeto também se apresenta com um caráter marcadamente iluminista (RUBIN, 2007), “de imposição da cultura de elite e a desatenção com o tema do analfabetismo em uma sociedade tão excludente como a brasileira” (RUBIN, 2007, p. 104). Além desse fator histórico e visível até os dias atuais, destacamos neste artigo a organização por projetos como um modelo também característico dessa marca iluminista nas políticas culturais adotadas no país, na construção da “distinção” (BOURDIEU, 2007) entre semelhantes e diferentes – ainda que em nome do combate às desigualdades – e, por fim, na prática de ordenação e hierarquização dos projetos culturais. A pesquisadora Beatriz Kala José (2007) apresenta, como forma ilustrativa dessa marca mencionada, a associação entre as políticas culturais em grandes centros urbanos, nas décadas de 1960 e 1970, e a urbanização das cidades com políticas voltadas à reforma do patrimônio público.

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

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

Esse modelo de seleção global é o que norteará a curadoria em todo o século XX. Apresentando um exemplo do campo audiovisual e sua circulação, Bhaskar comenta sobre a forma pela qual a rede de locadoras Blockbuster, na ascensão do *home video* nos anos de 1980, construía a *distinção* dentro de suas lojas. Ainda que se pudesse encontrar uma maior oferta de filmes, em geral no fundo delas, a maioria das filiais “nunca tinha grande profundidade. Os

clientes eram afunilados para as prateleiras dos últimos lançamentos de grande orçamento na frente da loja” (Idem, 2019, p. 76). As salas de cinema acompanham essa lógica, ora atendendo demandas comerciais, em salas Multiplex, ora aproximando-se da dinâmica de mostras e festivais, e a curadoria por seleção, em salas específicas e de rua.

Esse processo se mostra como um modelo que se reafirma em tempos atuais em certas estruturas, como as salas de cinema. Para Bhaskar, portanto, o desenho dessa lógica seria como a figura abaixo, em que as complexidades advindas do campo da produção passavam pela organização curatorial para receber qualidades e valores, para então chegar ao consumo e, logo, aos consumidores. O gráfico, ainda que não de forma linear, representa um processo hierarquizado, em que o direcionamento da produção realizado pela curadoria – nesse sentido, uma forma de crítica cultural – chega ao público de forma dispersa (ainda que não desordenada), dando às audiências pouco espaço para escolhas, negociações ou reapropriações. Esse movimento, de certo modo, mimetiza a concepção clássica da crítica, que se coloca como uma forma unidirecional de mediação entre público e obras, com caráter pedagógico e formador, mas também mercadológico, assumindo a noção de que o crítico – o curador – sabe mais do que seus leitores ou espectadores, selecionando e organizando os conteúdos que serão a eles apresentados. Na representação de Bhaskar, tem-se a seguinte imagem:

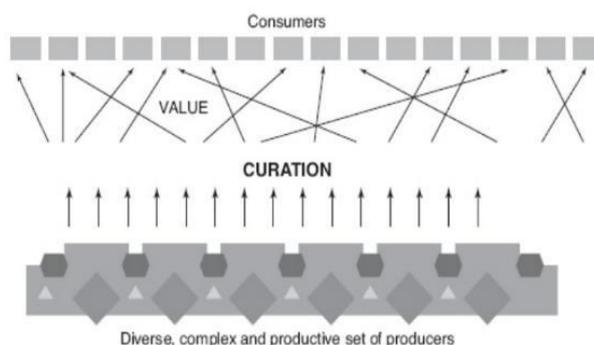


FIGURA 1: O modelo curatorial de seleção.  
FONTE: BHASKAR, 2020, p. 86.

Na figura acima, a complexidade da produção e de produtores era reordenada pela curadoria: agentes e distribuidores, a crítica especializada, a propaganda e a circularidade midiática, entre outros pontos de validação do produto cultural, até atribuir valor para alcançar o consumo massivo. Então, se houve uma época em que o cenário no campo se afirmava pela

lógica de seleção, com a presença do virtual ele se mostra agora em uma função mais adequada ao perfil do usuário.

Em partes, certamente, essa organização se constrói pela algoritmização apreendida pelo modo de atuação do usuário nos espaços digitais, e não necessariamente pela presença de um curador que, por meio de critérios intencionais e valores pré-definidos, elege, classifica e diferencia as obras, sejam elas artísticas, informativas ou audiovisuais. Esse aspecto também reverbera nas mediações críticas, uma vez que a atuação do usuário igualmente reflete seus gostos e desejos, que moldam as formas como determinados conteúdos chegam ao consumidor final, configurando uma espécie de *efeito boomerang* no circuito midiático, em que o usuário molda as informações a partir de suas práticas midiáticas e essas informações retornam em formato de conteúdos a ele direcionados.

Ao reunir um conjunto complexo de dados, portanto, é possível extrair deles afetos mais coletivos presentes nas sociabilidades. Ainda que possa ser um ponto importante no debate desse tema, e não obstante seu apontamento se faz necessário, o texto busca pensar a curadoria por projetos como um novo paradigma na relação entre produção e seu público, ou seja, lidando com uma realidade mais tangível mesmo estando no espaço digital e inserindo, de modo menos passivo, o lugar da recepção como integrante do complexo crítico voltado às mídias.

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

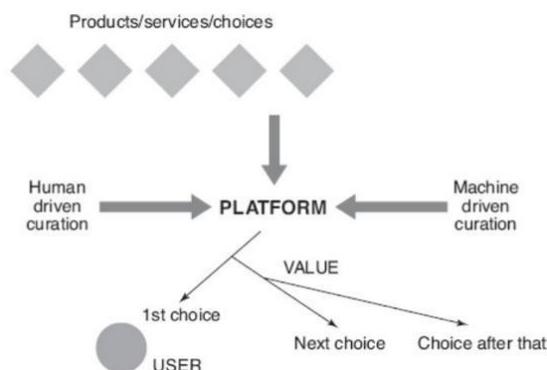


FIGURA 2: Curadoria em plataformas.  
FONTE: BHASKAR, 2020, p. 100.

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

#### 4. Circuitos midiáticos em plataformas ou agregadores independentes

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

Em geral, quando se examina a dimensão da plataformização<sup>12</sup> (POELL; NIEBORG; VAN DYCK, 2020), cria-se a realidade a partir das grandes empresas globais que atuam em meio digital; e está correta tal percepção, uma vez que essa dinâmica se faz articulada a elas e a partir delas, sendo hegemônicas na marcação dessa realidade. Porém, para reflexionarmos sobre como uma estrutura hegemônica, ou seja, determinante do poder e da resistência a ele, se impõe, é preciso compreender o modelo como algo que envolve não apenas essas empresas e *majors* mas, igualmente – ainda que com diferenças –, a organização de plataformas de menor impacto. Se se trata, neste artigo, sobre as condições mais gerais desse modelo, é possível inferir que plataformas menores também correspondem a essa realidade em seus modos de organização e atuação, marcadamente assistidas pela curadoria por projetos.

Para o artigo, portanto, são examinadas duas plataformas ou agregadores de conteúdo atrelados a redes de circulação bem definidas na concepção de suas propostas: a *Todes Play*<sup>13</sup>, plataforma da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), destinada à circulação de produções que tematizam as negritudes no Brasil e são realizadas por produtores e produtoras negros e negras; e a *Cardume*, plataforma que se destina à produção em curta-metragem e média-metragem no país. Entre as duas, busca-se compreender essa dinâmica em funcionamento na concepção da própria existência da plataforma, como a *Todes Play*, que passa a existir como justificativa a esse modelo.

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

Na organização do catálogo, a hierarquização dos conteúdos é traduzida não pelos gêneros audiovisuais, mas por temas que justificam a idealização descrita pela plataforma – de se produzir um espaço que consolide o mercado diverso e representativo. A presença da

---

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

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



Desse ponto de vista, as produções se organizam desde a concepção, roteirização e pré-produção do projeto para, após a finalização, estarem presentes nesses espaços de circulação<sup>14</sup>. O modelo de organização que medeia em grande parte a circularidade em plataformas globais se associa, também em espaços independentes, às formas enumeradas neste artigo: a crítica presente na etapa de produção, seleção e difusão das narrativas.

Em um mesmo caminho, a plataforma *Cardume*<sup>15</sup> opera na construção de uma curadoria que busca visibilizar as produções em curta e média-metragens do país, em muitos casos universitárias ou realizadas por grupos, coletivos e produtores não-institucionalizados. É sabido que no Brasil a janela de exibição para essas produções é limitada ou, em muitos casos, inexistente; a *Cardume* busca um espaço de visibilidade para produções pouco acessadas. Ao contrário da plataforma anteriormente apresentada, o modo de organização da *Cardume* se baseia mais no local de produção do que propriamente na classificação temática.

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

---

<sup>14</sup> É importante ressaltar que, atualmente, não é incomum que os editais de produção solicitem na fase de seleção um projeto de exibição que considere as formas que a produção enxerga, naquele momento, para organizar a distribuição de suas produções. Nesse sentido, plataformas independentes como a *Todes Play* e a *Cardume* se tornam um espaço de seleção dessas produções advindas de editais públicos municipais, estaduais ou de alguns programas desenvolvidos pela Ancine.

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

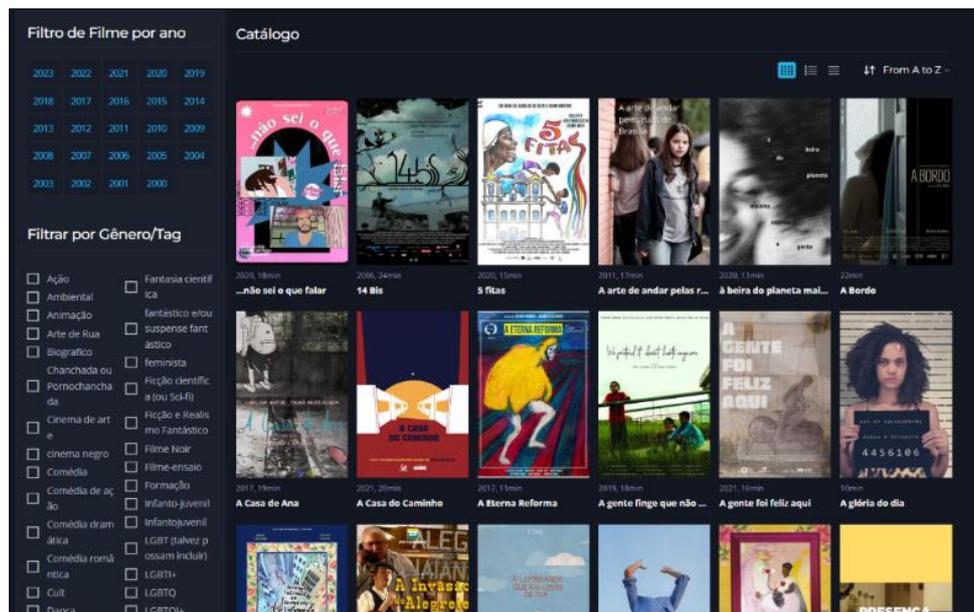


FIGURA 4: Organização do catálogo da plataforma Cardume – Filmes on-line de curta-metragem mais premiados do Brasil. FONTE: <http://cardume.tv.br>.

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

Na passagem de um modelo curatorial de seleção para um modelo curatorial em plataformas é possível identificar as hibridações entre os dois modos de escolha, visto tanto em plataformas globais com regimes mais estruturados de organização, quanto em plataformas independentes em nichos de recepção, mas que igualmente buscam formas de ação e inserção no mercado audiovisual. Por fim, nos dois casos descritos percebe-se o circuito midiático construído tendo como fundamento a crítica, que se esclarece na concepção da produção, na seleção curatorial e na recepção do público em relação às obras evidenciadas nas plataformas ou agregadores audiovisuais.

#### 4. Considerações finais: visibilidade e reconhecimento no complexo crítico

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

Nesse circuito, “os campos de produção, recepção e produtos se articulam de modo dinâmico e não linear no que se refere aos modos de construção da representação nas mídias, em um trajeto no qual as diversas lutas identitárias e as disputas sociais universalizantes se alternam em busca de visibilidade e reconhecimento” (SOARES; VENANZONI, 2020, p. 61). A figura abaixo oferece um modelo gráfico para esse circuito:



FIGURA 5: Circuito midiático.  
 FONTE: SOARES; VENANZONI, 2020, p.60.

No esquema proposto, as lutas identitárias se conectam às disputas por reconhecimento social sem visarem apenas a visibilidade midiática, mirando também o reconhecimento social.

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

Tal processo, por outro lado, responde ainda a um outro questionamento central à crítica midiática, qual seja: como politizar a crítica – seja do entretenimento ou da informação – e agregar elementos políticos na análise de obras ficcionais ou referenciais? Essa pergunta foi colocada por Stycer (2022) ao indagar sobre o papel da televisão em “tempos críticos” e as possibilidades da crítica televisiva em meio a autoritarismos e conservadorismos de toda ordem, como se viu recentemente no Brasil e outros países. À crítica é preciso não apenas descrever ou aquiescer, mas, notadamente, avaliar e selecionar de forma embasada e consistente. Nas plataformas independentes aqui analisadas, esse gesto crítico se dirige às “políticas da crítica”, ou seja, balizamentos que sejam de fato transformadoras e que interfiram no combate à desinformação e à desigualdade.

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

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

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

## Referências

- BHASKAR, M. **Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.
- BOURDIEU, P. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CASALOTTI, B.; VENANZONI, T. S. **Avanços e precarização: o mundo do trabalho no audiovisual (2002-2022)**. Caderno de Resumos. XXV Encontro da Socine, 2022. <https://www.socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2022/?id=22511>. Acesso em: 19 mar. 2023.
- COULDRY, N. **Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling**. *New Media & Society*. Londres, v. 10, n. 3, p. 373-391, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/1461444808089414>. Acesso em: 19 mar. 2023.
- IKEDA, M. **As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da “retomada”**. *Revista Eptic*, 17(3), 163-177, 2015. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/4308>. Acesso em: 19 mar. 2023.
- JOSÉ, B. K. **Políticas Culturais e Negócios Urbanos: A instrumentalização da cultura na revitalização do centro de São Paulo (1975-2000)**. São Paulo: Annablume, 2007.
- PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. **A meta para a crítica da/na mídia em abordagens metacríticas**. *Revista MATRIZES*. V. 13, n. 2, maio-ago. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/148983>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- POELL, T.; NIEBORG, D.; VAN DIJCK, J. **Plataformização**. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. 22(1): 2-10 janeiro/abril. Unisinos, 2020. Doi: 10.4013/fem.2020.221.01.
- RUBIM, A. A. C. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições**. *Revista Galáxia*. São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007
- SCOTT, A. O. **And Now Let’s Review...** In: *Critics notebook*. The New York Times, 17 de março de 2023. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2023/03/17/movies/film-critic-ao-scott.html>. Acesso em: 19 mar. 2023.

SILVA, G.; SOARES, R. L. **Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica**. Revista RuMoRes. V. 13, n. 26, jul.-dez. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/163281>. Acesso em: 19 mar. 2023.

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

SOARES, R. L.; SILVA, G. **Lugares da crítica na cultura midiática**. Revista Comunicação, Mídia e Consumo. V. 13, n. 37, 2016. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/1140>. Acesso em: 19 mar. 2023.

SOARES, R. L.; VENANOZNI, T. S. **O mal-estar na representação: das lutas identitárias ao reconhecimento social**. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. (orgs.). Narrativas midiáticas: crítica das representações e mediações. São Paulo: ECA/USP, 2020. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/555>. Acesso em: 19 mar. 2023.

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

\_\_\_\_\_. **O papel da televisão nestes tempos críticos que o país está vivendo**. UOL, 01 de setembro de 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/mauricio-stycer/2021/09/01/o-papel-da-televisao-nestes-tempos-criticos-que-o-pais-esta-vivendo.htm?cmpid=copiaecola&cmpid=copiaecola>. Acesso em: 19 mar. 2023.

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

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